

REVISTA

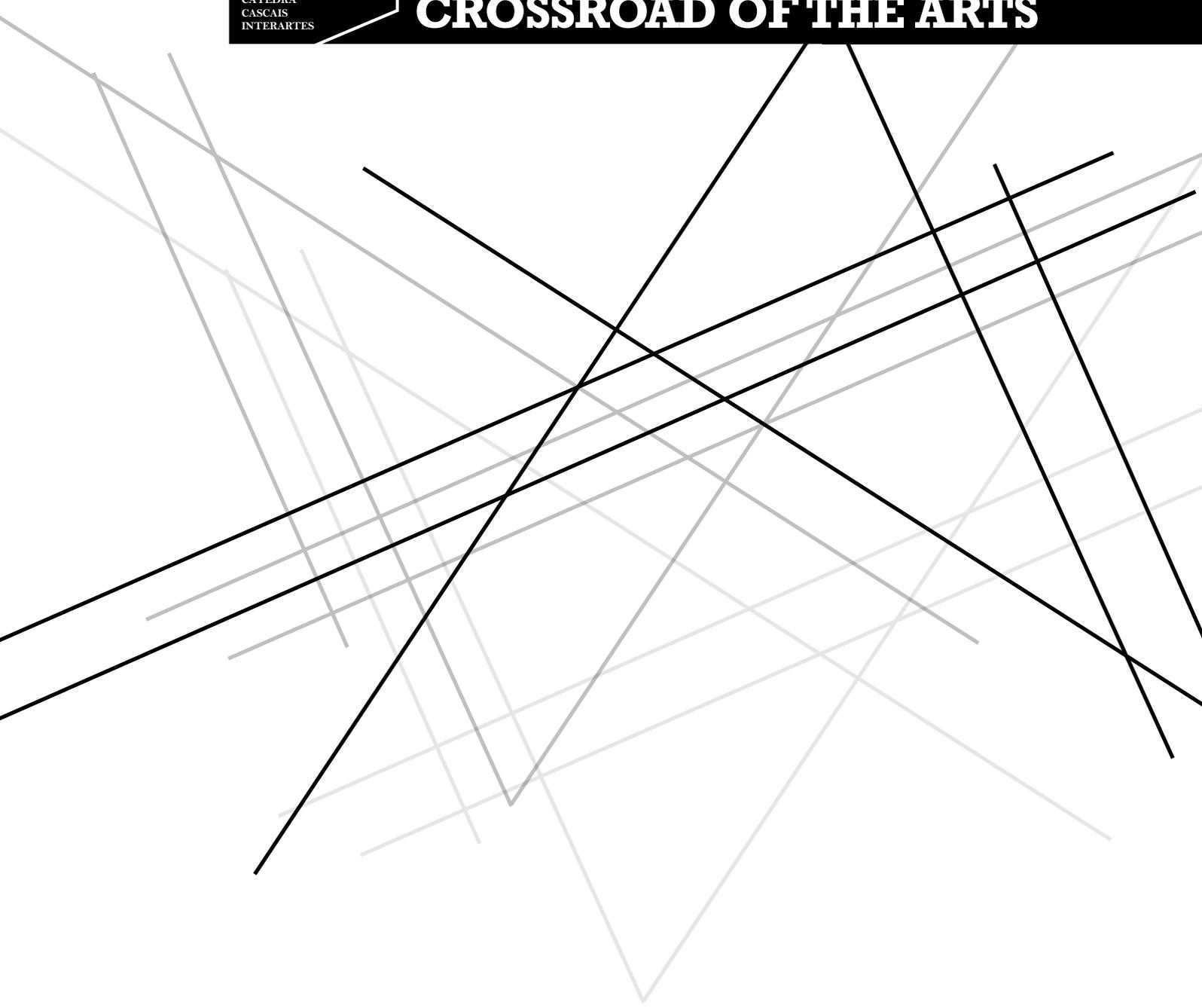
Nº1 /2019



CÁTEDRA
CASCAIS
INTERARTES

CASCAIS INTERARTES

CROSSROAD OF THE ARTS



U LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA

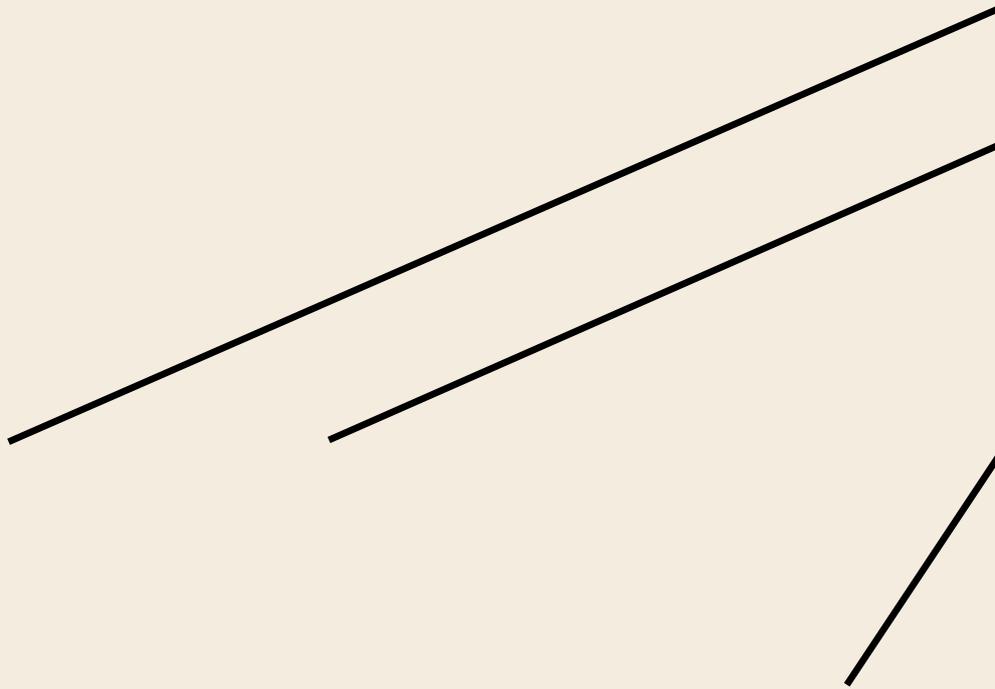


LETRAS
LISBOA



FUNDAÇÃO
D. LUIS

CASCAIS
Tudo começa nas pessoas





ficha técnica

Director

Mário Avelar

Coordenação

Maria de Jesus Ventura

Grafismo

Nuno Lemos

Conselho Editorial

Antonio Franco Dominguez

Haden Guest

Howard Wolf

István Rákóczi

Susani França

Viorica Patea

Vítor K. Mendes

Conselho Redatorial

Alfredo Teixeira

Cristiana Vasconcelos Rodrigues

Fátima Freitas Morna

Jeffrey Scott Childs

José Bértolo

Fundação D. Luís I, F.P.

Conselho Diretivo

Presidente

Salvato Teles de Menezes

Vogais

Fernando Garcia

Filipa Melo

Diretor Executivo

Pedro Vinagre

índice

PORTFÓLIO

- 13 *A.H.*
João Madureira
- 17 *Breve périplo pel' A Cidade das Palavras*
Maria do Rosário Monteiro
- 31 *Ana Hatherly e a escrita em cinema*
Elisabete Marques
- 43 *Anagregoriana*
Ana Marques Gastão

POÉTICAS I

- 69 *Mário-Henrique Leiria: breves dados biográficos. A importância do meio familiar*
João Abel da Fonseca

POÉTICAS II

- 79 *Count no man happy*
Howard Wolf

ARTE DO TEMPO

- 93 *José Manuel Tengarrinha e a Civilização do Jornal em Portugal: A Nova História da Imprensa Portuguesa - Das Origens a 1865*
Ana Paula Menino Avelar

QUADROS DE UMA EXPOSIÇÃO

- 111 *North South, East West*
Ted Witek - Hilda Yasseri

BRISAS

- 117 *Escritores e a sala de cinema*
Raquel Morais
- 123 *Reviver o futuro em Manderley: Ana Teresa Pereira, Alfred Hitchcock e Daphne du Maurier*
Amândio Reis
- 141 *Muriel, ou da Poesia - O reencontro como desencontro necessário - Ruy Belo e o cinema*
Teresa Bartolomei

AURORAS ESTÉTICAS

- 165 *Jackie in the Kingdom of Camelot*
Mário Avelar

ABSTRACTS

- 177 *Resumos*

EDITORIAL

Mário Avelar

A *Revista Cascais Interartes/Crossroad of the arts* inscreve-se no projecto homónimo, Cátedra Cascais Interartes, nascido sob os auspícios da Fundação D. Luís I.

Correspondendo ao espírito da Cátedra, esta Revista pretende ser um espaço de encontro e reflexão em torno das personalidades que lhe servem de impulso e a uma prática de diálogo entre diferentes formas de expressão criativa.

Deste modo, a estrutura deste primeiro número que pretendemos ver prolongada nos que se lhe seguirão, reflecte uma pluralidade de abordagens analíticas, de meditações estéticas e de exercícios criativos, no passado e no presente.

Observemos, então, elipticamente essa estrutura. Na secção que designámos *Portfólio*, reunimos ensaios em torno de um autor ou tópico, neste caso Ana Hatherley, observada a partir de análises de Ana Marques Gastão, Elisabete Marques e Maria do Rosário Monteiro, aos quais se junta um depoimento do compositor João Madureira.

A secção *Poéticas I* revisita criadores que integram o núcleo de personalidades da Cátedra, sendo neste número dedicada a Mário-Henrique Leiria, de quem reproduzimos originais devido à gentileza de João Abel da Fonseca que acedeu ainda a enquadrá-los num contexto familiar. Os nossos agradecimentos estendem-se a José António Silva, autor das fotografias daqueles originais.

A secção *Poéticas II* apresenta textos inéditos de autores contemporâneos, neste caso um conto de Howard Wolf, professor universitário e escritor que, desde o início, abraçou o projecto da Cátedra e que integra o Conselho Editorial desta Revista.

A secção *Arte do Tempo* apresenta meditações analíticas sobre intelectuais de referência ligados a Cascais. Neste número a historiadora Ana Paula Menino Avelar aborda a obra que José Manuel Tengarrinha, recentemente desaparecido, dedicou à imprensa em Portugal.

A secção *Quadros de uma exposição* pretende dar a conhecer segmentos de exposições que passaram pelo Centro Cultural de Cascais. Neste número é o caso da obra de Ted Witek, enquadrada por Hilda Yasseri, curadora da exposição Norte Sul, Este Oeste.

A secção *Brisas* retoma a vertente ensaística, embora sem necessariamente pressupor uma unidade temática. Tal não sucede, porém, com os ensaios de Raquel Morais, Amândio Reis e Teresa Bartolomei, decorrentes do ciclo de cinema que decorreu em 2018 sob o tema “O Escritor na Sala de Cinema”.

Por fim, a secção *Auroras estéticas* exhibe textos que meditam sobre o espaço entre a arte e os contextos históricos. Neste número apresentamos um ensaio de Mário Avelar sobre o filme *Jackie*, de Pablo Larraín, suscitado por uma conferência sobre o centenário de JFK, inicialmente

apresentada no Museu Castro Guimarães, na qual participou também Howard Wolf.

Como se depreende do que acabei de expor, pretendemos que esta Revista funcione como um solo de coabitação entre o rigor ensaístico e a inovação nas suas mais diferentes formas de expressão estéticas.

Uma derradeira informação: os textos aqui reproduzidos podem surgir tanto em português como em inglês, sendo objecto de revisão por pares.

Não podemos concluir esta apresentação sem expressarmos os nossos agradecimentos a Maria de Jesus Ventura, cuja eficiência e rigor foram determinantes para a elaboração deste número, e a Nuno Lemos, cujo talento e sensibilidade estética foram decisivos para o perfil deste objecto.

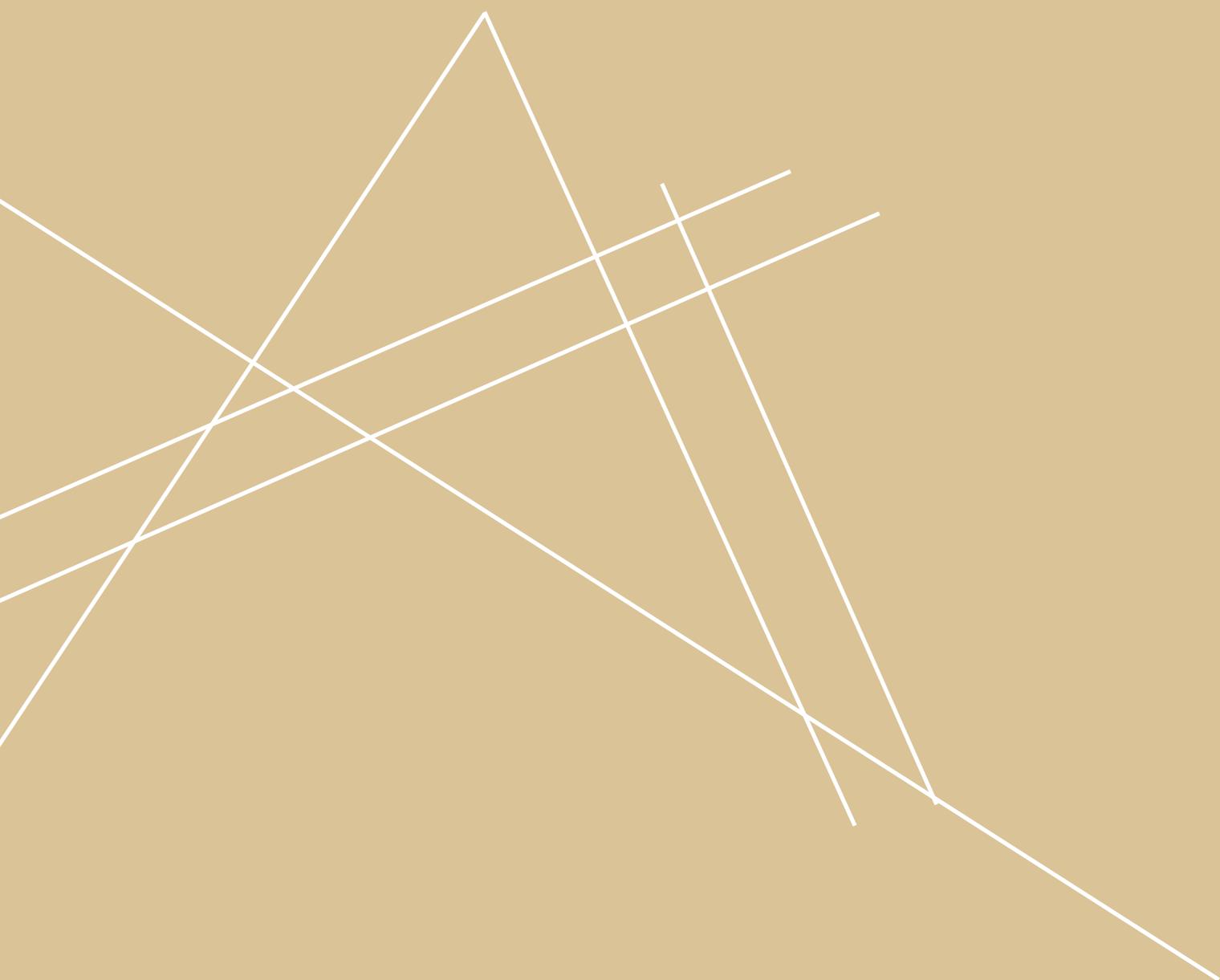
Boas leituras!

REVISTA

Nº1 /2019

CASCAIS INTERARTES
CROSSROAD OF THE ARTS

PORTFÓLIO



PORTFÓLIO

A.H.

João Madureira

Conheci a Ana Hatherly em 2003, no contexto de uma encomenda da Culturgest, por ocasião dos seus dez anos de actividade. Foi-me encomendada por António Pinto Ribeiro uma peça para orquestra de câmara para integrar um concerto encenado, onde também foram estreadas peças dos compositores Nuno Corte-Real e Carlos Marecos. Telefonei-lhe. Foi extremamente amável e começámos uma relação de intensa comunhão artística, que vi interrompida pela sua morte em 2015 — ou talvez não, porque a sua memória ainda está bem presente em mim. Fiquei por diversas vezes surpreendido pela sua jovialidade, que vinha da parca saúde que ostentava, desde a sua juventude. Pude testemunhar a enorme generosidade com que se sabia parte de um enorme comboio histórico, em que não deixava de acenar. Quando a conheci, a Ana vivia no meu bairro, se bem que não dispensasse a sua segunda casa no Estoril, para onde ia ao fim-de-semana. Embora fosse conhecida como Ana Hatherly — porque tinha casado em Inglaterra e, de resto, tinha vivido muitos anos na Alemanha, em Inglaterra e nos Estados Unidos — era uma pessoa cujo perfil artístico pertencia ao espaço cultural português, e daí a sua ligação com os irmãos Campos (do Brasil) e com Eugénio Melo e Castro, entre muitos outros artistas portugueses.

Cedo me apercebi que estava perante alguém

que nos diversos campos da sua produção artística nos mostra o quão intrinsecamente ligadas estão as várias artes — uma artista multidimensional, que implica a música e a pintura na escrita de um poema, como implica a escrita e a fala num desenho, não nos deixando habitar um só destes campos, mas obrigando-nos a descobrir o espaço da sua relação. Ana Hatherly era um poeta — digo poeta, porque era assim que falava de si própria, e não como poetisa, como dizia que eram tantos homens. Sempre se considerou um artista do seu tempo, e simultaneamente ao facto de perceber que a sua arte era mais uma carruagem do comboio da arte portuguesa — falava-me com um não escondido entusiasmo da poesia visual barroca portuguesa —, sabia bem o lugar e a linha traçada por esse mesmo comboio no espaço artístico para além do português. Era muito permeável ao acontecimento industrial e tecnológico da contemporaneidade. Foi um prazer tê-la conhecido.

A peça que estreou nos 10 anos da Culturgest — concerto encenado por Ana Tamen, em que as duas cantoras (Ana Ester Neves e Ana Paula Russo) ostentavam os belíssimos figurinos da saudosa Vera Castro — é um tríptico sobre três poemas de Ana Hatherly: «No Jardim» (HATHERLY, 2001: 40), «Arte Poética» (HATHERLY, 1998: 16), e «Poema 1» (HATHERLY, 2001: 41). O concerto intitulou-se

“Eklampsis”, se bem que a peça se chame “Três Momentos para Ana Hatherly”. Se o primeiro e o terceiro poemas têm de imediato uma relação com a música pela espacialidade epidérmica que os caracteriza (pois que fazem parte da chamada poesia concreta que Ana Hatherly tão bem cantou), “Arte Poética” é como que um ‘meta-soneto’ que nos oferece uma ponderação profunda sobre o fazer artístico. E por isso decidi que este poema seria para recitante e piano (mais íntimo, portanto), enquanto os outros dois para dois sopranos e orquestra de câmara (mais extrovertidos). “No Jardim” expõe como a realidade na sua multiplicidade consegue buscar novas ligações em diversos morfemas melódicos, cuja relação é construída também pelo ouvinte, suspendendo-o do tempo. Em “Arte Poética”, o piano como que reflecte o sujeito lírico, absolutamente no centro do poema e, no entanto, totalmente descentrado do que enuncia. Finalmente, “One” opõe a realidade mecânica à sua apropriação subjectiva e musical.

A segunda vez que compus sobre texto de Ana Hatherly foi por ocasião do concerto comemorativo dos 40 anos do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, em 2010. “Noite” para mezzo-soprano e 8 instrumentistas, foi escrito sobre o poema “Noite Canto-te Noite” (HATHERLY, 2001: 135), que é o primeiro de três momentos de um poema sobre a noite, “concebido como uma partitura musical” segundo a poeta (HATHERLY, 2001: 134). A peça está escrita sobre os três primeiros versos do poema: “Noite / Canto-te noite para que tu definitivamente / existas”. Como escrevi na nota de programa na estreia, trata-se de uma meditação musical sobre a noite, fértil e desconhecida, que nos acompanha. O que norteou o meu trabalho sobre estes versos

está no poema: aí se manifesta a dupla crença de que na inscrição está uma fonte de significado das coisas, e de que não há uma realidade única; pelo contrário, estamos sempre a inscrever para que algo aconteça — a noite não é vazia, mas contém dentro de si um infindável número de realidades. Para mim, como músico, isso foi muito importante, porque esta questão aponta para uma preocupação que me acompanha desde sempre, ligada à possibilidade de diversidade dos materiais, em contraponto à hegemonia de um material único, herdada de Schoenberg e a sua concepção do material musical a partir do total cromático e do dodecafonismo. Além do mais, o poema de Ana Hatherly chama a atenção para o facto de aquilo que pensamos como ausência ser a presença de outra coisa. A potência de sentido que habita tudo, a noite que a Ana canta, é, na minha opinião, a potência do pensamento de Giorgio Agamben (2005, 2008). Esta noite é o lugar de onde parte e para onde caminha todo o artista na sua busca, viagem, deambulação. A Ana mergulhava muito na exploração das possibilidades de um poema, como se se tratasse de tema e variações, em que a transformação de um objecto é vista como a sua essência. E a diversidade a que apela todo esse fazer dela é-me também muito próxima, como quem explora as muitas possibilidades de um só corpo.

A terceira vez que escrevi música a propósito de Ana Hatherly não foi já concretamente sobre textos dela, mas sim um ensaio de retrato, integrado num ciclo de estudos para piano intitulado “Estudos Literários - Retratos”, em 2012. “A. H.” é dedicado a Ana Hatherly e é uma composição sobre o paradoxo; é um *continuum* constantemente reiterado e portanto

interrompido. Canta o eros frenético que encontramos nas suas obras. É um retrato da Ana, da sua maravilhosa capacidade de nos conquistar a jogar um jogo visual de palavras, de leitura, trocando-nos as voltas ao nosso horizonte de expectativas, jogando como um mestre.

O legado de Ana Hatherly — fica a sua presença; fica uma aguda consciência do seu tempo, tanto em relação ao período barroco que estudou como académica, como em relação ao tempo mecânico e tecnológico que habitava. Uma consciência agudíssima e certa da época artística em que vivia, a par de uma consciência política muito refinada. Internacional, porque profundamente local. De todos os tempos, porque decididamente contemporânea. Ana Hatherly é uma artista a redescobrir pelas gerações contemporâneas e a não arrumar numa qualquer catalogação museológica.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio (2005). “*La potenza del pensiero*”. *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*. Vicenza: Neri Pozza Editore, 273-287

_____ (2008). *Bartleby. Escrita da Potência*. Edição de G. Agamben e Pedro A. H. Paixão. Lisboa: Assírio & Alvim

HATHERLY, Ana (1998). *A Idade da Escrita*. Lisboa: Ed. Tema

_____ (2001). *Um Calculador de Improbabilidades*. Coimbra: Quimera Editores

PORTFÓLIO

Breve périplo pel' *A Cidade das Palavras*

MARIA DO ROSÁRIO MONTEIRO¹

O que o mundo não tem

O que o mundo não diz

O que o mundo não é.

Ana Hatherly

INTRODUÇÃO

Conheci pessoalmente a Ana Hatherly já na última década da sua vida. Não fui sua discípula, apenas colega mais nova, num momento em que tentávamos reactivar o Instituto de Estudos Portugueses, de que a Ana tinha sido fundadora, na FCSH. O entusiasmo e tenacidade com que se empenhou nesta tarefa foi a mesma que caracterizou toda a sua vida: lutar por um projecto que queríamos fosse diferente, que incorporasse o passado mas trilhasse novos caminhos. Quiseram outras forças que o projecto não avançasse como o tínhamos sonhado. Nem isso a fez desistir: dentro de um novo quadro de premissas, a Ana continuou a ver a possibilidade de fazermos diferente. Assim nos integrámos no então Centro de História da Cultura (FCSH), e posteriormente no que é hoje o CHAM, Centro de Humanidades, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade NOVA de Lisboa. Nos três momentos a Ana Hatherly nos mostrou que não importa o lugar onde estamos, mas aquilo em que acreditamos: que podemos quebrar fronteiras, descobrir sempre novos significados, novos desafios, inovar. Foi comigo

¹ CHAM, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa; Email: rosariomonteiro@fcs.unl.pt; Orcid: 0000-0001-6214-5975

e com a incansável Maria do Rosário Pimentel que organizámos dois Congressos numa área em que a Ana era a Mestre: o Barroco. Refiro-me às comemorações dos Centenários do Padre António Vieira (2008) e de D. Francisco Manuel de Melo (2009)². Ao mesmo tempo, decidimos fazer uma homenagem a Ana Hatherly. De certo modo, pusemos em prática o espírito da Tisana 204 (ultrapassando a dimensão macabra que a leitura apressada de muitos leitores, tão contrária à estética Hatherliana, conduz à ilusão):

Há dias tive uma ótima ideia: Quando uma pessoa está muito muito doente, é evidente que se torna candidata a morto. Então devia fazer-se o seguinte: assim que os sintomas fossem iniludivelmente fortes, o candidato a morto devia desde logo fazer no seu caixão aberto, convidando-se os amigos a vir colocar flores, dizer adeus, etc. Assim o candidato poderia apreciar devidamente as homenagens. (HATHERLY, 1988: 97)

Estávamos então em 2008, ano em que se celebravam os 50 anos da vida literária de Ana Hatherly. Mas a sua obra é muito mais do que a dimensão literária. A homenagem devia ser feita em vida e com a participação activa da própria Ana. Assim foi. A Ana Hatherly deu-nos os contactos dos amigos que queria que colaborassem no livro, leu e aprovou os textos, incluindo os de outros autores que lhe propusemos (alguns em início de carreira artística) e, numa tarde amena, na FCSH, debatemos o título adequado, aquele com o qual a Ana se identificasse. Sob sua proposta o livro chama-se *Leonorama* (MONTEIRO & PIMENTEL, 2010)³.

Foi com sincera satisfação que eu e a Rosário Pimentel pudemos, na pequenez das nossas capacidades e meios, dar a Ana Hatherly a alegria de ver (timidamente) desmentido o profundo e amargo realismo que a caracterizava, a sua extrema lucidez perante a realidade do mundo a que pertencia, e de Portugal em particular.

Em 2007, Horácio Costa entrevistou-a e, a dado momento, perguntou-lhe como esperava que fossem celebrados os seus 50 anos de vida literária. Sem obter uma resposta directa (ela era hábil em esquivar-se quando queria, como um gato, silenciosamente), Costa insiste e Ana acaba por responder o que lhe vai na alma mas, sobretudo, o que vai na mente lúcida de quem conhecia o mundo em que viveu, as pessoas que o habitam:

Costa: O Caravaggio tinha um motto: *Nec Spe Nec Metu* [sem esperança, sem medo], o que me provoca um frio na espinha. Você tem algum?

Ana: Transfiro para aqui a resposta à última questão da alínea anterior: Acho que não irá haver comemoração nenhuma. Os portugueses costumam celebrar os seus artistas só depois de eles terem morrido, e às vezes nem assim.

Por isso, nada espero...⁴

Depois da sua morte, têm sido várias as homenagens, as exposições. Mas A HOMENAGEM PORTUGUESA que a dimensão artística e pessoal de Ana Hatherly merece, em minha opinião, essa ainda não aconteceu, porque o mundo cultural português receia a diferença, o que está fora da norma, do cânon ou dos interesses pessoais, das ambições mesquinhas⁵.

² As actas destes congressos foram publicadas, encontrando-se já em acesso aberto (MONTEIRO & PIMENTEL, 2010, 2011).

³ Esta obra encontra-se também disponível em acesso aberto.

⁴ Sublinhado meu.

⁵ Não posso deixar de me referir ao Colloque International *Le Labyrinthe. La chasse de l'improbable et l'œuvre de Ana Hatherly* que decorreu em Paris, em 2013, por iniciativa de Ana Marques Gastão e do qual resultou o número 16 da revista *Plural Pluriel - revue des cultures de langue portugaise* (<https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/issue/view/12>). Foi um trabalho conjunto para celebração dos 50 anos da publicação de *O Mestre*, em que participaram a Université Paris Ouest – Nanterre la Défense, da Cátedra Lindley Cintra, da Université Paris 8, do Instituto Camões e da Maison du Portugal – André de Gouveia da Fundação Calouste Gulbenkian, em Abril de 2013. O programa encontra-se disponível online: <https://matlit.files.wordpress.com/2013/04/programme-ah-dc3a9finitif-16avril.pdf>.

A presente iniciativa vai no sentido de colmatar essa falta. Por isso acolhi, desde o primeiro momento, o convite que gentilmente Mário Avelar me endereçou para participar nesta obra. Tendo homenageado, singela e despretenciosamente, em vida, essa grande mulher, desejo fazê-lo agora, apresentando a minha interpretação pessoal de algumas *Tisanas*, essa colectânea emblemática da produção literária de Ana Hatherly que se alteia como a criação da sua vida, como ela própria afirmou.

Há grandes especialistas da obra Hatherliana, principalmente no Brasil, onde foram feitas várias teses de doutoramento sobre a obra da autora. Não tenho a pretensão de conhecer a obra de Ana Hatherly como Ana Marques Gastão, José Martins Garcia, Simone Pinto Monteiro de Oliveira, Fernando J. B. Martinho e tantos outros. Os seus escritos estão traduzidos em quase duas dezenas de línguas, e são estudados em várias partes do mundo, mas muito pouco em Portugal⁶. O que se segue não tem a pretensão de ir além de uma interpretação pessoal, centrada em algumas *Tisanas* e em entrevistas onde, por vezes, Ana levantou um pouco do véu com que sempre ocultou a profundidade do “eu”, que reservava apenas para um pequeno círculo de amigos.

⁶ Aproveito para chamar a atenção para o trabalho de José Maria Alves que, no seu canal do Youtube, lê várias *Tisanas* de Ana Hatherly: Palavras ditas (<https://www.youtube.com/user/homeoesp/search?query=Hatherly>).

ENTRANDO N' A CIDADE DAS PALAVRAS

*ergue-se do arrepio da sombra
guerrilha entre parênteses
ergue-se da constante chacina
procurando outra coisa
outra causa o outro lado do ver.*

(HATHERLY, 2003: 36)

Sobre as *Tisanas*, disse Ana Hatherly, em 2007:

A verdade é que, no seu actual conjunto – 463 –, que levei mais de 30 anos a escrever, correspondem a uma obra aberta, que não vai chegar ao fim senão quando eu morrer. Como tantas vezes já o disse, eu sou “um artífice que manipula e interroga a matéria com que trabalha”. De qualquer modo, trata-se de um itinerário de uma vida. (COSTA, 2007: 21)

Porque as assume como “itinerário de uma vida”, Ana Hatherly foi acrescentando *Tisanas* sem reescrever ou modificar as anteriores. Isso seria uma traição à concepção que as informa: serem uma “obra aberta”. Analisar 463 *Tisanas* seria um desafio que exigiria um vasto conhecimento em diversas áreas, um périplo por tudo o que a artista criou, mas também pelo que leu, pelo que integrou, interiorizou e transformou do mundo, das leituras, das viagens, dos contactos. Mas seria também uma certa forma de “traição” ao pensamento artístico de Ana Hatherly. Como afirma Ana Marques Gastão “[t]udo é enganador nas *Tisanas*, tudo aparece e desaparece na certeza de uma impossibilidade” (GASTÃO, 2017: 2).

Perante a impossibilidade/incapacidade, escolho um *corpus* modesto: centrarei a minha interpretação, assumidamente pessoal, em algumas *Tisanas* recolhidas de *A Cidade das Palavras*, reunião das primeiras 222 *Tisanas* (HATHERLY, 1988).

Olhando para o pequeno livro deparo-me de imediato com um duplo desafio.

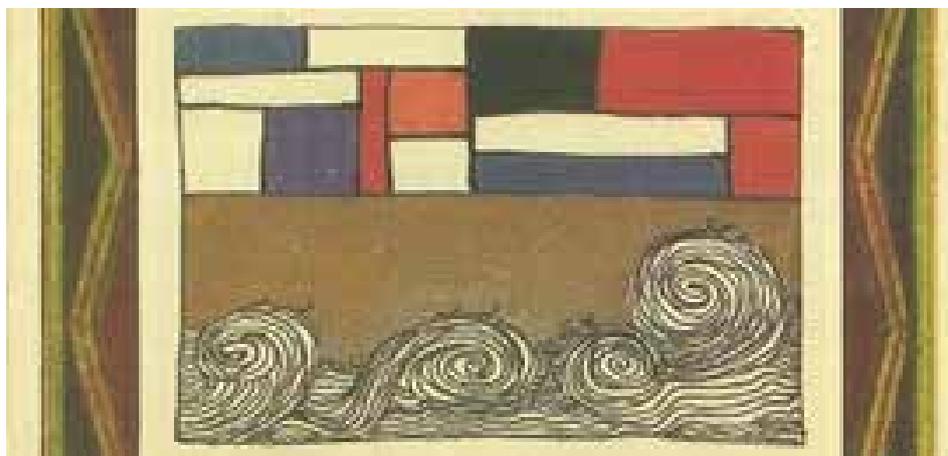
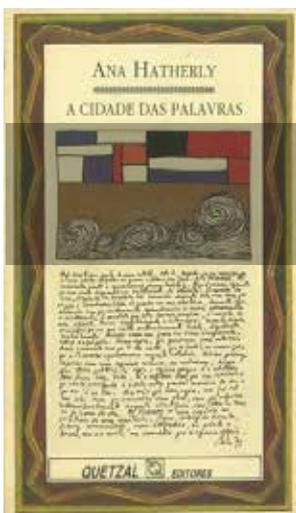
PRIMEIRO DESAFIO

O primeiro impõe-se logo na capa, ilustrada por Ana Hatherly. Sob o título *A Cidade das Palavras*, encontramos um conjunto de formas poligonais em que se unem/confundem treze rectângulos e quadrados de sete cores diferentes.

Se o quadrado, de que o rectângulo é uma variante, é o símbolo da terra, do universo criado, da cidade a que a palavra dá realidade(s), mesmo que ilusória(s), então o que temos perante os olhos é a desordenação das palavras/realidades. A sequência de polígonos regulares está desenhada acima de um mar revoltoso, águas traçadas a negro, o caos primordial, o mundo incriado que subjaz à cidade das palavras. Assumindo que os treze quadrados e rectângulos representam as palavras unidas em sequências autónomas ou fragmentos de conversas que se chocam ou prolongam, não podemos ignorar as cores diferentes, como vozes díspares, ou distintos sentidos, formas diversas de ver a realidade, aquela que o adepto do *I Ching* desmonta num sussurro lapidar: “nada é real, sabe, nada é real (Tisana 188, HATHERLY, 1988).

Se nos retivermos por um momento nos tons dos quadrados/palavras descobrimos, por exemplo, o cor de laranja, um híbrido entre o amarelo e o vermelho, expressão da maleabilidade dos sentidos, da plasticidade polifónica que oscila entre o transcendente e o dionisíaco, entre a ascese e o erotismo.

Perto dos dois quadrados laranja sobressaem



Excerto da capa de A Cidade das Palavras. Autora, Ana Hatherly.

três azuis-escuros, cor do infinito, que seduz o olhar, para que nele se perca. Dois dos quadrados azuis, de um lado, justapostos ao laranja, e ao vermelho escuro, mistério da vida ou símbolo de vida inexplicável, porque sem fim, porque dividida entre a espiritualidade e a dimensão erótica.

Reforçando este movimento perpétuo - cujo mistério permanece imperscrutável pois ao infinito se opõe a forma geométrica fechada - surgem os quadrados brancos e o preto. Aqui é de salientar, em minha opinião, a predominância do branco - quatro formas - duas unem-se a um único quadrado preto que, contudo, envolve toda a composição do que chamámos “cidade das palavras”, pois os limites de todas as formas geométricas estão delineados a negro, bem como as ondas do mar. Se o branco, na sua quaternidade, reforça a ideia de início e fim da vida racional, diurna, inevitavelmente se une ao seu oposto, o preto, a cor da indiferenciação, do caos primordial, a cor da actividade inconsciente, nocturna, a cor que envolve toda a criação pictórica, o elo de união entre tudo - o positivo e o negativo, a vida e a morte, a criação e a destruição, a compreensão e o seu oposto.

Creio ser significativo o facto de a composição gráfica conter treze formas, sendo uma negra. Como a poeta alerta, as *Tisanas* e todo o trabalho da sua composição, ordenação e edição “[s]ão produto de séculos de saber [...], mas nunca apenas aforismos ou epigramas ou lúdicas acrobacias” (COSTA, 2007: 21). O leitor não deve por isso ignorar nenhuma pista, nem acreditar na interpretação que dela faz. Estando perante uma obra aberta, deverá assumir a atitude humilde de aceitar que o que interpreta é uma visão

parcelar, incompleta, fruto do que lê, e de tudo o que compõe o léxico do seu imaginário. Tem a legitimidade transitória de todas as realizações humanas, marcadas pelo tempo, esse tema central na obra de Ana Hatherly.

É com esse espírito de quem adianta hipóteses que sugiro haver uma intenção deliberada na composição das treze formas geométricas. Dada a educação religiosa de Ana Hatherly, o seu conhecimento da mitologia cristã, do pensamento oriental e da simbologia em geral, o número, no contexto das *Tisanas*, remete para o que é parcial e relativo, incompleto e sempre inacabado, o que se repete na inutilidade, mas que não tem fim, apesar de periodicamente interrompido. Neste treze, o quadrado negro é o centro, o elemento aglutinador: o Cristo emulado por trinta dinheiros, o Sísifo condenado à busca de um sentido que não existe, empurrando a pedra pela montanha acima para de novo repetir o mesmo acto porque o inexplicável eternamente o impedirá de concluir a sua tarefa: encontrar um sentido para a realidade que não é real, a ordem que construímos racionalmente e que mais não é do que uma ficção, um simulacro de sentido, uma racionalidade que eternamente esbarra na pura ausência de sentido ou intencionalidade.

Abaixo do quadro surge a reprodução de um texto autógrafo de Ana Hatherly. Lê-lo é um trabalho de decifração, mais um desafio lançado, desde o início da obra, pela poeta/artífice que manipula e interroga a matéria com que trabalha. *A Cidade das Palavras* é uma cidade de *Tisanas* “procurando outra coisa/outra causa/o outro lado do ver”, assumindo conscientemente a mitificação do real (HATHERLY, 1988: 8) - e o seu contrário.

A poeta, que também foi professora, utiliza o Prólogo de *A Cidade das Palavras* para apresentar a sua própria interpretação das *Tisanas*, e para advertir o leitor de que o que lhe é proposto foge deliberadamente à norma, a todo o tipo de padrão mas principalmente ao cânone interpretativo que assume a descoberta do significado como objectivo final da leitura. Por isso a poeta/pedagoga avisa:

Querendo furtar-se à interpretação imediata e deslizando para uma aparente ilogicidade, [as *Tisanas*] constituem-se como uma forma de auto-reflexividade do texto. Também são metalinguagem: são metaliteratura. Fundindo o real e o imaginário numa antologização do saber sobre a qual criticamente reflectem, as *Tisanas* assentam nessa transcontextualização característica do metatexto. (HATHERLY, 1988: 8)

O aviso ao leitor surge muito antes de este chegar à *Tisana* 80⁷: “Era uma vez uma história tão impressionante que quando alguém a lia o livro começava a transpirar pelas folhas. Se o leitor fosse muito bom o livro soltava mesmo algumas pequeninas gotas redondas de sangue.” (53)

O leitor muito bom será aquele que não esquece que o livro que está a ler se quer furtar a qualquer “interpretação imediata”, que o que quer que descubra nestas páginas será fruto de trabalho árduo provavelmente votado ao fracasso ou, quando muito, a uma vitória de Pirro. Uma analogia surge no meu espírito, ao ler esta *Tisana*. É como se o texto parafraseasse Churchill e dissesse ao leitor: “I have nothing to offer but blood, toil, tears, and sweat”, e o “leitor muito bom” lhe respondesse: “I will never surrender”.

E as *Tisanas* contra-atacam o “leitor muito bom” com um enigma, desafiando-o a compreender a inutilidade das premissas a que o racional em nós se agarra desesperadamente, criando simulacros de normalidade.

Perdoem-me a corruptela. O estilo, essa obsoleta pluma, encontrei-o uma vez quando passeava num parque meditando sobre a profusão. Um animal distraído o deixara cair, certamente. Parei um instante. Detive-me considerando a extrema delicadeza das suas fibras. Teria de facto sido por distração que o animal se separara daquela sua parte integrante? Então impôs-se-me a necessidade absoluta de averiguar essa questão. Era preciso saber se o animal de facto andava distraidamente perdendo a sua integridade ou não. Percorri o parque de uma ponta a outra procurando todo e qualquer indício. Procurei até chegar a noite. Quando a noite chegou compreendi. (*Tisana* 27, HATHERLY, 1988: 53)

Compreendi?

Talvez não a totalidade dos sentidos que posso tirar desta *Tisana*. Sei que não é feita de tília, porque não me tranquiliza, não adormece a mente. Mas esse é um dos objectivos fulcrais, na minha opinião, por detrás do conjunto de todas as *Tisanas*: a inquietação permanente com um vasto leque de pressupostos interiorizados que foram construídos para nos “adormecer”, para nos dar segurança, para nos sentirmos como seres que controlam, quando de facto são controlados por uma infinidade de imprevisibilidades⁸. Ana Hatherly di-lo de forma muito clara:

As *Tisanas* também são isso: reflexão sobre a ilusão da verdade que é a arte; reflexão sobre a cultura como projecção da invenção do real; reflexão sobre a consistência do jogo como veículo de conhecimento na sua função libertadora de energia, criadora de liberdade; reflexão sobre as formas. Mas

⁷ Não há nenhuma razão para que as *Tisanas* sejam lidas seguindo a sua numeração. Esse é um exercício automático que perde o sentido quando lemos o conjunto dispar de formas, temas, e objectivos de cada pequena prosa.

⁸ Esta ideia parece-me expressa na *Tisana* 28: “A civilização consiste em aprendermos a fazer naturalmente tudo o que não é natural. É daí que vem a ideia de angelismo porque o animal em nós consente tudo. Só de vez em quando é que sentimos uma estranha melancolia e sacudindo uma mosca dizemos apetecia-me tanto ir para o campo.” (HATHERLY, 1988: 24-25).

nelas também são patentes as chamadas ao real concreto da sociedade contemporânea, inclusive a portuguesa dos anos 60 e 70, nas muitas alusões críticas ao poder instituído: são muitas as *Tisanas* em que se fala de tirania, de repressão, de suicídio, de exílio. (9)

Neste excerto, Ana Hatherly desenvolve uma descrição aparentemente linear do que está por trás das *Tisanas*. Mas a linearidade resume-se à necessidade de escrevermos (e lermos) em linhas direitas, da esquerda para a direita, seguindo um conjunto de regras sintáticas e de convenções. Ao nível semântico, o pequeno excerto envolve-se em circularidades constantes, em contradições, em impossibilidades, como refere Ana Marques Gastão (2017: 2). José Maria Garcia, no Posfácio desta edição, intitulado precisamente “Enigmas da Circularidade”, referindo-se a um texto de Ana Hatherly que não está incluído em *Tisanas*, coloca a questão no combate ao senso comum, que a escrita da poeta, qual Samurai, elege como combate honroso⁹:

O chamado senso comum, que por vezes parece ser unicamente uma forma de razão vulgarizada, argumentará, contra a problemática aqui exposta, que ninguém confunde um retrato com a pessoa retratada, nem uma iguaria com uma «natureza morta». Acontece porém que essa forma de razão vulgarizada - e tanto mais estreita quanto mais divulgada - é apenas um quadro rotineiro de entendimento dum real que se quer comodamente estabelecido, universal e submisso como a concepção de animal doméstico. Não é esse, obviamente, o quadro de entendimento que nos propõe Ana Hatherly. Não será esse, em última análise, o quadro de entendimento - se de entendimento se trata - aplicável ao universo poético. Até no campo do conhecimento supostamente objectivo, seria bom «to recognize the essentially paradoxical nature of reason itself». (GARCIA, 1988)¹⁰

SEGUNDO DESAFIO

A *Cidade das Palavras* reúne 222 *Tisanas*. Cento e setenta e seis foram previamente editadas, e juntam-se-lhes nesta edição 46 inéditas, chamando a autora a atenção para que “a *Tisana 201* talvez possa ser considerada não só como epítome desse grupo [de inéditas] mas também epítome de todas as *Tisanas* que até agora escrevi.” Porém, de imediato, Ana Hatherly desconstrói esta hipótese com uma adversativa lapidar: “Mas nem sempre penso assim” (HATHERLY, 1988: 10). Mais uma vez, a poeta puxa o tapete onde o leitor firmou os pés, imaginando-se em chão sólido, o das certezas inabaláveis. De imediato será tentado a, apesar da advertência, saltar para a *Tisana 201*, à procura de um novo equilíbrio... que não encontra: “A arte torna-se arte quando a sua naturalidade original é transformada pelo contexto em que funciona. Por exemplo: a pérola no brinco, a ideia na escrita, etc. Pergunto-me então: Seremos realmente obrigados a escolher entre a ilusória superioridade do conceito e a gloriosa efemeridade da rosa?” (*Tisana 201*, HATHERLY, 1988: 96)

Talvez (re)descubra que, por todo o conceito que enforma as *Tisanas*, perpassa a fina e constante ironia/paródia que a poeta assume como característica da obra. É com a convicção de que nada é seguro, que nenhuma interpretação é isenta de falha(s), que me detenho no segundo problema: o número 222.

⁹ Tomo a expressão “Samurai” do artigo de Ana Marques Gastão (2017).

¹⁰ José Maria Garcia cita de FROMM, E., SUZUKI, D. T., e MARTINO, D. (1960). *Zen Buddhism & Psychoanalysis*. New York: Harper & Bros, 27-28.

Ana Hatherly era uma conhecedora da simbólica hermética, o que me permite assumir que a escolha deste número não se deveu ao facto de, no momento da edição, Ana não ter mais nenhuma *Tisana* escrita, do mesmo modo que assumo que a escolha das que incluiu nesta edição foi muito ponderada.

Com a convicção de que nada é seguro, arrisco a análise simbólica deste número, ou melhor, deste jogo (assumido) entre o número dois e três. Quase todas as interpretações do número dois apontam para estarmos perante um símbolo de oposição, de conflito, de insegurança. O dois é um estado transitório, como deixam claro os versos iniciais do capítulo 42 do *Tao te ching*:

The Way bears one,
The one bears two,
The two bears three,
The three bears the ten thousand things.
(LeGUIN & SEATON, 1997: 42)

Sendo o número do dualismo, o número 2 expressa, na minha opinião, a estética das *Tisanas*, o jogo de contradições, a dualidade de valores, a ironia que diz o contrário do que afirma, a oscilação entre racionalidade e erotismo, etc. Ao ser repetido três vezes (222) a dualidade transforma-se numa totalidade: tudo nas *Tisanas* aponta para o não sentido, para o desmantelamento da ilusão de realidade, para o próprio questionamento do valor da arte. Assinala ainda a rebelião contra o *status quo*, contra a predominância exasperante do senso comum, da normalidade, até a revolta pela aceitação da estultice como normalidade.

Creio que é dentro deste quadro que podemos tentar a interpretação das *Tisanas*. Uma se me

revela como quase um grito contra a passividade com que se aceitam afirmações generalizadoras, chocantes pela imbecilidade e pela frequência e leviandade com que são produzidas:

Nesse dia eu lera um artigo em que se falava da evolução das artes em que se concluíra que nada nos restava já fazer uma vez que tudo estava feito já e nada lhe poderíamos acrescentar. Fiquei a pensar seriamente no assunto durante um certo tempo. Até que finalmente compreendi. Dirigi-me para o meu escritório sentei-me à secretária tirei da gaveta uma folha de papel e comecei a escrever um longo telefonema. Praticando aquilo a que chamo a prova de resistência dos materiais poéticos chamei o meu porco Rosalina e pedi-lhe que o lesse e depois mo enviasse pelo correio. (*Tisana 10, HATHERLY, 1988: 16*)

Sente-se a ironia amarga da poeta, chocada, revoltada com o mundo da mediocridade pseudo-racionalista. Como salienta Garcia, as *Tisanas* são uma das formas que Hatherly encontrou para, entre outros objectivos, revoltar-se contra o ocidente “que padece de excessiva racionalidade quando avaliado pelos pensadores de outras culturas, afinal não padece de racionalidade nenhuma. Apenas se esforça por remendar, tant bien que mal, as brechas dum edifício autoritário: o da sua discursividade que, no fundo, encobre o irracional, o indemonstrável, o dogma” (GARCIA, 1988: 126).

É contra “o irracional, o indemonstrável, o dogma” que a poeta se revolta afirmando, na *Tisana 114*: “Estou na arcada da velha praça é quase noite. O tráfego está no auge. Estou perto do café que Fernando Pessoa frequentava. Olho o céu e digo parece de papel pardo. Encosto-me a uma das colunas. Penso e repenso o suicídio diário. Estou triste. Não posso amar senão em liberdade.” (HATHERLY, 1988: 65-66)

Não é inocente a referência a Fernando Pessoa,

esse “eu” que se desmontou noutros “eus”, cada um com a sua voz, assim abarcando visões diferentes, mesmo contraditórias da realidade. A conclusão da poeta, de certo modo, ecoa a infelicidade que, em minha opinião, Fernando Pessoa sentia e expressava na multiplicidade de “eus”. A *Tisana* termina com um grito que se desprende da alma da poeta: “Não posso amar senão em liberdade”. A liberdade é necessariamente plural, desestabilizadora, combatente, produtora.

BREVE PÉRIPLO PELA CIDADE DAS PALAVRAS

Se apenas a capa e o número de *Tisanas* na edição de *A Cidade das Palavras*, podem suscitar os comentários supra, imagine-se quantas páginas, quantas teses, podem gerar-se a partir das 463 *Tisanas*.

Num breve périplo por *A Cidade das Palavras*, seguirei apenas algumas *Tisanas* que têm por ponto de partida/chegada Portugal. A liberdade é um valor absoluto para Ana Hatherly. A liberdade em todas as suas dimensões, que exige uma voz independente, crítica, directa. No contacto pessoal essa era, talvez, a primeira impressão com que ficávamos. Ana dizia sempre o que pensava, sem sentimentalismos, sem rodeios. Fê-lo ao longo da vida e, como ela própria confessou: “Eu não rejeitei a minha condição de mulher: casei, tive uma filha, quis ter família. Mas o que acima de tudo quis foi ser uma pessoa, ser eu própria. Tive que pagar um alto preço por esta minha singularidade” (MONTEIRO & PIMENTEL, 2010^a: 15).

Portugal dos anos 60 e 70 não estava preparado, nem as elites queriam aceitar a singularidade de Ana Hatherly¹¹. As suas viagens, a formação no estrangeiro, a vida académica iniciada fora do país são uma forma de exílio simultaneamente desejado e imposto, porque a poeta “só [podia] amar em liberdade”¹². Um país de coveiros invejosos não é um país onde a liberdade para criar, sem aceitar compromissos, sobreviva:

Era uma vez um país de coveiros. Apertados uns contra os outros abriam as respectivas covas dos inimigos, correspondendo fielmente à sua mútua inimizade. As pás subiam e desciam brilhantes, aéreas, rítmicas, e a terra era atirada de uma cova para outra, numa chuvada feericamente pesada. Nesse país todos estavam enlouquecidos pelo desejo de retribuir a retribuição. Tinham muito sangue português. (*Tisana* 212, HATHERLY, 1988: 99)

Do mesmo modo, um país em que o padrão e a normalidade imperam, onde o pensamento crítico é “proibido” ou simplesmente ignorado, é um país sem futuro, incapaz de criar, de evoluir:

Numa república ideal cujo projecto começa a ser agora estudado a questão da humilhação a que está sujeito o indivíduo normal é um dos pontos fulcrais. De facto o cidadão é denominado Habitante da Linguagem tentando-se que a pessoa com ilusão não perdue. Os livros básicos para a formação do cidadão têm a forma de romances familiares em que o fantasma da unidade se perpetua. (*Tisana* 167, HATHERLY, 1988: 83)

É também um país em que a capacidade de resignação torpedeia qualquer tentativa de mudança, de vida em plenitude:

Era uma vez um homem elástico. Quando era preciso que ele passasse através duma porta mal aberta esticavam-no em comprimento e ele passava. Não era preciso abrir mais a porta. Quanto ao deitar-se, se a cama fosse curta encolhiam-

¹¹ Penso mesmo que o Portugal dos anos 80 e 90 foi um prolongamento deste status quo.

¹² Há um conjunto de *Tisanas* dedicadas ao tema do exílio, várias associando o tema da ilha como lugar fechado, de isolamento, de prisão.

no, ele dava em largura e assim estava sempre tudo certo. Este mito, que deu origem ao verbo procrastinar, há muito que é conhecido dos portugueses. (Tisana 219, HATHERLY, 1988: 102)

Amante da liberdade, promotora/criadora da desconstrução da norma, Ana Hatherly viveu a revolução de Abril, viu desmoronar-se uma ditadura caquética, esclerosada, mas eficaz na normalização e no controlo dos seres¹³; porém, não perdeu o olhar crítico, a capacidade de ver para lá da “realidade” celebrada. Tal como as vanguardas são para ser ultrapassadas por outras respostas/movimentos, também as revoluções tenderão para uma normalização até que nova revolução se gere: “Revolução revolução oh complicada rotação das velhas formas sob a agência do estímulo novo. Se a coacção existe é preciso combatê-la mas se não existe rapidamente é criada. Na escala dos valores o que não pende depende. Também” (Tisana 150, HATHERLY, 1988: 77).

CONCLUSÃO (?)

Que concluir?

Como concluir uma análise a uma ínfima parte da obra de Ana Hatherly?

Como pôr fim ao mar de ideias que as leituras e releituras suscitam no leitor?

Como resolver o conflito entre poeta e leitor que Ana aborda na Tisana 126: “O autor e o leitor: estamos no limiar do prazer. Um de cada lado como anfitriões esperando tensos. Vivemos a

problemática do segredo - se for divulgado deixa de existir se não for torna-se um horrível tormento. Alguns mestres dizem que o próprio do prazer é não poder ser dito.” (70)

Renuncio à conclusão, porque desejo manter o prazer do não dito, porque não há fim na desordem que cada leitura instaura na ordem artificial da “realidade”¹⁴. Deixo o texto em aberto, com uma última Tisana, que, em minha opinião, expressa a atitude de Ana Hatherly perante a vida, a academia, as mentes “cultas”, a repugnância ao status quo instituído, seja ele qual for, porque a tendência será sempre a do silenciamento, da normalização, da promoção dos mais obedientes ou dos mais oportunistas. Nada como o riso para perturbar a ordem. Até sempre, Ana Hatherly.

A assiduidade absoluta com que a ignorância persegue os pesquisadores só tem paralelo na insistência com que desconhecidos cães nos atacam quando entramos em qualquer quinta em visita. Devia ser isso o que Gogol queria dizer quando declarava que queria perseguir com o seu riso a eterna mediania (mil vezes pior que cem cães raivosos) (Tisana 133, HATHERLY, 1988: 72)

¹⁴ Tisana 131: “Passeava num grande museu quando de súbito compreendi: sala a sala andar a andar tudo eram enormes folhas dum enorme livro tão grande que era preciso caminhar por ele fora. Foi então que compreendi que o leitor realiza a aventura de contribuir para que se invente diariamente a responsabilidade da desordem.” (1988, p. 71).

BIBLIOGRAFIA

- COSTA, H. (2007). Entrevista com Ana Hatherly. *Via Atlântica*, 11, 18-22. <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/download/50659/54772/>
- FROMM, E., SUZUKI, D. T., & MARTINO, D. eds (1960). *Zen Buddhism & Psychoanalysis*. New York: Harper & Bros
- GARCIA, J. M.. "Posfácio; O Enigma da Circularidade". HATHERLY, A. ed. (1988). *A Cidade das Palavras*. Lisboa: Quetzal, 117-136
- GASTÃO, A. M. (2017). As "Tisanas" de Ana Hatherly – auto-retrato de um samurai ocidental. *Plural Pluriel* (16), 1-16 <https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/83>
- HATHERLY, A. (1988). *A Cidade das Palavras*. Lisboa: Quetzal
- _____. (2003). *O pavão Negro*. Lisboa: Assírio e Alvim
- Le GUIN, U. K. & SEATON, J. P. (1997). *Lao Tzu: Tao te ching: a book about the way and the power of the way*. Boston: Shambhala Publications
- MONTEIRO, M. do R., & PIMENTEL, M. do R. eds. (2010a). *Leonorama: Homenagem a Anna Hatherly*. Lisboa: Colibri
- _____. (2010b). *Vieira: O Tempo e os seus Hemisférios*. Lisboa: Colibri
- _____. (2011). *D. Francisco Manuel de Melo - Mundo é Comédia*. Lisboa: Colibri

PORTFÓLIO

Ana Hatherly e a escrita em cinema

ELISABETE MARQUES¹

Numa entrevista concedida, em 2003, ao programa televisivo “Entre Nós” da Universidade Aberta, Ana Hatherly explica que, tendo iniciado o seu percurso artístico praticando uma literatura convencional, mais tarde optaria pela exploração do lado visual da escrita, experimentando também fazer cinema, entendido nas suas próprias palavras como “forma de expressão ou de criação ou de comunicação em que as duas facetas de escrita e pintura se reúnem de uma maneira especial” (2003, 1:16). É, nesse momento, interrompida pela jornalista, não chegando a elucidar a tese. Contudo, fica claro que Hatherly considera o cinema *medium* distinto para a exploração do carácter visual da palavra, aqui especificamente associado à pintura.

O depoimento da autora causa, porém, alguma estranheza, sobretudo se pensarmos em alguns dos seus filmes, onde não é imediatamente perceptível a presença da escrita, incluindo os filmes de animação, feitos nos anos 70, que serão tomados como objectos de análise no âmbito deste texto. Por que fala, então, Hatherly da sua experiência cinematográfica associando-lhe a questão da escrita? Como é que os seus filmes expõem a relação escrita e pintura de maneira

especial? Em que medida é que o dispositivo filmico relança a questão escrita-pintura?

Para compreender o alcance da sua declaração sobre o cinema e tentar dar resposta às interrogações que origina, será proveitoso examinar o que guiou Hatherly ao longo da sua actividade poético-plástica. O exame daquelas que são as suas convicções artísticas permitir-nos-á averiguar como a experiência com o cinema é consequente e concordante com o resto da sua obra. Ajudar-nos-á também a verificar adiante as potencialidades do cinema, pelas quais a reactualização da escrita-imagem acontece.

EXPERIMENTALISMO/ POESIA VISUAL

Conforme se adiantou, a obra de Hatherly encontra-se intrincadamente associada à exploração da dimensão visual da palavra escrita. Primeiramente, surge inserida no movimento PO.EX, nas décadas de 60 e 70 do século XX, e depois num espaço singular de criação, em que convergem a caligrafia, a pintura, o desenho, a performance, entre outros. Multifacetada, Hatherly não só soube reinventar as formas de escrever, como participou activamente na fundamentação teórica dos movimentos de vanguarda que integrou. Realizou, para o efeito,

¹ Investigadora pós-doc.

pesquisas genealógicas e analíticas da poesia visual e da poesia experimental, testemunhadas em diversos volumes publicados, entre outros que poderíamos aqui elencar: *O Espaço Crítico: do simbolismo à vanguarda* (1979), *A Experiência do Prodígio - Bases Teóricas e Antologia de Textos-Visuais Portugueses dos séculos XVII e XVIII* (1983), *A Casa das Musas: uma releitura crítica da tradição* (1995), *Interfaces do Olhar - Uma Antologia Crítica / Uma Antologia Poética* (2004).

Nos textos de índole ensaística, fica patente a sua grande erudição e evidenciam-se alguns dos princípios norteadores do seu pensamento artístico. Daí a importância acrescida em considerar a produção crítica de Hatherly no seio de qualquer comentário feito à sua obra poética.

Iniciemos, portanto, por “Texto e visualidade”, incluído no volume *O espaço crítico – do simbolismo à vanguarda* (1979), primeiro livro de ensaios publicado pela artista. Nele, Hatherly assinala alguns momentos decisivos, entre eles o barroco, o simbolismo, o modernismo e as vanguardas do século XX, para a reflexão crítica da literatura e, por conseguinte, para uma mudança de percepção do “literário”:

O conceito de literatura que, justamente com Mallarmé *(re)começa* a ser contestado na sua consistência básica, estabelecida (que era o de Belas-Letras e, sobretudo, o de cultura oficial, burguesa), entra na sua fase de evolução moderna com o Simbolismo que, aliado ao Movimento impressionista, tem como contemporâneas a descoberta da fotografia e do cinema e a publicação de reforma social de Karl Marx. Se o Simbolismo, equiparado ao Sensacionalismo, contribui para uma diluição das estruturas do verso e, por prolongamento, do texto, como era praticado até então e fulgurantemente em tantos casos, essa diluição manifesta-se acima de tudo pela sua *assimilação de características*

visuais que reduzem o poema a uma mancha, um conjunto de impressões (où rien ne pèse ni pose) prefigurando a arte abstracta ao nível da figura/imagem, acabando por pôr em destaque a mancha tipográfica, ou seja, o corpo visualmente formal do texto.

É assim que o conceito de literatura é atacado nos seus alicerces formais, prefigurando o ataque às estruturas da sociedade que herdara e instituíra essa noção de cultura.

[...] O que nos parece importante salientar neste contexto é o facto de que é a partir do momento em que o conhecimento das leis que regem a percepção e a actividade intelectual se vai divulgando que as fronteiras entre as artes vão caindo, dando origem a formas múltiplas, complexas, híbridas, formas/charneira, entre as quais poderíamos situar o poema visual, ou simplesmente a crescente visualidade do texto. (1979, 95-96, itálicos nossos)

Muito embora este longo excerto pareça consistir numa simples descrição de ocorrências, podemos entrever um conjunto de princípios teóricos e estéticos perfilhados pela autora, razão pela qual ele se revela particularmente elucidativo. Desde logo, importa notar a referência ao processo de revisão (estética e política) de um conceito rígido e ideológico de literatura, associado à arte do bem escrever e a certas regras rítmicas e figuras de retórica. No fundo, trata-se de mostrar que existe o problema de definição do próprio conceito de literatura, sendo que a autora entende que essa mesma questão foi avançada pelas vanguardas suas contemporâneas. O questionamento do campo é percebido como gesto crítico basilar para o aparecimento de propostas e experimentações hibridizadas, que não se sustentam nas tipologias e convenções mais geralmente operantes, antes dependendo do ímpeto criativo do autor. Nessa medida, é a própria noção de poesia que está em jogo. Já não se entenderá poesia enquanto género associado à arte da versificação; alargar-se-á o campo remetendo poesia ao termo grego *poiesis*, “a actividade pela qual alguém produz algo que não existia antes”,

isto é, o próprio acto de criar.

Não menos relevante é a menção, no mesmo excerto, aos novos meios de produção imagética (na época analisada pela autora, a fotografia e o cinema), que teriam alterado necessariamente os modos de percepção, bem como de produção do conhecimento e de pensamento². Se surgem novas práticas e materiais que amplificam o terreno epistemológico, filosófico e perceptivo, é natural que daí decorram mudanças no campo artístico, nomeadamente nas repartições estéticas e de género, e, por conseguinte, na produção.

Não espanta portanto que, segundo a descrição da autora, certos movimentos, como o simbolismo, tenham dissolvido as estruturas textuais (versos) habituais na sua época, resultando daí o enfoque sobre o sonoro (assim sugere a citação de Paul Verlaine) e sobre a mancha tipográfica, isto é, sobre a condição sensorial, impressiva, das palavras. A passagem em que se dedica a explicar as mudanças ocorridas no campo literário é, a nosso ver, da máxima relevância, já que se verifica o recurso a um léxico mais facilmente associado à teoria da pintura – “mancha”, “conjunto de impressões”, “arte abstracta”, “figura/imagem” –, salientando a aproximação do textual ao que era anteriormente remetido para o domínio da arte pictórica.

Hatherly explicará ainda que é a meditação sobre a relação entre os processos de percepção e a actividade mental que motivará os artistas

a procurar outras direcções. Designadamente, a associação, feita pelos artistas do século XX, da noção de objecto à de signo. Teria sido esta conexão um dos impulsionadores da experimentação poética, nomeadamente da poesia concreta, na qual se encontra patente uma identificação entre *ikon* e *logos*.

Se é comum afirmar-se que na base destas vanguardas está o abandono da discursividade a favor da dimensão icónica da palavra, é igualmente certo assumir-se que no centro dessa pesquisa poética se encontra a reivindicação da importância das sensações (estímulos) suscitadas pelas formas e pelos materiais. Ou seja, está em causa a defesa da componente sensorial da palavra muitas vezes secundarizada diante do significado. Daí que, entre as várias possibilidades da palavra, seja destacada a sua configuração, o seu desenho.

Considerar a dimensão visual da palavra implica diferentes modos de a perceber e ler. No exercício de leitura convencional esquecemos o suporte e a mancha tipográfica (a forma) para nos concentrarmos no significado. Na poesia visual a qualidade pictórica e a espacialização do texto no suporte são, pelo contrário, realçadas, pelo que devem ser também *vistas/lidas* e indagadas.

A questão da leitura é, pois, essencial para Hatherly, que lhe dedicou vários parágrafos, incluindo um texto do já mencionado livro *PO-EX - textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* (1981), intitulado “A reinvenção da leitura”. Essencial

² Este segundo ponto encontra eco no texto “O artista contemporâneo e os *mass media*”, no qual Hatherly defende a necessidade de o artista contemporâneo assimilar os media, em particular a fotografia e o cinema, que “concretizam um máximo de ficção, pois são meios não-humanos de fixar o gesto instantâneo e reproduzi-lo infinitamente com rigor” (1981: 267).

para compreender as distinções entre o experimentalismo, em particular aquele levado a cabo pela poeta, e a poesia concreta, este texto permite entender uma nova concepção de leitura, que a própria autora experimentou: enquanto exercício lúdico de decifração e reinvenção do texto imagem:

Foi a partir dessa experiência da fragilidade da comunicação dos conteúdos dos textos [de escritas arcaicas] e da variedade possível de leitura das formas que desenvolvi a prática do texto-imagem, que simultaneamente transcende e engloba o problema do conteúdo ao nível do significado, alargando este para o que se poderia designar por *um campo de significação integral*, que seria o da não deliberação específica do seu conteúdo, sendo a sua única limitação a da forma gráfica.

Com essa tentativa experimentava, por um lado, alargar o campo da leitura para fora da literalidade; por outro, alargar o campo criador da própria escrita, metafórica e factualmente, pois que chamando a atenção para a escrita como desenho ou pintura de signos (tornando-a ilegível para desalojar do hábito da leitura conteudística) estava tentando restituir a escrita à sua força original, semiótica, icónica, automaticamente semântica. (1981, 149)

Forçando-se a “ler” línguas que não conhecia, Hatherly descobre o potencial das formas e começa a desenvolver uma prática pela qual pretende devolver a escrita à sua origem iconográfica. A autora procurará *mostrar* a escrita ao invés do escrito. Porém, como fica claro neste excerto, tal gesto não significa o abandono ou a rejeição da semântica, antes um modo diferente de a trabalhar e *dar a ver*, tornando concomitantes o conceito e a imagem. Compreende-se assim a incidência na tematização da relação entre escrita e pintura. A palavra é um signo pintado, e na qualidade de pintura interpela os sentidos, designadamente a visão, sem que isso signifique a ausência de pensamento ou de significado. Por essa mesma razão, Hatherly considera-se simultaneamente

escritora e pintora.

O meu trabalho começa com a escrita – sou um escritor que deriva para as artes visuais através da experimentação com a palavra. A Poesia Concreta foi um estádio necessário, mas mais importante ainda foi o estudo da escrita propriamente dita, impressa e manuscrita, especialmente a arcaica, chinesa e europeia.

O meu trabalho também começa com a pintura – sou um pintor que deriva para a literatura através dum processo de consciencialização dos laços que unem todas as artes, particularmente na nossa sociedade. Esta consciencialização tornou-se mais importante quando comecei a incorporar os *media* directamente no meu trabalho.

O meu trabalho em geral diz respeito a uma investigação/questionação do *idioma artístico*, particularmente do ponto de vista de representação – mental e visual. (1981, 265)

A autora sublinha a qualidade *ensaística* e indagadora da sua prática artística, não circunscrita aos termos ‘literatura’ ou ‘artes plásticas’, mas participando de uma poética (*poiesis*) da experimentação, pela qual os limites entre as artes já não são discerníveis. As duas frases “O meu trabalho começa com a escrita” e “o meu trabalho também começa com a pintura” mostram como escrita e pintura convivem na reflexão e no trabalho plástico de Hatherly.

É na medida em que entende a escrita enquanto representação muda da fala, que Hatherly pressupõe nela a dimensão pictórica, evidenciada nas escritas ideográficas. Na página, no cartaz, na película, seja qual for o suporte, as letras aparecem como formas ou figuras geométricas. Daí que a autora mencione a representação (mental-conceptual, visual-perceptiva) enquanto noção fundamental para a sua pesquisa artística. Na medida em que o signo é a um só tempo conceito e imagem (representação conceptual e imagética), escrita e pintura tornam-se indissociáveis.

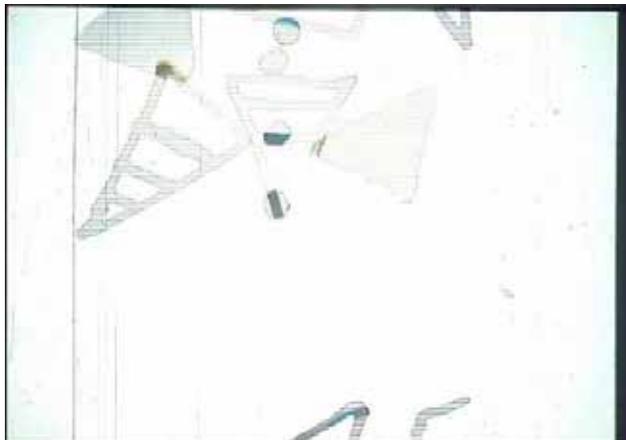
É precisamente neste ponto que podemos convocar os seus exercícios cinematográficos, uma vez que neles se verificam a articulação e a execução de todas as ideias que até aqui fomos expondo.

ESCRITA, PINTURA E CINEMA

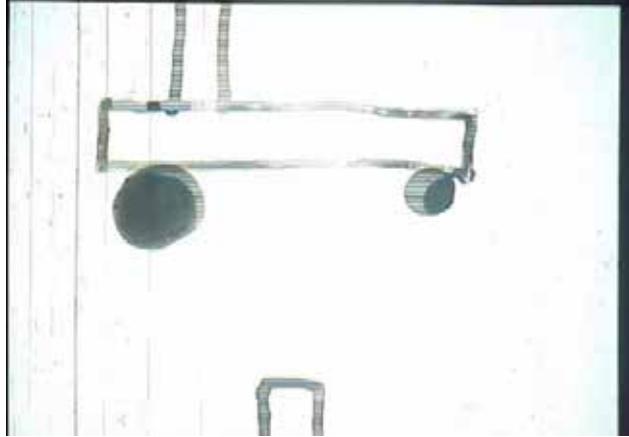
Durante os seus estudos na London Film School, Ana Hatherly levou a cabo alguns exercícios cinematográficos. Entre eles, os filmes de animação (por vezes, qualificados de abstractos), nos quais aparecem figuras geométricas, sofrendo metamorfoses sucessivas de formato e, nalguns casos, de cor. Se, conforme a afirmação da autora na entrevista acima citada, o cinema pressupõe uma relação especial entre escrita e imagem, como se pode a mesma verificar nestes filmes?

Sublinhemos que, na mesma entrevista, Hatherly afirma que o desenho geométrico é a base da palavra escrita (ideia que remonta, pelo menos, ao Renascimento), pelo que podemos adivinhar que as figuras correspondem ou associam-se a letras percebidas enquanto formas.

Como é comumente sabido, os pontos são os elementos base das figuras. A partir daí seguir-se-ão as linhas, os planos, e as secções cónicas, como elipses, círculos, e parábolas, já considerados figuras. Ora, é precisamente essa representação esquemática que podemos apreciar nos filmes de animação de Hatherly.



Fotogramas de *Filme de Animação* (1974)

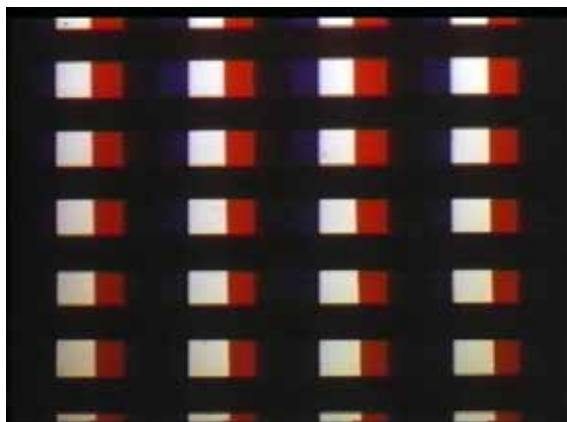


Contudo, ao aplicar pigmento, atribuindo matizes, tons e texturas aos desenhos, essas figuras da escrita passam a ser também formas da pintura ou manchas, evidenciando-se assim a origem pictórica comum, acima defendida.

Já havíamos mostrado como para Hatherly há uma espécie de indistinção entre a forma da palavra, a sua qualidade ideogramática e a pintura. Esta ideia está patente nos trabalhos de *Mapas da imaginação e da memória*, de 1973, onde se assume inteiramente o trabalho simultâneo da escrita e da pintura.

Conforme havíamos avançado, segundo a autora, uma e outra surgem do mesmo gesto ou têm uma mesma origem: a representação. A letra/palavra é representação da fala e, na qualidade de signo, é desde logo desenho/pintura. É preciso sublinhar que esta noção de representação nada tem que ver com a cópia figurativa dos objectos ou dos referentes. Dificilmente poderíamos compreender por que se convencionou associar alguns sons ao desenho da letra “A”. Partindo do código de signos já estabelecido (letras/ figuras geométricas), Hatherly propõe então a sua exploração plástica ou reinvenção, criando desse modo um jogo de formas e induzindo o espectador-leitor ao exercício lúdico de decifração.

Em *C.S.S. (Cut-Outs, Silk, Sand)* (1974), esse jogo encontra-se evidenciado: da exposição da letra identificável passa-se à apresentação de sequências de padrões e figuras geométricas coloridas.



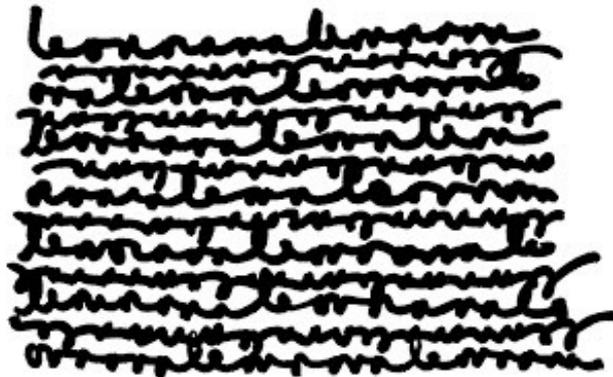
Fotogramas de *C.S.S. (Cut-Outs, Silk, Sand)* (1974)



Mapas da Imaginação e da Memória (1973)

Acontece que essas figuras/padrões alternam e transfiguram-se. Há uma sequencialidade similar ao encadeamento frásico. Lemos os filmes de Hatherly, lemos as figuras pintadas e lemos a geometria da escrita. Este exercício já se encontrava patente noutras obras, sob o título “Variações” (termo musical, sublinhe-se). É o caso do trabalho intitulado “Leonorana”, um conjunto de textos-imagem cujo ponto de partida é o poema de Camões “Leonor”. A sequência tem início num texto corrido. Gradualmente, os textos vão ficando mais rarefeitos, para ganharem novos contornos formais, ao ponto de se aproximarem do geométrico ou da pincelada, como acontece, por exemplo, nas variações XVIII e XX.

Com alguma facilidade se associará o gesto implícito em “Leonorana” às animações de Hatherly, onde se assiste à transmutação de umas formas em outras ou a propostas variadas de visualidade das figuras. Nos dois casos verifica-se ainda a sequencialidade das imagens, resultante do trabalho de corte, recorte, colagem e de montagem (*cut-outs, silk and sand*). O espectador-leitor vê-se impelido a acompanhar a cadência e a fazer a sua leitura criativa do exercício da permutação e da combinatória. No livro, virando as páginas e acompanhando a ordem de aparecimento das imagens; no filme, assistindo à passagem rápida dos fotogramas.



A sequencialidade acelerada e a consequente ilusão de movimento do cinema parecem interessar à autora, pois através deles pode produzir ou realçar modos de ver os signos escritos pintados. Desde logo, o dispositivo fílmico exhibe a interferência de uns signos sobre os outros, já que a sucessão veloz das imagens resulta não só na impressão de metamorfose como também na sobreposição de planos, isto é, nas camadas imagéticas. Assim sendo, é possível falar-se de signos-pinturas intersticiais originados pela cadência e pela velocidade. A sucessão e justaposição das imagens exprime, portanto, o que não existia em nenhum dos planos ou figuras separadamente; criam um efeito quase alucinatório, pelo qual o espectador (a sua percepção) se torna elemento fundamental no processo de construção das figuras. Quem olha interfere no que é olhado; quem lê reinventa o lido. Por outras palavras, o dispositivo fílmico torna manifesto um conjunto de operações específicas da leitura: ver, decifrar, imaginar, reescrever.

Nessa medida, o recurso ao cinema é duplamente importante, pois permite a exploração tanto das imagens materializadas na película quanto das imagens virtuais (mentais). Percebemos, assim, de que modo o cinema, na qualidade de arte das imagens em movimento, pode contribuir para a reflexão e para a prática de uma escrita visual. Exibindo-a como escrita móvel, pintura em contínua transmutação (metamorfose), que vista, lida e imaginada proporciona novas apreciações estéticas, sensoriais e cognitivas do literário, ou melhor, do poético.

VÍDEO:

Universidade Aberta - Entre Nós [Em linha]: entrevista a Ana Hatherly. Realização de Guilherme Piedade; Tecnólogo Vítor Almeida. Lisboa: Universidade Aberta, [2003]. 1 prog. vídeo (31 min., 50 seg.):

<https://vimeo.com/user34119652/review/156836948/fca7eb0b35>

BIBLIOGRAFIA

CRESPO, N. (2017).

“*Language! It's a vírus!* Palavras e imagens em Ana Hatherly” in *Ofício Múltiplo- Poetas em outras artes*. Org. FRIAS, J. M. et al. Porto: Edições Afrontamento.

HATHERLY, A. (1979).

O Espaço Crítico – do simbolismo à vanguarda. Lisboa: Caminho.

_____, CASTRO, E.M. de Melo e.

(1981). *PO-EX – Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores.

_____. (1985). “Perspectivas da poesia visual: Reinventar o Futuro” in *Poemografias – Perspectivas da poesia visual portuguesa*. Lisboa: Ulmeiro.

_____. (2001). *Um Calculador de Improbabilidades*. Lisboa: Quimera.

SOUSA, J. P. de. (2018). “A contemporaneidade disruptiva do desenho-escrito de Ana Hatherly” in *Ana Hatherly – O Prodígio da Experiência* (Catálogo). Almada: Casa da Cerca.

PORTFÓLIO

Anagregoriana¹

ANA MARQUES GASTÃO²

Não importa aqui reflectir sobre a importância da história da escrita e do número no percurso de Ana Hatherly, nem analisar os processos de aquisição de conhecimento pela investigadora nestes domínios. Sabemos que empreendeu, na área, aquilo que chamou de «pesquisa sistemática», algo que a sua *mão inteligente* dá a ver na introdução a *Mapas da Imaginação e da Memória* (HATHERLY, 73: 5-9) e em outros textos. Num artigo publicado, em 1967, no jornal *Diário Popular*, transcrito posteriormente em *Obrigatório não Ver* (HATHERLY, 2009: 98), a ensaísta define o poeta como «um eficaz calculador de improbabilidades», considerando-o um criador e transmissor de mensagens: “a ele cabe desempenhar uma importante função como codificador e decodificador”, algo que Herberto Helder, de algum modo, reforça no posfácio a *Electrònicolírica*³, no qual afirma que «o princípio combinatório» pode entender-se como “a base linguística da criação poética” (HELDER, 1964: 50).

Estamos, para a autora, perante uma concepção da escrita enquanto circuito que transforma a informação contida nas palavras noutra coisa a utilizar pelo leitor de um outro modo. Ana

Hatherly emprega a linguagem da electrónica digital para encontrar uma definição do poeta, criador de metáforas – processo de substituição em que um termo é substituído por outro, o que, no fundo, significa transposição. Este conceito não pode ser dissociado, porém, da imagem gráfica de um codificador e de um decodificador que se assemelham aos quadrados mágicos, como o que surge em *A Melancolia*, de Dürer, com ligações expressas à alquimia e à astrologia.

O trabalho poético-visual que Ana Hatherly nos legou acompanha a história das ideias, das religiões, da mística e das artes, não só no sentido de uma erudição, mas de uma praxis conhecedora da pansemiótica cabalística, da arte combinatória e seus aspectos permutacionais, algo ao qual o conhecimento aprofundado do universo musical da ensaísta acrescenta mais do que o óbvio. Tenha-se em atenção a formação adquirida pela poeta nesse âmbito na Alemanha e em Portugal, também no domínio do canto: “(Eu estudei muito seriamente música, sobretudo nos aspectos da composição e desse estudo me ficou o gosto pelo rigor e uma entranhada disciplina que, por exemplo, nas *Rilkeanas*⁴, se pode ver claramente. Mas em outras obras também. E até

¹ Agradecemos à Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento a autorização para a reprodução das peças de Ana Hatherly.

² Poeta e ensaísta.

³ Renomeado *A Máquina Lírica*.

⁴ O livro acabou por intitular-se *Rilkeana*.

no meu comportamento em geral.”⁵ (HATHERLY, 2004:126-127).

Entenda-se cabala, não só enquanto doutrina constituída por uma metafísica, uma mística e uma exegese de natureza esotérica, mas também como técnica de leitura e de interpretação do texto sagrado, olhando ao estabelecimento de critérios metodológicos, nomeadamente por meio da combinatória a que chamaremos cósmica. A música deverá ser compreendida, neste contexto, no enquadramento experimental que possui, sabendo nós que tem como matéria-prima o som, seus parâmetros e meios de propagação: a notação é, aliás, constituída por um conjunto de sinais gráficos que simbolizam uma cadência de sons. Nestes aspectos, cabalístico e composicional, assenta o misticismo linguístico da escritora. Ana Hatherly era conhecedora dos estudos de Isaac el Ciego, Abraham Aboulafia, Joseph Gikatilla, Moisés Cordovero, Isaac Louria e dos autores da cabala cristã que os seguiram na demanda do conhecimento do mundo e seus mistérios, a partir de uma ideia fundada na crença num Deus infinito, o Único Coroado (*Ein-Sof*).

O texto-desenho na sua obra deve merecer uma aproximação hermenêutica que o tenha em conta como parte integrante de um sistema sígnico a estudar de modos múltiplos e também enquanto pulsão de um corpo em movimento

entre os vários elementos – sobretudo o ar (o sopro), que tem uma velocidade.⁶ Podemos lê-lo em *Mapas da Imaginação e da Memória* (HATHERLY, 1973) e, noutros momentos, como uma sequência de ondas sonoras. Os sons naturais são combinações de sinais, constituindo a escrita uma forma de no-ta-ção geradora de arquétipos.

Publicado primeiro na revista *OPERAÇÃO I*⁷ e, depois, em *Mapas da Imaginação e da Memória*, o alfabeto estrutural⁸ de Ana Hatherly, fundado em oito caracteres e segundo a ideia de anagrama, tem, na visão da artista, valor metafórico graças ao seu valor sinalético, semiológico e icónico. Na verdade, o ritmo transmitido no traçado vai do concreto ao abstracto, usando a regra enquanto instituição didáctica, mas a qualificação abstracta utilizada para estes textos visuais – que não incluem apenas um modelo de escrita conceptual – só se compreende a partir do seu porte teórico, místico e musical. Ou seja: estes desenhos-escrita emergem, na acepção benjamiana, do processo do seu devir e desaparecer no espaço (BENJAMIN, 2004: 32), de um imperativo gráfico acompanhado por uma diluição da estrutura criada no papel e de um impulso inventor. Se o remoinho da mão – que risca incessantemente, com diversas variantes, e se dá a ouvir – é algo infindo em os *Mapas* e, em geral, nos poemas-imagem de Ana Hatherly⁹, algo nos confirma o movimento de meditação

⁵ Carta a Elfriede Engelmeier – tradutora para alemão de Ana Hatherly – sobre a génese de *Rilkeana*.

⁶ Ler *Ana Soberana* ou *LER NO AR*, de Maria Filomena Molder, pp. 67-78, in catálogo da exposição *Ana Hatherly: Território Anagramático, Anagrammatic Territory*, com curadoria de João Silvério, e textos de João Silvério, Maria Filomena Molder, Fernando Aguiar e Andreia Poças, Lisboa, Documenta/Fundação Carmona e Costa, 2017. Acrescente-se, como curiosidade, que, no canto gregoriano, neumas – sinais derivados da gramática grega que não indicavam com precisão as notas, mas ajudavam os cantores –, significavam «ar» em grego.

⁷ O título *Operação I* (1967), org. de Ernesto de Melo e Castro, contém cartazes de António Aragão, Alfabeto Estrutural de Ana Hatherly; 10 sintagmas de E. M. de Melo e Castro; 9 homeóstatos de José Alberto Marques; 4 epitalamia de Pedro Xisto. A capa é de João Vieira. Consultar Arquivo Digital da PO.EX: <https://po-ex.net/>

⁸ Ler *Ana Plurinimica*, artigo, considerado ainda um esboço de ensaio, mas no qual se procede à decifração do alfabeto estrutural criado por Ana Hatherly a partir do tetragrama: http://www.acad-ciencias.pt/document-uploads/4900851_ana-marques-gastao---ana-plurinimica.pdf.

discursiva que parte da concentração, da montagem de elementos, da sua recolocação, composição e de uma arquitectura cinemática que cartografa um território pela proliferação de “operações” a partir de uma espécie de diagrama pré-estabelecido.

Os oito caracteres organizam-se, de facto, em estruturas, abertas e fechadas, que se transformam numa colecção de itens interrelacionados (em torno dos 72 Nomes de Deus¹⁰) e correspondem a ritmos, vocalizações invisíveis e laudatórias e a uma forma de rearmonização genérica de vibrações vitais transformadoras da energia semântica. Poderíamos chamar «redes» às estruturas – também no sentido mais estrito do termo¹¹ – ou grelhas, módulos operadores, como os dos computadores, capazes de partilhar comunicação, que conectam elos semióticos e gestuais. Não por acaso, o compositor John Cage considera a arte como “uma rede nos seus modos de operação” em entrevista transcrita por Ana Hatherly (HATHERLY, 2009: 125). Estamos perante uma heterogeneidade de fios de Ariadne, diante de um trabalho de tecelão, como lhe chama Jünger (DELEUZE e GUATTARI, 2006: 19), alfa e ómega em simulacro, tão genesíaco quanto apocalíptico, que usa o alfabeto hebraico (e outros¹²) como

se este se tratasse de um código genético da vida, espécie de ADN, cujos segmentos se reproduzem nalguns desenhos.

A grafia da letra, ou o traçado da mesma, enriquecem o simbolismo interpretativo. O método de Kandinsky, a cuja linhagem Ana Hatherly pertence, se nos situarmos no âmbito da estética experimental, ajuda-nos a percorrer o roteiro-labirinto, alertando-nos para o facto de que, segundo a tradição cabalística, do ponto (Yod, a primeira letra do nome de Deus, matéria primeira) nasce outro ser, a linha (KANDINSKY, 1996: 35-58), o que permite a criação de um esquema de variações/combinções de ordem gráfica e musical análoga à do alfabeto.

Leia-se Kandinsky:

É particularmente interessante e significativo que a actual representação músico-gráfica – a escrita musical – mais não seja do que diversas combinações de pontos e de linhas. Todavia, a duração apenas é legível pela cor do ponto (somente branco e preto¹³, o que leva a uma restrição de meios) e pelo número das colcheias (linhas). Do mesmo modo, a altura do som mede-se pelas linhas, de forma que lhe servem de base cinco linhas horizontais (KANDINSKY, 1996: 98)¹⁴.

Mais à frente, a analogia musical é feita pelo pintor, primeiro com a dança, a escultura e a

⁹ Oiça-se o som da mão no filme *A Mão Inteligente*, de Luís Alves de Matos (2002, 41 mn.). Articule-se o conceito de «mão inteligente» de Ana Hatherly com a tradução para francês deste versículo da Bíblia, que me parece ser a mais adequada: «C'est par un écrit de sa main, dit David, que l'Eternel m'a donné l'intelligence de tout cela, de tous les ouvrages de ce modèle.» (1 Chroniques 28: 19). http://sainte bible.com/1_chroniques/28-11.htm. Última consulta 8/07/2018. Itálicos meus.

¹⁰ O número dos nomes de Deus, 72, é obtido pela adição das 50 portas da compreensão às 22 letras do alfabeto hebraico. O valor de nome de Deus, YHVH (Yod-Hé-Vav-Hé), do ponto de vista da gematria, é igual a 26. Adicionando 2+6, obtemos 8, a quantidade de caracteres do alfabeto estrutural. Oito era também o primeiro cubo real para os pitagóricos que o ligavam à Harmonia e a Eros. Oito são as horas canónicas do dia – conjunto de orações e de salmos aos quais se junta, em certos casos, a Missa. Cada um dos ofícios diferentes é composto por sete ou oito horas (as de Nossa Senhora, texto principal dos livros de devoção, as do Espírito Santo, as da Cruz e as de Finados). O Ofício Menor evoca os oito momentos cruciais da vida da Virgem. Ler *Ana Plurimica* (v. nota 6).

¹¹ Ver a série notável de redes em *Mapas da Imaginação e da Memória*, aludindo às pescas milagrosas dos Evangelhos, à pesca dos 153 peixes de João (João 21: 1-14) ou à visão dos discípulos como pescadores de homens (Mateus 4: 13-22; Marcos: 16-20; Lucas: 5: 1-11). A camisa do pescador que Ana Hatherly veste na *performance-filme Rotura* entrelaça-se com esta simbologia. O elemento água conjuga-se com o do ar. A cesta alude ao pão, o escadote à deposição, a boina é a do pintor, o artista que dá a ver. Muitos mais elementos cenográficos possibilitam outras interpretações, como a do rompimento violento do papel em alusão ao rasgar do véu do tempo no momento da morte de Cristo, mascarada de intervenção política sem a repudiar. O que AH dava com uma mão, escondia com a outra; as peças do puzzle estão, todavia, representadas com grande veemência.

¹² Por exemplo, o «alfabeto utópico», segundo a gravura de Holbein na obra *Utopia*, de Tomás Moro (1516), a que se refere E.M. de Melo e Castro in «(H)A VER ANA HATHERLY. Notas sobre a Poesia Visual» (HATHERLY, 1992: 95-104). O utopiano é constituído por 22 letras baseadas nas formas do círculo, quadrado e triângulo.

¹³ O preto e branco são utilizados obsessivamente por Ana Hatherly. Sublinhados meus.

¹⁴ Guido D'Arezzo criou um sistema de notação musical com quatro linhas, o tetragrama. A partir dele, surgiu a pauta musical de cinco linhas, o pentagrama.

arquitectura, desenhadoras de linhas, e depois com a escrita poética e seus cromatismos:

A criação ritmada do poema encontra a sua expressão nas linhas rectas e curvas e a sua alternância lógica desenha-se com uma precisão gráfica dentro da métrica poética. Fora das medidas ritmadas, que são precisas, o poema ganha, através da recitação, uma linha melódica musical que exprime de uma maneira instável e variável o *crescendo* e *decrecendo*, a tensão e o repouso (99).

No caso do desenho-escrita de Ana Hatherly verifica-se o mesmo, tanto do ponto de vista musical como poético, sendo a harmonia¹⁵, mesmo no caos, uma constante. Claro que estas conglomerações de sons e enlaces podem criar estruturas complexas, bem como as chamadas consonâncias e dissonâncias. A sobreposição na leitura cabalística da escrita é também um dado potencialmente relevante que a poeta utiliza até à exaustão. Observem-se, nas imagens reproduzidas abaixo¹⁶, os desenvolvimentos iniciais das estruturas do alfabeto de Ana Hatherly, que partem depois para uma coisa outra.¹⁷ Muito na sua obra tem influências da ornamentação, do virtuosismo e da improvisação características do Barroco, da música experimental ou da mera representação do som, por exemplo de um fenómeno atmosférico. As técnicas composicionais do dodecafonismo não são muito diversas da arte combinatória: as notas da série podem ser transformadas em melodias ou acordes, respeitando a sua posição dentro da sequência.

Ana Hatherly ultrapassa este pressuposto. Não só trabalha as estruturas de maneiras diferentes – vertical, horizontal, de trás para a frente, da frente para trás, da esquerda para a direita e da direita para a esquerda – como as desarruma, desmancha ou dilui, indo mesmo quase até ao desaparecimento das mesmas. Se tentarmos, por outro lado, substituir as letras nos poemas por quadrados pequenos e materializarmos o lugar das notas sobre linhas paralelas e entre linhas invisíveis, descobriremos a pauta em vários momentos do seu percurso.

Atente-se aos jogos de opostos sequenciais, bem como ao seu entrelaçamento imagético, à importância que Ana Hatherly dá ao silêncio, aos intervalos,¹⁸ ao acto de repetição do traço, do gesto, algo a estudar na perspectiva da psicanálise. Antes de penetrar no terreno da interpretação, o leitor pode tentar compreender o alfabeto de Ana Hatherly no entrecruzamento de portas/janelas/escadas/escalas, e a partir das metamorfoses dessas forças energéticas, tendo como base o tetragrama (YHVVH – Yod-Hé-Vav-Hé), Nome de Deus em movimento. A saída do caos, nas suas diversas acepções – da teoria matemática à mitologia e à cosmogonia, reproduzida no texto-visual –, pode entender-se a partir do que escreve, de modo exímio, José Gil, não sem analisar previamente os mecanismos de desestruturação da consciência:

¹⁵ A harmonia, que surge dos gregos, define-se pela concordância ou combinação de vários sons simultâneos. A melodia combina sons sucessivos. O conceito de harmonia das esferas pertence aos pitagóricos e assenta na conciliação entre opostos, ordem e caos.

¹⁶ Todos os desenhos de Ana Hatherly reproduzidos neste ensaio pertencem à colecção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento em depósito na Fundação de Serralves. Para uma visão mais completa do alfabeto, aceda-se aos sites: <http://www.flad.pt/colecao-de-arte/> e <https://poex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-operacao-1-alfabeto-estrutural/in> Arquivo Digital da PO.EX. Última consulta a 8/07/2018.

¹⁷ Relembrem-se *O Escritor, A Reinvenção da Leitura e Escrita Natural*.

¹⁸ Os intervalos são diferenças de altura entre notas.

O que o artista faz, quando é atraído pelo caos [o do inconsciente] e dele se aproxima, é guardar um resíduo de força e nexos conscientes ao qual se possa agarrar, olhando para o caos que aí vem. De resto, o que fez foi aproveitar o próprio movimento de desestruturação, extraindo a força que lhe dá continuidade para instalar outro regime de forças. Este será um *regime rítmico*. Transforma-se o movimento das forças caóticas em ritmo. (GIL, 2018: 293-298)

Esta forma de escrita e de experiência meditativa ritmada¹⁹ estiliza elementos como o ponto, a linha e o plano, torna possível viver no espaço do Nome. Ler aqui o que não são letras senão em desvio, mas signos/ícones, torna-se numa dinâmica que representa a passagem de uma estrutura a outra, que desliza suavemente, sem asperezas. O ponto²⁰ ínfimo, indivisível, enquanto concentração estática de energia, coloca-se em movimento para que nasça a linha (do mundo?) e o que se lhe segue, primeira nota de um *big bang* poético-musical. É o ritmo que cria a continuidade do traço, como nos lembra Klee: as formas nascem da matéria, toscas, arcaicas, dando a ver a potencialidade do mínimo²¹. Relembrem-se as palavras de Olivier Messiaen, citadas por Ronald Blouge:

Suponham que havia uma única batida em todo o universo. Uma batida; com a eternidade antes dela e a eternidade depois dela. Um antes e um depois. É isso o nascimento do tempo. Imaginem, quase imediatamente depois, uma segunda batida. Porque qualquer batida [o ponto genesiaco, o início] será mais longa do que a primeira. Outro número, outra duração. É isso o nascimento do Ritmo. (BLOGUE, 2003: 25).

Observem-se agora as primeiras imagens e sequências do alfabeto às quais se sucedem possibilidades combinatórias múltiplas.

¹⁹ O primeiro livro de Ana Hatherly, *Um Ritmo Perdido* (1959), já denunciava a dimensão musical da obra.

²⁰ Associada ao ponto, a letra *Yod*, a décima do alfabeto hebraico, significa «mão».

²¹ *Yod*, que define a potência criadora, remete-nos para a pequenez da condição humana e para a virtude da humildade.

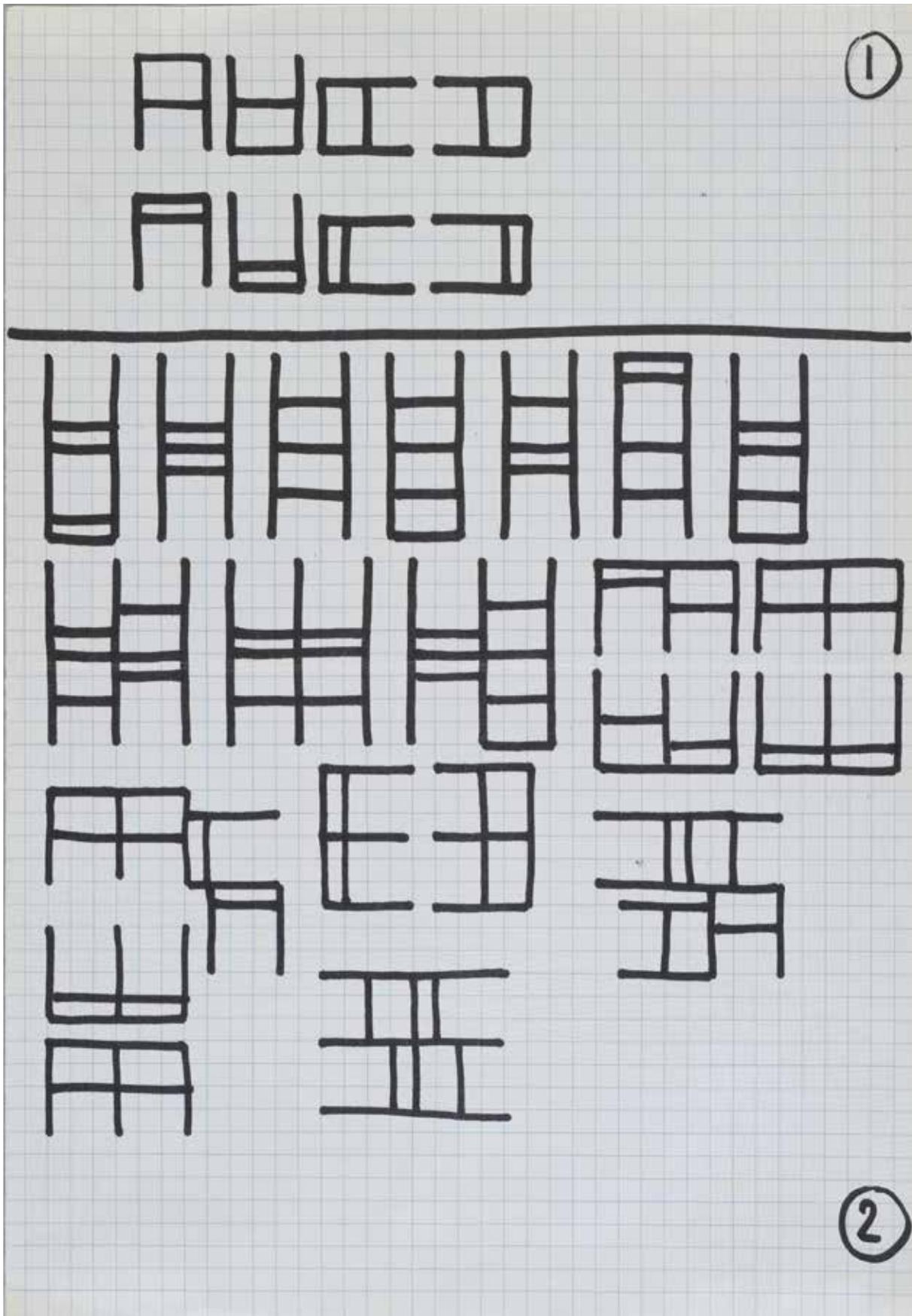


Fig 1. Estrutura inicial do alfabeto estrutural de Ana Hatherly e variantes abertas (FLAD, inv. 490)

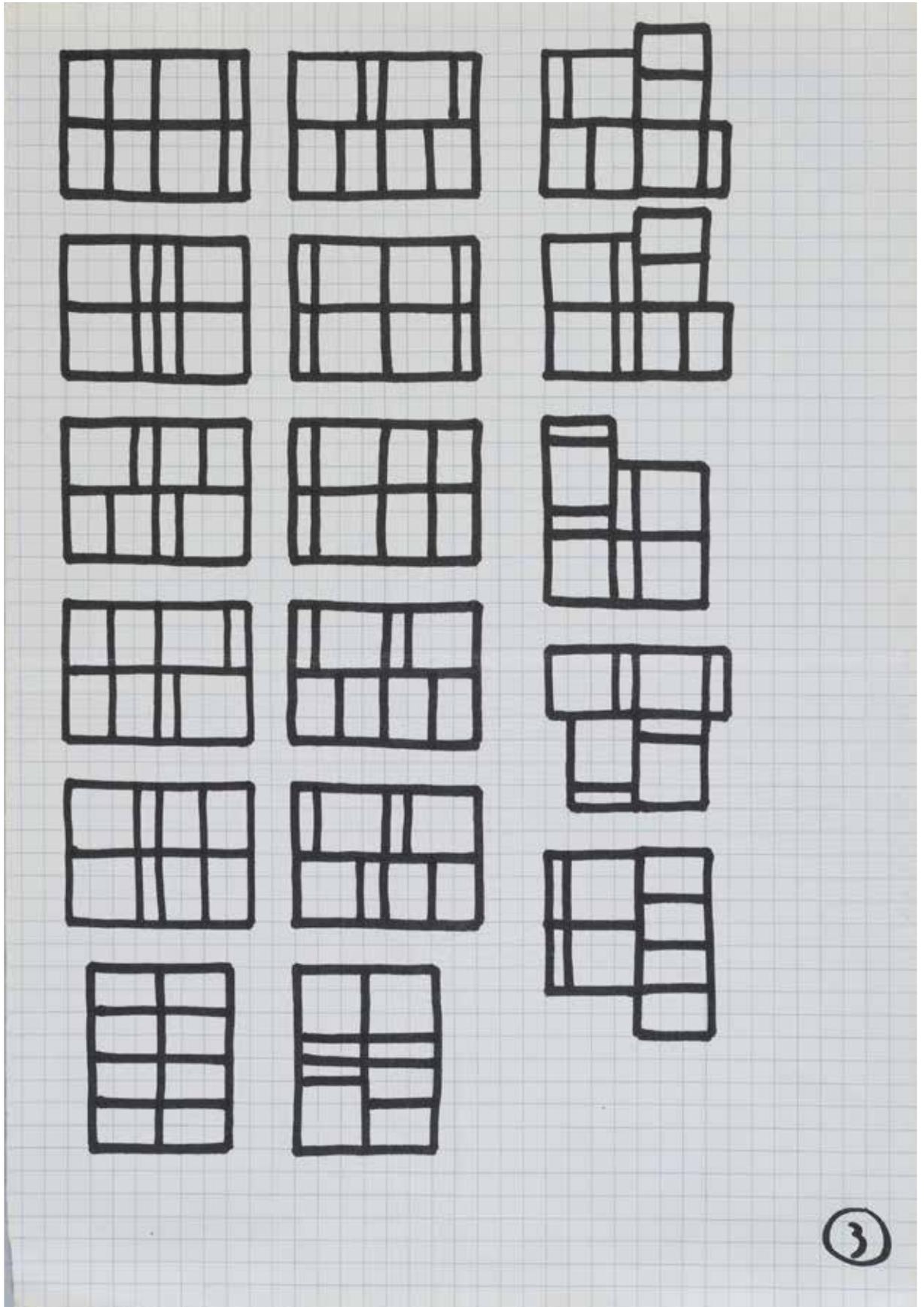


Fig. 2. Variantes fechadas do alfabeto (Inv. 491)

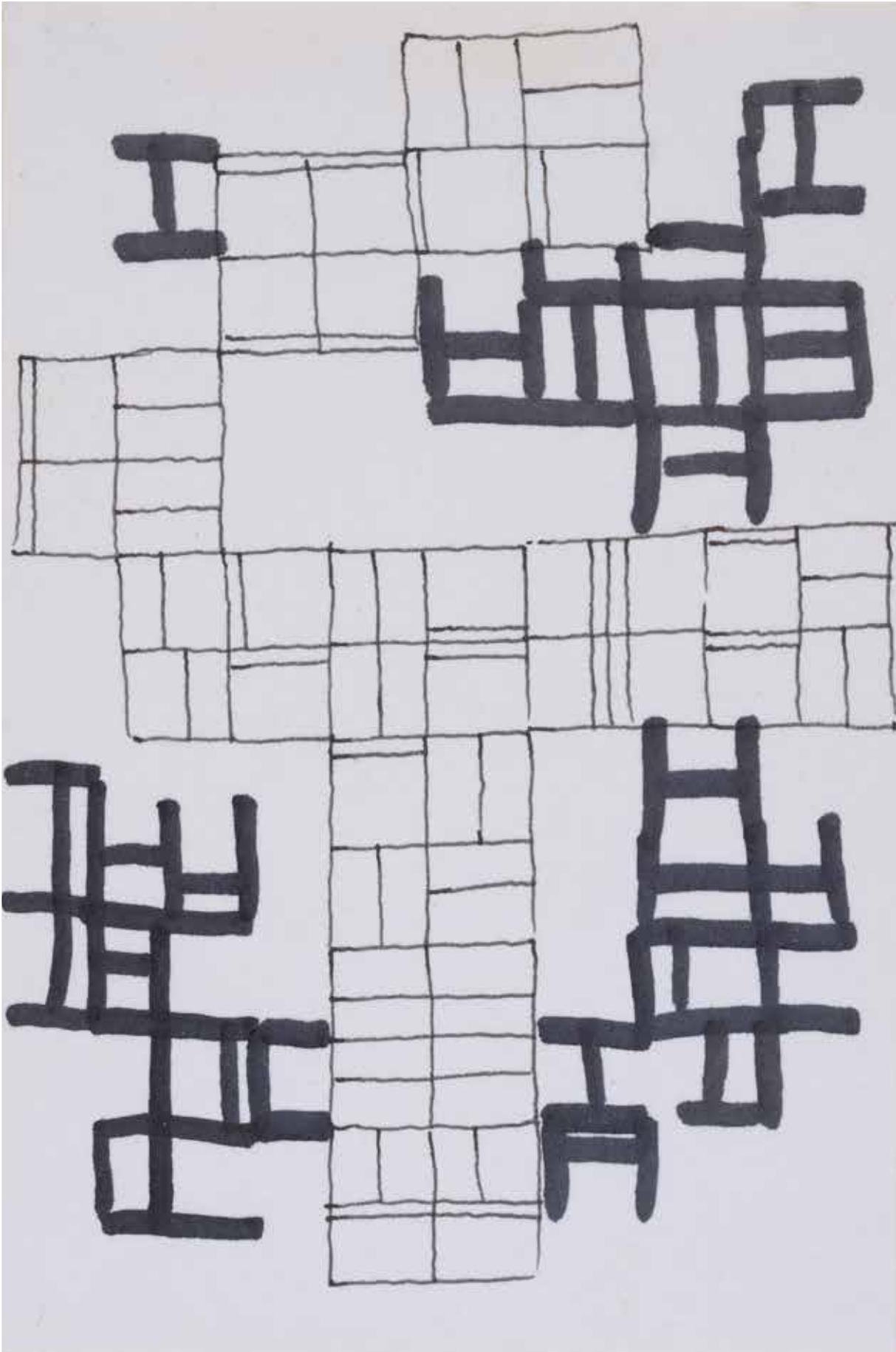


Fig. 3. Exemplo de combinações do alfabeto (Inv. 366)

O movimento da mão pratica as combinações de letras do Nome e das palavras da Tora, ocultando-as num quase apagamento ou dissolução. Vemo-las gerar uma música silenciosa, na qual as letras, como as notas, são um elemento de condução energético. Ana Hatherly não só sabia que na cabala o ser humano é um instrumento verbal (e musical), como entendeu com clareza a importância do som no Barroco, tela alterna de muito do seu trabalho ensaístico e criativo, algo sublinhado por Walter Benjamin ao afirmar que “o reino da significação é a palavra escrita” (BENJAMIN, 2004: 230). A autora nunca abdicou, porém, do fascínio pela ilegibilidade deliberada – o importante era dar a ver a escrita enquanto objecto, e não o escrito, forçando novas leituras mágicas²² –, e assimilou a herança hebraica do *teamim* ou da cantilena, ritual usado no canto de leituras da Bíblia hebraica (Tanakh) durante as cerimónias litúrgicas da sinagoga. Quis, afinal, dar a ler uma arquitectura estrutural – constituída por pontos, linhas, planos, sons, coloraturas, reveladoras de uma vivência mística – transmitida pelo trajecto no espaço da letra-desenho, de ritmo livre, sem compasso, como no canto gregoriano.

Nessa senda, a poeta criou, sobretudo nos *Mapas*, mas não só, um pensamento-visual estruturado e também um pensamento-som – este ligado a uma audição por si percebida, como acontece a um compositor –, que vivem da estimulação da imaginação, da animação do silêncio, e, no seu

caso, da cultura no domínio do simbolismo e da alquimia.²³ O conjunto de textos visuais, ou desenhos-poema, como lhes quisermos chamar, incluídos nesta obra, tem um *grito* próprio, institui um canto mudo (sucedâneo da voz de soprano que a doença lhe roubou²⁴), aproximando-se da notação musical e coreográfica. “A escrita é muda” (mutilada porque já sem voz), para a escritora, e “o texto (...) uma forma de significado originalmente veiculado pelo som, som que a escrita oblitera”.²⁵ De algum modo, dir-se-ia, por razões autobiográficas, canto/movimento transferido. Não deixa de ser fala silenciosa, acto individual (e de paradoxal entendimento), que emana do corpo, entendido como árvore da vida, e cuja leitura «exige muitas vozes, muitos ouvidos, muitos olhos» (HATHERLY, 2004: 95). É com os ouvidos que se lê a maior parte dos poemas visuais de Ana Hatherly, por exemplo os dos *Mapas da Imaginação e da Memória*, de *Leonorana* ou de *Joyciana*. São poemas-som, poemas-dança, que nos fazem concluir não haver escrita sem movimento entrecruzado, em jogo de xadrez com algo de experiência científica.

São *combine-drawings*, parafraseando a expressão de Rauschenberg, *combine-paintings* (HATHERLY, 2009: 123) formas/fórmulas combinadas. Veja-se como Ana Hatherly, em *Obrigatório não Ver*, comenta o processo composicional de Cage:

Aquilo a que poderemos chamar a “partitura” da *Cartridge Music* consiste em algumas folhas de papel em que estão inscritas linhas e alguns desenhos, os quais, sobrepostos uns

²² Sublinhados meus. A compreensão do «escrito» é leitura pessoal e transmissível apenas de modo iniciático.

²³ A orelha filtra o ar, símbolo do sopro divino. O labirinto, órgão central do ouvido interno, é também, e de modo alusivo, uma das temáticas centrais na obra de Ana Hatherly. Outras das componentes do ouvido, nomeadamente, o martelo, remetem-nos para as ferramentas do ferreiro (alquimista). A orelha de Buda escutou o som primordial.

²⁴ Problemas de saúde impediram Ana Hatherly de seguir uma carreira musical. Ler «*Questões de criatividade*» (HATHERLY, 2004: 91-97), bem como o ensaio de Catherine Dumas «*La vibration perdue*». *Autour d'une esthétique du son chez Ana Hatherly (Espacio/Espacio Escrito, Revista de literatura en dos lenguas*, introd. de Perfecto E. Cuadrado, n.º 25 e 26, Badajoz, 2005/2006).

²⁵ Para Meschonnic, «a voz é o que desaparece no escrito» (MESCHONNIC, 2009: 660), o que estabelece um diálogo perfeito entre ambos os autores.

aos outros, formam um esquema que o executante interpreta segundo um código por ele estabelecido, ou seja livremente combina as indicações para formar um todo homogéneo em que até a extensão de tempo é determinada (idem).

Este quase auto-texto pode aplicar-se à poeta-
artista na sua vocação experimental.

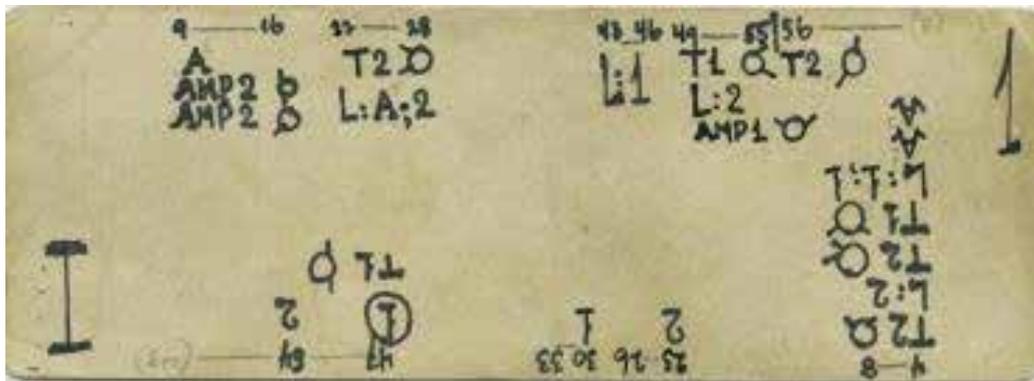


Fig 4. Manuscritos de Cage, o primeiro de *Catridge Music*

Na imagem seguinte, encontramos um exemplo de notação coreográfica²⁶ barroca reinventado pela autora em *Mapas*. Trata-se de uma forma de grafar o movimento. É a escrita, enquanto processo, que interessa à investigadora. Veja-se como no desenho da Fig. 6 se glosam formas moventes de notação com incidência no Barroco. A consistência orgânica é semelhante, mas a configuração contemporânea e livre. O movimento do corpo transforma-se em desenho a partir de uma gramática do gesto valorizadora do instante; é sempre uma combinação de forças.

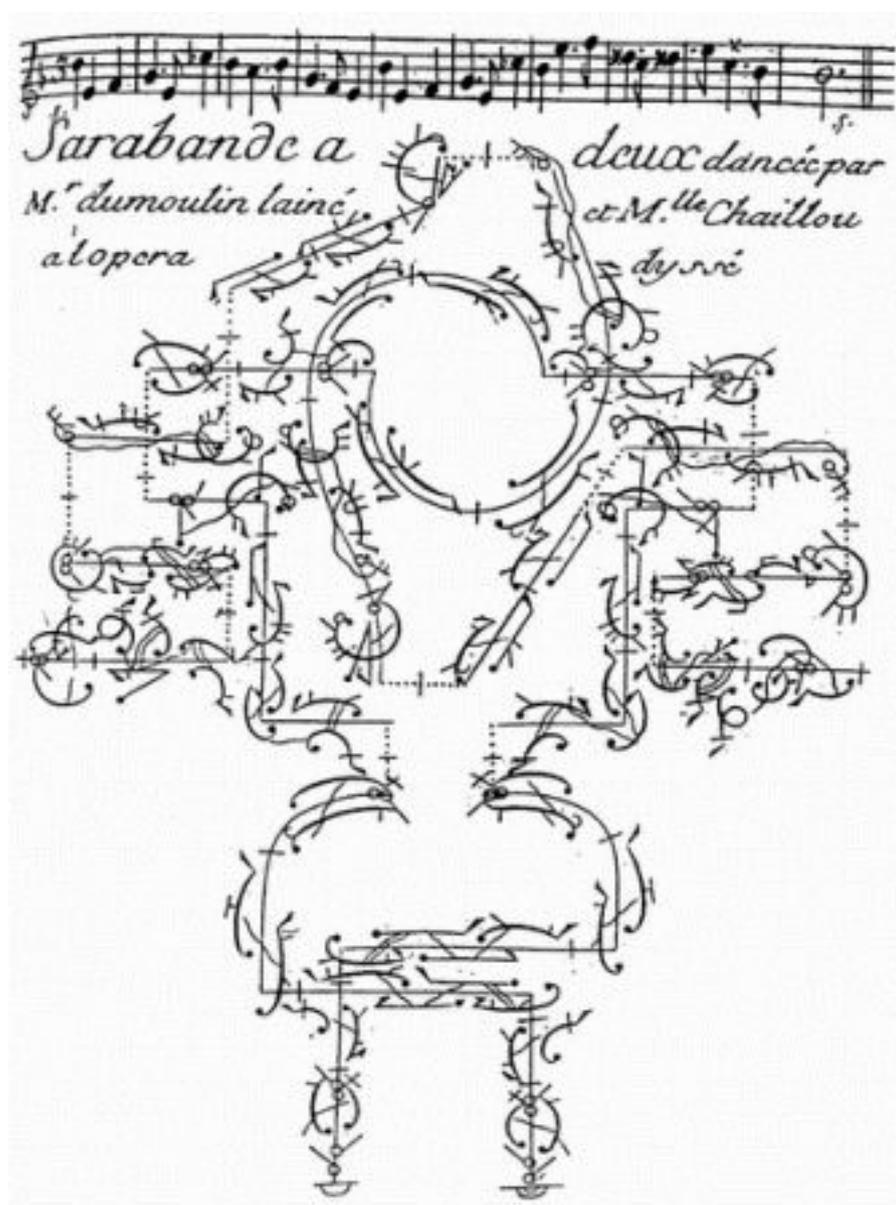


Fig. 5. Exemplo de notação coreográfica barroca. As suites eram, por exemplo, constituídas por *allemandes*, *courantes*, *sarabandas* e *gigas*

²⁶ Trata-se de uma forma de representação da gestualidade da dança por meio de símbolos, paralela à criação de uma partitura.

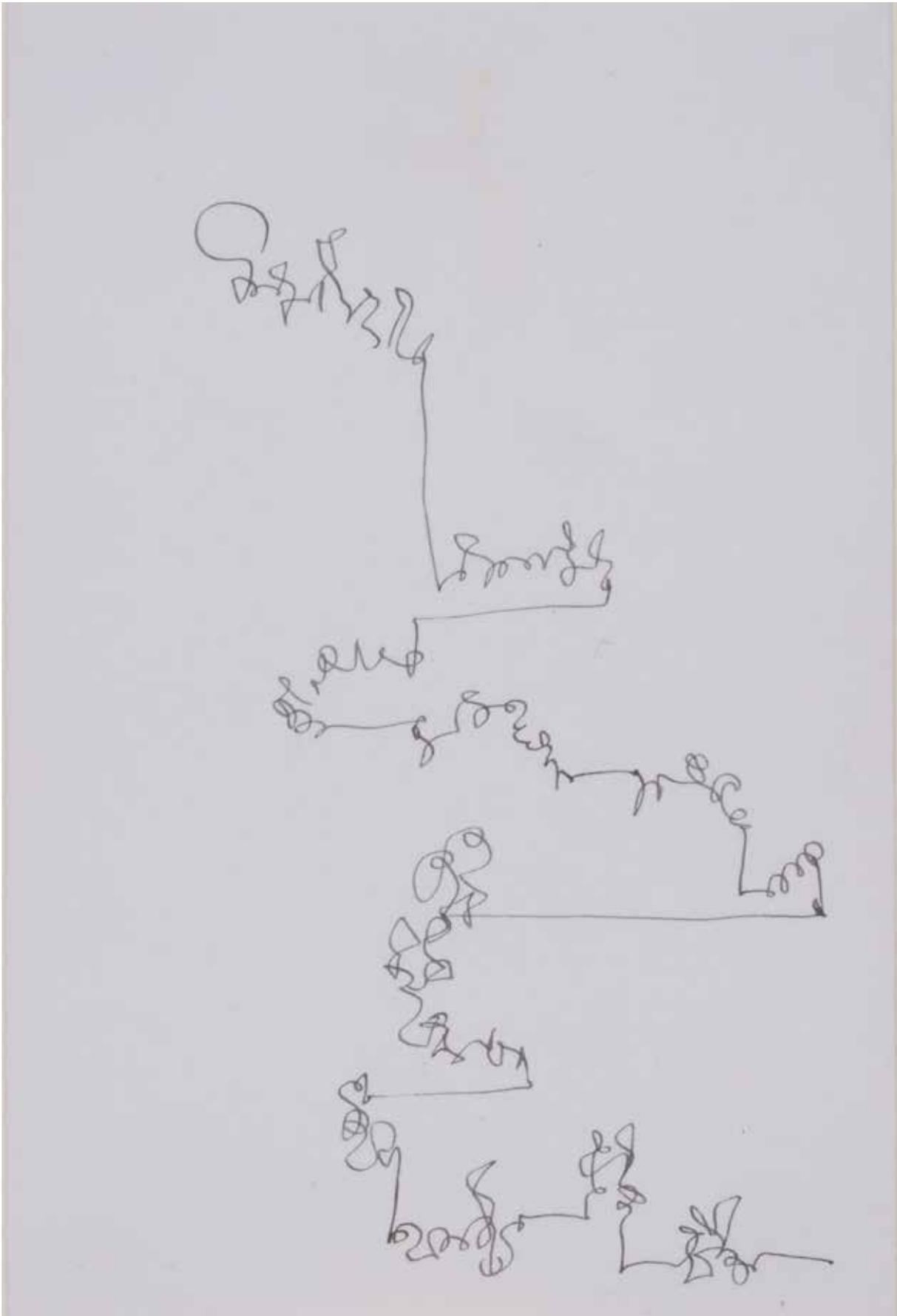


Fig 6. Desenho de Ana Hatherly, incluído em *Mapas da Imaginação e da Memória*. A liberdade da mão contemporânea tem em si um passado, uma tradição, e parafraseia a notação das danças do Barroco

De facto, as letras desmancham-se, mas mantêm-se na página em fragmentos de palavras ou em palavras desfeitas e quase ilegíveis, aludindo à temática do labirinto. A arquitetura e a dança não deixam de ser formas de visualizar a música, como no Barroco, e é esta última arte que, paralelamente à escrita e ao desenho, domina na obra da autora de *O Mestre*. Ana Hatherly quis conceber uma biblioteca-áudio de uma outra sinfonia das harmonias celestes como a de Hildegarda de Bingen, que criou uma língua secreta (*Lingua ignota*) com uma listagem de novecentos vocábulos a partir de um alfabeto de 23 caracteres, sobrevivendo na margem das partituras de *Kyrie* e da peça intitulada *O virga mediatrix*.²⁷ A antena 68, *O orzchis Ecclesia*, é o único texto que utiliza na totalidade esse idioma ensinado, por solidariedade mística, às monjas do Mosteiro beneditino de Rupertsberg, em Bingen am Rhein, na Alemanha.

As peças da *Symphonia* foram escritas para enriquecimento do repertório dos ofícios divinos e reagrupam antenas, antifonas, salmodias, hinos, sequências. Hatherly não criou, como Hildegarda, uma língua, mas um alfabeto, colocando-nos não perante uma transcrição – pois o movimento da mão também é improvisatório –, mas uma retranscrição de um outro *concerto celeste* em que audição, visão e tacto se completam. Em muitos casos, o desenho reproduz, transfigurando, imagens como as de um eletroencefalograma, um electrocardiograma, uma arteriografia, ou uma representação de ondas sonoras. A linguagem

científica²⁸ esfria a dose de amargura que a artista transmuta no papel. Entenda-se aqui o conceito de “mão inteligente” como veículo de um pensamento sublime, algo explicado pelo pensamento hermético.²⁹

No regresso de expedições número-etnográficas e alfabético-arqueológicas, e consciente de que a invenção do alfabeto, enquanto forma superior de traslado da palavra, marcou de forma inigualável a história das civilizações, Ana Hatherly constrói imagens, figurações exteriores entre língua e palavra, palavra e escrita, música e dança, usando coordenadas multidimensionais, movendo-se entre o que Derrida apelida “um dentro e um fora”, interior e exterior (DERRIDA: 2006, 53). De forma abstractamente visual, vai trabalhando parâmetros físico-musicais como a altura, a duração, a dinâmica/intensidade, o timbre, a articulação e o andamento, ou plásticos, que engendram formas, géneros e estilos de um trabalho arqueomusicológico e não somente escritural ou do domínio das Belas-Artes.

Se bem que a ordenação das componentes do alfabeto estrutural não possa ser comparada à dos elementos de uma escala diatónica *tout court*, como a artista sublinha no prefácio de *Mapas*, este tipo de escrita (que se diz ou se fala) baseia-se, do ponto de vista imagético, num processo combinatório arbitrário paralelo ao da composição musical, ora no modo gregoriano, ora recorrendo às características essenciais do Barroco, como o baixo-contínuo (que usa cifras), o contraponto ou a harmonia

²⁷ Codex 1016 da Biblioteca Nacional de Viena.

²⁸ Por vezes, a de uma fisiologia experimental, ou química.

²⁹ Article-se o conceito de «mão inteligente» de Ana Hatherly com a tradução para francês deste versículo da Bíblia, que me parece ser a mais adequada: «C'est par un écrit de sa main, dit David, que l'Éternel m'a donné l'intelligence de tout cela, de tous les ouvrages de ce modèle.» (1 Chroniques 28: 19). http://sainte bible.com/1_chronicles/28-11.htm. Última consulta 8/07/2018. Itálicos meus.

tonal. Noutros momentos, segue, como outros experimentalistas, o modelo atonal, introduzindo elementos geradores de uma casualidade, seleccionando dados, executando programas como um computador, não se alheando da tradição matemático-musical dos pitagóricos – que concebiam a música como uma ciência numérica –, nem da cabala dos nomes divinos. O jogo no ser humano provoca reacções que permitem aceder ao imponderável.

Mais do que a língua, interessou-lhe a escrita, estado que lhe é posterior, integrada num sistema disciplinado e rígido, herdado da música, mas também em constante mudança no cruzamento entre diversas culturas. Ana Hatherly não empreendeu um projecto de língua filosófica, adquiriu um conhecimento gestual da escrita, mesmo sem a entender (caso do chinês arcaico), mas, à semelhança de Llul, que parte de uma *tabula generalis*, usando um alfabeto de nove letras, pisou o terreno da combinatória matemática, dele recebendo, embora de forma travestida, a utopia de uma concórdia universal partilhada por Roger Bacon, Giordano Bruno – centrado na importância do conceito de ideia-figura – e por Nicolau de Cusa que, em *A Doutra Ignorância*, traça os princípios de uma hermenêutica dos nomes divinos (CUSA, 2003).

Llul evoca no seu alfabeto lulliano os nove princípios absolutos, chamados «dignidades divinas», aceites pelas três religiões monoteístas, que comunicam entre si, e o cosmos, a sua natureza, expandindo na criação nove princípios relativos, nove tipos de questões, nove sujeitos, nove virtudes e nove vícios que

vão estabelecendo combinações (até 72). Estas propõem-se unir esses princípios e formar proposições do género: “A Bondade é grande”, “a Grandeza é gloriosa”, etc. Este mecanismo de organização da realidade, aparentemente lúdico, que Ana Hatherly herdou, torna-se móvel a partir de três círculos concêntricos e reduz-se a nada sem o dom da fé e os princípios da cosmologia bem ordenada; só eles podem moderar os excessos deste jogo lógico – em que o algoritmo se impõe enquanto sequência de instruções para executar uma função –, cujos termos o filósofo/teólogo recuperou dos árabes ou de textos do neoplatonismo medieval³⁰.

Relembre-se que, no *Sefer Yetzira*, a combinatória abordava-se a partir da ideia de roda, forma que percorre, de um modo ou de outro, a obra hatherlyana, nomeadamente em *Mapas*, como acontece na língua mágica de Dee – que criou um alfabeto geométrico-visual na *Monas Hieroglyphica* –, ou na *Ars magna sciendi*, de Kircher. Há paralelismos imagéticos evidentes. Investigam-se, deste modo, pela combinatória, e tantas vezes, em círculo ou em espiral, numa espécie de configuração cósmica, os anagramas de uma palavra a exemplo das permutações de outra, caso de ROMA: AMOR; MORA, ROMÃ, RAMO, etc. Múltiplas formas de escrita visual utilizaram, na verdade, processos combinatórios. Ana Hatherly investigou-os a fundo. A invenção da escrita em si mesma, e depois a do alfabeto são, na verdade, formas de criação textuais combinatórias que a escritora, também a partir do *I Ching* e dos estudos de Leibniz, nomeadamente a *Dissertatio de Ars Combinatoria* (1666), estudou e reinventou usando amiúde

³⁰ Como os comentários ao Pseudo-Dionísio.

a variação³¹, forma de música instrumental ou vocal, em que se tira partido de um determinado tema, eventualmente alargando-o, ou se usa recursos de metamorfose que podem ir até ao emprego abundante de ornamentos melódicos, à imitação criativa de um mote, ou à modulação. Como sublinha Alain, a variação recompõe um canto silencioso e «há sempre traços de amizade nas mais belas variações» (ALAIN, 2014: 126-129). A artista colheu e desenvolveu a premissa clássica de que os textos eram pensados para serem lidos em voz alta: a leitura é antes de mais auditiva e preside ao trabalho de Ana Hatherly, ainda que de modo oblíquo, pois são o desenho e a construção poética que nos conduzem de modo alusivo ao som.

Escreve Ana Hatherly a Elfriede Engelmayer a propósito da opção pela variação:

A ideia de 'variação' tem origem na minha formação musical e, de certo modo, na tristeza que eu tenho de não ter podido seguir uma carreira como cantora lírica da música espiritual do Barroco. *As Paixões*, de J. S. Bach e em geral a música dessa época, que estudei na Alemanha, são pilares essenciais na formação da minha sensibilidade. Mozart, Schubert, Haydn, e, é, claro, Beethoven (cuja biografia eu li na minha juventude, banhada em lágrimas) têm um lugar importante. Mahler só veio muito mais tarde. Schönberg, Berg, Webern completaram o leque da minha sensibilidade musical (...)
(HATHERLY, 2004: 126-127).

«A variação e a metamorfose correspondem a esse regime de mutação contínua que é por excelência o da música»³², como salienta Vladimir Jankélévitch (JANKÉLÉVITCH, 1983: 119), o que não constitui uma mera caligrafia projectada no espaço, mas reproduz uma vivência existencial transfigurada, a exemplo do que acontece na operação poética. A alternância entre a linha e o ponto (observe-se os manuscritos de Cage na fig. 1), constante no desenho de *Mapas*, é nítida e provém do canto gregoriano – que segue a ordem dos oito sons salmódicos –, havendo, no entanto, influência no traço de diversos tipos de notação, designadamente de raiz oriental, como a coral bizantina, e das escritas românicas, arábicas, cirílicas, helénicas, hindus, coptas, etc. Estamos perante oração/leitura cantada. Faça-se uma leitura comparada entre os poemas-visuais de Ana Hatherly, que beneficiaram do estudo e prática da escrita cursiva, e os seguintes excertos do *Pater Noster*, do *Kyrie Eléison* ou do *Salve Regina*, não nos deixando prender a uma ortodoxia religiosa que a poeta recusava:

³¹ Leia-se sobre a reapropriação literária e visual do género do tema e variações, o ensaio de Ana Paixão, *La tessiture du temps. La musique des textes de Ana Hatherly*. <https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/81/68>. Última consulta (28/06/2018)

³² Tradução minha



Pa-ter noster qui es in cae-lis: sancti-fi-ce-tur no-men tu-um:

1.

K Y-ri- e * e-lé- i-son. Ký-ri- e e-lé- i-son. Ky- ri- e e-lé- i-son.

5.

S Alve, Re-gí-na, * má-ter mi-se-ri-córdi- ae: Ví-ta, duké-do, et spes nóstra, sálve.

Observe-se este desenho de *Mapas* (Fig. 11), espécie de aranhão rigorosamente incongruente, não obstante a sua dinâmica e harmonia gráficas. Como no canto gregoriano, a melodia desenvolve-se numa linha quase infinita, descendo e subindo por graus e com raros saltos intervalares, explorando os aspectos fónicos da linguagem. Só que a tinta preta não surge de um bico de pena de ponta quadrada, nem em rolo de pergaminho, embora se conserve a memória do gesto. O método não deixa, porém, de ser, em modo contemporâneo, o de um *cantus planus*, sendo a ilegibilidade, aludindo, por vezes, a movimentos vibratórios celulares, vegetais ou geológicos, um instrumento articulador entre os lugares arcaicos da palavra e da imagem de composição orgânica. Para Ana Hatherly, o artista é um investigador com um pé na ciência.

Ficamos, neste desenho, num salto da ciência para a mística, perante uma incessante repetição, sobreposição e quase apagamento/diluição feroz do nome *Jungfrau Maria* (Virgem Maria), alinhado com o final do *Fausto*, de Goethe, no qual se evoca a *Mater Gloriosa*, sendo a ponta do «a» de Maria a nota suspensa, que se estende na página desta partitura oculta. Relembre-se que a técnica plurilingue é usada por Ana Hatherly, bem como o *staccato*, herança do Barroco e da Cabala. Mais uma vez, deparamos com a técnica do tema e das variações, baseada não só nos aspectos semânticos e fonéticos, mas igualmente nos fónicos, com aglomerações, desagregações, sobreposições, justaposições, contiguidades. É o gesto que, improvisando, reinventa o som. Repare-se na força dos pontos (Cage, Fig. 4) que ligam o desenho do nome. O método tem

simetrias com as variações de *Leonorana* sobre um vilancete de Camões (HATHERLY, 1970), embora os efeitos sejam de outra ordem, como noutros desenhos-poema.

Não se trata propriamente de uma glosa, no sentido de uma breve interpretação ou de uma anotação, mas de variações, recheadas de mistérios e enigmas que Bach certamente não repudiaria, bem pelo contrário, levadas a um extremo do gesto improvisatório, em que, como no canto gregoriano, se valoriza o texto e não tanto a música, o tal *som mudo*³³ O instrumento aqui é a mão, não a voz, que traça uma melodia simples e ágil com pouca mudança de notas e tessituras mínimas. O ritmo depende das palavras, e dir-se-ia livre de fórmulas de compasso.

Não estamos perante uma forma de *imagerie* abstracta, parafraseando Valéry, nem a fórmula é a de um *Coup de dés*, apesar dos laços aeríferos e da espacialidade marcante. Tratou-se, para a escritora, de romper com os cânones do desenho e da marcação tonal da musicalidade poética. Há uma predominância dos intervalos, a aparência criativa surge na página-ecrã, anunciadora da palavra, sobressaem as tendências rítmicas e sussurradas de uma litania. Ana Hatherly compõe, igualmente, em *Mapas*, uma Micro-Missa cantada experimental, com momentos evangélicos explorados na sua exiguidade até à exaustão: o sudário (30), as redes (44-46), as turbulências da tempestade, do eclipse ou do som em geral que envolvem a morte de Cristo (54-55 e 70-71).

³³ Itálico meu.

A ideia de um *Liber Brevior* contemporâneo oculto não pode ser excluída.

Ana Hatherly usa no desenho texturas inovadoras, partitúricas, em combinação com as antigas, acentuando a flutuação do ritmo, a violência na dinâmica em obras de curta duração, ou melhor, amiúde, de formato diminuto. O método de Schönberg, a organização dos doze sons de uma escala ocidental em sucessão, sem qualquer relação tonal entre eles, chamada série, segundo preceitos, que vão do sonoro ao místico, tem uma forte ligação com estes desenhos, bem como as peças miniatura de Webern. O serialismo integral, que cria obras como pontos isolados no espaço inspirou-a. Messian, Boulez, Stockhausen, Cage e o jazz, claro, são marcos. Miles até mereceu um poema em *Itinerários* (HATHERLY, 2003: 56-57). Mas tudo isto são métodos, ferramentas para a criação de um breviário-áudio-visual na oscilação agónica entre «ne pouvoir se taire ni parler» (DERRIDA, 2006: 353). A obra merece um decifrador, um descodificador, como a de Pessoa. O baú estava, porém, mais à vista. O desenho de arte, com temas traduzidos em pontos, é, para a escritora, um missal gregoriano escrito com gotas de água como se estas se espalhassem num espelho em salpicos mínimos. A partir da série supramencionada, de que apenas reproduzimos um exemplo na Fig. 8, há muitas leituras a fazer, não só textuais como gráficas.

Comparem-se os manuscritos seguintes (Figs. 7) com o desenho de Ana Hatherly (Fig. 8) no seu despojamento, nudez e movimento dialéctico.

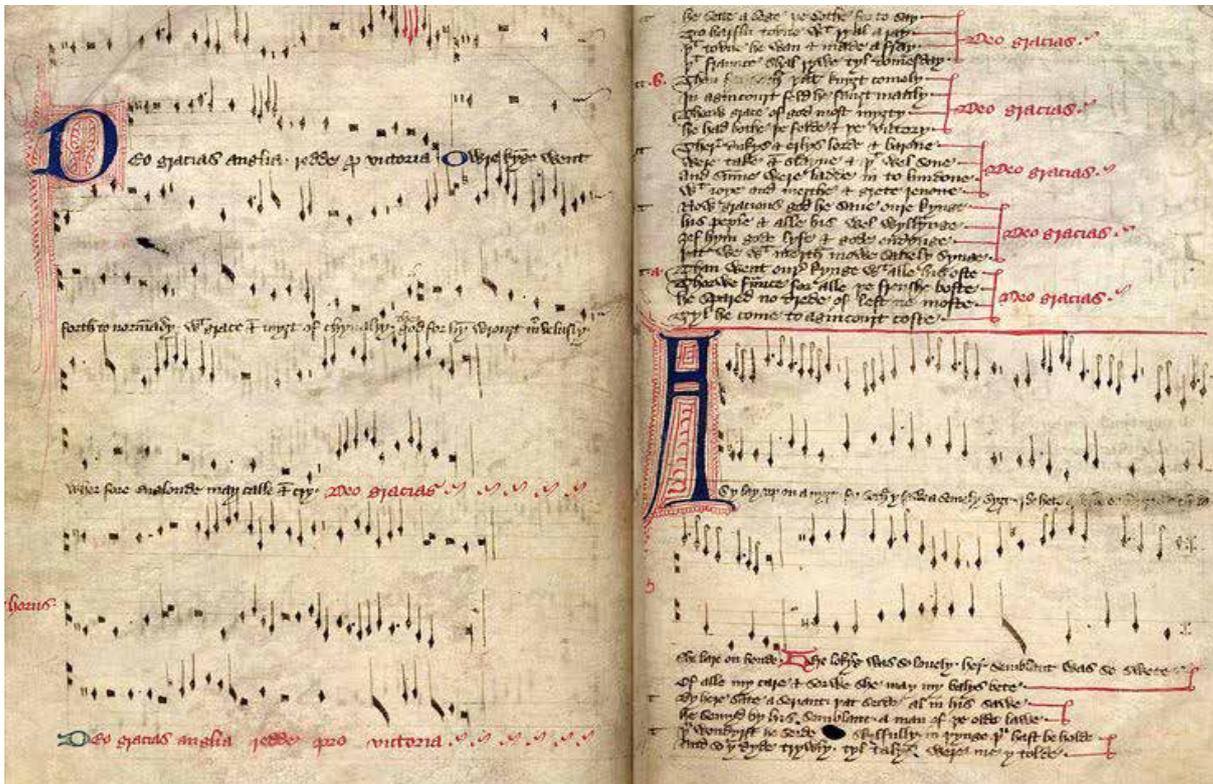
No fundo, é só a passagem de uma fonte sonora a outra, mais minimalista, mas o sentido dir-se-ia o mesmo, sempre com algo original. A escrita dá-se a ver táctil, do lado do gesto, como se lhe referiu Barthes (BARTHES, 2002: 307), enquanto movimento musical e em diálogo com a tradição. Mais uma vez, as analogias são possíveis na decifração de um paraíso estelar inacessível e ao qual só a arte acede enquanto modo de iniciação e combate, em movimento agónico entre aglutinação e dispersão. A *mise en scène* espiritual obedece à disseminação que a mão provoca no seu fundamento quase litânico.

Ana Hatherly teve, decerto, na sua dança das palavras, às quais se acrescentam sempre índices sonoros, quem lhe soletrasse ao ouvido, como aconteceu ao copista da Tora: «Meu filho, sê atento no teu trabalho porque é uma obra divina; se omites uma só letra ou se escreves uma letra a mais, podes destruir o mundo inteiro» (Talmud da Babilónia). Por isso o grito é mudo, prudente, mas transfigurador, como se escreve em *Rilkeana*, apenas porque nunca lhe pertenceu: “Mas a tua voz / a tua voz imensa outrora / agora / é chama extinta / singular sol sumido” (HATHERLY, 1999: 56-57)³⁴ É a voz de um alfabeto cosmogónico, fundador.

Terminamos dando a ver o diálogo entre imagens: os manuscritos da *Missa da Beata Virgine*, de Josquin des Prez; e o desenho de Ana Hatherly.

Veja-se-o-ça-se este último como uma partitura:

³⁴ Variação VII.



Figs. 12. Manuscritos do séc. XVI de Josquin des Prez: Missa de Beata Virgine

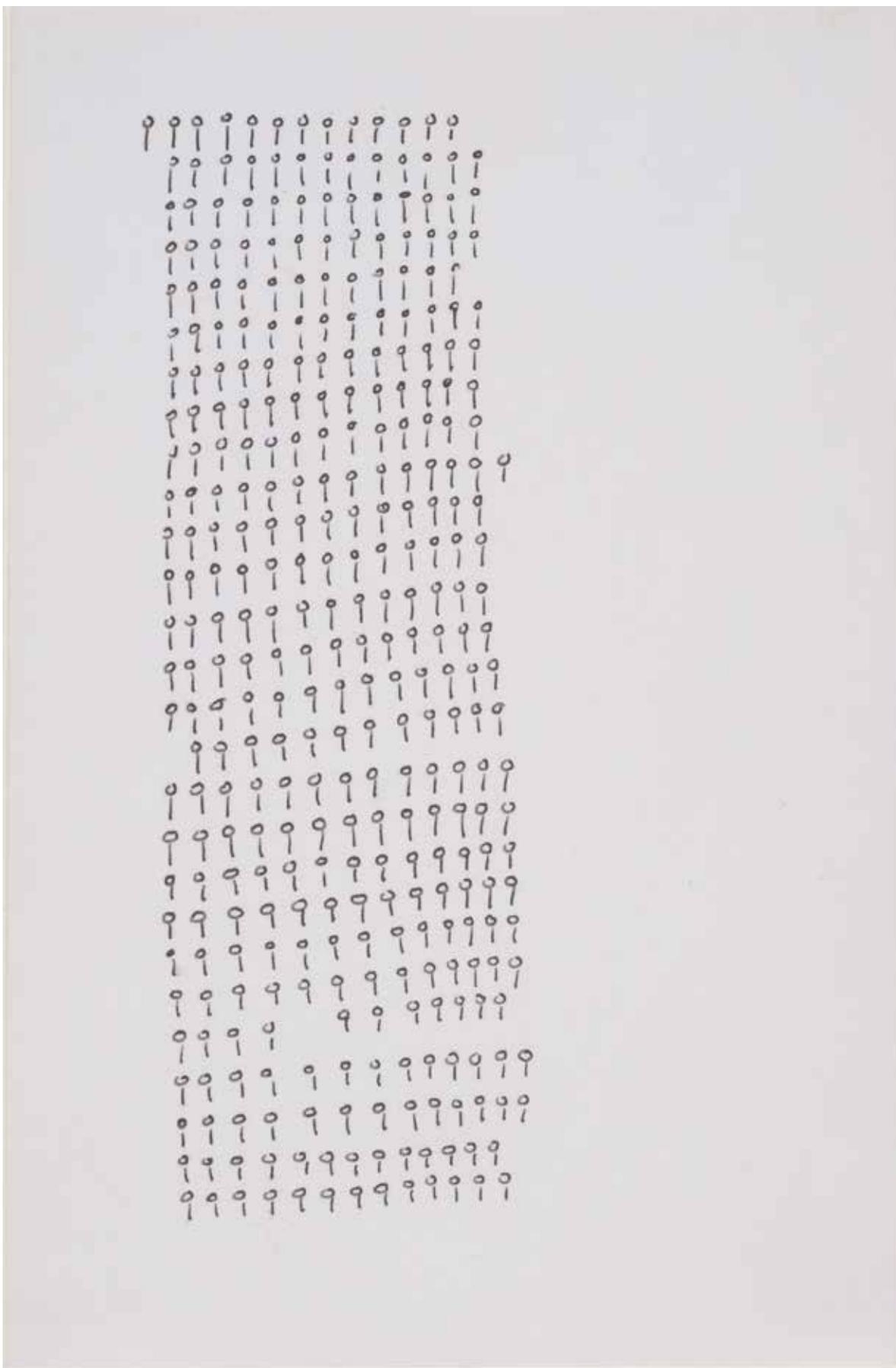


Fig. 13. Desenho de Ana Hatherly de *Mapas da Imaginação e da Memória*. A aparente nota musical é também um nove, número da eternidade e da sabedoria, um ponto e uma linha, som que se eleva

BIBLIOGRAFIA

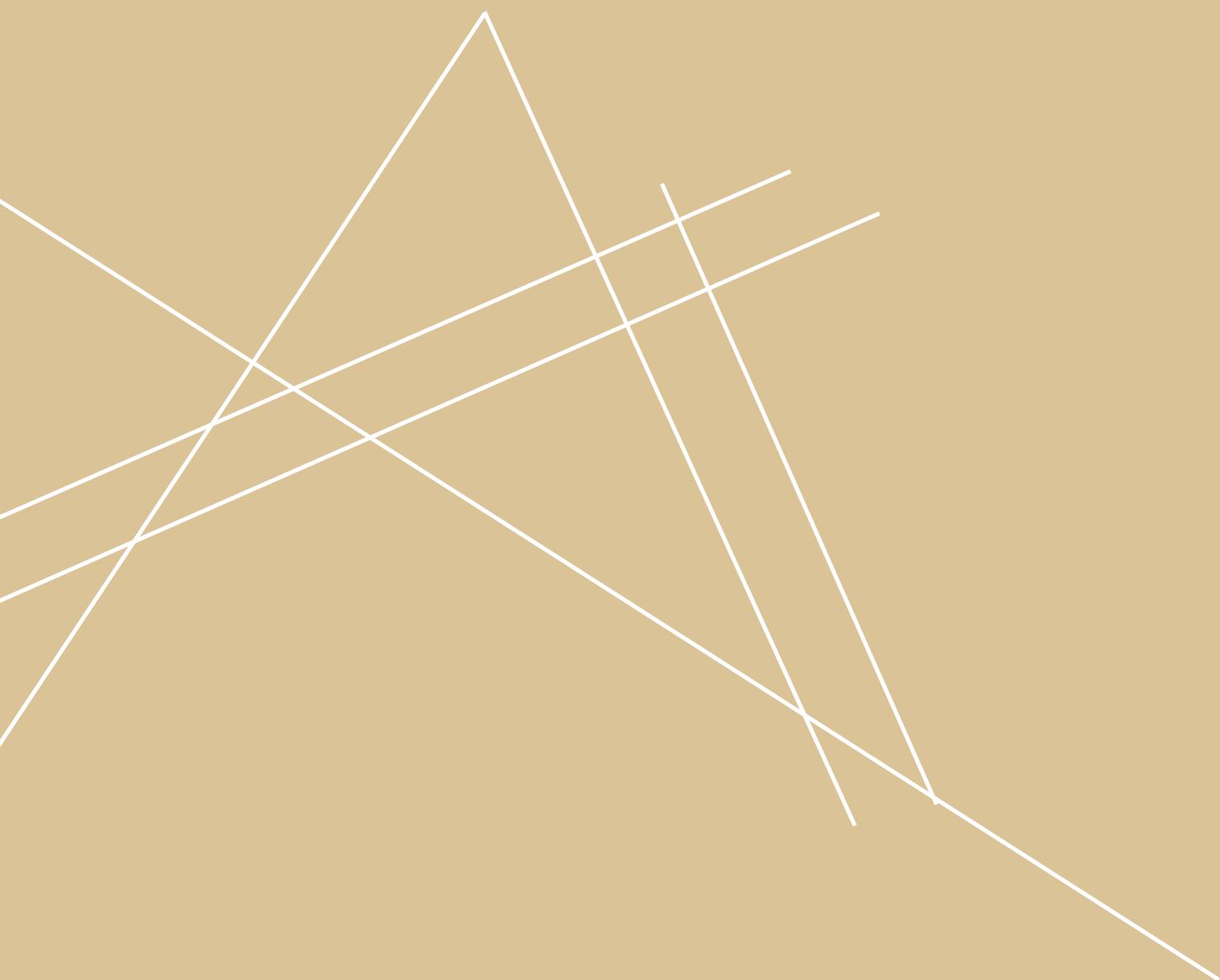
- ALAIN (2014 [1926]). *Système des beaux-arts*. Paris: Gallimard
- BAILHACHE, P. (1992). *Leibniz et la Théorie de la Musique*. Paris: Klincksieck
- BARTHES, R. (2002). *Œuvres complètes - Livres, textes, entretiens*, vol 4. Paris: Éditions du Seuil
- BENJAMIN, W. (2004). *Origem do Drama Trágico Alemão*, ed., apr. e trad. de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim
- BLOGUE, R. (2003). *Deleuze on Music, Paintings and the Arts*. New York: Routledge
- CUSA, N. de (2003). *A Doutra Ignorância*, trad. do original latino, introd. e notas de João Maria André. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- DELEUZE, G. e F. Guattari (2006). *Rizoma*, trad. de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim
- DERRIDA, J. (2006). *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit
- GIL, J. (2018). *Caos e Ritmo*. Lisboa: Relógio d'Água
- HATHERLY, A. (1958). *Um Ritmo Perdido*. Lisboa: Ed. Aut.
- _____ (2001 [1970]). *Anagramático, Um Calculador de Improbabilidades*. Lisboa: Quimera
- _____ (1973). *Mapas da Imaginação e da Memória*. Lisboa: Moraes Editores
- _____ (1983). *A Experiência do Prodígio. Bases Teóricas e Antologia de Textos Visuais Portugueses dos Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda
- _____ (1992). *Obra Visual. 1960-1990 - Coordenação da exposição e selecção das obras de Ana Hatherly, Manuel Castro Caldas e Jorge Molder*. Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian
- _____ (1999). *Rilkeana*, desenhos Ana Hatherly, apresentação de João Barrento e Elfriede Engelmayer. Lisboa: Assírio & Alvim
- _____ (2003). *Itinerários*. Vila Nova de Famalicão: Quasi
- _____ (2004). *Interfaces do Olhar. Uma Antologia Crítica. Uma Antologia Poética*. Lisboa: Roma Editora
- _____ (2009). *Obrigatório não ver e outros textos da Comunicação Social (anos 1960-1980)*. Lisboa: Quimera
- HELDER, H. (1964). *Electronicolirica*. Lisboa: Guimarães Editores
- JANKÉLÉVITCH, V. (1983). *La musique et l'ineffable*. Paris : Éditions du Seuil
- KANDINSKY, W. (1996). *Ponto, Linha, Plano*, trad. de José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70.
- KLEE, P. (1973). *La pensée créatrice, Écrits sur l'art*, 2 vols.. Paris : Dessain et Tolra
- MESCHONNIC, H. (2009). *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris : Verdier
- _____ (2002). *Sefer Yesirah ou le livre de la création. Exposé de cosmogonie hébraïque ancienne*; trad. do hebraico, introd. e notas de Paul B. Fenton. Paris : Éditions Payot & Rivages

REVISTA

Nº1 /2019

CASCAIS INTERARTES
CROSSROAD OF THE ARTS

POÉTICAS I



POÉTICAS I

Breves dados biográficos. A importância do meio familiar

JOÃO ABEL DA FONSECA¹

Mário-Henrique Baptista Leiria, de seu nome completo, nasceu em Lisboa, em casa, a 2 de Janeiro de 1923, filho de Mário Leiria e de Hilda Rocha Baptista Leiria, e morreu em Cascais, no hospital, a 9 de Janeiro de 1980. Entre 1961 e 1970 viveu no Brasil, regressando a Portugal, fisicamente muito debilitado, a necessitar de uma intervenção cirúrgica urgente, com implante de próteses em ambas as pernas, que lhe devolvesse a possibilidade de andar. Sua mãe escrevera-lhe manifestando o gosto de poder contar consigo na passagem a octogenária e vivia-se, à data, a chamada 'Primavera Marcelista'. Como é sabido, frequentou a Escola de Belas-Artes de Lisboa (assim se chamava na altura) durante dois anos e meio, tendo sido expulso em 1942. Pertenceu ao primeiro grupo surrealista de Lisboa e foi um dos fundadores do segundo.

Em 1957 casou-se, em Cascais, com a alemã Dietlinde Hertel, que tratava por 'Fipsy'. Hélder Macedo diz ter-se encontrado com o casal, em Paris, no ano de 1958. O casamento duraria pouco mais, sendo que Mário-Henrique empreenderá uma viagem pela Europa, entre o final daquele ano e meados de 1961, sozinho. Sobre a sua vida, nem sempre o que se tem escrito corresponde

à realidade ou é verdadeiro. Sobre a sua obra vêm dissertando alguns, especialmente após a sua morte, destacando-se Tania Martuscelli, que a ela se dedica há mais de dez anos, sendo responsável pela organização, introdução e notas dos dois volumes, já dados ao prelo, das *Obras Completas*, aguardando-se a publicação de um terceiro e, talvez, de um quarto volume.

Pouco ou nada se tem escrito sobre os seus primeiros anos de vida, e, por conseguinte, do meio familiar em que cresceu, até chegar às Belas-Artes. Pasmese, ainda, que nem se lhe encontraram herdeiros ou, quiçá, nem houve interesse em saber onde se encontravam os seus restos mortais, depositados no jazigo da 'Família Baptista da Fonseca', no cemitério lisboeta do Alto de São João. Não seria difícil, de posse deste último dado, chegar até àqueles. Curiosamente, Tania Martuscelli «encontrou» o autor destas linhas, único primo direito materno de Mário-Henrique, já depois do lançamento do primeiro volume das referidas *Obras Completas*, através de um amigo comum de há longos anos, o Prof. K. David Jackson, da Universidade de Yale, a quem, em sua casa, corria o ano de 1995, mostrara alguns textos manuscritos, alguns

¹ Investigador.

quadros, e alguns objectos pessoais do primo. O mundo é pequeno ou é imenso, na razão inversa da vontade de quem procura!

Comecemos, o mais sucintamente possível, a falar da família paterna. Mário Leiria, pintor artístico de formação, era um dos vários filhos de José Pedro da Cruz Leiria e de Maria Guilhermina de Jesus Leiria, e ficaria largos anos junto dos pais como seu braço direito nos destinos do negócio da família. Eram eles dois nomes bem conhecidos na Lisboa da aristocracia e da alta burguesia, por serem, a partir de 1892, os proprietários do famoso estabelecimento de antiguidades e leiloeira, a 'Casa Liquidadora', sediada em plena avenida da Liberdade, na loja do prédio, ainda existente, que faz gaveto, em frente da entrada para o parque Mayer (onde hoje se encontra a loja 'Ermenegildo Zegna'). A empresa sucedia ao 'Bazar Catholico', fundado em 1881 pelo mesmo José Leiria, na rua de São Bento, e que se transferira, entretanto, para a rua da Escola Politécnica. Não vamos deter-nos na história desta empresa, que está feita, nem nos dotes respectivos dos seus proprietários, avós paternos de Mário-Henrique, também já revelados por alguns estudiosos.

O que importa reter é o facto de seu pai, Mário Leiria, ter ficado, desde muito novo, ligado ao negócio da família, tornando-se, a par dos progenitores, um «expert» em várias áreas, tais como a de mobiliário antigo, loiças, cristais, pratos, jóias, imagens de santos, tapeçarias, livros raros, numismática e filatelia. Tal como o pai, realizava também restauro em pintura, escultura e dourados. Para além de dominar na perfeição as línguas francesa, inglesa e alemã, Mário Leiria era possuidor de uma vastíssima erudição, tinha

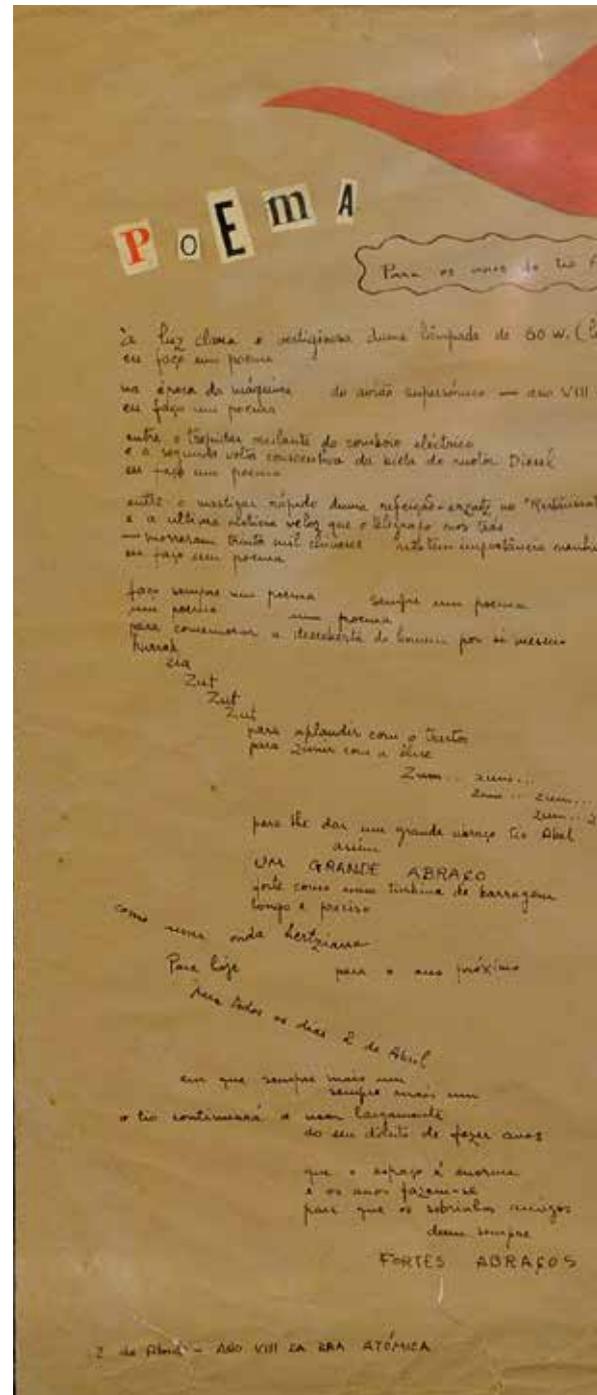




à sua disposição uma rica biblioteca e começara o que se tornaria numa muito razoável colecção particular de antiguidades. Habitara-se, ainda, a conviver com eruditos e professores, bem como a frequentar os salões da aristocracia e alta burguesia lisboetas.

A família Leiria morava perto, também na avenida da Liberdade, ao n.º 220, num prédio de gaveto com a avenida Barata Salgueiro, ainda existente (em cuja loja está o estabelecimento 'Emporio Armani'). Tal com já foi referido eram vários os irmãos de Mário Leira: um oficial superior da Armada; um director do Banco de Portugal; um professor do Conservatório Nacional, compositor e violinista; bem como duas irmãs, uma delas pianista e outra violoncelista, que formavam com o último o celebrado "Trio Leiria" que dava concertos em directo na Emissora Nacional, durante os anos 30 do século XX. César Leiria, seria ainda o autor de uma obra em sete volumes, publicada entre 1939 e 1946, intitulada *Arquivo Musical Português*.

Quanto à família materna, eram seus avós João da Fonseca Val de Pereiro (mais conhecido por João Baptista da Fonseca ou, simplesmente, João Baptista) e Severina Rocha Baptista da Fonseca. O avô era escritor (romancista, poeta e dramaturgo, com obra publicada e levada à cena em teatros de Lisboa) e jornalista, para além de conhecido republicano. Foi proprietário e director de dois jornais *Echos do Ribatejo* e *Folha Nova*, de Vila Franca de Xira, onde nasceram os dois últimos dos seis filhos, de que Hilda, a mãe de Mário-Henrique, era a mais velha e chegou a ser chefe de redacção dos mencionados periódicos (Mário-Henrique referia, algumas vezes, que a sua mãe teria sido, provavelmente a primeira





Arraial !!

Dô tio Abel eu canto o feito enorme!

Atroam ares as trompas da Glória,
Gritando aos Sete Mundos cantos de Vitória.

Gigantes barbudos, ferozes e trencendos
Saíem de seus antros escuros e horrendos.

Cavaleiros de arnezes e broqueis,
Pagens, jograis, bufos, recenestreis.

Tôdos vem saudar o Gran-Senhor.
Arraial! Arraial! Grita a saudação.

Pelos teus anos, caro tio Abel,
Grito eu, com satisfação.

1.º 2 de Abril de 1946

MÁRIO

mulher a ocupar tais funções em Portugal).

O avô João Baptista cegou com 42 anos de idade, tendo a família regressado a viver em Lisboa, mais precisamente na rua de Santa Marta, no prédio ainda existente, ao lado do que acolhe o Instituto Cervantes. A avó Severina seria, a partir de 1910, responsável pela administração das propriedades que herdara de seu pai no Ribatejo, praticamente a única fonte de rendimento da família, já que a possível carreira política a que o marido estava destinado, ficou impossibilitada pela cegueira precoce. Jayme, o irmão varão mais velho, partira cedo para África como administrador ultramarino e por lá andou durante quase 30 anos, em Angola, Congo belga (onde casou e descasou), São Tomé e Cabo Verde. Quando vinha de «graciosa», até à capital do império, contava durante horas a fio as mais aventureiras peripécias em trechos plenos de interesse para o conhecimento da história, geografia, etnografia, fauna, flora, mineralogia, etc, daqueles territórios.

A Adelina (conhecida por Lili), manteve-se solteira e ficou a viver com os pais e era os olhos do progenitor, para quem lia, diariamente, os jornais, revistas e algumas obras que, para além do português podiam ser em francês, em inglês, em castelhano e em italiano e constituíam uma vasta biblioteca familiar. A tia Lili tornou-se numa enciclopédia ambulante, especialmente em literatura e temas da actualidade. A Jovília, também solteirona, foi a «babá» do Mário-Henrique: Quando este nasceu foi viver com a irmã, o cunhado e o rebento a quem devotou, até ao final dos seus dias, um amor maternal. Tivera aulas de canto e tocava, para além de piano, violino e violoncelo. Aprendera bem o italiano e

o alemão, arranhava o francês e o inglês.

Em 1903, chega ao mundo o tio Abel, o dos dois poemas que acompanham este artigo. Aluno distinto da antiga 'Escola Academica' inicia a actividade laboral mal termina o curso já que era imperativo tornar-se independente, financeiramente. Torna-se representante, em Portugal, das mais variadas firmas estrangeiras e começa a viajar pela Europa logo no pós Grande Guerra, tornando-se um hábil homem de negócios, poliglota e entusiasta do desporto automóvel. Tinha 20 anos quando nasceu o Mário-Henrique e foi, indubitavelmente, o seu maior amigo ao longo dos anos: tio extremoso do único sobrinho, a quem dedicou uma especial atenção a partir do momento em que se declarou no jovem, ainda antes de completar os 8 anos de idade, a doença óssea degenerativa que o acompanharia até aos últimos momentos. O tio Abel viria a concluir, na Alemanha, antes do início da II Guerra Mundial, a sua formação em electrotecnia, tornando-se, entretanto, sócio-gerente da Empresa Eléctrica de Lisboa e, mais tarde, fundador da Companhia Vidreira de Moçambique.

A última a nascer, em 1910, já mal foi vista pelos olhos do pai, minados pela atrofia galopante dos nervos ópticos. Chamaram-lhe Célia mas só dava pelo nome de Mimi. Com a Lili foi também quem mais leu para o pai e pôde usufruir de uma educação privilegiada, ministrada em casa pelos irmãos mais velhos, bem como por amigos dos pais, sempre preocupados com aquele casal, algo bafejado pela desventura. Era uma entusiasta da Biologia e dizia que queria ser cientista. Tal como Abel, viria a casar-se, mas ao contrário daquele, que teve um único filho, o

autor destas linhas, nascido em 1953, Mimi não teve filhos. Acompanhou, deste modo, o marido em várias comissões de serviço. Era este, um outro grande amigo do seu único sobrinho, embora por afinidade, durante muitos anos.

O tio Eugénio terminou a sua carreira militar naval no posto de vice-almirante e foi o testamenteiro de Mário-Henrique, sendo sua mulher, a tia Mimi, a única herdeira do sobrinho, a quem acompanhou nos últimos anos de vida, com exemplar assiduidade, na sua casa de Carcavelos. Num primeiro momento foi arrendada, à época, uma moradia na primeira linha de mar, na marginal da Parede, por forma a que o Mário-Henrique pudesse usufruir do iodo. Posteriormente, a família mudou-se de vez para uma outra moradia, em Carcavelos, sita na rua João da Silva (ao lado do cinema) onde residiu larguíssimos anos, até todos se terem finado.

Descritos os ambientes familiares, pode ficar-se com uma ideia de como foi crescendo o Mário-Henrique no seio das casas dos avós e dos pais, ora lendo para o avô João Baptista que o adorava (era mútuo este amor, e chegou a desenhá-lo a carvão, num esboço pleno de autenticidade que conservamos no espólio herdado), ora visitando a avó Guilhermina na 'Liquidadora', ...ora ouvindo ler, cantar, tocar; ora vendo pintar, restaurar, fotografar; ora andando de barco, de comboio, de carro de corridas (o tio Abel tinha um Bugatti), etc.

Pensamos que este ambiente familiar, aliado a longos períodos de imobilização face à doença que o afligiu em vários períodos críticos entre os 8 e os 17 anos, moldou, significativamente, o

nosso primo Mário-Henrique Leiria. Era, para além de possuidor de uma vastíssima cultura, também um poliglota (são mais de 120 as obras que traduziu, como bem se pode ler consultando o catálogo da BNP) que ganhou a vida a traduzir livros e em firmas, na área comercial, a fazer cartas em correspondência activa ou passiva. Sabia ler música na perfeição e era melómano, com uma grande colecção de discos que deixou no seu espólio.

Era ainda apaixonado por fotografia e tinha especial predilecção por tudo o que fosse tecnologia de ponta. Foi, também, durante anos, vitrinista de inúmeras lojas na baixa lisboeta, especialmente preparando as montras para os sucessivos concursos anuais promovidos pela CML, sendo vencedor em alguns anos em várias áreas. Desenhava as esquadrias das montras, elaborava o «layout» da distribuição dos artigos a expor, os motivos para os cartazes de publicidade e para a imprensa, o próprio papel de embrulho, etc (assim pôde servir Hélder Macedo, arranjando-lhe, face ao conhecimento próximo junto dos lojistas, cartas de recomendação como desenhador, o que permitiu àquele incorporar essa profissão no passaporte e partir para Londres, em 1958).

Muito ainda haveria para deixar escrito, mas o espaço não o permite. Na fotografia do seu casamento, em Cascais, à porta da Conservatória, podem ver-se, ao lado esquerdo de Fipsy, o tio Abel, a tia Beatriz (mulher do tio) e o primito João Abel. No canto superior direito da fotografia vê-se a mãe.

² A quem são dedicados os manuscritos que reproduzimos [Nota do editor].

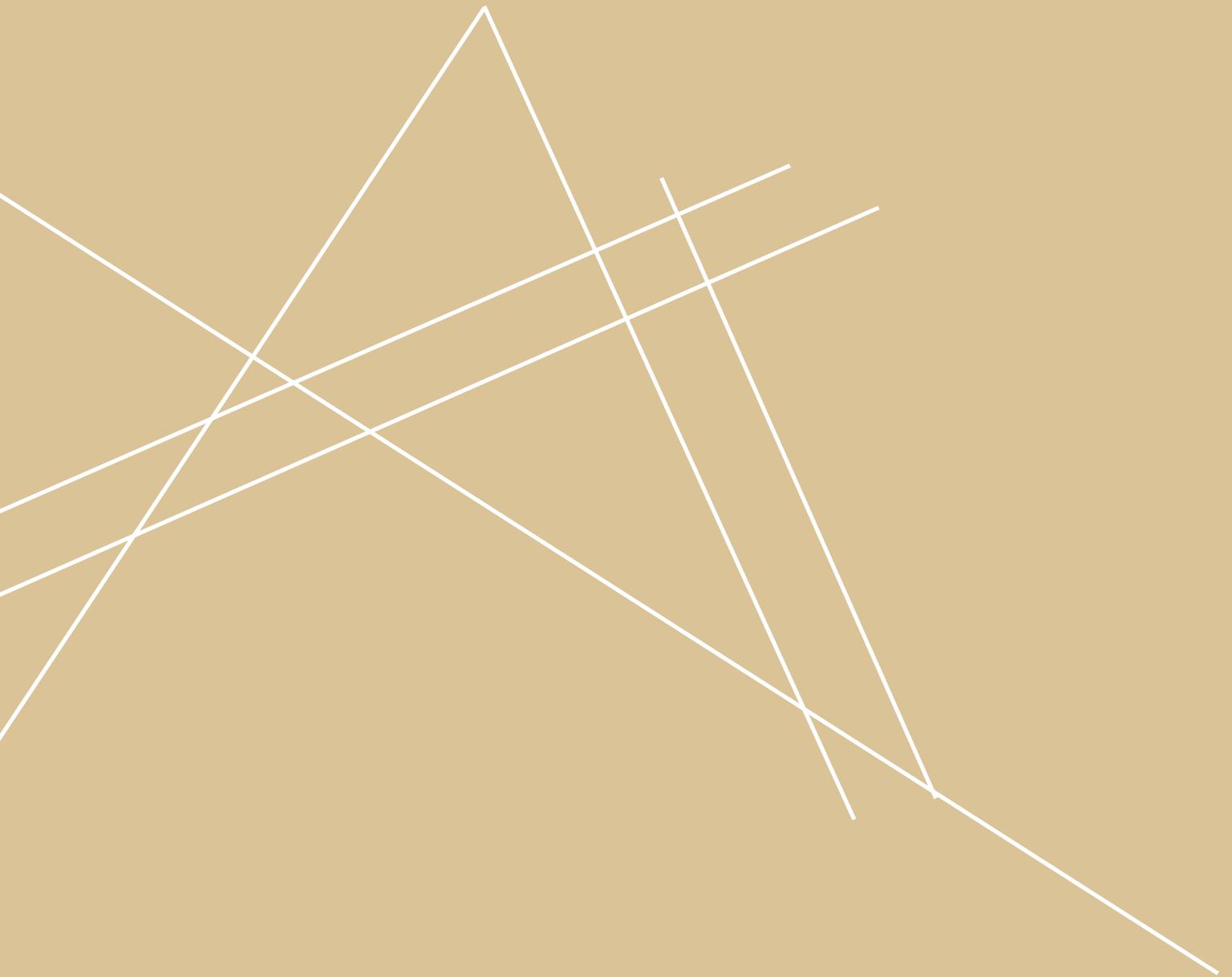
³ Autor deste texto – “Mário-Henrique Leiria: breves dados biográficos. A importância do meio familiar” [Nota do editor].

REVISTA

Nº1 /2019

CASCAIS INTERARTES
CROSSROAD OF THE ARTS

POÉTICAS II



POÉTICAS II

Count No Many Happy

HOWARD WOLF¹

In memoriam Ronald C. Wolf²

“Until he is dead, do not yet call
a man happy, but only lucky.”³

Ludwig Fried, ruminator, connoisseur of ambivalence, deep into retirement, still writing, still longing for a breakthrough with a major publication, *The New Yorker*, *Atlantic*, *Ha'aretz*, looked back on his life through his introspective rear-view mirror as he sat in his evergreen-enclosed garden on the Niagara Frontier, Western New York on a brightly moonlit midsummer evening.

“Easier for a Lucky Strike to get through the eye of a needle,” he thought he heard his late father say.

Camel, pop, camel

“Camel, *schlemiel*, big deal, it's all the same, but keep it up, your pecker, too, don't waffle so much, you're not the chef at the Stage Delicatessen.”

You're living in the past.

“So where else could I be, wise guy?”

He leaned back in his hunter green Adirondack chair, an unexpected letter of invitation from Yangon University, Myanmar, in one hand, a glass of *Chivas* in the other. A new Department of American Studies wanted him to discuss his “Exilic Literature *After the Holocaust*,” his one article that had made a ripple, if not a splash, in the academic pond early in his career. It made him somewhat anxious now to think that

¹ American scholar and author.

² I dedicate the story to my late brother, Sr. Dr. Ronald C. Wolf, who, in the last phase of his life in Cascais, helped Chabad House of Cascais become a permanent reality. His legal contribution pro bono was for “Ronnie” a return to his roots, and the granting of a charter was for the Municipality a profound gesture of historic post-Inquisition and Expulsion reconciliation.

³ Herodotus attributed these words to Solon, c. 638-c. 590 B.C.

the article might upset the military censors.

Ludwig assumed they were planted in universities, even if democratic Aung San Suu Kyi was State Counsellor, virtually President. If his talk came to the attention of the still powerful military junta, they might think he was referring somehow to the brutal oppression of the Moslem minority, the Rohingyas, in the western province on the shores of the Bay of Bengal.

"I see you've been doing your homework. I didn't pay for you to go to Harvard for nothing."

Columbia, pop, Columbia.

"Whatever, ivy grows on old goyisher walls.

Having grown up in the shadow of the Holocaust, it didn't take much for Ludwig to imagine that there always was some version of the Gestapo ready to knock on his door and take him away never to return again. Myanmar might be no exception. He didn't want to become a poster boy for Amnesty International.

It wasn't much of a risk, but it didn't take much for a somewhat timid academic like Ludwig to imagine danger lurking around the bend of a creek. He sometimes dreamed that he might live a life and write a story like Graham Greene, but when he woke up, he understood what Freud meant by wish-fulfillment.

He would have preferred old "Rangoon" and "Burma" instead of Yangon and Myanmar, echoes of high school assemblies, Oley Speaks 1907 musical version of Kipling's "Mandalay." The world had changed, but he still was, too often, clunkin' on the Irrawaddy of the past.

It might be time before no time was left for him, a mini-version of Tennyson's "Ulysses," to "smite the sounding furrows," and there was a now a large group of Burmese immigrants in Buffalo, some even in the suburbs.

He might be able to help them somehow when he returned, if he left. It was a no-brainer: he would have to leave to come back.

He had retreated in many ways to his encircled garden, a kind of bower, but no paradise, no Eve or bliss in sight, and took some comfort in the lingering twilight of the summer solstice on the right bank of Ellicott Creek, an obscure stream that gurgled past his house on Garrison Road in Amherst, New York, an affluent suburb of Buffalo. Not Scarsdale, but still affluent. He was, in some ways, like the stream.

Only recently had he been curious enough to find out, thanks to Map-Quest, the origin and terminus of the brook.

Starting behind City Hall in the Village of Williamsville, founded 1818, it flowed to Aero Drive, an unpaved road that ran under the end of a runway at the Buffalo Niagara International Airport.

"You call that international, it's no JFK by me, but, okay, it's still an airport. Don't forget your camp song, 'Up in the air middy birdman...,' keep flapping your wings, kid."

I hear you, pop, I remember what mother said, "I raised you to fly the coop."

The rivulet ended at the edge of a small War of 1812 cemetery, recently unearthed. For some reason, this information interested him now, even seemed important.

Was it too late for him to fight for his life? Not the Battle of Lake Erie, but at least a skirmish.

It was his favorite time of year, however briefly it lasted, the lengthening of light before the onset of its incremental narrowing, an Elizabethan paradox. Even if he hadn't felt favored by the gods of Mt. Olympus, the Eight Immortals of China, or their modern equivalents - a hustling literary agent and an invitation to

appear on “Charlie Rose” to discuss his “latest” - there still, improbably, might be time to surface and make a few waves.

This was, after all, the ambition of all American writers he ever had known in a sports crazy country where winning Big Time was the only thing that mattered, a country of gladiators with college degrees, Boise State, Stanford, “Bama.” Long gone, even as memory, were the days of the Festival of Dionysus when Sophocles’ tragedies duked it out with those of Aeschylus.

He was tired of being a *minor print writer* in the digital age where too many online editors had given him the finger. Not delusional, he was pretty sure, he couldn’t claim the stature of Matthew Arnold, T.S. Eliot, or Lionel Trilling, but the word “online” stuck in his literary throat like a lobster claw that would fillet his sensibility. A grandchild of immigrants and street peddlers, driven to make a place for themselves in America, he still hoped against hope to win a National Book Award.

“That’s my boy, a real dreamer.”

Even though he was in the far-turn of his life...

“You’ve got that right, sonny boy,” he heard his late garment center salesman father say in his nasal Mott Street accent, “it ain’t Belmont, but life’s a horse race and you’re a jockey, use the whip for Crissakes, run for the roses before they wilt.”

...and even though he sometimes thought he heard the wind-chimes at midnight and the suction of the grim reaper’s Electrolux vacuum cleaner in the dead of a Buffalo winter, the frigid zone where academic tenure at a state university, a brick, if not ivory, tower, had set him down, he still wondered if the summer solstice didn’t hold a message for him: *you still have some time, it’s still light out, but it’s fading.*

“Here, Luddy, borrow my BULOVA, the hands don’t move, I bought it from Al Singer, the ‘Bronx Beauty,’ you remember him, he used to come to the showroom when he needed a sawbuck.”

Of course I remember Al, poor guy, never recovered from the loss to Tony Canzoneri in 1930, retina detached, Madison Square Garden, and I know you’re my cut-man, pop, I know you’re in my corner, but relax, I’ve got to work this through myself. I’m in the ring, not you.

“I’ll try, but I worry.”

That’s the problem, your worry makes me worry.”

“Okay, I’ll go to the Stage Deli for a while.”

Good idea, have a tongue sandwich for me, but keep quiet for a change.

“Who are you, the Delilama?”

Wise guy.

Maybe he had stepped out of the ring and the Big Top too soon and protected himself by acting as if he were a Trumplike “loser” who lived in the shadows of the heavy hitters.

“Maybe they weren’t such heavy hitters, ask them, find out.”

They’re gone, pop, they’re gone.

“Maybe not. Am I?”

I hear you, I hear you.

He had built a comfortable world in which to come to terms with what his late mother called “end of life issues.”

It even included a small gazebo in the shape of a Ming Dynasty Tea House so that he could sit out in the rain, even in a light snow, and recall the years he had spent as a lecturer in Hong Kong and Asia, the splash of neon light in Victoria harbor, the glitter of Central District as the Star Ferry approached the dock, affluent ex-pats sipping G.H. Mumm champagne on the upper deck.

On those few winter nights when he still could sit in the gazebo, a brazier of hot coals near his feet, sniffing a tumbler of *Grand Marnier*, he thought of himself sometimes as living in a Currier and Ives print or a Hokusai woodcut.

Motionless, he thought of the cabin of the barge captain, Jean, in Vigo's *L'Atalante*, surrounded by *objets* of past sea-voyages. He thought also of his own "memorabilia highway," as he called it, a shelf of souvenirs from his past world travels: ostrich shell, South Africa; shofar, Israel; brass skewers, Turkey; pewter kris, Malaysia; porcelain Buddha, Hong Kong; celadon vase, Korea.

Not a winner, he wasn't a loser, global-wise.

But it was clear now on this summer solstice evening, perhaps because it was the twilight of his life, that he was paddling his introspective canoe slowly towards Freud's version of the Styx – Thanatos. His real Adirondack canoe, Hunter Green, oak gunnels, had been tied up, unused, for some time at the small dock where his lawn edged the creek.

He had enjoyed a few splashes of success in the literary creeks of Western New York: the odd story in a small magazine in Oklahoma or Ohio, the occasional lecture on "Alienation, Impotence, and Loss in American Literature" at Hobart, St. Bonaventure, Keuka Junior College, and some other minor institutions around the Finger Lakes - but not one from the Big Finger, Cornell, where their literary proctologists explored the black holes of previously opaque texts.

He had left behind, perhaps prematurely, the grand Hemingwayesque ambitions he had floated on the current of the majestic Hudson River that had become a symbol of motion as

he had gazed at it from the family's Washington Heights apartment during his childhood and adolescent years. He had outlived Hem, poor guy, but Hem's work had outlived Papa.

"You hit the nail on the balls..."

Head.

"Okay, head, smead, what's the dif? You listened to that pipsqueak, Shorty Epstein, the one who said that you both were professors in the Grapefruit League. You listened to him, *shmuck*."

You remember Shorty? That was so long ago. He's gone.

You may run into him. Give him the finger for me, just kidding, he gave it to himself.

He suddenly could see the long span of his life. How much longer could it be? He had come to Buffalo in 1967; now it was 2017. Of course, there was no time or death in the Barney's basement of the unconscious, so it didn't feel that long in retrospect. Like an old movie he had seen in his young manhood – *Roshoman, Twelve Angry Men, Some Like It Hot, Ninotchka, Body and Soul*. They never seem dated.

But move it back a few centuries, he thought, a game he sometimes played: 1867-1917; 1767-1817; 1667-1717; 1567-1617. From the end of the Civil War to America's entry into WWI; pre-Revolutionary American to the end of the War of 1812, The Battle of Lake Erie; the founding of Harvard to the Hartford Wits; three years after the birth of Shakespeare to a year after his death. It wasn't easy to imagine these great arcs of time having anything to do with his life, but they did, and when this truth hit him like a bolt from the blue, he almost fell out of his Adirondack chair.

"Bolts?"

Bolt, pop, bolt.

He now snapped out of his ruminative semi-coma. Ruminations... a room with

ruminations, he had lived in one too long, it now seemed clear, but how to get out of it?

“Remember, kid, I told you to stay out of rooms when you occupied the President’s Office in 1970 and got arrested.”

One of your great suggestions.

But did it make sense to accept the invitation to lecture in Myanmar, a program that an old flame in the Foreign Service, Gretchen, posted in old Rangoon, now Yangon, must have managed to wangle for him?

Did it make sense for him to fly half way around the world economy class, scrotum scrunched, and end up semi-lame, his sciatica climbing from his big right toe to his hip, to share some warning signals about survival with a small audience who might or who might not understand English? Well, if nothing else, there always was the possibility... of meeting ‘a Burma girl a-settin’.”

“That’s my boy, still a dreamer. So what are you, a man or a *pisher*? Get off your rump, *my kaddish*. I hear the Electrolux humming, and it don’t sound like old blue eyes.”

Don’t worry, pop, I’m no Oblomov.

“Oblomov, did I know him? A buyer for J.C. Penny? Sounds familiar.”

Forget it, pop, your grandfather might have met him, not you. He never got off his ass.”

“So you know what I mean, good.”

Didn’t it make more sense to stay in his garden, sit in the gazebo during a light summer rain, and accept the fact that he had accomplished all that he was likely to achieve? After all, he wasn’t a big shot like the big bulbs who had lit up the English department in the early days.

There seemed to be a star in every other office when he arrived at The State University of Western New York, a real planetarium of

illuminated Faberge eggheads. It had made him feel like a firefly, emitting imperceptible pulses of light in the dimly lit Quonset huts where they taught. But, then, light was light, even light-lite.

He knew that some of them were burnt-out stars, intellectually disabled, like feisty Abel Lowenstein (R.I.P., sort of), intellectual assassin, apologist for Stalin, but Ludwig still had felt that he was living in their shadows, darkness at morning, noon, and twilight, a mini-Arthur Koestler. The shadows lingered.

“I didn’t come from so far to hear this crap, Luddy, remember where we came from, we move uptown, kid we don’t stop at 14th Street, M. Klein’s Basement.”

Nothing really held him back now. Long divorced, his daughter and family living in Israel. His last lady friend, an Assistant Professor of Archeology, had left him to work on a dig in Anatolia, a wall in a hole.

“But I’m an old site,” he had quipped, helplessly.

“Not as interesting as a real ruin, Ephesus, sorry, Lud, nothing personal, you’re a great old guy, but not a shard. I need to earn tenure.”

He understood and retreated then, a year ago, to his gazebo where he nursed a double scotch, *Chivas Regal*, and stared at the illuminated globe that hung from its crimson cedar rafter, a reminder of the parts of the world he had managed somehow to see.

“You joined the navel and saw the world, that’s my boy.”

Navy, pop, navy.

Well, he had until July 4th to make up his mind, a “fortnight,” as the suave Brit., J. Lockwood Windsor, might have said. A graduate of the Dragon School, King’s College, Cambridge, and Princeton, “Wind” had been Ludwig’s officemate

for a year before he had been made a Fellow of All Souls College, Oxford. His definitive deconstructive biography, of Samuel Pepys, *Epistolary Epistemology*, had made him a hot “hire” in 17th century studies.

Yes, he had a fortnight or “Two fucking weeks,” as Lester “Beaver King” Finebloom, yang to Windsor’s yin, might have said. Raised in Newark, nose tackle at Rutgers, Rhodes Scholar, Harvard Junior Fellow, Hell’s Angels (Hon.), Finebloom was the author, second book, of a best-selling biography, *Kick Ass: Kerouac’s Embodied Cosmos*.

Once, sitting next to Ludwig at a department meeting, listening to Windsor hold forth in admiralty English, “Les” had whispered in his ear, “Bullshit, Lud, good thing he’s leaving. He’d rather kiss ass at High Table than ride a Harley Davidson like me, butt to the wind. He may be leaving, but he’s going nowhere fast.”

Going to Myanmar might not mean anything to Windsor or Beaver King. No Oxford don or souped up Finebloom, the trip might not augment his reputation and win him a Guggenheim. No academic rough rider, a groupie in every Starbucks, he had to admit that he still felt the pull of the East, “somewheres East of Suez.”

Now he seemed to see a shadow standing under the arch of the tea house, an All Soul’s scarf neatly draped over his pin-striped Saville Row suit, eyes sunken in Whistler like grey shadows, Lionel Trilling in a melancholic mood.

“You’ve got it wrong, Ludwig, old boy, terribly wrong.

I had nothing to say after my splash in the academic pool. The old pedantic well went dry, no gas left in the antiquarian tank.”

It can’t be, Wind, everything about you

was bespoke.

You made me feel as if I shopped at Goodwill.

“Style isn’t the man, old chap, I can tell you that. Take away this scarf and suit, and you’ll see a man, a recovering alcoholic, who slaves over entries for the *Encyclopedia of British Diaries* at three in the morning to salvage some pride, a hollow man, a thinking reed become a straw.”

Not you, Wind.

“No wind in the sails, Lud, believe me, keep sailing, listen to those ‘temple-bells,’ you’re yare, believe me.”

It must be the Chivas, he thought, taking another shot.

“Maybe not, ass-hole, maybe not,” Les blurted in Ludwig’s inner ear. Let me go with you, buddy, and I’ll try to show you how to snag some Burmese beaver.”

A silhouette of Finebloom, Stetson lowered over his bushy eyebrows, hair tonsured like the rim of a volcano, silver-studded Harley jacket turned up at the collar, seemed to be standing next to Lockwood, shoulders slumped, beer-belly sagging. He cupped his crotch.

Me, a buddy? No chance, Les, I’m not a big prick like you, and since when do you ‘try’? You step over people, trample, go right to the top. That’s why you’re Beaver King.

“I said, ‘try to show you,’ putz, you never understood.”

What?

The silhouette’s shoulders drooped lower. He spoke haltingly.

“I’m not well...I don’t have much time left...maybe six months, no friends, even ‘Beaver Queen’ ditched me when she found out how many pelts I had stroked.”

I’ll be damned. You could knock me over

with a feather.

"I always felt like a feather, Lud, I knew I was no Normal Mailer, no Harold Bloom, but I needed you all to think I was, it's all clear now, I was fighting for my life, recognition, respect. Can you understand? I apologize."

But you weren't a lightweight, you had that first book that defined a new field - THE ASSHOLE IS A GRAVE: THE CASE FOR PRISON REFORM. You were our ithyphallus, and you should see Bloom today, the man has suffered.

"But I wanted more, Lud, MORE should be my epitaph."

The shadowy figure leaned forward and whispered, almost stuttered.

"I have a confession, Lud...I always thought... I had... a little one ...I wanted a larger..."

The shadow clutched his crotch more tightly.

"...a bigger career, I got them mixed up, I was *farblongjet*, no Boeing-777, a little like you. Now I can tell you, maybe it will help both of us."

You even know some Yiddish?

"Didn't want anyone to know I was from Newark." Windsor chimed in "What kind of 'jet'? Sounds as if we're in the same sinking boat, Lester, but I thought you were our anchor, dear boy, in the old days, ballast in the hold to keep us from drifting too far from real life, don't tell me you had a hole in the bottom of the bucket, too. You, a *little one*? Hard to believe."

"*Hard* was my problem, Wind, I never should have called you a Pepys-squeak, I was, I was an asshole to say it."

"Your field at the time, old sport, I understood, no problem."

If what he had heard, or thought he had heard, was true, not just a somewhat tipsy auditory delusion, or, if that, true nonetheless,

a deep intuition and important, a belief that the words were true, that would make all the difference.

Ruminations, day dreams, hallucinations, nightmares, it didn't matter where the truth came from, so long as it came in time to change one's life, especially if the life was your own.

"Listen to yourself, Luddy, show 'em what you're made of."

I'll be damned, maybe it wasn't too late.

Ready or not, Ludwig realized, the time had come to act, to test the story he had made up about himself.

Maybe he had let his literary frustrations, envy, muted resentments, and exile from Manhattan's literary circles shrink his grand ambitions and choke the wind-pipe of his self-esteem. Unable to face his buried resentments, he had retreated to the shadows of his garden. He had put Les and Wind on plinths and sat on a stool.

"What, live like a turtle, like me?"

If he could have been so wrong about Les and Wind, why couldn't he have been equally off-base about himself? After all, you didn't have to go on a safari to hunt for truths about the human experience.

"Good question, Luddy, and you're not playing softball in the schoolyard anymore."

He wasn't Hamlet and he wasn't up the creek without a paddle. In fact, his canoe was neatly secured against the side of his dock. If he was going to paddle up the Irrawaddy and hear the tinkle of the temple bells, he needed to practice feathering his oars.

Although it was near midnight, there were enough house-lights casting a glow across the creek for him to paddle safely towards a spot where he could see some jets coming in over the

glide-path, a reminder, if he needed one, that people were on the move.

As he stood up, a little wobbly from having been stuck in his chair so long, he heard the light toll of his neighbor's wind-chimes. Encouraged by the soothing sounds, he ambled to the dock.

Centering himself on the seat, he untied the canoe and began to paddle towards what looked like a string of illuminated Chinese lanterns a quarter of a mile in the distance. He wasn't sure if he was paddling upstream or downstream or if the creek had a current, but it didn't matter – he was paddling, not drifting.

"Better to stroke than have one, think of me."

I say Kaddish, pop.

As the canoe cut through the water, creating a V-shaped ripple, he thought of Shorty Epstein, coxswain for the 1960 Columbia crew, and wondered what the little naysayer of old would think of his midsummer evening voyage.

"Give it up, Lud, you're too old to set sail. Who do you think you are, Odysseus? I told you years ago, we're landlubbers, we're from the Bronx, we didn't go to Annapolis, turn around, back-tack, shoulder your oars."

Suddenly, imagining Shorty leading a chorus of naysayers in a moss-covered amphitheater, he laughed, paddled faster, and pressed on.

"Better than pressing a pair of pants in a sweatshop, I didn't send you to Yale for nothing." *Columbia, pop, Columbia.*

"Gem of the Ocean?"

116th Street and Broadway, remember?

"It's not Alzheimer's, Luddy, it was just so long ago."

His oar seemed to be gliding more easily through

the water.

"You'd do better with Kierkegaard's *Either Or*!" Shorty called out from the bleachers in Ludwig's inner Yankee Stadium.

As the canoe glided towards the bend in the creek where the reflection of the moonlight in the water merged with the glow of the lanterns, he thought he heard muted weeping. It was, unmistakably a woman's.

He gently stopped the forward movement of the canoe so he could take a closer look without disturbing her. She sat, a shawl over her shoulders, legs crossed under her *longyi* in a prayerful position, her hands interwoven over her face like the filigreed eaves of a Thai temple. "No one can find them," she seemed to be saying. She then unlocked her hands, uplifted her face, and extended her arms towards the creek, maybe towards him, he wasn't sure.

"I can't reach them, help, someone help them, please help."

She then lowered her head, covered her face, and seemed to be praying again. He thought about calling out to her, but then thought better about it. She needed help, but she needed to be alone now. He understood that deeply. He had been, too long, a connoisseur of aloneness.

"You've been pampering yourself, lefty, hit the line," his old football coach, Quinny, screamed in his inner gridiron.

He thought of Gatsby reaching for the "green light." Her posture reminded him of something more tragic, but what was it? And then an image of Picasso's *Rape of the Sabine Women* bubbled up to the surface of his mind and behind it -- like a following ripple, out of the deep past, the brain's Fort Knox vault, a moment in the *Aeneid*...

"Give me a break, Lud," Les sneered, "no one

remembers that ancient crap.”

“I do, old sport,” Wind chimed in, “when Aeneas, entering a temple in Carthage, sees a mural of the Trojan War in which so many of his comrades had died, cries, and says, “There are tears for events and mortal things touch the soul.”

“At least you spared us Latin, asshole.”

“What do you know, Finebloom?” his father echoed, “he’s a Columbia man.”

Thanks pop.

Then the Latin spouted up from the fountain of memory... *sunt lacrimae rerum et mentum mortalia tangent....*

He still could translate, “There are tears for events and mortal things touch the soul.”

He thought of Hemingway, “The world breaks everyone and afterward some are strong in the broken places.” Maybe he had stepped out of the ring too soon. It was at least clear that he had been wrong about many things, including the measure he had taken of himself.

“Al would have fought again, if he could’ve, Luddy.”

“You’ve still got a jab, kid, you still can throw a punch.”

Al, you too?”

“Never left you.”

Head lowered, he stroked more vigorously now. He didn’t want the weeping woman to see him staring at her. After a few minutes, hearing the roar of engines, he back-paddled, looked up, and realized his was at the end of the stream in a hollow below the end of the runway.

Looking up, he could see the logo of the 737 in the flashing taillight – UNITED. Heart pumping like the turbines at Niagara Falls Power Station, he felt as if he might be on the verge of a mission. For all he knew, the weeping woman might be Burmese or Syrian, even Sudanese.

There were many immigrants and refugees in Buffalo. New York City didn’t get all of those who had lost or fled their homelands.

He still had some time to make up his mind about accepting the invitation to Myanmar, but it would be a hard trip for someone like Ludwig. He was, after all, old, alone, sciatica moving up and down his right leg like the loose carriage of a Remington typewriter.

A ruminator in a world that called for action, a writer in an age of sound-bites, his work was, as one friend had written to him, “quietly moving,” another, “a call of the mild.” One thing was clear: he couldn’t change if he didn’t raise his voice and take some risks.

“We’re betting on you,” the chorus of yea-sayers said in unison.

Engines powered up, the plane roared down the runway and lifted up into the night-air. He hoped the skies would be friendly for these night passengers and the censors on vacation if he decided to make the trip and told the students what human rights he thought they really should be fighting for.

Many years ago on a lecture tour of China, he had promised the Political Affairs Officer at the US Embassy on Beijing that he wouldn’t mention the *laogai*, China’s Gulag. He wouldn’t make any promises this time, except to himself.

I may have gotten lucky, he thought, and started paddling home. Although he was panting, everything seemed to be flowing.

EDITOR'S NOTE

Due to the specific cultural echoes that keep on emerging in this text, we have asked its author for a few notes which might allow our (Portuguese) reader to unveil and understand their meaning. Below follows the answer we got from Howard R. Wolf.

Mário Avelar

A FEW NOTES FOR "Count No Man Unhappy..."

There are two narrative strands in my story: a somewhat objective narrator and that same narrator as a "foreground observer" (Henry James's term) who embodies and conveys the consciousness of the protagonist, Ludwig Fried. They are, to some extent, alter-egos. As the grandson of a tailor, I might say "altered-egos."

There are within the story many dialogic voices: Ludwig's as spoken within his mind (italicized) to his late father; his dead father's voice as imagined by Ludwig (the past is present for him); two former colleagues: J. Lockwood Windsor and Lester "Beaver King" Finebloom (who represent two poles of the American literary academy – refined and pseudo-proletarian).

The main difficult, I think, for whom American English is not an idiom, will be hearing American Yiddish inflections in the repartee between father and son – a generational conversation. The father is a product of Manhattan's immigrant socio-linguistic world of 1900-1914 when millions of Eastern European Jews came to America in order to escape poverty and oppression.

The father's mercantile success (for a period)

made Ludwig's education and literary ambitions possible, but he has internalized his father's insecurities about his place in the world – is a Jew safe anywhere? -- at many levels.

So: in this story, as I see it (and I'm only the author), the father wants his son to live out some of his unfulfilled ambitions (to see the world); Ludwig will try to fulfill his father's thwarted romantic vision, but he will do so with a sense of uncertainty and anxiety. He will try, somehow, to improve the world (to make it whole again, *tikkun olam*, if it ever was), to make it safer for all people including Jews, but his powers to do so are limited. He is a "small" man in a "large" world. His humanistic efforts often "hit the wall," as we say; and he can seem foolish for a while, but we smile, I hope, at his efforts. The contrasts between dreams and realities (self-confidence and low self-esteem) as the story unfolds have, I hope, comic effects. Comedy (including puns) serves to bring out contradictions and to take the sting out of them: Ludwig is a luftmensch who rises and falls; we admire his efforts to expand his life and smile when life deflates him.

Well, I've tried to explain too much.

For the reader puzzled by American Yiddish words, I recommend (something like my secular bible) Leo Rosten's charming and learned *THE JOYS OF YIDDISH*.

GOOGLE – our Oracle of Delphi – can answer most questions about names, places, historical events, though some obscurities will remain. Readers can email me – hwolf@buffalo.edu – and I'll do my best to shed light on what remain as obscure references.

At the end of the day, a story's success rests on its general and central import. If a story doesn't contain some universal element, it's probably not worth reading.

For readers who want to know what happened to Ludwig Fried in Myanmar, they will be pleased to know that a sequel to his "canoe" voyage will appear in another CIJ: "ONE DAY AT THE END OF HIS WORLD."

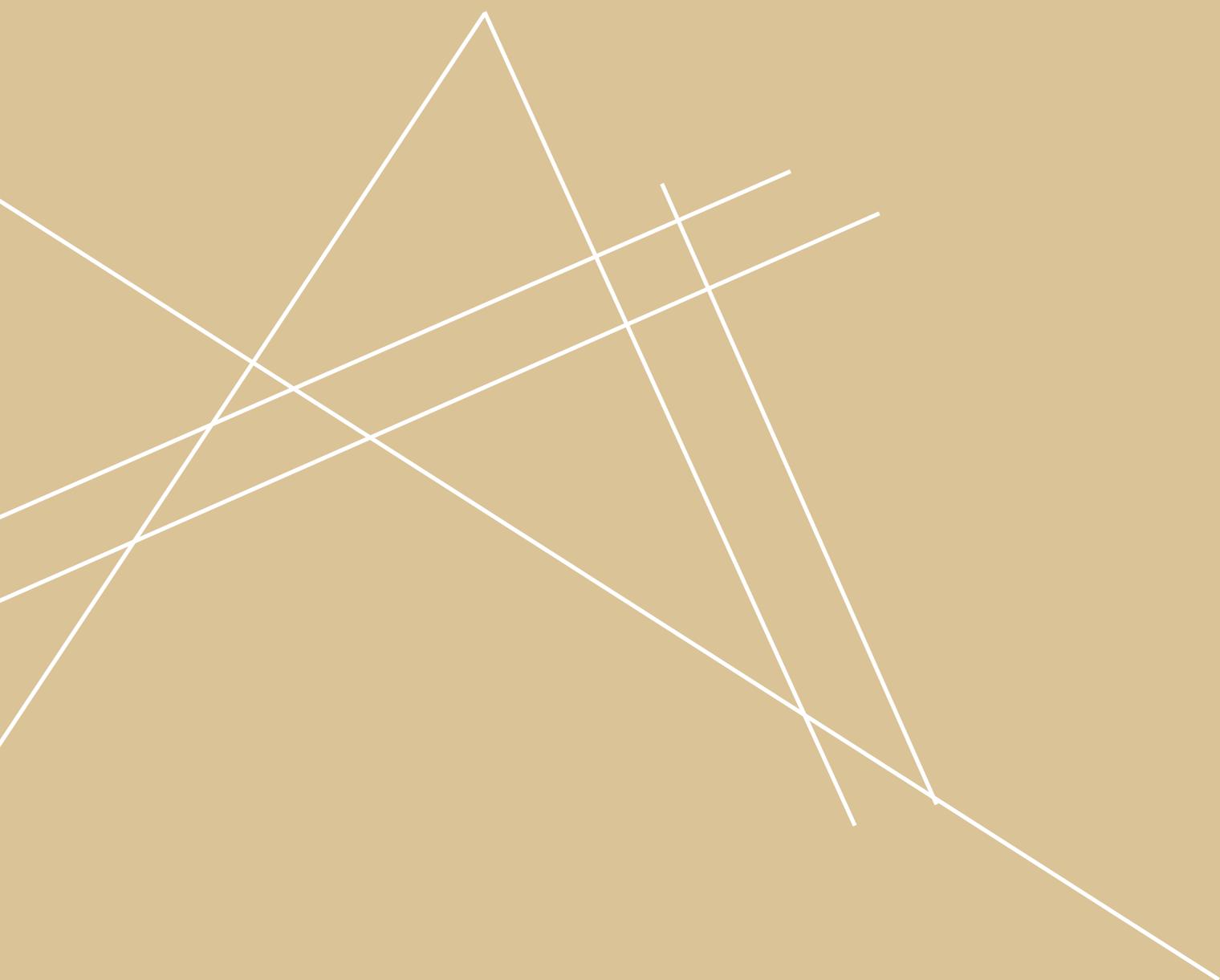
Howard R. Wolf Amherst, NY 2/12/2019

REVISTA

Nº1 /2019

CASCAIS INTERARTES
CROSSROAD OF THE ARTS

ARTE DO TEMPO



ARTE DO TEMPO

José Manuel Tengarrinha e a civilização do jornal em Portugal : *A Nova História da Imprensa Portuguesa Das Origens a 1865*

ANA PAULA MENINO AVELAR¹

Neste tempo de constante renovação dos meios de comunicação, nomeadamente os digitais, e onde novos e diferentes públicos são visados, assistimos à desmultiplicação das tecnologias de informação e comunicação. No entanto, e apesar da sociedade de informação se desenvolver a partir do aumento das infra-estruturas de comunicação, aposta-se cada vez mais no conhecimento compartilhado. No entanto, como avisadamente Patrick-Yves Bachilo e Serge Proulx chamaram a atenção:

Il est nécessaire de prendre en compte la nature du jugement impliqué dans les processus complexes de production et de construction des connaissances. Les acteurs humains agissent souvent dans un cadre où l'information est tacite. L'explicitation de la connaissance suppose que l'information soit mise en contexte en regard de l'utilisateur humain qui cherche à s'approprier l'information.(...) Or, si la diffusion de plus en plus fluide et à une large échelle de l'information constitue un point fort de l'informatisation des sociétés, le risque de voir la désinformation se propager à une vitesse et à une échelle jamais vues n'est pas moindre. Nous voilà

face à un paradoxe et à des ordres de grandeur totalement différents de ce que nous avons connu jusque-là. (BACHILO, PROULX, 2006: 53-54)

Tendo este paradoxo como cenário e tomando o actual processo de formatação, automatização e globalização de informação constata-se que, como ainda recentemente num artigo publicado no *Le Monde* (18/8/2018), se demonstrou, na imprensa periódica e de um modo algo paradoxal, se tem reforçado o recurso, ou mesmo regressado a anteriores formas de escrita como o folheto, a crónica, a reportagem, o artigo de opinião. Contudo, nesta revisitação usam-se novas estratégias, nomeadamente privilegiando-se algumas dessas formas, deixando na penumbra, deliberadamente, outras.

Não é objecto desta nossa análise inventariar o modo como na imprensa portuguesa se foi operando essa reapropriação, ou se, em

¹ Professora universitária.

Portugal, não permaneceu essa coabitação de formas. Contudo, constata-se que também entre nós se assiste à reconfiguração das poéticas jornalísticas do século XIX, persistindo o debate em torno do modo como o discurso literário imbrica ou é imbricado no jornalístico. O pressuposto de onde parte Marie-Eve Thérénty em *La Littérature du quotidien: Pœtiques journalistiques au XIX siècle* poderia ter sido subscrito por aqueles que, também em Portugal se debruçaram sobre uma historiografia da imprensa periódica. Recorde-se como, nos nossos dias, nos interrogamos sobre se as várias redes de informação transformam os códigos de comunicação ou se a transformação decorre no seio da linguagem que se usa?

Já anteriormente, mais precisamente no século XIX, a rápida evolução da imprensa periódica revolucionou o quotidiano. Fortaleceu-se aquilo que alguns teóricos consideram ser a “civilização do jornal”. Subjaz a esta denominação e a este arco temporal, o entendimento de dois campos onde à cultura estaria confinado: “... the realm of qualities, moral values, ends – and *civilization* – the domain of quantities and means.” (MULHERN, 2000: 16) É no campo da “civilização do jornal” que se constituiu uma poética diferente, marcada pela matriz literária e configurada pelas exigências mediáticas. Como Thérénty significativamente recorda:

La Civilisation du journal s'est donc attachée à mettre au jour les diverses poétiques de l'écriture de presse, en cernant ses formes et ses fonctions (éloquence, rhétorique, information, instruction, divertissement, illustration, etc.), ses genres et ses rubriques (le reportage, la chronique, le fait divers, les rubriques pour rire).” (THÉRENTY, 2014 : 51)

Perceber como a imprensa periódica evoluiu

possibilita, assim, entender como, ao longo dos séculos, se procurou cativar diferentes públicos, criando-se diferentes vozes, descodificando-se uma história cultural. Importa ter em atenção que se toma o conceito de cultura na sua tripla dimensão: ontológica, antropológica ou saber constitutivo. Na primeira acepção visam-se os sinais diferenciadores, marcas simbólicas, funções, práticas, ou até apropriações colectivas distintivas da existência humana, enquanto que na segunda se descodificam hábitos e representações mentais expositivas de costumes, crenças, leis, técnicas, artes, linguagens... Já a terceira reconfigura cultura enquanto saber: “(...) um processo no decorrer do qual o indivíduo pensante estimula as faculdades do espírito.” (RIOUX, SIRINELLI, 1998: 17) É no âmbito desta tríplice concepção que se deverão ler os discursos produzidos para os jornais ao longo dos séculos.

Seminal na descodificação destas vozes, e na busca da compreensão de um tempo longo dessa “civilização do jornal”, foi o trabalho de José Tengarrinha sobre a História da imprensa em Portugal. Logo em 1965, aquando da 1ª edição da sua *História da Imprensa periódica portuguesa*, ele escreveu que o seu objecto foi o “(...) conteúdo que a palavra [imprensa] vulgarmente hoje tem, sinónima de jornalismo, ou seja imprensa periódica.” (TENGARRINHA, 1989: 15) Ainda neste mesmo texto ele declara a falta de reconhecimento do papel nuclear que o jornalismo desempenha: “Considerado, geralmente, assim, a *latere* da literatura, ou como um seu género menor, o jornalismo não tem preocupado os nossos investigadores históricos ou literários, embora de tempos a tempos estes verifiquem a necessidade de recorrer a ele.” (16).

A imprensa escrita foi e continua a ser um objecto matricial e incontornável para a compreensão de um dos meios de comunicação que integra o nosso dia-a-dia. O seu estudo participa de um dos actuais campos de investigação, o das relações entre a literatura e a escrita jornalística. Importa, aliás, ter em atenção o percurso biográfico de José Tengarrinha, o qual se encontra intimamente ligado à actividade jornalística e aos estudos históricos, pois tendo nascido em Portimão (1932) e concluído os estudos liceais em Faro, aos 17 anos vem para Lisboa onde ingressará na universidade, sendo toda a sua formação fortemente marcada pela sua intensa actividade política na oposição ao regime político então vigente. Seria encarcerado na colónia penal de Penamacor, depois de ter sido expulso do corpo de oficiais milicianos acusado de desenvolver actividades políticas que colocavam em perigo a segurança do Estado.

Não é, todavia, propósito desta análise traçar o seu importante e único legado cívico, contudo, o mesmo tem que ser, ainda que muito sinteticamente, evocado, pois é a partir desses interstícios que se tece a obra; como Paul Ricoeur assinala: “Sous l’histoire, la mémoire et l’oubli. Sous la mémoire et l’oubli, la vie. Mais écrire la vie est une autre histoire. Inachèvement.” (RICOEUR, 2000: 657)

Desde muito jovem José Manuel Tengarrinha participou intensamente na oposição ao governo salazarista, intervindo no Movimento de Unidade Democrática, nas campanhas pela Oposição Democrática, e sendo um dos fundadores do Movimento Democrático Português (1960). Ao longo da sua vida foi preso pela polícia política (PIDE), estando no 25 de Abril de

1974 encarcerado em Caxias, em regime de isolamento e incomunicável, saindo dois dias depois deste estabelecimento prisional (LEMOS, 2009: 284-285).

Durante a sua intermitente frequência do curso de licenciatura, motivada por essa mesma participação política, interessou-se pela História oitocentista, a qual seria um dos seus tópicos de investigação ao longo da sua carreira académica. Participou na revista *Vértice*, e desde 1953 foi jornalista profissional no *jornal República*, integrando desde 1956, ano da sua fundação, o *Diário Ilustrado*. Em 1958 obteve a licenciatura em Histórico-Filosóficas na Faculdade Letras da Universidade de Lisboa com uma tese de licenciatura intitulada, *António Rodrigues Sampaio, Desconhecido*, e dois anos depois seria chefe de redacção do jornal onde trabalhava, o *Diário Ilustrado*, ainda que a sua prisão por motivos políticos em Dezembro desse mesmo ano interrompesse a sua vida profissional.

Na revista *Vértice* conviveria com vários nomes da cultura portuguesa, como Júlio Pomar, António Saraiva, ou Maria Lamas, sendo interessante observar que, quando na década de 1960 começou a escrever na revista *Seara Nova*, logo no número comemorativo do cinquentenário da República (nº1378-79-80 - Set/Out. 1960), o seu texto sobre *José Félix Henriques Nogueira - O primeiro republicano português surge* depois do artigo *República desconhecida* de António Saraiva e das *Primeiras Leis da República* e a *Mulher* de Maria Lamas (http://ric.slhi.pt/Seara_Nova/visualizador?id=09913.041.018&pag=6).

Recorde-se igualmente que no ano seguinte começa a publicação nesta mesma revista de

um extenso ensaio sobre tradição e revolução, tomando a figura de Mouzinho da Silveira (*Seara Nova*, n.º 1389-90, Jul-Ag.1961: 140-142, 168; n.º1391-92, Set.-Out1961:140-142, 168;n.º 1400, Jun.1962:140-142, 168;n.º1401,Jul.1962:140-142, 168). Deste modo, José Manuel Tengarrinha continua a revisitação da História oitocentista portuguesa, retomando a análise da figura que tinha sido objecto da sua tese de licenciatura, e escrevendo uma série de artigos sobre António Rodrigues Sampaio para o *Diário de Lisboa*, os quais seriam premiados, em 1962, pela *Associação dos Homens de Letras do Porto* apoiada pela *Fundação Calouste Gulbenkian*.

Foi ainda em 1961 que, a par do seu intenso labor jornalístico, leccionou no ensino técnico, sendo encarcerado em Dezembro de 1961 pela polícia política no Aljube onde foi torturado e esteve incomunicável. Saiu dois meses depois, tendo sido proibido de exercer a sua actividade profissional. No ano seguinte, obteve da *Fundação Calouste Gulbenkian* uma bolsa de estudo por três anos para prosseguir as suas investigações em torno da História de Portugal oitocentista.

A sua acção cultural continuaria a prosseguir através de diferentes tipos de intervenções, nomeadamente a difusão da investigação que estava a ser produzida no seio da academia. A sua participação, seja como fundador seja posteriormente como director do Centro de Estudos do Século XIX do *Grémio Literário* (1969-1974), é disso exemplo, a par de toda uma série de funções que iria sempre desempenhar durante a sua intensa intervenção académica, política e cívica.

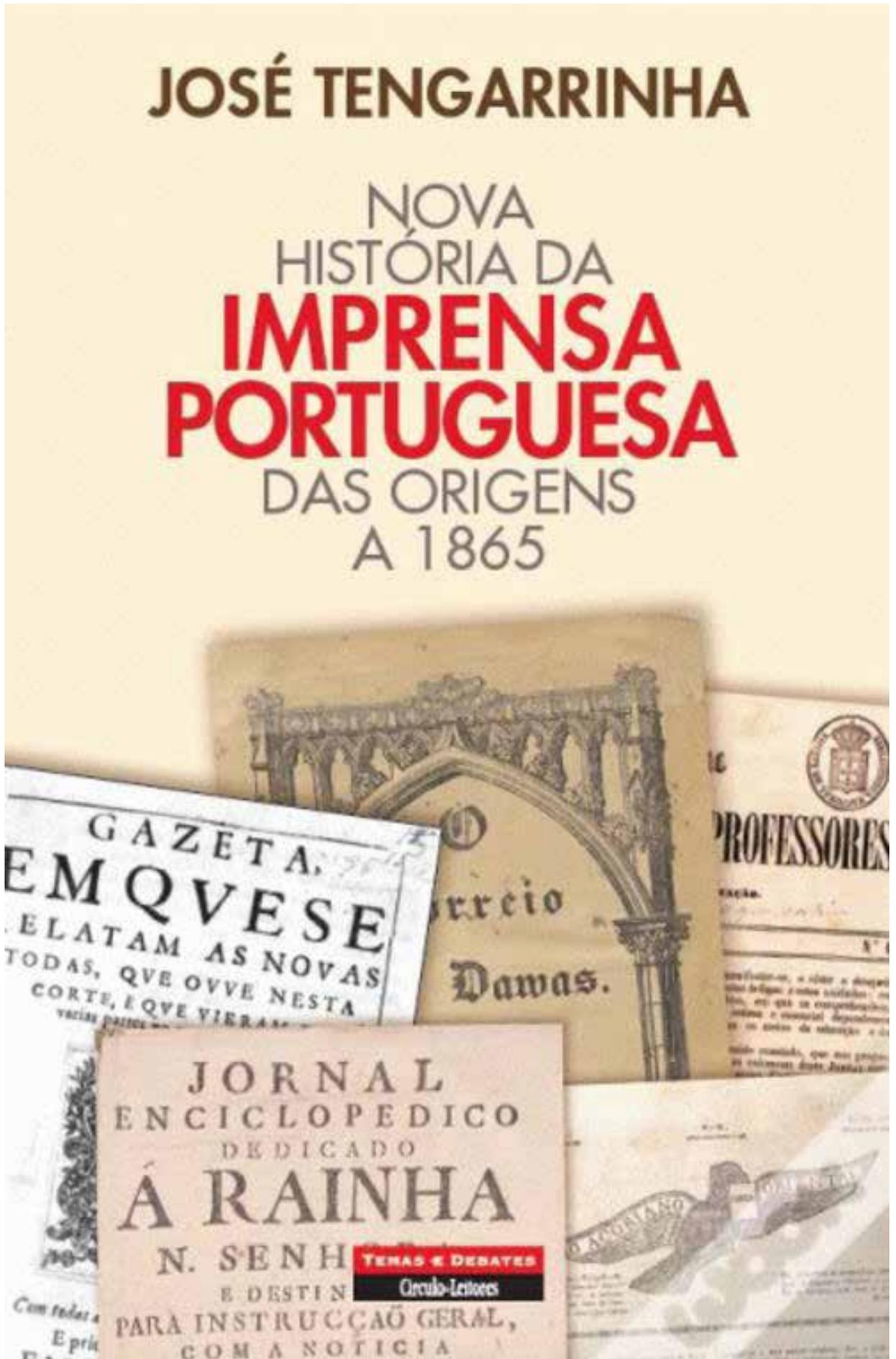
Ao longo destes anos trabalhou sobre figuras como José Estevão, saindo em 1962 a sua *Obra*

Política de José Estêvão, a acima referida 1ª edição da *História da Imprensa periódica portuguesa* (1965), não deixando de se interessar pelas questões da recepção da escrita, redigindo, por exemplo, um estudo intitulado *A novela e o leitor português: estudo de sociologia da leitura* (1973). Foi ainda antes de 1974 (ano lectivo de 1972/73) que participou no *Instituto Superior de Economia* na leccionação das cadeiras de Economia IV e V, abordando temáticas em torno da História Económica de Portugal (séculos XVIII-XX).

A partir de Outubro de 1974 leccionou História Contemporânea, no Departamento de História, da *Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, continuando a intervir intensamente na vida política, nomeadamente como membro do MDP/CDE. Foi deputado à *Assembleia Constituinte* (1975) e à *Assembleia da República* (1980-1987).

Centremo-nos, porém, na sua actividade académica e no facto de continuar sempre ligado ao jornalismo seja na vertente de articulista ou de professor (de 1974 a 1982 leccionou História do Jornalismo no curso Superior de Jornalismo oferecido pelo *Instituto Superior de Meios de Comunicação Social*). Refira-se, assim, que em 1993 se doutorou com uma tese sobre os *Movimentos populares agrários em Portugal* (1751-1825), a qual seria posteriormente publicada (Colibri, 1992), e que ao longo da sua carreira universitária, na qual se jubilaria como Professor Catedrático da Faculdade de Letras de Lisboa, leccionou em várias universidades estrangeiras, sendo o seu trabalho reconhecido internacionalmente.

A sua obra ensaística tocou desde sempre a revisitação da História oitocentista. Assiste-se



nos vários textos publicados a sua constante procura em descodificar, analisando fontes várias, aquele que tinha sido o esforço patente no final do nosso século XIX em delimitar a historiografia da filosofia da História. Recorde-se que, como escreve Fernando Catroga, se visava então: "...reivindicar o seu cariz científico, através de um método histórico-filológico – que se pensava ser o mais adequado para comprovar a veracidade do narrado." (CATROGA, 2017: 60) Em 1975-56 José Manuel Tengarrinha prefaciou e anotou o diário da Guerra Civil (1826-1832) do Marquês de Sá da Bandeira, que seria editado pela Seara Nova.

A contemporaneidade e os seus desafios historiográficos levam-no a publicar, já na década seguinte, os *Estudos de história contemporânea de Portugal* (Editorial Caminho, 1983). Para além de editar um livro sobre *A historiografia portuguesa, Hoje* (Hucitec, 1999), prosseguiu esta vertente interrogativa através do diálogo com a historiografia brasileira, organizando com José Jobson Arruda o livro *a Historiografia luso-brasileira contemporânea* (EDUSC, 1999).

O nosso historiador coordenaria igualmente uma *História de Portugal* (UNESP, EDUSC, Instituto Camões, 2000), que surgiu como uma colectânea de ensaios temáticos, na qual participaram vários historiadores portugueses e dois brasileiros e onde ele próprio foi autor de um capítulo sobre a contestação rural e a revolução liberal em Portugal. No ano seguinte esta obra foi revista e aumentada.

Os contornos da intervenção política e cívica foram igualmente objecto da sua reflexão, seja em textos como *Combates pela democracia*

(Seara Nova, 1976), ou ainda, já no novo milénio, em *E o povo, onde está: política popular, contra-revolução e reforma em Portugal* (Esfera do Caos, 2008), seja no desenho de perfis que vai revisitando ao longo do seu trabalho como historiador. Em 1962 debruçara-se, como acima foi mencionado, sobre a obra política de José Estevão; 49 anos volvidos escreve *José Estêvão: o homem e a obra* (Assembleia da República, 2011). Assinale-se ainda nesta vertente que dirigiu a *História do Governo Civil de Lisboa* (Governo Civil do Distrito de Lisboa, 2002, 2 vols.).

A História regional e local ocupou igualmente os seus interesses, desenvolvendo o seu estudo tanto no âmbito da sua carreira académica, como intervindo ao longo da sua vida no espaço onde era munícipe, sendo homenageado pela autarquia de Cascais em 1996 com a medalha de Mérito Municipal e em 2005 com a Medalha de Honra. Para além de, ao longo de décadas, ter dirigido os *Cursos Internacionais de Verão* realizados em Cascais (1992-2017), presidiu ao conselho de administração do *Instituto de Cultura e Estudos Sociais* (sediado em Cascais), dinamizando vários tipos de cursos, nomeadamente formais onde a História local e as questões ligadas ao património estiveram sempre presentes. Foi também nesta última área de trabalho que fundou e presidiu ao *Centro Internacional para a Conservação do Património* (CICOP – Portugal). O espaço onde nascera seria também objecto da sua atenção, tendo coordenado, em 2011, a obra *Portimão e a revolução republicana* (Texto Editores, 2010).

Retomemos, porém, a integração de saberes e o questionamento analítico multidisciplinar de que o seu trabalho, nomeadamente em

torno da imprensa, se revestiu. Atente-se como desde cedo procurou desocultar a recepção da escrita, examinando vários aspectos, entre eles, as questões em torno do leitor. Para além do já citado texto sobre a novela e o leitor português (Prelo, 1973), em 2006 regressou à reflexão em torno da *Imprensa e opinião pública em Portugal* (Minerva). Três anos antes publicara *Da liberdade mitificada à liberdade subvertida: uma exploração no interior da repressão à imprensa periódica de 1820 a 1828* (Edições Colibri).

A história social foi sempre um dos seus espaços de intervenção historiográfica, entendendo esta numa dupla dimensão a que

peut désigner un domaine de l'histoire ou une sous-discipline historique dont les objets (groupes, identités, processus, mouvements...) ressortissent au « social » considéré comme instance spécifique distinguée de l'économique, du politique ou du culturel. L'expression désigne également une approche globale des phénomènes historiques, à partir de l'idée séminale de la primauté de la détermination sociale de ces phénomènes. (DELACROIX et al, 2010: 420)

Como Nuno Gonçalo Monteiro sinalizou, no caso português a História social sofreria a explosão do publicismo onde o cunho ensaístico iria imperar. Tal ocorreria essencialmente nas décadas de cinquenta e sessenta do século XX, e nos círculos marginais à universidade. Os temas abordados neste âmbito seriam:

Primeiro, o século XIX, depois, a Primeira República e o Movimento Operário. O Estado Novo era ainda um interdito. Neste terreno pontificarão autores como Joel Serrão, José Tengarrinha, Vítor Sá, César de Oliveira e, mais para o final, Miriam Halpern Pereira, Manuel Villaverde Cabral ou o próprio Oliveira Marques, entre outros. (MONTEIRO, 2017: 198)

Contudo, ao exercitar o seu ofício de historiador,

na que considero ser a sua investigação ao longo de décadas em torno da “civilização do jornal” em Portugal, José Manuel Tengarrinha atendeu à referida tríplice dimensão do conceito de cultura: ontológica, antropológica e saber constitutivo, tomando a História como um *iter*, onde o conhecimento do passado se constitui como premissa nuclear para se entender o presente e se transformar o futuro (CATROGA, 2009: 14). Neste mesmo campo de análise dever-se-á atender ainda às contaminações entre autores, temáticas e modalidades narrativas, o que nos permite descodificar linguagens, públicos e impactos no quotidiano. Valida-se, deste modo, o nosso objecto de estudo num processo que se institui como contínuo.

Semelhante conceptualização analítica levou a que a sua obra ultrapassasse as fronteiras da sua primeira designação, corporizando, para o próprio autor, um objecto em constante criação e depuração interpretativas. Recorde-se como nas sucessivas edições, José Manuel Tengarrinha reviu e aumentou o seu objecto de estudo e como se foi alterando a recepção ao mesmo. Na segunda edição da sua *História da Imprensa Periódica* (1989), a qual sai cerca de 24 anos depois da primeira, o historiador expõe o que fora o seu principal dilema:

(...) ou demorar alguns anos a preparação de obra muito extensa, coma base na vasta documentação original que ao longo de muito tempo fora reunindo; ou, fazendo prevalecer um critério pragmático, aprontar uma nova edição, acrescida de algumas importantes informações entretanto recolhidas. Após hesitações, optei pela segunda. (TENGARRINHA, 1989: 13)

O trabalho em torno do aprofundamento do tema e a sua síntese investigativa culminou na redação da sua *Nova História da Imprensa Portuguesa – Das origens a 1865*, vinda a lume em 2013. Nela José

Manuel Tengarrinha desenvolveu o seu trabalho anterior, delimitando claramente na introdução o objecto, agora revisitado. O historiador explicita o porquê do seu arco temporal, isto é, o facto de considerar desde “as origens dos papéis informativos em Portugal” até ao momento em que surge o *Diário de Notícias*, o qual marcaria o início da “época industrial da imprensa”, seguindo escrupulosamente, ao longo das suas páginas, aquela que seria sua carta de intenções. Assinalou, assim, em primeiro lugar, a referência aos periódicos e séries em língua portuguesa que se teriam publicado, tanto em Portugal como no estrangeiro, apresentando o local e duração de publicação: “filiações e sequências, conteúdos e orientações, procurando, sempre que possível, dar a conhecer os seus redatores, editores e financiadores.” (TENGARRINHA, 2013:13) A par desta identificação o autor visou vários contextos explicativos, desocultando as teias relacionais naquela que foi a “civilização do jornal”:

Assim, a partir dos jornais como mais amplos meios de comunicação desse tempo, dedicámos particular atenção às grandes controvérsias ideológicas e políticas numa perspectiva de entrosamento e influência recíproca com a evolução, sob múltiplos aspectos, da sociedade portuguesa. O que quer dizer que nem fizemos deste trabalho uma mera resenha jornalística nem vimos a imprensa como um epifenómeno regido por leis próprias, em sistema fechado. (13)

Tais princípios hermenêuticos tinham já presidido à anterior edição, contudo acentua-se nesta última obra o tecer de um quadro histórico alargado onde o prefácio que sequencia a introdução, explicita este pensar a imprensa nas suas múltiplas faces, analisando-a como: “...um dos meios mais valiosos para o conhecimento de uma sociedade nos seus múltiplos aspectos, devendo ser focado tendo em conta a sua

especificidade, mas não a sua marginalidade, isto é, numa visão socialmente integrada.” (17)

Nas palavras do nosso historiador ecoa o pressuposto epistemológico do que se entende como “documentos culturais”, subscrevendo-se a designação que Paul Ricoeur usa na sua teoria da interpretação. Estes documentos culturais ganham inteligibilidade nas conexões tecidas tanto com as condições sociais da comunidade de onde emanam como com o público a que eram destinadas (RICOEUR, 2019: 126). Estes documentos culturais são entendidos como instrumentos e meios e José Manuel Tengarrinha consciente da porosidade existente entre a escrita literária e a escrita jornalística distingue *epistemicamente* os campos:

Não subalternizada em relação à literatura e a qualquer forma de expressão artística, a imprensa periódica (particularmente a partir do seu grande surto na época liberal) é um poderoso veículo de transmissão de informações, de difusão de ideias, um amplo repositório dos conhecimentos e das sensibilidades do seu tempo, daí um dos mais expressivos avaliadores das atitudes mentais e das correntes de ideias na sociedade, para além dos círculos restritos. O que nos conduz à necessidade de avaliação da esfera e grau de influência dos jornais na consciência pública e nos acontecimentos políticos económicos e culturais. (TENGARRINHA, 2013: 17)

José Manuel Tengarrinha não usa uma “hospitalidade acrítica”. Nos dados compilados para a sua *História da Imprensa Periódica Portuguesa*, e agora de novo compulsados e ampliados na sua *Nova História da Imprensa*

Portuguesa – Das Origens a 1865, cumpre uma recepção do “novo” não acrítica, pois como defende Fernando Catroga:

ele [o novo] vem morar numa terra já habitada por homens com racionalidade ética e com memória; e é pela comparação, logo suscitada pela pré-compreensão, que a qualidade de “aumento de ser” (Antero de Quental) que oferece deve começar a ser avaliada. Caso contrário, cair-se-á na reificação como novidade, como se o tempo fosse, tão-só, um infinito somatório de momentos sem passado e sem futuro entre si. (CATROGA, 2009: 263)

Logo na primeira abordagem da *História da Imprensa Periódica Portuguesa*, se subscreeve a historicidade das fontes, formulando, ainda que brevemente, contextos e temáticas. Assim, de imediato se referem os antecedentes, subdividindo-os em três partes, começando-se pelas folhas noticiosas manuscritas, seguindo-se as primeiras folhas noticiosas impressas e concluindo-se com almanaques, reportórios, calendários e prognósticos².

Num segundo momento, e tocando os primórdios da imprensa, José Manuel Tengarrinha aborda dezasseis temas. A saber: o primeiro jornal; os mercúrios; a imprensa oficial; os primeiros periódicos de crítica social; o período pombalino; o “enciclopédismo”; os periódicos especializados; os periódicos humorísticos e de diversão pura; as publicações de pendor sentimental; os primeiros diários; durante as invasões; as invasões à revolução; panfletos, volantes e pasquins; o jornalismo da primeira emigração; os regimes de censura; censores e censuras e privilégios; características gerais. Deste modo, após ter categorizado as várias publicações, ensaiou-se um quadro geral destes

primórdios, comparando a prática portuguesa à que ocorrera tanto em França como em Inglaterra.

O terceiro momento agrupa o que o historiador denominou ser a imprensa romântica ou de opinião. A estratégia classificatória que adoptou, subordinada ao arco temporal de 1820 a 1865, oscila entre os marcos temporais da governação do reino à aproximação a um perfil do leitor. Não deixou de referir uma *geografia* de implantação dos periódicos, analisando a forma, e questões como as que se devem equacionar sobre o papel ou o uso da ilustração. São trinta e dois os tópicos que considera nesta secção, os quais se distribuem do seguinte modo: o jornalismo português quando da Revolução de 1820; a discussão do problema da imprensa nas Cortes; a primeira lei de liberdade de imprensa; súbito desenvolvimento da imprensa periódica; o estado da indústria tipográfica em Portugal; o programa vintista de reforma da instrução pública; as limitações à liberdade de imprensa; o primeiro período de vigência da Carta Constitucional; a imprensa sob o miguelismo; o jornalismo da segunda emigração; a situação de compromisso sob a regência de D. Pedro; o papel do jornalismo no romantismo; quem lê os jornais; intenso movimento jornalístico após 1834; novas características dos jornais; as perseguições após 1840; sob o cabralismo; a imprensa ilegal durante a guerra civil; panfletarismo; jornalismo literário de alcance político; a “Lei das Rolhas”; a Regeneração e a imprensa; o jornalismo de província; a organização do jornal e a situação do jornalista; dificuldades técnicas e problemas da imprensa periódica; a expedição e os portes

² Refira-se que na análise que fazemos à estrutura tanto da *História da Imprensa periódica portuguesa*, como da *Nova História da Imprensa Portuguesa - Das origens a 1865* sinalizamos exaustivamente a organização corporizada pelo autor nos respectivos índices das obras, pois os mesmos consubstanciam a estrutura organizacional do seu discurso analítico.

de correio; a ilustração e a gravura; o papel; a situação da indústria tipográfica; os primeiros movimentos reivindicativos dos tipógrafos e a primeira imprensa operária; a influência dos jornais na opinião pública; o jornalismo no Brasil e nos outros domínios portugueses.

A quarta e última parte deste primeiro exercício analítico é consagrada à fase industrial da imprensa. José Manuel Tengarrinha agrupa quinze tópicos, que vão desde o aparecimento do *Diário de Notícias* ao momento que designa como “Depois da monarquia”. A sua estrutura de abordagem segue de novo o ter em atenção as várias fases da produção do jornal, atendendo a questões como o preço, os problemas suscitados pelo incremento de uma indústria tipográfica, as reivindicações de um sector profissional, a geografia da sua difusão e os diferentes propósitos editoriais ou até a recepção dos leitores. Assim, depois do enquadramento relativamente ao aparecimento do *Diário de Notícias* José Manuel Tengarrinha sistematiza os seguintes tópicos: o noticiário; objectividade e sensacionalismo; a influência do jornal sobre o público; a venda dos jornais; o jornal de 10 réis; a publicidade; grandes progressos na indústria tipográfica; a alienação do jornalista no jornal moderno; lutas reivindicativas dos tipógrafos; o alargamento à província do movimento jornalístico; imprensa republicana; desenvolvimento da imprensa operária; a repressão sobre a imprensa no final da monarquia; e finalmente, “Depois da monarquia”³.

Já na sua *Nova História da Imprensa Portuguesa - Das origens a 1865*, ainda que tome, para além

do material investigativo compulsado nas obras anteriores, outro que complementa a informação histórica, organiza-o segundo uma declarada dimensão historiográfica. Esta estrutura continua a seguir uma estrutura diacrónica, mas subscreve um enquadramento histórico alargado onde, a par do historiar do fenómeno, atendendo-se ao aparecimento das folhas informativas, privilegia-se a evolução do movimento jornalístico. O historiador reflecte sobre a sua especificidade, contextualizando-a numa periodização evolutiva da história de Portugal, nomeadamente na sua dimensão política.

Nesta última *História* permanece a anterior divisão em quatro fases, agora categorizadas em: “Os primórdios”, “O Nascimento da Imprensa de Opinião”, “Liberais contra liberais” e a “Regeneração Pacificadora (1851-1864)”, que são subdivididas em tópicos e subtópicos, os quais visam caracterizar o fenómeno jornalístico. Nesta análise historiográfica flui a atitude de quem, como Fernando Catroga sistematiza, é aquele que, como historiador

não pode deixar de ser um sujeito pré-ocupado, a sua problematização já nasce no seio de várias memórias (sociais, familiares, locais, regionais, nacionais, transnacionais, etc.), incluindo aquelas que, de um modo mais espontâneo ou mais específico, inoculam ideias, valores e representações características da cultura histórica. (CATROGA, 2017: 70)

Atente-se no modo como os primórdios da imprensa são por ele escarpelizados, tocando em primeiro lugar as origens das folhas informativas, onde refere as folhas noticiosas manuscritas avulsas, as cartas, os folhetos em forma de gazeta, as primeiras folhas noticiosas

³ Os apêndices desta *História* são um índice dos títulos de manuscritos e impressos periódicos ou noticiosos e o referente aos nomes dos autores, impressores, livreiros e censores.



impresas e os primeiros periódicos impressos (almanaques, reportórios, calendários e prognóstico). Em segundo lugar, o historiador referencia os primeiros jornais, desde o modelo da gazeta e as respectivas gazetas da Restauração, passando pelo *Mercúrio Português* fechando esta abordagem com o caso da *Gazeta de Lisboa*. Em terceiro lugar sinaliza o que considera ser o “novo” século XVIII, com o surto do movimento periodístico, procurando categorizar as diferentes especializações em periódicos predominantemente noticiosos, enciclopédicos e instrutivos, filosóficos, literários, científicos e técnicos, históricos, económicos, de recreação ligeira e o caso, que considera singular, de um jornal anarquista. Em quarto lugar, e sob o signo das Invasões Francesas, José Manuel Tengarrinha destaca a resistência oferecida na primeira invasão pelos panfletos, pasquins e jornais, mencionando o que considera ter acontecido após a primeira invasão, e não deixando de assinalar a propaganda dos invasores. Em quinto lugar, o historiador toca o jornalismo da primeira emigração, sinalizando as perseguições, a difusão e influência, as redes de interesses e dependências, as temáticas e orientações editoriais, o retomar do enciclopedismo com os *anais das Ciências, das Artes e das Letras*. Segue-se, em sexto lugar, a referência à crise (1811-1820) onde o historiador aborda o combate ideológico pelo Antigo Regime, a ciência e economia, a literatura e a diversão ligeira.

Antecipando a oitava subdivisão desta primeira fase, o historiador refere a censura às folhas informativas, onde esboça os regimes, os seus órgãos e meios, os critérios seja os de defesa da doutrina, da sociedade, ou do regime político, e os censores e censuras. No balanço a estes

primórdios, José Manuel Tengarrinha destaca as licenças e privilégios, os panfletos, as folhas volantes, os pasquins e os primeiros diários, interrogando-se sob a forma como a notícia é formulada sobre a recepção dos diferentes objectos jornalísticos, nomeadamente através da síntese apresentada sobre a sua leitura e venda. Ainda neste balanço não deixou de sistematizar questões em torno do jornalista, da tipografia e de uma possível categorização da imprensa periódica no tempo de pré-romantismo. O último tópico abordado nesta primeira fase do seu estudo é o do dealbar da imprensa no Brasil.

Na segunda fase da sua *História* José Manuel Tengarrinha discorre sobre o nascimento da imprensa de opinião, sendo de novo as marcas temporais que funcionam como aglutinadores. São quatro os subtópicos examinados: o primeiro período Liberal (1820-1823); a interrupção do regime constitucional (1823-1826); o segundo período liberal (1826-1828); o regime miguelista e a guerra civil (1828-1834). No primeiro subtópico o autor disserta sobre o panorama geral da imprensa (1820-1823), o debate nas cortes constituintes e a primeira lei de liberdade de Imprensa, aludindo aos grandes confrontos políticos e à repressão liberal. Não deixou igualmente de se debruçar sobre o facto de a comunicação surgir como um processo global, formando-se um espaço público mediatizado. Por outro lado, no segundo subtópico procede à caracterização geral do novo quadro político (1823-1826), ao movimento da imprensa, e ao que qualifica como jornalismo liberal de emigração, fechando esta secção com observações gerais em torno dos panfletos, folhas volantes e pasquins. No tratamento do terceiro subtópico retoma o enquadramento

político e o regime censório (1826-1828), o que acontecera após as “archotadas” e o balanço do movimento jornalístico. Esta segunda fase conclui a descrição dos anos de 1828-1834. Aí, para além de se sintetizar os principais vectores sobre a imprensa no continente durante o regime miguelista, categorizam-se periódicos e séries políticas, e ainda temáticas como literatura, artes, economia e ciência, focando-se ainda os jornais liberais da emigração em Londres e Paris, os órgãos oficiais dos Açores e a imprensa liberal no continente até à derrota de D. Miguel.

A terceira fase desta *História* é elaborada sob o grande tema de liberais contra liberais e subdivide-se em a abertura à contemporaneidade (1834-1842) e do Cabralismo à Regeneração (1842-1851). No primeiro subtópico menciona-se a primeira etapa da modernização (1834-1836), detalhando-se o que o historiador considera ser a difícil implantação da liberdade de imprensa, a luta pelo poder da imprensa política, a nova linguagem política, a imprensa que define como miguelista, os periódicos literários, culturais, de instrução, científicos, recreativos e femininos e o despertar da questão africana.

Após os anos de 1834-1836 José Manuel Tengarrinha analisa o que interpreta como o agudizar dos confrontos políticos na imprensa, isto é, a imprensa cartista, setembrista, miguelista/legitimista, os jornais políticos independentes e o germinar da imprensa republicana. O autor refere igualmente o que acontece para além do continente e apresenta o balanço relativo à imprensa política, bem como as perseguições que esta sofreu depois de 1840. Não deixaram de ser elencadas as possíveis categorizações de periódicos em noticiosos, os

que foram pela primeira vez grátis, os jornais de economia e o modo como a questão colonial foi evidenciada em títulos autónomos, os periódicos científicos, jurídicos, religiosos, enciclopédicos, femininos, recreativos, de instrução ligeira e satíricos, de divulgação histórica, os musicais, os dedicados ao ensino artístico, ou ainda os jornais de utilidades, para além dos periódicos literários, entre os quais os especificamente teatrais e os domínios abrangentes da literatura.

Ainda na terceira fase, na segunda subdivisão, a qual se debruça sobre os anos de 1842-1851, contextualiza o novo regime da Carta, particularizando o endurecimento dos confrontos políticos, as tendências republicanzante e socializante, a imprensa legitimista/realista, as limitações legais e administrativas à imprensa política, o jornalismo literário, os periódicos teatrais e outros géneros (belas/artes; instrutivos/recreativos; enciclopédicos; ciências médicas; económicos; satíricos; noticiosos; jornais de anúncios; religiosos; femininos). Igualmente neste âmbito deparamo-nos com os jornais fora do continente, o jornalismo romântico, destacando-se o caso de António Rodrigues Sampaio, surgindo ainda uma última secção dedicada à análise de quem, entre 1842-1851, lê os jornais.

Na terceira secção examina o período da guerra civil (1846-1847) e a imprensa clandestina e ilegal, considerando as primeiras folhas, o periódico o *Espectro* e a restante imprensa de Lisboa, assim como o que teria sido publicado nas províncias, nos territórios insulares. Para além desta organização geográfica, José Manuel Tengarrinha procede à sinalização dos folhetos e panfletos, não deixando de elaborar uma

apreciação global em torno desta subdivisão. Esta terceira fase encerra-se com o estudo da imprensa entre os anos de 1847-1851, entendidos como o momento da passagem do caos à reconstrução, categorizando as publicações em as que integraram o movimento da imprensa política, as que defenderam o cabralismo ou o anti-cabralismo, os unionistas e antiunionistas, as publicações que participaram nas campanhas jornalísticas contra Costa Cabral, e observa os processos de aplicação da “lei das rolhas”.

Após a enumeração dos primeiros jornais que se declararam abertamente republicanos, José Manuel Tengarrinha inventaria os periódicos que qualifica de socializantes, “operários” e federalistas, literários, instrutivos e recreativos, bibliográficos, femininos, para além dos que abordam a arqueologia. Contudo, a enunciação/ caracterização não se encerra aqui, prosseguindo com a referência aos periódicos “populares”, satíricos, musicais, os que se dedicam às belas-artes, teatro e outros espectáculos, os económicos, de medicina, militares, religiosos e os que são publicados fora do continente.

A quarta e última fase da sua *História* disserta sobre o que o historiador apelida de Regeneração pacificadora (1851-1864). Em quatro subdivisões toca as convergências e rupturas, as questões centrais relativas à economia e progresso, a descentralização operada na publicação de periódicos, e, por último, designa o aparecimento de uma maior diversificação de géneros jornalísticos. Logo na primeira secção anota o que classifica ser o compromisso como paradigma político, referenciando, para além da imprensa legitimista e o modo como a questão religiosa foi questionada, as tendências

republicanistas e socializantes, o “iberismo”, o associativismo operário e o municipalismo.

No segundo subtópico, em torno da economia e progresso, José Manuel Tengarrinha refere o que apelida de grande impulso do jornalismo económico, a par do primado do comércio e do debate sobre o proteccionismo e a liberdade comercial. O autor assinala a atenção que foi dada à indústria, ao fomento agrícola e às reformas financeiras. Ao tocar na terceira subdivisão as questões em torno da desconcentração da publicação da imprensa periódica, destaca a eclosão do que acontece na província e os fenómenos identificados na imprensa insular tanto nos Açores como na Madeira.

Por último, e antes da elaboração de um breve balanço, José Manuel Tengarrinha analisa a pluralidade de géneros, destacando a presença massiva da literatura, o modo como o folhetim se desenvolveu, os jornais teatrais, o jornalismo musical, os jornais femininos, de instrução e recreio, de temática histórica. Nesta enunciação são também identificados para além dos periódicos dedicados às belas-artes, à sátira social e política, ou ainda os que apelida de jornais domingueiros, os periódicos científicos e a “batalha da homeotapia”, a legislação e jurisprudência, a imprensa militar e o que considera ser a “nova relação entre o militar e o político” a par da imprensa noticiosa.

Abrindo as portas ao que determina como a transição para o jornalismo moderno José Manuel Tengarrinha elabora um balanço final onde, para além das condições materiais, do papel/estatuto do jornalista e das reivindicações profissionais dos tipógrafos, estabelece as linhas de leitura para o devir, visto

o jornal ganha[r] uma outra dimensão quando, além do interesse pela esfera pública, passa a atingir também o da esfera privada ou o do domínio privado de figuras públicas. Ao adquirir uma vertente intimista, a imprensa ainda mais se desloca para o centro da vida familiar e privada. O que significa uma nova viragem da imprensa periódica no sentido da contemporaneidade. (TENGARRINHA, 2013: 880)

Esta é, afinal, a contemporaneidade que ele vivencia até ao dia 29 de junho de 2018, quando faleceu em Lisboa. Permanecem os escritos do historiador da “civilização do jornal” em Portugal; aquele que estabeleceu as balizas hermenêuticas de um tempo, problematizando-o, num sempre constante exercício analítico, atento aos enquadramentos gerais e ao detalhe, manuseando a dimensão temporal a par da sequência. Ele foi o artífice que procurou ler num equilíbrio possível, os contextos gerais e a “nervosidade do processo social”.

BIBLIOGRAFIA

- BACHILO, P.-Y. e PROULX, S. (2006). *Mondialisation de la communication : à la recherche du sens perdu*, HERMÈS 44, 47-54
- CATROGA, F. (2009). *Os passos do Homem no restolho do tempo-Memória e fim do fim da História*. Coimbra: Almedina
- _____ (2017). “O Historiador na cidade: História e Política”. MATOS, S. C. e JOÃO, M. I. (org.) *Historiografia e Res Publica*. Lisboa: CH-CEMRI, 27-86
- DELACROIX, C. (2010). “Histoire sociale”, DELACROIX, C. et al (org.) *Historiographies-concepts et débats*. Paris: Gallimard, 420-435
- LEMOS, M. M. (2009). *Candidatos da Oposição à Assembleia Nacional do Estado Novo(1945-1973)*. Um Dicionário. Lisboa: Divisão de Edições da Assembleia da República e Texto Editores, Lda
- MONTEIRO, N. G. (2017). “A História social em Portugal (1779-1974) - Esboço de um itinerário de pesquisa”. MATOS, S. C. e JOÃO, M. I. (org.) Op. Cit., 183-200.
- MULHERN, F. (2000). *Culture/metaculture*. London: Routledge
- THÉRENTY, M.-E. (2014). «La Civilisation du Journal entre Histoire et Littérature- Perspectives et prospectives», *French Politics, Culture & Society*, 32-2, special issue: French Studies and its Futures, 49-56
- RICOEUR, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil
- _____ (2019). *Teoria da Interpretação - O discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70
- RIOUX, J.-P. e SIRINELLI, J.-F. (1998). *Para uma História Cultural*. Lisboa: Editorial Estampa
- Tengarrinha, José (1989). *História da Imprensa Periódica Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho.

WEBGRAFIA:

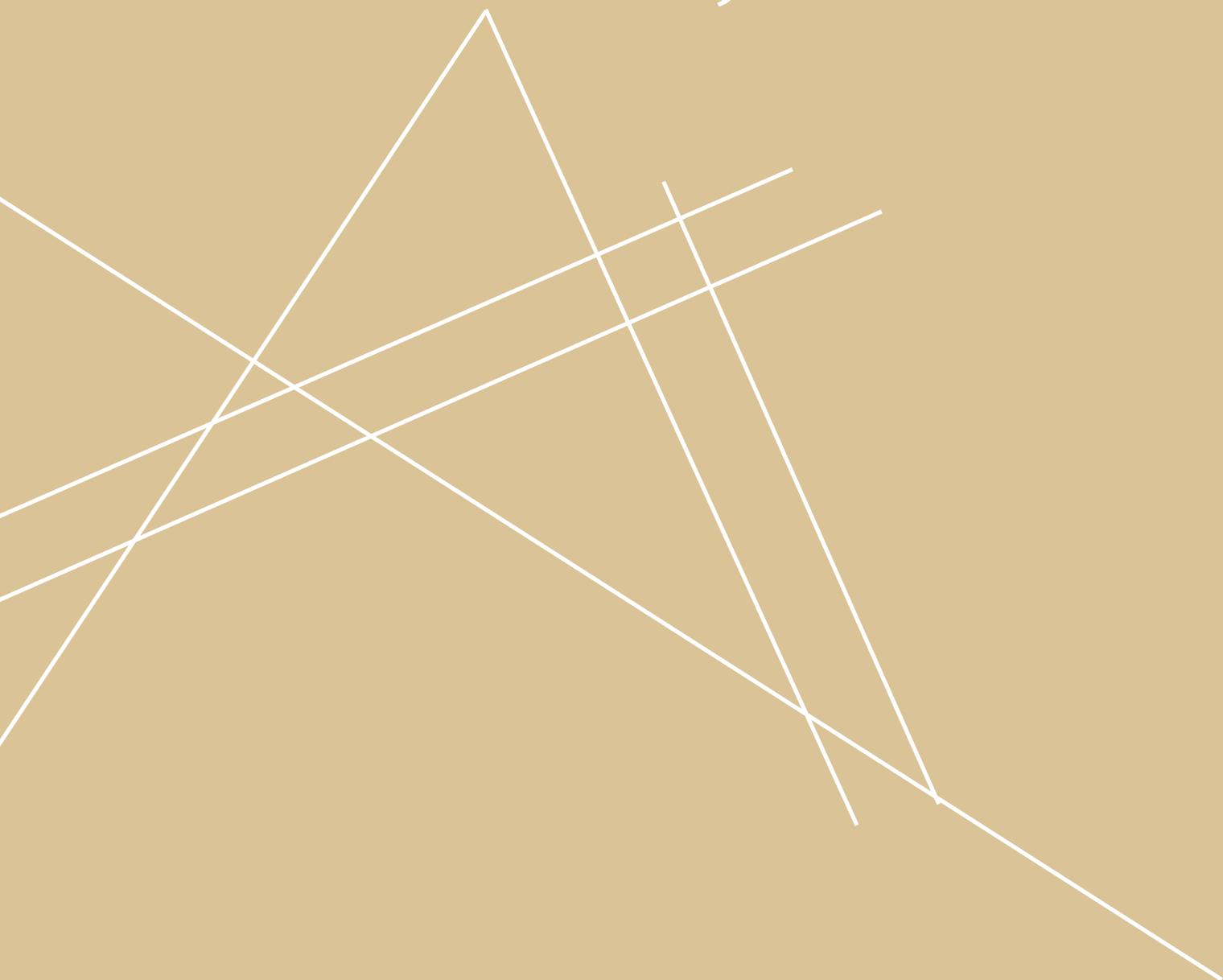
- Diário de Lisboa*, in http://casacomum.org/cc/diario_de_lisboa/ (consultado a 24-1-2019)
- Seara Nova in http://ric.slhi.pt/Seara_Nova/revista (consultado a 24-1-2019)
- Diário Ilustrado*, in http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/DiarioIlustrado/N1/N1_master/DIustradoN1.pdf (consultado a 8-2-2019)
- Diário de Lisboa* in http://casacomum.org/cc/arquivos?set=e_529#!e_566 consultado a 8-2-2019)

REVISTA

Nº1 /2019

CASCAIS INTERARTES
CROSSROAD OF THE ARTS

QUADROS DE UMA EXPOSIÇÃO



QUADROS DE UMA EXPOSIÇÃO

North South, East West¹

TED WITEK - HILDA YASSERI²

Ted Witek (1957 –) was born and raised in Connecticut. He left the United States for Germany in 2001, moving to Portugal in 2004. He immediately fell in love with the country and its people.

Having the artistic good fortune to travel many times to the North and South of Portugal as well as to Madeira and the Azores, Ted found the country among the most visually stimulating places he had visited. Whether watching youngsters jumping from all heights in the hot sun into the Douro River, discovering an abandoned mannequin factory in Chiado, awaiting fishermen returning to shore in Sesimbra long before sunrise, or observing the

biker celebrants of the Concentração de Motos in Faro, Ted was continuously inspired to capture a visual story.

In 2012, Ted photographed all of beautiful Canada's provinces for a new series entitled "Canadiana" with first edition prints auctioned for the Herbie Fund Charity at the Hospital for Sick Children in Toronto (SickKids). This series brought him between the world's longest coastlines, from the east's land's end at Peggy's Cove in Nova Scotia and as far west as Bennett Lake – only reachable by floatplane over the icefalls and glaciers of Yukon.



¹ Excerpts from the catalogue of Ted Witek – North South, East West.

² Curator of Ted Witek's Cascais exhibition.



CASA DA MÚSICA - O Porto, 2005

Impressão em gelatina e sais de prata em papel baritado / *Gelatine Silver print, baryta paper, 50 x 60 cm*



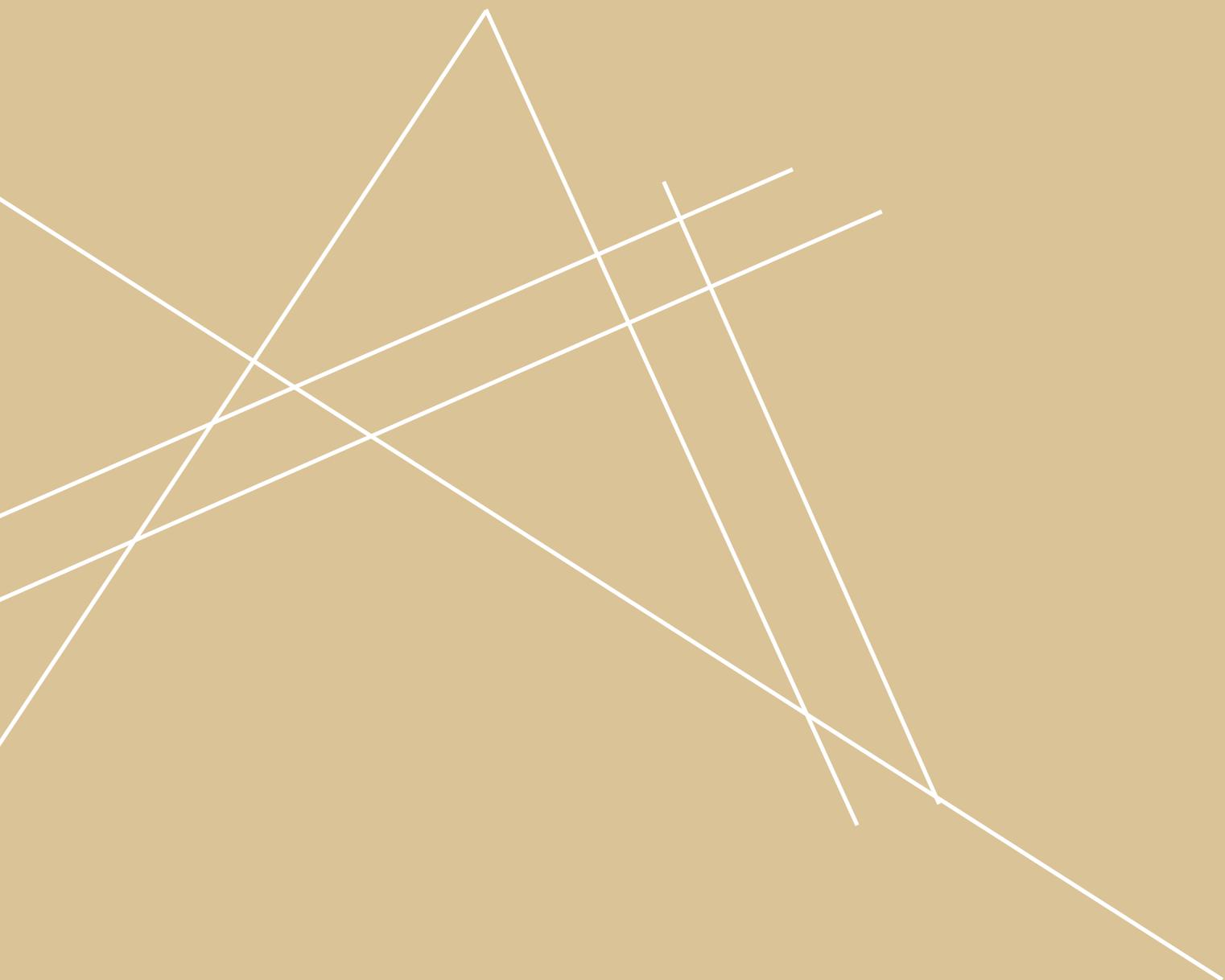
CANADÁ - Saint James Hotel #1 Montreal, 2012
Impressão em gelatina e sais de prata em papel baritado / *Gelatine Silver print, baryta paper, 50 x 60 cm*

REVISTA

Nº1 /2019

CASCAIS INTERARTES
CROSSROAD OF THE ARTS

BRISAS



BRISAS

Escritores e a Sala de Cinema

RAQUEL MORAIS¹

Num texto de 1975, “En sortant du cinéma”, Roland Barthes (Barthes 1975, 104-107) assume-se como amador do momento em que se sai do cinema, mais do que do momento em que se entra. A saída é descrita por ele como disruptora de um estado anterior de completa abstração. Caminha-se em silêncio, com o corpo rígido, entorpecido, diz. Saímos da caverna, embrulhamo-nos no nosso agasalho, porque as ruas estão frias e pouco iluminadas. Entra-se no cinema por uma inclinação para a preguiça, por um sentimento de “vazio, indolência e inactividade”(104). Sai-se do cinema como um gato sonolento, desorientado, como quem sai de um estado de hipnose, que, diz o autor, embalou a melancolia, mas através do qual, simultaneamente, se procurou a cura (104).

A descrição que Barthes faz da sala de cinema como lugar da hipnótica e hipotética resolução de um desencontro entre um sujeito e as partes de si que desconhece (104) depende não exactamente de atribuir àquele espaço um carácter sagrado ou intocável, mas de apresentá-lo como o espaço onde o sujeito, que deambula, indolente, encontra o tempo para se entregar ao sonho que já trazia consigo. Sonhamos, escreve Barthes, não por ver o filme ou por causa do

seu efeito ou conteúdo, mas porque estávamos já entregues ao sonho antes de nos tornarmos espectadores (104). Segundo a diarística barthiana, nas salas de cinema acontecem-nos coisas porque lá fomos esperar que essas coisas nos acontecessem. Aquelas salas, escuridão oferecida de mão cheia, são lugar privilegiado para a epifania, que mais não é, no texto de Barthes, do que o encontro do sujeito consigo mesmo. O autor descreve a sua posição em relação à tela como a daquele que cola o nariz ao espelho, unindo-se a um outro imaginário com o qual, narcisicamente, se identifica (106). O fascínio que se sente perante o “espelho do ecrã” vem de nele vermos simultaneamente o eu e o outro (106).

Se semelhante visão do cinema parece pecar por utilitária e sobretudo egotista, esta descida às profundezas da sala escura descrita por Barthes tem a virtude de se fazer acompanhar da correspondente subida à superfície, do regresso. A saída do cinema fecha o circuito percorrido pelo sujeito, completa o duplo movimento de entrar em si e sair de si. A saída dá-se, contrariamente à mais inócua entrada, depois da comunhão com o filme. Dessa comunhão e dos seus frutos se falou no ciclo “O escritor na sala

¹ Investigadora e programadora.

de cinema”, que organizámos na Primavera de 2018, no Centro Cultural de Cascais, como parte das actividades da Cátedra Cascais Interartes. O ciclo abordou as relações de seis escritores portugueses com a sétima arte: Ana Teresa Pereira, Ruy Belo, Herberto Helder, António Reis, Carlos de Oliveira e Ana Hatherly.

Para estes autores, a imagem em movimento foi importante de diferentes formas: fundadora de uma estética, modeladora de um modo de trabalho ou simples elemento de inspiração. O ciclo convocou tanto filmes que influenciaram o imaginário dos escritores evocados, como filmes que nos permitiram visitar a sua obra, iluminando-a. Se podemos ver na figura do escritor um espectador particularmente propenso à acção, que age sobre aquilo que através do cinema lhe chega, essa relação pode tomar contornos muito diversos – a série de autores programados pretendeu precisamente dar conta dessa amplitude.

As sessões que compuseram o ciclo abriram com palavras de seis convidados que, por caminhos também diferentes, se têm dedicado às relações entre a palavra e a imagem. Este primeiro número da revista da Cátedra Cascais Interartes conta com quatro desses textos, um dos quais inserido no caderno dedicada a Ana Hatherly. Eles são também fruto de uma descida à sala escura, de um encontro entre os nossos convidados e os pares que lhes propusemos ou devolvemos como motes para uma reflexão que, pretendendo fazer do escritor uma figura menos sacralizada e enigmática, se debruçasse sobre o modo que cada autor encontrou de falar sobre o cinema ou sobre o que este lhe trouxe.

O ciclo abriu com uma sessão dedicada a Ana Teresa Pereira e *Rebecca*, o filme de Alfred Hitchcock que é, por sua vez, a epítome do enigma e da sacralização. A obra de Pereira é habitada pelo cinema clássico e pelos romances policiais, de que a escritora se serve não como referências estáticas, mas como pequenos mundos imaginários que recupera e torna reais. Há nos seus livros a revisitação de lugares que, nas suas palavras, se tem a impressão de conhecer muito bem, seja porque se leu sobre eles ou até porque os vimos numa sala de cinema. Sobre *Rebecca* e as efabulações envolvidas na existência de uma mulher e de um lugar, sobre as fabricações de quem vai ao cinema e de quem lê, escreve Amândio Reis em “Reviver o futuro em Manderley: Ana Teresa Pereira, Alfred Hitchcock e Daphne du Maurier”.

Desses lugares que achamos terem existido é também feita a obra de Ruy Belo, segundo autor abordado. Os filmes são muitas vezes, na linguagem de Belo, o lugar do tempo feliz, autêntico e intocado. Mas o filme de Alain Resnais apresentado nessa sessão, *Muriel ou o tempo de um regresso*, pergunta, como o verso de Belo do poema «Muriel», “Terá mesmo existido o sítio onde estivemos?”. O filme tortura-nos com a enunciação do que passou, como o jovem Bernard, cismando na memória da amada. Neste dossier, cabe a Teresa Bartolomei, em “Muriel, ou da Poesia - O reencontro como desencontro necessário – Ruy Belo e o cinema”, explorar os encontros e desencontros entre o poema de Belo e o filme de Resnais, sendo um dos elementos centrais dessa articulação a condição de espectadores que caracteriza poeta e personagens, condição que atribui ao objecto observado um fulgor e uma plenitude que lhe



são, na verdade, alheios, que existem apenas nos olhos de quem o vê.

De Belo passámos, na terceira sessão, a outro poeta, Herberto Helder, cujo interesse pelo cinema e a apropriação de formas de trabalho e da linguagem específica daquela arte foram já objecto de diversos estudos. Helder é, dentro do panorama da literatura portuguesa, caso importante para pensar a relação da poesia com o cinema e com a imagem. Um dos realizadores que possivelmente melhor lhe servem de par é Jean-Luc Godard, pelo modo como reflecte sobre a relação do cinema com a poesia. Em *Adeus à linguagem*, filme exibido na terceira sessão, dois níveis, natureza (visível, real) e metáfora (invisível, imaginado) coabitam, questionando os limites do lado vizinho. O lado da metáfora recupera, para corrigir ou corromper, o lado da natureza. Pintar não o que se vê, mas aquilo que não se vê, toma Godard emprestado de Monet, lembrando obliquamente o pintor de um texto de Helder, «A Teoria das

Cores»: confrontado com as mudanças de cor do seu modelo, um peixe que de vermelho passou a preto, decide por fim pintá-lo de amarelo. As possíveis correspondências entre a obra de Helder e *Adeus à linguagem* foram abordadas por Rosa Maria Martelo e serão oportunamente publicadas num número posterior desta revista.

A escrita de António Reis, figura evocada na quarta sessão, partilha com o cinema do japonês Yasujiro Ozu, cineasta apresentado nesta sessão, uma clareza e, simultaneamente, um desejo de ocultação, que nos fizeram repensar de que modo meios tão distintos quanto a palavra e a imagem podem tecer-se com iguais artifícios. Além de poeta e cineasta, Reis foi também professor na Escola Superior de Teatro e Cinema. As suas aulas, das quais se diz que tinham programas curriculares de poucas linhas, giravam em torno de uma lista de filmes que Reis e Margarida Cordeiro, companheira de vida e de trabalho, tinham como essenciais. No contexto da recente reedição de *Poemas Quotidianos*, publicado

pela primeira vez em 1967, regressámos a um dos filmes dessa lista: *O Gosto do Saké*, último filme de Ozu, história de um pai viúvo que decide tentar casar a filha. A contenção formal dos filmes de Ozu e dos poemas de Reis, obras de tom tão próximo, é resultado de demorado apuramento. Em ambos os casos, a aparente simplicidade constrói-se sobre aquilo que é silenciado: sob a placidez dos pares, das casas e das paisagens subsiste sempre uma tensão. Esta sessão contou com a apresentação de Fernando J. B. Martinho, autor do prefácio da reedição dos poemas de Reis.

Da conjugação de um traço rigoroso e daquilo que escapa a essa sistematicidade se compõe também a obra de Carlos de Oliveira. Em alguns textos do autor encontramos o cinema como elemento que ajuda a pensar o ofício do escritor: o filme da quinta sessão, *O sol do marmeleiro*, de Víctor Erice, serve de mote para pensar a aproximação entre as figuras do escritor, do pintor e do cineasta através de problemas que lhes são comuns. No romance de Oliveira, *Finisterra-paisagem e povoamento*, lê-se: “Nas relações sujeito-objecto, o sujeito faz parte da realidade e sem ele (que sente as coisas) nada faria sentido” (Oliveira, 1978: 27). Num livro em que as personagens se ocupam de tentativas de figurar a realidade através de diferentes meios – o desenho, a fotografia, a gravura –, a reflexão sobre o processo de representação é constitutiva do próprio livro. Também o filme de Erice acompanha a criação de um quadro que nunca virá a ser concluído. Seguindo o decurso dos dias do pintor António Lopez Garcia e as transformações do marmeleiro, o filme, como Finisterra, pensa de que forma elementos como a memória, o sonho ou o próprio tempo fazem

parte de qualquer representação do mundo. A sessão, apresentada por Clara Rowland, ecoa um texto da investigadora publicado no número que a revista Colóquio Letras dedicou a Carlos Oliveira em 2017.

A sessão de encerramento do ciclo focou-se na artista e poeta Ana Hatherly. “O meu trabalho começa com a escrita – sou um escritor que deriva para as artes visuais através da experimentação com a palavra”, afirmou (Hatherly, 1981: 265). Em alguns dos seus textos sobre poesia concreta, Hatherly partilha preocupações e referências com campos artísticos que poderíamos à primeira vista imaginar distantes da poesia, como os do cinema experimental. As explorações desses campos debruçam-se sobre as relações, tensões ou alternâncias entre imagem e texto, entre ver e ler: se a poesia concreta considera fazer de um poema um modo de inscrição no espaço, o cinema experimental, inversamente, diríamos, ambiciona por vezes apresentar-se como uma forma de escrita. É nos espaços entre essas duas dimensões que se inscreve um conjunto de filmes que Hatherly realizou nos anos 70, durante o tempo passado na London International Film School e em anos subsequentes. Dessa série de curtas-metragens criadas pela artista, onde se incluem trabalhos de animação ou até exercícios de pintura sobre película, apresentámos nesta sessão o filme *Revolução*, a par de um documentário de Luís Alves de Matos, Ana Hatherly – *A mão inteligente*. A sessão, apresentada por Elisabete Marques tem a sua inscrição em “Ana Hatherly e a escrita em cinema”.

Enquanto organizadora do ciclo, gostaria de agradecer a todos os autores que responderam

ao convite de apresentar as sessões e de contribuir com os seus textos para este dossier: Amândio Reis, Teresa Bartolomei, Rosa Maria Martelo, Fernando J. B. Martinho, Clara Rowland e Elisabete Marques, bem como ao professor Mário Avelar e a toda a equipa da Cátedra Cascais Interartes, por abrirem este importante espaço de reflexão sobre a literatura e o cinema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland, "En sortant du cinéma", in *Communications*, 23, 1975, "Psychanalyse et cinéma", pp. 104-107.

CASTRO, E.M. de Melo, HATHERLY, Ana (org.) 1981. PO-EX – *Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores.

OLIVEIRA, Carlos de. 1978. *Finisterra. Paisagem e povoamento*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

FILMOGRAFIA

Adieu à language (Adeus à linguagem), realizado por Jean-Luc Godard, 2014, 70 min.
Ana Hatherly – A Mão Inteligente, realizado por Luís Alves de Matos, 2003, 50 min.

El sol del membrillo (O sol do marmeleiro), realizado por Victor Erice, 1992, 140 min.

Muriel, ou Le Temps d'un Retour (Muriel ou o tempo de um regresso), realizado por Alain Resnais, 1963, 116 min.

Rebecca, realizado por Alfred Hitchcock, 1940, 130 min.

Revolução, realizado por Ana Hatherly, 1975, 11 min.

Sanma no aji (O Gosto do Saké), Yasujiro Ozu, 1962, 112 min.

BRISAS

Reviver o futuro em Manderley: Ana Teresa Pereira, Alfred Hitchcock e Daphne du Maurier

AMÂNDIO REIS¹

Ainda que a ficção de Ana Teresa Pereira seja caracterizada, em termos gerais, por uma aproximação essencial ao cinema, encontramos no repertório da autora, em particular naquele publicado em anos recentes – possivelmente, a partir de *O Fim de Lizzie* (Relógio D'Água, 2008), tríptico de contos que inclui uma readaptação de *Blade Runner* (1982), sem descurar traços do romance original de Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968) –, obras que desenvolvem esta relação entre literatura e cinema a um nível mais profundo do que o da inspiração ou do pastiche. Falo de obras que se constituem integralmente como reescritas daqueles que são os filmes fundamentais no universo temático e no imaginário – usando o conceito de imaginário enquanto arquivo de imagens, cenas e figuras – de Ana Teresa Pereira.

O prefixo crucial do termo *reescrita* nunca remete, contudo, em Ana Teresa Pereira, para um gesto simplificado do que nos estudos interartísticos

contemporâneos se tem vindo a denominar “remediação”, pelo que se entenderia, neste caso, e num primeiro entendimento do fenómeno, a passagem à escrita de enredos e personagens cinematográficos. Ele representa, antes, uma transfiguração dos filmes em causa, cujos resultados assumem contornos por vezes quase irreconhecíveis, colocando-nos perante textos derivativos que, ainda assim, são pouco correlacionáveis, ou relacionáveis apenas de viés, com o original fílmico. A um nível mais profundo deste processo, a *volta* que marca a reescrita de Ana Teresa Pereira figura-se também como uma resposta, ou, mais concretamente, como uma réplica a obras precedentes, na expressão de um mecanismo criativo que, claramente, toma o discurso literário e a forma ficcional, em alternativa à crítica ou ao ensaio, como meio de comentário, isto é, como forma de reflectir sobre si mesmo e sobre essas obras *pensando com elas*.

¹ Investigador

O carácter infiel, por oposição a reverencial ou meramente – e, dir-se-ia, pós-modernamente – parasítico, das furtivas apropriações da autora conheceu já um estatuto paradigmático nos dois contos dos ciclos *Fairy Tales* (Black Sun, 1996) e *Ghost Stories* (ambos compilados na colectânea *A Coisa Que Eu Sou*, Relógio D'Água, 1997) em que Ana Teresa Pereira descreve e comenta um filme de Alfred Hitchcock e outro de David Cronenberg que nunca foram realizados, usando para o efeito marcadores suficientes para persuadir qualquer leitor familiarizado com a obra destes cineastas a tomar a existência dos filmes em causa como factual, e, eventualmente, a partir na demanda infrutífera de os visionar fora da página escrita, afinal, sua única morada. Refiro-me aos contos “O ponto de vista das gaiotas” e “She Who Whispers”, em que se disserta, respectivamente, a propósito dos supostos *Nightmare*, de Hitchcock, estreado em 1947, e *The Double*, de David Cronenberg, estreado em 1985.

Sendo menos borgesiana, na medida em que já não recorre a obras imaginárias, não é menos inventiva e atraíçoadora, contudo, a apropriação da autora de filmes que conheceram efectivamente a projecção na tela, como se pode verificar em obras mais recentes, como *Inverness* (Relógio D'Água, 2010), texto em que Ana Teresa Pereira reconverte em drama de palco e de bastidores – de certo modo literalizando a teatralidade que lhe é inerente – a trama de representação e o jogo de faz-de-conta de *Vertigo* (1958), de Alfred Hitchcock. É também nesta linha de ficções que se inscreve *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* (Relógio D'Água, 2008), romance que se desenvolve directamente a partir de *Rebecca* (1940), o real filme de

Hitchcock, dialogando também com o romance epónimo de Daphne du Maurier (de 1938) do qual ele fora adaptado, dando, porém, uma volta ao parafuso do modo subjectivo da narração que esses dois objectos de partida colocam em cena de maneiras diferentes mas conexas.

Há que recordar, a propósito desta última questão, que tanto o romance como o filme partem de um enunciado originador da protagonista. Seja através da narração na primeira pessoa, no primeiro caso, seja, no segundo caso, através da voice over que abre e fecha o filme numa tentativa de recriar cinematograficamente esse modo subjectivo do discurso literário, entramos no mundo ficcional de *Rebecca* por via desse *abre-te, sésamo* que transporta também ao passado a protagonista e narradora: “Last night I dreamt I went to Manderley again” (Maurier, 2003: 1).

Veremos adiante que este acto de fala performativo, no sentido em que actua dando forma à narrativa ou à demonstração visual que se lhe seguem, entrará em competição e em paralelismo directos com um outro acto de fala – elidido no filme, mas crucial no romance de du Maurier – que aprofundará o mesmo laço que une e separa as figuras de *Rebecca* e da protagonista sem nome, sua substituta enquanto nova esposa de Max de Winter, e, ao contrário daquela, contadora da sua própria história. Retenhamos, por agora, a ideia de que é essa frase que, como ignição do sonho-transporte, nos conduz também “de volta a Manderley” sob os auspícios da rememoração, mas, sobretudo, do onirismo, e, por implicação, da fantasia, ou, mais rigorosamente, do conto de fadas. Isto é, a porta de entrada em *Rebecca* – com contornos

particularmente sugestivos no filme de Hitchcock, em cuja abertura o espectador é conduzido por um *travelling* em câmara subjectiva através dos portões e ao longo dos jardins da mansão (Fig. 1), mergulhando numa estética que é claramente (mesmo de acordo com os padrões do cinema clássico) de estúdio e de maquete – é a descrição do sonho regressivo da sua protagonista, que antecede a apresentação dos factos da história, constituindo-se ainda como a porta de entrada na imaginação de um fantasma. Não o fantasma de Rebecca, mas o fantasma vicário da sua substituta viva, espectralizada nesse sonho de regresso em que também nós participamos enquanto hóspedes de uma casa e recipientes de um relato que nos levam a imitar, forçosamente, os passos da sua autora quando esta nos diz: “Then, like all dreamers, I was

possessed of a sudden with supernatural powers and passed like a spirit through the barrier before me” (Maurier, 2003: 1).

Do mesmo modo que os espíritos e os sonhadores, espectadores e leitores não podem senão compartilhar o poder da narradora quando os seus olhares (isto é, o seu exercício de visionamento ou de leitura) atravessam também os portões de Manderley para aceder a uma miragem, manifestando a capacidade involuntária – porque constitutiva – que aproxima e define essas quatro categorias de relação com a fantasia. Espíritos, sonhadores, leitores e espectadores são, em essência, *passadores de fronteiras*. A partilha dessa condição denuncia também a congeneridade, e, no limite, a indistinção entre formas diversas de designar a



Fig. 1 – Rebecca (1940), Alfred Hitchcock

mesma função: a de testemunhas participantes, ou seja, cúmplices, de um pacto ficcional orquestrado para tornar *como fantasmas* (“like a spirit”) não só os que nele intervêm, mas também os que a ele assistem e nele colaboram.

Adicionalmente, o que Ana Teresa Pereira faz em *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* é precisamente virar do avesso a dinâmica entre emudecimento e eloquência que determina, no romance de du Maurier e no filme de Hitchcock, a relação entre a primeira mulher, já desaparecida – portanto, silenciada – no momento em que a narrativa tem início, e a segunda mulher, narradora na primeira pessoa e contraponto discursivo a esse novelo de opacidade que, em termos linguísticos e imagéticos, envolve a sua antecessora, Rebecca.

A este respeito, a dedicatória do romance, “para *Daphne* du Maurier” – numa dinâmica semelhante à que subjaz à ideia de reescrita tal como a usei aqui antes – afigura-se, por um lado, um gesto de devoção, de reconhecimento e de homenagem, e, por outro lado, também um endereçamento formal à autora inglesa: ou seja, uma missiva em forma de livro, como resposta a uma anterior missiva sem destinatário certo. Em suma, este romance na voz de Rebecca é a resposta de Ana Teresa Pereira a *Rebecca*, o livro de du Maurier, que coincide com o testemunho da mulher sem nome interpretada no filme de Hitchcock por Joan Fontaine. Substituindo-se os nomes das autoras reais pelos das protagonistas e autoras ficcionais de cada relato, o que encontramos aqui, então, é ainda a resposta de Rebecca à mulher que, sendo tão diferente de si, tomou o seu lugar em *Manderley*, ensaiando um circuito de comunicação que, antes do trabalho de Ana Teresa Pereira, não se pudera

concretizar pela inexorável falta de réplica da parte da mulher morta, tida como grande fenda ou intervalo afásico do romance original.

Assim, dando a voz a Rebecca – a grande ausente de um romance e de um filme que carregam com eles, no entanto, o seu nome, e, por conseguinte, a sugestão denegada de um retrato e de um protagonismo que não lhe são oferecidos –, Ana Teresa Pereira escreve de *volta* a *Daphne* du Maurier, enquanto a sua protagonista, elevada ao papel de narradora, conta a sua história de *volta* à protagonista e narradora sem nome do romance e do filme que antecederam *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*. A ideia subjacente a esta inversão de perspectiva é clara e assumidamente inspirada no romance de Jean Rhys, entretanto celebrizado pelos estudos de género e de apropriação literária, que recupera a voz de Bertha Mason/Antoinette Cosway contra a de Jane Eyre, no romance de Charlotte Brontë. Com efeito, numa crónica escrita muito antes de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, e que prenunciava este romance, Ana Teresa Pereira referia-se já ao *Vasto Mar de Sargaços* (*Wide Sargasso Sea*, 1966) como, em suma, um texto que se conforma também com um acto de redenção: “Jean Rhys não se limitou a escrever um romance belíssimo sobre o amor, o desejo, a loucura, a condição da mulher no século XIX, o medo da natureza e da mulher identificada com a natureza, ela libertou uma personagem do seu pesadelo” (Pereira, 2002: 25).

No entanto, enquanto proposta literária, o que Ana Teresa Pereira oferece em *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* é muito diferente do que Jean Rhys levava a cabo em *Vasto Mar de Sargaços*, não se devendo isto apenas ao facto de a autora

portuguesa não se limitar a oferecer o ponto de vista alternativo de uma mulher injustiçada, diabolizada, em relação à qual o leitor pode enfim sentir alguma comiseração, e, até, compreensão.

A redenção de Rebecca processa-se justamente na dádiva de voz a que me referi antes, no quadro narrativo de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, num momento em que o acesso a essa voz seria já sumamente impossível. Quem nos fala, aqui, é o fantasma de Rebecca, que habita e assombra um espaço-tempo textual contemporâneo do romance de du Maurier, e não anterior a ele, como acontece no romance de Jean Rhys (e ao qual, por isso mesmo, se oferece frequentemente a designação de prequela) em relação a *Jane Eyre*. É certo que, no que toca ao tempo diegético, o final de *Vasto Mar de Sargaços* coincide também com um dos segmentos do romance de Charlotte Brontë, acompanhando, do ponto de vista de Antoinette, a chegada de Jane Eyre a Thornfield Hall. Inspirando-se nesta estrutura, que tem como eixo central um momento de sobreposição entre os dois textos em causa, Ana Teresa Pereira introduz-lhe, contudo, a diferença fundamental de originar a narração da sua obra na voz póstuma da protagonista-narradora, baseando a relação intertextual entre *O Versão Selvagem dos Teus Olhos* e *Rebecca* na figura da assombração – e não na do palimpsesto, como acontece entre *Vasto Mar de Sargaços* e *Jane Eyre* –, e concretizando em pleno a dimensão espírita do acto de narração que no romance de du Maurier surge apenas (muito embora com implicações importantes) como uma comparação (“like a spirit”). Isto é, se é na condição de contadora de histórias que a segunda mulher de Max de Winter se pode assemelhar a um espírito, é na condição de espírito que Rebecca, a primeira mulher, se

pode tornar uma contadora de histórias.

Assim, nos dez capítulos narrados na primeira pessoa, por Rebecca, esta relata-nos a sua presente assombração de Manderley, a sua deambulação pelos corredores da casa, a sua convivência ininterrupta com os cães, que a continuam a reconhecer depois de morta e, simbolicamente, a testificar mudamente, na esfera natural e instintiva – aquele que sempre fora, no fim de contas, o habitat de Rebecca –, a sua presença na mansão, e, finalmente, a chegada da nova esposa de Max de Winter, bem como a forma como esta passa a ocupar, em vários sentidos, o seu lugar, confundindo-se e competindo com ela.

Complexificando a estrutura dúplice do romance, outros dez capítulos cingem-se à juventude e ao passado da heroína, e, intercalados com estes em que Rebecca se dirige a nós em primeira mão, são narrados numa terceira pessoa aparentemente extradiegética que, no entanto, nos oferece vários indícios – em particular, num passo em que a pessoa verbal oscila da terceira para a primeira indevidamente (Pereira, 2008:57) – de que estamos, ainda assim, a ler as palavras de Rebecca. Ora narradora, ora personagem de si mesma, falando na primeira pessoa enquanto fantasma-narrador, mas referindo-se na terceira pessoa enquanto personagem historicamente circunscrita, Rebecca encontra-se consubstanciada no mundo ficcional e na história pessoal – aquilo que profundamente lhe faltava antes, e que continua a faltar à narradora do romance de du Maurier, uma mulher eminentemente *desconhecida* – que a própria reconstitui para nós em *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*.

Posto em contacto imediato com o fantasma de Rebecca, sujeito da narração, o leitor de Ana Teresa Pereira, enquanto ouvinte ou destinatário dessa voz que se exprime para além da lacuna do romance de du Maurier e para além da morte, pode experienciar algum desconcerto em relação ao que esta narrativa é, em termos formais, e ao que ela representa na relação entre literatura e cinema que coordena esta reflexão. Pode então falar-se de contaminação e de intertexto; de prequela – pensando na relação com o romance de du Maurier –; de novelização ou remediação – pensando na relação com a longa-metragem de Hitchcock –; de anti-adaptação, para usar a designação de Jan Baetens para um *corpus* de narrativas que regressam ao suporte literário depois da sua adaptação cinematográfica (2008: 71); de paródia – enfatizando-se a réplica não-irónica ao original, tal como Linda Hutcheon a equacionou (1985: 32); ou ainda dos conceitos genettianos de palimpsesto e de literatura em segundo grau.

Não obstante, *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* nunca se ajustará perfeitamente a nenhuma destas designações. O texto efectivamente *fantasmal* de Ana Teresa Pereira parece escapar a definições estritas e denunciar a total obsolescência deste jargão teórico-crítico quando recorremos a ele para designar qualquer coisa que se escreve e se inscreve em intervalos e brechas que desestabilizam leituras solidificadas, abrindo caminhos novos em elementos tidos como fechados e definitivos, de acordo com uma noção miraculosa de literatura – e, particularmente, de narrativa – enquanto realização de impossíveis. Refiro-me, neste caso particular, à impossibilidade concretizada da aparição de Rebecca, esse anjo chamuscado, e

à hierofania em que consiste a sua narração na primeira pessoa: a catástrofe – essa tempestuosa inversão – de *dizer-se a si mesma*, anunciada na epígrafe do romance, a partir do poema “America: a prophecy”, de William Blake: “Fiery the Angels rose, and as they rose deep thunder rolled/ Around their shores” (Blake, 1994: 100).

Assistimos aqui, então, à transformação da figura de Rebecca, que passa de não-entidade presentificada apenas textualmente por via de documentos escritos e da marcação das iniciais R. de W. na miríade dos seus pertences, deixados como traços materiais da desaparecida – no romance de du Maurier, mas também, de forma especialmente ilustrativa, no filme de Hitchcock (Figs. 2 a 7) – a figura ascensional e luciferina, mas, sobretudo, a origem do texto e seu agente discursivo central, a que se somam as qualidades de aparição e de *monstro*: “antes de sair olhei para o espelho que só reflecte uma de nós e tive novamente a impressão de que ela me observava” (Pereira, 2008: 75).

Passagens como esta sugerem ainda que, ao visitar a mansão e a mulher que, nela, a viria a substituir, a Rebecca de Ana Teresa Pereira se vê num complexo mecanismo narrativo que a leva a reviver o futuro, na medida em que repete no momento póstumo, na sequela da sua história, quer em primeira pessoa, quer vicariamente, os padrões definidores da sua própria personagem. Isto é, Rebecca emerge no futuro para, a partir desse ponto extramuros, lembrar o passado e nele reenquadrar um futuro a que já não pertence, empossando-se dele. A coalescência destas dimensões à partida inconciliáveis reflecte-se justamente na imagem especular que a narradora morta descreve. Numa primeira

instância, “o espelho que só reflecte uma de nós” denuncia o estado vampírico de Rebecca, a predação e a dependência que o seu fantasma executa e nutre pela segunda esposa de Max de Winter. A um nível mais essencial, o espelho não pode senão reflectir “uma de nós”, mostrando que, concretamente, estamos perante apenas uma mulher, nem Rebecca nem a jovem anónima, mas a quimera que, na confluência das duas, às duas oferece um reflexo unificado do qual, estando separadas, ambas seriam desprovidas.



Fig. 2 – *Rebecca* (1940), Alfred Hitchcock



Fig. 3 – *Rebecca* (1940), Alfred Hitchcock



Fig. 4 – *Rebecca* (1940), Alfred Hitchcock



Fig. 5 – *Rebecca* (1940), Alfred Hitchcock



Fig. 6 – *Rebecca* (1940), Alfred Hitchcock



Fig. 7 – *Rebecca* (1940), Alfred Hitchcock

No romance de du Maurier, a substituta da mulher morta descreve regularmente o seu próprio exercício de emulação daquela, relatando episódios em que exuma em si mesma e na sua movimentação por Manderley a memória e o corpo da Mrs. de Winter original, convocando sobre si, por via da obsessão que a motiva, a presença de Rebecca, e concretizando a ideia de Fernando Guerreiro de que:

O fantasma regressa porque não se esqueceu [e não se esqueceu porque não foi esquecido, gostaria de acrescentar], tem saudades da sua vida enquanto corpo/carne. É por isso também que é *como corpo* que ele vem assolar a paixão do outro. Como sucede com o Vampiro, o que o move – seu vício, dependência, habituação – é essa vontade, forma de materialidade que se encarna, fusionalmente, no sangue que (es)corre – em cada profanação, dentada – nesse *corpo único* formado por ele e pela vítima. (2011: 26, ênfases no original)

Num dos passos do romance a que me refiro, ainda antes do seu casamento com Max de Winter e perante a notícia de que tinha havido no passado outra mulher, entretanto desaparecida, já a jovem fantasia a existência dessa outra – *corporizando-a* e fundindo-se com ela, justamente –, parecendo compreender de imediato, se não mesmo impor a si mesma, a sua condição de suplente numa peça de teatro (*understudy*). Note-se a sugestão de uma preparação literalmente cosmética que inicia um dos seus delírios, e que termina, para regressar ao raciocínio que aqui me trouxe, num problema de escrita:

And we were busy then with powder, scent and rouge, until the bell rang and her visitors came in. I handed them their drinks, dully, saying little (...).

(...)

It was not I that answered, I was not there at all. I was following a phantom in my mind, whose shadowy form had taken shape at last. Her features were blurred, her colouring indistinct, the setting of her eyes and the texture of her hair was still uncertain, still to be revealed.

She had beauty that endured, and a smile that was not forgotten. Somewhere her voice still lingered, and the memory of her words. (...) In my bedroom, under my pillow, I had a book that she had taken in her hands, and I could see her turning to that first white page, smiling as she wrote, and shaking the bent nib. Max from Rebecca. (Maurier, 2003: 47, ênfases minhas)

A prevalência literária da personagem de Rebecca é veiculada neste livro dado de presente, no qual, através da dedicatória e da assinatura, ela parece firmar a um tempo a posse do marido (que devia agora pertencer a outra) e a perpetuidade da sua própria existência, ambas figuradas no perfil caligráfico da mensagem (Fig. 8). A dedicatória e a assinatura de Rebecca devem aqui ser entendidas como símbolos daquela que ganha vida em literatura, por meio da auto-inscrição. Rebecca, a personagem irremediavelmente desprovida de fala no filme de Hitchcock e no romance de du Maurier, é aquela que, não obstante, exerce sobre as restantes, violentamente, o poder da palavra: “Max was her choice, the word was her possession; she had written it with so great a confidence on the fly-leaf of that book. That bold slanting hand, stabbing the white paper, the symbol of herself, so certain, so assured” (Maurier, 2003: 47).

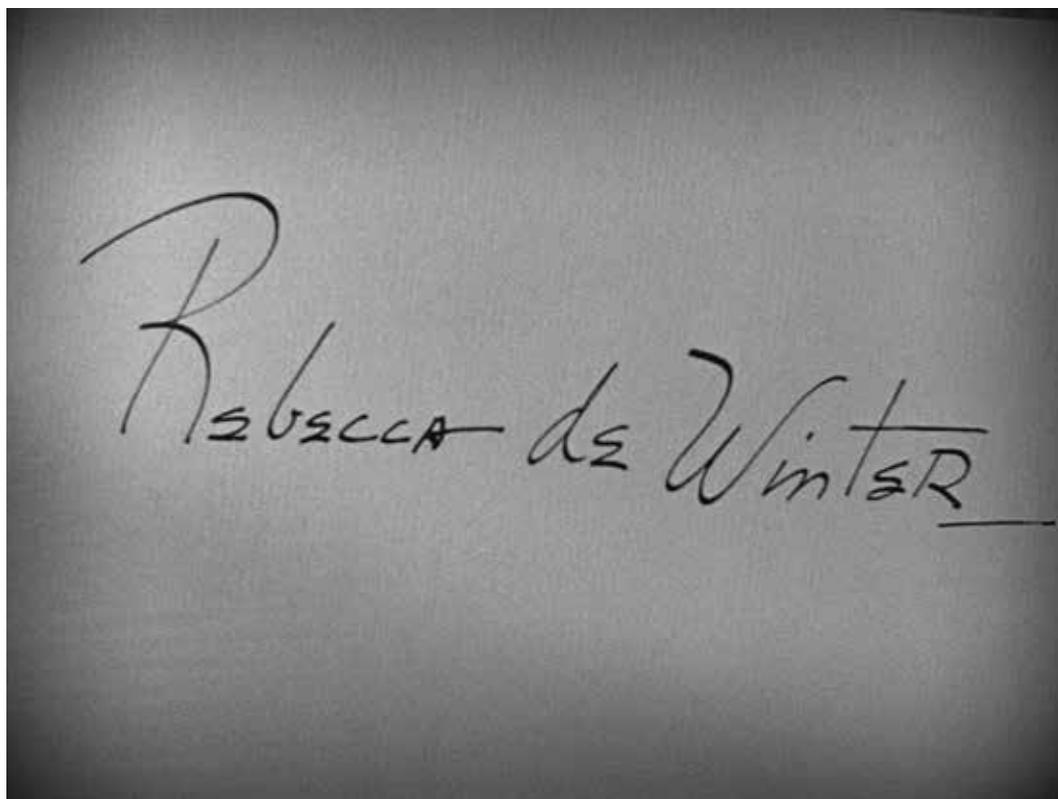


Fig. 8 – Rebecca (1940), Alfred Hitchcock

Em *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, porém, o fantasma que narra é também o narrador que assombra, cumprindo-se enquanto figura plena só na complementaridade dessas duas funções, que, como aprendemos – e como Ana Teresa Pereira aprendeu – na abertura de *Rebecca* (filme e romance), parecem misturar-se intimamente neste universo.

Paradoxalmente, é neste entendimento actancial do propriamente *literário* (isto é, o acto de narração) que entra o filme de Hitchcock enquanto objecto mediador entre o romance de Ana Teresa Pereira e o romance de Daphne du Maurier. Como inevitável vértice de um triângulo, a primeira longa-metragem americana do realizador inglês oferece a *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* muito mais do que um cenário e um guião, uma concretização em imagens e diálogos da história original. Ao corporizar a

substituta de Rebecca em *Manderley* – uma mulher descaracterizada, se não mesmo indescritível, pela falta de marcadores que permitam conferir-lhe alguma particularidade para além da sua simplicidade de alma e sensoria física – na actriz Joan Fontaine, assim como ao tornar evidente a invisibilidade, a *não-presença*, de Rebecca, que, no concreto visual de uma tela, podemos apenas, activamente, *não-ver*, o filme sublinha pelas qualidades inerentes do cinema a especularidade e a espectacularidade desta ficção, que se pode resumir a um baile de máscaras. A somar a esta a ideia, a própria figura de Joan Fontaine traz à personagem da segunda mulher que a actriz interpreta em *Rebecca* um outro nível de sentido, já que não podemos deixar de a ver, retrospectivamente, à luz dos papéis de ingénua, *plain girl* e mulher com um perfil caracterológico – quando não ontológico – particularmente difícil de circunscrever que

viriam a marcar a sua carreira nos anos 1940, nomeadamente em *Suspicion* (1941), *Jane Eyre* (1943) e *Letter from an Unknown Woman* (1948).

Um baile de máscaras constitui, de resto, a sequência central de *Rebecca* (filme e romance), a *tour de force* depois da qual a narrativa se dobra sobre si mesma para se poder resolver na demonização dessa figura obscena e sem rosto que, nesta cena, em que a nova mulher de Max de Winter se disfarça de Caroline de Winter, tal como Rebecca havia feito em vida – disfarçando-se, assim, inadvertidamente, de Rebecca, e dando-lhe corpo –, se confirma enquanto Máscara. Rebecca representa, pois, a representação, o disfarce, a fantasia; é apenas vestindo-se de outra que a segunda mulher a pode imitar; e é pelo poder dessa associação diferencial com o faz-de-conta que ela assombra a sua substituta e dita também a tragicidade do *papel* que esta desempenha na narrativa, reduzido a um problema de performance: ser ou não ser Rebecca, imitar ou não imitar Rebecca, cumprir esse papel ou falhar a sua execução.

Assim, numa espécie de reconversão ficcional desta ideia puramente teórica e apenas implícita na história original, a Rebecca de Ana Teresa Pereira, ao contrário da Rebecca de Daphne du Maurier, ganha um passado como atriz, mas, enfaticamente, como atriz que se representa a si mesma. Diz a própria, a este respeito:

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

Eu sempre gostei de teatro. O meu pai levava-me ao teatro, em Londres. Uma vez, passámos duas semanas em Stratford-upon-Avon, quando lá decorria um festival. E quase não perdíamos um filme: filmes russos, americanos, alemães, ingleses. Quando era miúda, sonhava vagamente ser atriz. Depois percebi que tinha mesmo de sê-lo, mas que só

havia um papel para representar, o papel da minha vida, o papel de Rebecca. E a primeira vez que pensei nisso a ideia apaixonou-me totalmente, era tão bom como ser Hamlet, era melhor do que ser Hamlet, porque em mim não havia grandes indecisões, eu queria tirar da vida tudo o que ela pode oferecer. (Pereira, 2008: 25-26)

De certa forma, pode especular-se que a Rebecca de Ana Teresa Pereira teve de ver o filme de Hitchcock para perceber melhor quem é. O que percebeu, sem demasiada surpresa, é que é uma *personagem*, que, enquanto tal, pode ser interpretada por si mesma, pela segunda Mrs. de Winter, por Mrs. Danvers, e até pelo cadáver da mulher desconhecida, que, até à descoberta do barco afundado, tinha passado pelo seu próprio corpo e sido, ainda que falsamente, reconhecido oficialmente como tal por Max de Winter. Ao assistir a *Rebecca* e à interpretação de Joan Fontaine, e, por conseguinte, ao inteirar-se da sua própria qualidade proteica, ela percebeu ainda que a sua condição de personagem é em certa medida anti-hamletiana, distanciando-se do dilema de *to be or not to be*, isto é, ser ou não ser, viver ou morrer, para modalizar-se, no maior dos paradoxos, em chave inexoravelmente positiva: ser sempre, viver sempre.

Na ficção de Ana Teresa Pereira, Rebecca é um pesadelo que os outros têm, mas que – e é este o radical contributo de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* – também tem o privilégio de se sonhar a si mesmo. Ela é uma ideia: uma figura da permanência, um modelo que sobrevive a todos os seus avatares, e que fala melhor quando fala do lado de lá da morte, numa posição exterior ao tempo e indiferente ao espaço. Enquanto figura da resistência, Rebecca personifica e sacraliza, pois, o incómodo, o desconfortável e o inoportuno; ela é a ruga – expressa na

cicatrização das suas iniciais, da sua caligrafia sobre o papel branco, a capa das agendas e o tecido das fronhas – indispensável à criação e ao contacto, já que é essa mesma falha que semeia na mente dos que dela se lembram, e que se lembram ainda que nunca a tenham visto, o medo e a atracção indispensáveis à sua existência, tanto mais marcante quanto imaginária. A este respeito, deve notar-se que o facto de o nome de Rebecca dar o título ao romance e ao filme que aqui discuto pode bem indicar, ainda, que é dela que leitores e espectadores se deverão lembrar em primeiro lugar ao lembrarem-se destas obras, embora de *quem* eles se lembrarão efectivamente, quando a pessoa de que se fala é um perfeito vazio, figura máxima da obscenidade, seja difícil de aferir. Lembrar-se-ão, porventura, de um coração de trevas em forma de mulher.

A performance de Rebecca implica, pois, a sua actualização permanente. Ou seja, a ausência de Rebecca, o fantasma, é o que a torna *presente* e a inscreve no momento *presente*, sempre pronta, como vimos na citação de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* que transcrevi acima, a performatizar-se uma e outra vez e, ao contrário de Hamlet, a constantemente *não-morrer*. Com efeito, é desta fuga ao tempo como passagem para a sua reconceptualização enquanto acto que vem, precisamente, o título, *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, a partir de um poema de William Butler Yeats sobre uma mulher cuja beleza, ao contrário do pressuposto comum, só aumenta e solidifica com o efeito iterativo – e não degenerativo – do tempo, tornando-a uma imagem que arde mais fortemente depois do *Verão selvagem*, e talvez, como Rebecca, *depois da vida*, de onde esta pode sempre regressar pelo milagre de uma

narração que a presentifica recursivamente:

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

Com efeito, *Je Reviens – Eu Regresso* –, fórmula substantivada de um verbo de acção no presente do indicativo com valor de futuro, é o nome do barco em que Rebecca pereceu, e que conjuga assim o seu desaparecimento e a sua reaparição, materializando também o derradeiro acto de fala da mulher condenada: uma promessa de retorno. Deste modo, ao intitular o primeiro capítulo de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, narrado por Rebecca, justamente, “Je reviens”, Ana Teresa Pereira explora esta ideia e faz do seu texto a Barca de Caronte em que a voz de Rebecca regressa ao mundo dos vivos flectida na primeira pessoa. Na verdade, o signo do retorno, a partir do nome da embarcação em que a anti-heroína encontrou a sua morte, fora já abordado ironicamente, no romance de du Maurier, nas elucubrações que a narradora sem nome faz a este propósito:

“Je Reviens”. What a funny name. Not like a boat. Perhaps it had been a French boat though, a fishing boat. Fishing boats sometimes had names like that; “Happy Return”, “I’m Here”, those sort of names. “Je Reviens” – “I come back”. Yes, I suppose it was quite a good name for a boat. *Only it had not been right for that particular boat which would never come back again.* (Maurier, 2003: 171, ênfases minhas).

Ficaremos a saber, no desenrolar da acção, que a suposição da segunda Mrs. de Winter estava errada, e que *Je Reviens* era, afinal, um nome *absolutamente certo* para um barco destinado a regressar do fundo da baía em que havia naufragado. A dimensão irónica deste

comentário, contudo, para regressar a um ponto inicial deste estudo e, desse modo, caminhar também para a sua conclusão, adensa-se na resolução da história.

Poderíamos supor que, ao destruir Manderley por completo e ao sacrificar-se no fogo que ela mesma deflagrou, ou seja, ao finalizar o seu pequeno melodrama secundário, Mrs. Danvers – a governanta nitidamente apaixonada por Rebecca – dá igualmente por terminada a assombração da mulher original. Na reacção paroxística àquilo que aos seus olhos é a invasão de Manderley pela segunda mulher e, talvez, sobretudo, à tomada de consciência de que Rebecca também a havia traído ao não partilhar uma intimidade tão grande quanto ela supunha, Mrs. Danvers – a intermediária de Rebecca no mundo dos vivos, como se verifica no segmento do baile de máscaras, em que ela convence a jovem esposa a envergar o disfarce de Caroline de Winter/Rebecca – corta um laço importante com o fantasma. Com a revelação tardia de Max de Winter de que o seu primeiro casamento fora na verdade absolutamente infeliz, e com o suicídio de Mrs. Danvers e a destruição de Manderley pelo fogo, não sobra na história ninguém que ame Rebecca.

No entanto, a própria Mrs. Danvers já havia declarado, numa cena prévia à visita ao médico em Londres – visita esta que, no romance, higieniza menos o perfil imoral de Max de Winter do que no filme de Hitchcock, em que ele é realmente ilibado de qualquer acção homicida –, que Rebecca não precisava do amor de ninguém para conduzir a sua vida profundamente excêntrica, profundamente livre, e para exercer sobre os outros a sua atracção

infalível, o poder que a torna, mesmo no plano ficcional, uma figura mítica.

A estrutura analéptica do romance de Daphne du Maurier, traduzida no *flashback* que dá início ao filme de Alfred Hitchcock, mostra quão tremendamente certa estava Mrs. Danvers na sua leitura do *papel* de Rebecca nesta história. Note-se a este respeito que, tal como na cena do baile de máscaras, na qual, quanto mais se tenta emancipar e afirmar-se enquanto ela mesma – depois de declarar à secretária de Rebecca, perante Mr. Frith, o mordomo, num acesso de violência e assertividade, “I am Mrs. de Winter now!” –, mais a segunda Mrs. de Winter caminha sobre os passos de Rebecca, também na estrutura do seu relato ficcionalmente autobiográfico a segunda mulher de Max de Winter coincide com a sua antecessora, fazendo-a reviver. Esta ideia consolida-se no facto de, ao dizer “Last night I dreamt I went to Manderley again”, a jovem esposa estar não apenas a anunciar a natureza iterativa de uma história que, no fim, equivocadamente, vamos julgar concluída, como está também a cumprir a promessa de Rebecca: *je reviens*. Ao voltar a uma Manderley que já não existe, e ao convocar, nesse regresso, o fantasma da mulher que a antecedeu, a protagonista – ao tempo da narração, uma mulher magoada, já não inocente, que se veste de preto, perigosamente diferente de si mesma no início da história e mais parecida com aquela que a precedeu – mostra como Rebecca perdurará enquanto o pesadelo que ela representa perdurar nos espíritos dos que a ela sobrevivem, como uma estranha forma de amor que se espalha por contágio e que não a deixa acabar de morrer, como uma figura de radical e diabólica alteridade com a qual, inadvertidamente, qualquer um se pode unir.

Que Rebecca, adornada com a sua “pulseira com o símbolo do infinito” (p. 126), nunca acabou, nem pode acabar, de morrer, parece ser também a ideia subjacente a *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, livro de memórias e diário íntimo de um fantasma, mas, sobretudo, de uma mulher desconhecida com saudades de si mesma.

BIBLIOGRAFIA

- BAETENS, J. (2008). *La Novellisation: du film au roman – Lectures et analyses d'un genre hybride*. Bruxelas: Les Impressions Nouvelles.
- BLAKE, W. (1994). *Selected Poetry*, ed. Michael Mason. Oxford: Oxford University Press
- GUERREIRO, F. (2011). *Teoria do Fantasma*. Lisboa: Mariposa Azul.
- HUTCHEON, L. (1985). *A Theory of Parody*. Nova Iorque e Londres: Methuen.
- MAURIER, D. du (2003). *Rebecca*. Londres: Virago.
- PEREIRA, A. T. (2008). *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*. Lisboa: Relógio D'Água.
- (2002). “Mar de sargaços”, *O Ponto de Vista dos Demónios*. Lisboa: Relógio D'Água, pp. 23-25.
- YEATS, W. B. (1996). “The Folly of Being Comforted”, *The Collected Poems of William Butler Yeats*, ed. Richard J. Finneran. Nova Iorque: Scribner.

BRISAS

Muriel, ou da Poesia - O reencontro como desencontro necessário - Ruy Belo e o Cinema

TERESA BARTOLOMEI¹

I.

O DESENCONTRO NECESSÁRIO
COM O NOSSO PASSADO
– ENTRE UM FILME E UM POEMA

Estamos hoje aqui em volta de um filme e de um poema² associados pelo mesmo título e pelo mesmo tópico – a inextricável mistura do amor, da memória, da culpa e da saudade. Não sei se isto chega para fazer desta dupla um par (sendo esta a grande pergunta de todas as histórias de amor), mas de certeza chega para reflectir sobre algumas perguntas que estas duas obras partilham entre elas e connosco, alimentando aquele nosso vão e admirável vício de tentar saber quem somos olhando para os outros.

Vamos ao cinema, lemos literatura e historiografia, tornamo-nos espectadores das vidas dos outros, porque achamos que assim nos encontramos a nós mesmos, nos percebemos

melhor, e não há dúvida de que este exercício, como todas as ciências comparativas, tem um grande potencial heurístico. O problema, o que torna esta actividade comparativa um vício complexo e não uma simples virtude, é que ela nunca se mantém no limite de um saber, de um exercício puramente epistémico: suja-a e molda-a o desejo, esvaziando o sujeito no objecto que de observado se torna desejado. Ao aproximarmo-nos dos outros como espectadores (no cinema, na literatura, na contemplação de vidas em que não somos envolvidos), investimos neles o suplemento de desejo para o qual não há saída na nossa vida. Assim chegamos ao ponto de dizer: “Sinto saudades de alguém/ lido ou sonhado por mim/ em sítios onde não estive.”³ Na vida dos outros, só por serem outros, não apenas sabemos melhor quem somos, mas somos melhor quem somos (o que desejamos ser e não chegamos a ser).

¹ Investigadora. Professora universitária.

² MURIEL, ou LE TEMPS D'UN RETOUR (Muriel ou o tempo de um regresso), de Alain Resnais (1963, 116 min) e “Muriel”, de Ruy Belo (*Toda a terra*, 1976).

³ “Ah poder ser tu, sendo eu!”, *Aquele grande Rio Eufrates*, RB: 105. Com este poema Belo desenvolve uma variação subtil e irresistivelmente irónica de um dos grandes poemas de Pessoa, “Ela Canta, Pobre Ceifeira”, monumento insuperável ao mecanismo de desdobraimento voyeurista do próprio eu no fantasma do outro: “Ei-lo que avança/ de costas resguardadas pela minha esperança/ Não sei quem é. Leva consigo/ além de sob o braço o jornal/ a sedução de ser seja quem for/ aquele que não sou/ / E vai não sei onde/ visitar não sei quem/.../ Há uma parte de mim que me abandona e me edifica nesse vulto que/ cheio de ser visto por mim/ é o maior acontecimento da tarde de domingo.”

Como tão bem diz o poeta que nos convocou
 hoje à porta da sua palavra:
 Talvez pensasse que naqueles encontros
 em que talvez no fundo procurássemos
 o encontro profundo com nós mesmos
 haveria entre nós um verdadeiro encontro
 como o que apenas temos nos encontros
 que vemos entre os outros onde só afinal somos felizes
 Isso era por exemplo o que me acontecia
 quando há anos nas manhãs de roma
 entre os pinheiros ainda indecisos
 do meu perdido parque de villa borghese
 eu via essa mulher e esse homem
 que naqueles encontros pontuais
 Decerto não seriam tão felizes como neles eu
 pois a felicidade para nós possível
 é sempre a que sonhamos que há nos outros
 Até que certo dia não sei bem
 Ou não passei por lá ou eles não foram
 nunca mais foram nunca mais passei por lá
 (“Muriel”, RB: 751)

Nesta nossa necessidade de ler poesia, ver
 cinema, ser espectadores das vidas de outrem
 não há apenas sede de saber. Há a sede do desejo,
 a profunda melancolia da impossibilidade
 de o satisfazer e os mecanismos oníricos e
 simbólicos de compensação desta frustração.
 A exteriorização representativa em figuras
 que veiculam ao mesmo tempo identificação e
 separação é uma forma de nos reconciliar com
 o facto da nossa insatisfação, ajudando-nos a

governar a falta que nos atravessa e nos desseca:
 projectamos a felicidade que não temos como
 um fantasma no ecrã da nossa contemplação do
 mundo, como algo que existe, que vemos, fora
 de nós,⁴ objecto de visão por definição separado
 do sujeito.⁵

Assim, a lei do desejo transforma a sede de
 saber (de nos percebermos) em sede de não
 sermos nós, condena-nos à duplicação, levando-
 nos a sermos felizes apenas na representação da
 felicidade que encontramos além do nosso eu
 – no cinema, na literatura, na música, nas vidas
 contempladas fora de nós, eventualmente ao
 sermos a nossa própria vida como já não sendo
 nossa, duplicando-nos mesmos como outros,⁶
 como os que já não somos, como aqueles outros
 que somos para nós mesmos sendo os nossos
 antepassados.

Se o *encontro profundo com nós mesmos* que
procuramos no verdadeiro encontro com os
 outros, só o temos ao desencontrarmo-nos de
 nós, nos *encontros que vemos entre os outros*
onde só afinal somos felizes (onde só afinal
 amamos plenamente: nenhures amamos tão
 perfeitamente como perante um ecrã de cinema),
 para nos encontrarmos temos que nos apropriar

⁴ Sendo que: *no inverno é que o verão existe verdadeiramente*, “Da poesia que posso”, RB: 339.

⁵ Apenas de passagem, seja lembrado um poema muito próximo a esta projecção beliana da felicidade como um fantasma exterior, para nós inalcançável, mas concedido aos outros: “High Windows” (1967/1974) de Philip Larkin (*Collected Poems*. Farrar Strauss and Giroux, New York 2001): “When I see a couple of kids/ And guess he’s fucking her and she’s / Taking pills or wearing a diaphragm, / I know this is paradise// Everyone old has dreamed of all their lives— / Bonds and gestures pushed to one side/ Like an outdated combine harvester, / And everyone young going down the long slide// To happiness, endlessly. I wonder if / Anyone looked at me, forty years back, / And thought, That’ll be the life; / No God any more, or sweating in the dark// About hell and that, or having to hide / What you think of the priest. He/ And his lot will all go down the long slide / Like free bloody birds. And immediately// Rather than words comes the thought of high windows: / The sun-comprehending glass, / And beyond it, the deep blue air, that shows/ Nothing, and is nowhere, and is endless.”

Quão central seja este tópico para Ruy Belo é confirmado pela reapropriação meta-textual do célebre poema de Álvaro de Campos, “Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra” (1928), na lírica “A autêntica estação” (cf. “Rosa Maria Martelo, “Alegoria, Fragmento e Montagem nos poemas longos de Ruy Belo”, em Manaira Aires Athayde (Org.), *Literatura explicativa*. Assírio & Álvim, Lisboa 2015: 111-126. Cf. também Gastão Cruz, “Ruy Belo e «a importância misteriosa de existir»”, *Revista de Filologia Românica*, 2008, vol. 25: 47-53). No poema de Álvaro de Campos, porém, o mecanismo de desdobramento é duplicado num jogo de espelhos de reciprocidade: o olhar do poeta cruza-se com e espelha-se no olhar do outro observado e imaginado, num rasto de sonhos dispersos que é tudo o que deixa a passagem – do tempo, do carro: “À esquerda lá para trás o casebre modesto, mais que modesto. / A vida ali deve ser feliz, só porque não é a minha. / Se alguém me viu da janela do casebre, sonhará: Aquele é que é feliz. / Talvez à criança espreitando pelos vidros da janela do andar que está em cima/ Fiquei (com o automóvel emprestado) como um sonho, uma fada real. / Talvez à rapariga que olhou, ouvindo o motor, pela janela da cozinha / No pavimento térreo. / Sou qualquer coisa do príncipe de todo o coração de rapariga. / E ela me olhará de esguelha, pelos vidros, até à curva em que me perdi. / Deixarei sonhos atrás de mim, ou é o automóvel que os deixa?” (Fernando Pessoa, *Poesias de Álvaro de Campos*. Ática, Lisboa 1944/1978).

“O meu reino pela rapariga de Cambridge/ Se eu a conhecesse mas no momento da fotografia/ sentindo agora o que à distância sinto/ pode dizer-se que seria feliz/ Só assim o seria finalmente/ há uma força obscura que mo diz.” “A rapariga de Cambridge”, RB: 293

⁶ “O meu reino pela rapariga de Cambridge/ Se eu a conhecesse mas no momento da fotografia/ sentindo agora o que à distância sinto/ pode dizer-se que seria feliz/ Só assim o seria finalmente/ há uma força obscura que mo diz.” “A rapariga de Cambridge”, RB: 293

da nossa vida como um reencontro connosco, como estratégia para sarar uma separação e uma perda que nos são indispensáveis para sermos aquilo que desejamos.

O círculo é, evidentemente, vicioso, não sanável, instituindo o passado como o nós inalcançável em que unicamente, impossivelmente, nos é dado reencontrarmo-nos. Saudade é ter o nosso passado como um objecto de desejo, a descoberta de não termos aquilo que somos (se aquilo que fomos é parte de nós, é parte daquilo que somos), é saber que só podemos ser e saber quem somos ao não ter o que somos: é por sermos despedidos de nós que finalmente descobrimos o nós que a presença esconde, a ausência desvela. Nesta espiral de vida incessantemente rebobinada no desejo de um eu deslocado, não há encontro connosco se não no desencontro necessário do reencontro com aquilo que fomos sem sabê-lo, e por isso sem realmente vivê-lo, vivendo-o verdadeiramente só retrospectivamente como espectadores de nós mesmos, na melancolia dos sobreviventes da própria vida. O eu da saudade é o eu de quem é feliz apenas na lembrança daquilo que foi, numa altura em que não sabia que era feliz, que era inocente. O eu da saudade é um eu profundamente dividido, que acaba por desconfiar de si mesmo, que corre incessantemente o risco de ruir na clivagem interior, no desencontro consigo que cultiva, para satisfazer no procurado reencontro o desejo do encontro, o desejo de autenticidade.

Nasce assim, inevitavelmente, a suspeita que este sermos felizes no passado que já não somos, nos outros que não conhecemos, nos outros que nos são dados na representação artística, seja apenas uma ilusão, que no fim se vira contra nós,

levando-nos a duvidar de nós mesmos. Quão traiçoeira seja a lembrança sabe bem quem a cultiva. Porque quanto mais lembramos, quanto mais a lembrança se afasta de nós, se autonomiza como algo que não nos pertence, criando uma sensação de alheamento: chegamos a duvidar que aquilo que lembramos seja algo de real, resultando tão longínquo, tão diferente do nosso presente, que não temos mais a certeza de aquilo se ter efectivamente dado:

Passamos como tudo sem remédio passa
e um dia decerto mesmo duvidamos
dia não tão distante como nós pensamos
se estivemos ali se madrid existiu (“Muriel”, RB: 751)

Que o passado (aquele inchaço doloroso de amor, culpa e fracasso que assombra os protagonistas do filme de Resnais) seja algo de real é a pergunta que a memória incessantemente levanta, de forma que a lembrança se converte incessantemente de evidência em confutação (daquilo que somos, daquilo que fomos):

Mas sabia e sei que um dia não virás
que até duvidarei se tu estiveste onde estiveste
ou até se exististe ou se eu mesmo existi
pois na dúvida tenho a única certeza
Terá mesmo existido o sítio onde estivemos?
Aquele hora certa aquele lugar?
À força de o pensar penso que não (“Muriel”, RB: 750)

Invocamos a memória como um lugar de encontro connosco, com a nossa identidade individual e colectiva. O dever da memória tornou-se efectivamente entretanto um mantra político e psicológico, uma fórmula mágica de autoajuda pessoal e colectiva: as sociedades e os indivíduos devem lembrar, não recalcar a memória, porque só não esquecendo o nosso passado preparamos o nosso futuro – diz-se algo pomposamente nas “mensagens”

promocionais de saúde pública e privada. Mas cuidado (avisam-nos o poeta e o cineasta, naquela desconstrução do objecto memória que acomuna o filme e o poema)! A memória é um ardil: o seu efeito é frequentemente o oposto daquilo que nos propomos. Tira então segurança onde devia dá-la. Tira então estabilidade onde devia colocar-nos num sítio de manutenção da identidade, numa dinâmica cumulativa de corroboração e protração.

A vida é uma incessante despedida de nós mesmos, por isso até nós mesmos nos dissolvemos numa neblina de dúvidas e interrogações (“Mas sabia e sei que um dia não virás/ que até duvidarei se tu estiveste onde estiveste/ ou até se exististe ou se eu mesmo existi/ pois na dúvida tenho a única certeza”).⁷ Se pensávamos que a memória fosse lugar de encontro connosco, descobrimos então que ela pode ser, pelo contrário, factor de dissolução dos lugares, condição de desencontro radical – “Terá mesmo existido o sítio onde estivemos? Aquela hora certa aquele lugar?”.

Terá mesmo existido como história de amor, aquela ligação entre Hélène e Alphonse, feita de equívocos e mútuos enganos, que o velho casal desacoplado reata como fantasma projectado através de uma cadeia de outras relações de amor, com outras mulheres, outros homens (relações todas queimadas na compulsividade que une

os dois personagens mais profundamente do que o amor, e que alimenta as suas verdadeiras paixões: o jogo para ela, a vida dupla para ele)? E que dizer do autoengano de Bernard, que quer lembrar como uma história de amor o relacionamento com Muriel, a mulher que ele torturou? Será então a lembrança deslocada no presente do amor uma cobertura do sentido de culpa associado ao passado? Serão lembrança e sentido de culpa duas formas diferentes de o passado se manifestar no presente, como presente? Serão duas formas alternativas e conflituais de lidar com o que se deu, na sua incompatibilidade com o hoje? Onde estará então a verdade?

Por isso, em vez que nos dar continuidade e estabilidade, a lembrança pode tornar-se factor de destabilização, realçando a descontinuidade do presente em relação ao passado, porque fomos aquilo que hoje não somos, numa complementaridade que pode exacerbar-se em incompatibilidade subjectiva (na comparação, ou é insustentável o passado, ou o é insustentável o presente): fomos crianças e hoje somos jovens, fomos jovens e hoje somos velhos, fomos apaixonados e hoje estamos sozinhos, estivemos na Argélia, em Madrid, e hoje estamos em Bourgogne, em Lisboa..., fomos culpados e hoje queremos nos a todo o custo inocentes (como Bernard, o rapaz assombrado pela guerra, que mata

⁷ A proximidade de Belo a Resnais, nesta dolorosa denúncia da memória como vetor de dissolução do eu e da realidade mais do que como cemento identitário, consta, literalmente, na menção de uma outra obra prima absoluta do realizador francês - *O ano passado em Marienbad* (1961) -, no poema “Nada consta”: “Ainda este ano talvez em marienbad/ eu vi mulheres curtidas pelos lutos” (RB: 325). O filme de Resnais, mais uma variação magistral sobre o engano da lembrança, é evocado aqui como aviso meta-textual contra toda a ilusão de definitividade biográfica, que esvazia a relevância confessional da construção do auto-retrato do poeta para o entregar por completo àquela *forma objectiva e até mesmo impessoal que é habitual* e devida na poesia autêntica, na sua capacidade de dizer a memória não como legado imutável e irreversível do passado, mas como parte de um presente que sempre muda e nunca fica, em que *nada consta*. Porque afinal, no universo do homem, à diferença do universo físico, que se mantém na sólida lei da autoconservação (sendo que a energia não pode ser criada nem destruída: a energia pode apenas transformar-se), a única grande certeza é a da perda – “Continuo a dizer: se alguma coisa há/ que podias perder e ainda não perdeste/ de que já a perdeste podes estar certo.”

⁸ “Mais tarde olhei-te e nem te conhecia/ Agora aqui relembro e pergunto:/ Qual é a realidade de tudo isto? / Afinal onde e que as coisas continuam/e como continuam se é que continuam?”

“Através da chuva e da névoa”, RB: 340.

para matar o passado: pretende restabelecer retroactivamente a própria inocência passada com a culpa do presente).

E ainda mais profundamente, a lembrança pode tirar-nos continuidade e estabilidade porque descobrimos hoje que não só mudámos nós em relação ao passado, mas muda o passado enquanto o tempo passa: o nosso passado de ontem já não é o passado de hoje, porque a cada dia o que fomos se altera aos nossos olhos, ao longo da alteração da nossa visão de nós. É esta a intuição que o poeta enuncia com extrema lucidez:

Tu és a mesma mas nem imaginas
como mudou aquele que te esperava
Tu sabes como era se soubesses como é
Numa vida tão curta mudei tanto
que é com certo espanto que no espelho da manhã
distraído diviso a cara que me resta
depois de tudo quanto o tempo me levou ("Muriel", RB: 749)

Nunca temos certeza do passado, porque não temos certeza do presente: "Tu sabes como era se soubesses como é". Só se soubesse o que sou ao ser jovem, saberia o que fui ao ser criança. Só se soubesse o que sou ao ser sozinho saberia o que fui ao estar apaixonado. E ao ser velho saberei o que foi ser criança de forma diferente daquilo que soube sê-lo ao ser jovem.

Mais precisamente: o conteúdo da nossa lembrança altera-se à medida da alteração daquilo que sabemos, ou que acreditamos saber. O paradoxo é que a lembrança é um conteúdo do nosso saber (antes de mais de nós mesmos). Saber, como diziam os gregos, é memória. Mas ao mesmo tempo a nossa lembrança, a nossa memória, tem como conteúdo o nosso (alegado) saber. O conteúdo converte-se incessantemente

em contentor e nessa reversibilidade dá-se uma alteração permanente, porque aquilo que somos hoje, que sabemos hoje, que queremos hoje, assim como o nosso saber hoje quem somos, altera o nosso fomos, como nos é entregue pela lembrança, pela culpa, pelo desejo – pela saudade.

Perante este paradoxo e a carga disruptiva que ele representa para o papel da memória na construção de identidades estáveis, na construção do nosso presente, a resposta de muitos (psicólogos, políticos, filósofos, homens de religião) é a narração: apenas quando convertemos as nossas lembranças em histórias, apenas quando moldamos a memória em dispositivo hermenêutico de fazer sentido numa intriga que institui os factos como acontecimentos, em redes de razões (explicativas, motivacionais, simbólicas), conseguimos fazer da memória um eixo de continuidade e de saber fiável, conseguimos fazer da memória uma evidência e não um factor de corrosão: lembrança, culpa e saudade devem compatibilizar-se numa narrativa racionalmente consistente e simbolicamente adequada em que passado e presente se compatibilizam como complementaridade estável, em vez de colidirem como alternativa instável.

Por grande que seja o valor desta intuição narrativista, por evidente que seja a sua pertinência psicológica e cívica, ética e religiosa, porque efectivamente sem histórias não há humanidade, ela torna-se, todavia, ilusão ideológica se pretender serco-extensiva ao espaço da memória, abrangente da totalidade das suas dinâmicas. As histórias de certeza ajudam, são um dispositivo para contrariar a carga corrosiva

da lembrança, mas a ambiguidade fundamental da memória não pode ser eliminada, apenas contrariada. Nenhuma história leva a cabo a tarefa de funcionalizar inteiramente a relação entre passado e presente como harmónica convergência e pacífica interdependência. A melhor, a mais poderosa das histórias não põe a palavra fim à possibilidade de contar de outra forma aquele fantasma que é o *mesmo*: o que aconteceu. Todo o reencontro entre passado e presente (toda a tentativa de manter uma continuidade de memória) é necessariamente um desencontro, é desencontro necessário: entre passado e presente haverá sempre, irredutivelmente, uma luta de que somos teatro permanente, alimentada incessantemente precisamente pelo passar do tempo, pela mudança imparável que ele acarreta.

A narração, dizem-nos igualmente Resnais e Belo, dizem igualmente o cinema e a poesia (como linguagens que podem utilizar a narração, mas não são constitutivamente narrativas – voltaremos a este ponto na segunda seção desta reflexão), não é um antídoto definitivo a este problema. Afinal, até a nossa narração de nós mesmos se altera ao longo do passar do tempo: na guerra entre passado e presente (Qual dos dois terá a última palavra sobre a nossa identidade? Quem realmente decidirá quem somos? O nosso passado ou o nosso presente?) não há vencidos nem vencedores, mas também nenhuma paz que uma bela história possa definitivamente instituir. Temos que conviver com esta incessante tensão, com esta contradição, com o facto de que em certos momentos da nossa vida, por exemplo, o

hoje parece tão forte, tão poderoso que ‘acaba’ com a lembrança, a varre embora como lixo (por isso ecoa em nós com justeza inesquecível o magnífico hino ao esquecimento que cantava Edith Piaf: “Non, rien de rien, non, je ne regrette rien”), enquanto em outros momentos o passado parece prevalecer na definição daquilo que somos, parece expropriar-nos radicalmente do nosso presente. Isto acontece principalmente quando é um passado de culpa, como no caso de Bernard: a culpa tira-nos o futuro; ou quando é passado de perda como no caso da Hélène, ferida pela dupla perda do primeiro amor e a seguir do marido – perdas reiteradas obsessivamente no jogo, na desesperada pulsão a matar o passado, mudando a sorte que o determinou e, uma vez, finalmente ganhar.

Há situações tão extremas de poder do passado sobre o presente (por ele ser condição de trauma, na intensidade da responsabilidade ou do sofrimento, do pecado ou da falta), que a lembrança não se deixa articular em narração: a memória bloqueia toda a narrativa, mina-a no acto mesmo de se produzir. É algo que se deixa reconhecer ao olharmos com sinceridade para as nossas vidas, para a resistência que ocasionalmente podemos ter em relação à confissão, como expressão narrativa do mal que fizemos ou dum sofrimento extremo que tivemos. O filme de Resnais foca precisamente esta dimensão de *inefabilidade narrativa* da lembrança como culpa ou como perda extrema (quem quer contar o amante que o abandonou, a recusa de amor que sofreu?) que assombra o nosso presente, o assujeita à força emocional

⁹ “Non, rien de rien, non, je ne regrette rien/ Ni le bien qu'on m'a fait, ni le mal/ Tout ça m'est bien égal/ Non, rien de rien, non, je ne regrette rien/ C'est payé, balayé, oublié, je me fous du passé /.../ Je reparts à zéro /.../ Car ma vie, car mes joies/ Aujourd'hui ça commence avec toi.”

do não dito e indizível, do não confessado e inconfessável, daquilo que a palavra não domina, mas domina a palavra e por isso domina o dono da palavra, o sujeito. O *sujeito* que não consegue dizer o passado é *as-sujeitado* a ele e está despido do próprio presente, que se torna irreal perante o poder do que foi, porque a factualidade não chega para garantir a realidade, que, do ponto de vista da experiência, se dá só como inerência subjectiva de um conjunto de referências perceptivas, conceptuais e sociais que se encaixam coerentemente. Do ponto de vista da experiência, o irreal é um estado de incoerência hermenêutica entre estes quatro aspectos – o subjectivo, o perceptivo, o conceptual e o social.

Experimentar o mundo e experimentarmos a nós mesmos como ‘irreais’ é um estado insustentável, e o sujeito não poupa estratégias, geralmente ineficazes, para sair desta angustiante condição de perda do próprio presente assinalada por situações de infabilidade narrativa da memória, ferida pela perda ou pela culpa. Um dos expedientes mais comuns, ainda que não dos mais proveitosos, é – como expõe o filme de Resnais – tentar ‘sair’ literalmente do presente insatisfatório, danificado, e voltar ao passado, predispondo um mecanismo de *repetição*.

Leia-se, a este propósito (num paralelo ulterior entre o realizador e o poeta), aquele outro grande poema de Ruy Belo que é “Madrid revisited”, que descreve o ‘voltar’ como metáfora da abordagem espacial à lembrança, na tentativa de fazer dela um reencontro com o próprio passado, à luz da grande, desesperada pergunta/esperança: a distância temporal poderá ser compensada, anulada, pela re-conjunção física com o lugar?

Se a separação temporal se sobrepôs a uma separação espacial, a disponibilidade da recuperação espacial – o facto que posso voltar ao sítio de que me separei – pode parecer uma vantagem, um dispositivo que facilita a reunião com o passado, sugerindo a possibilidade do milagre de a lembrança se tornar repetição. Não é este porém o caso – como o poema realça na sua desolada, chuvosa beleza, como o filme de Resnais expõe na delicada melancolia do fracasso de Hélène, cujo voltar ao primeiro amor no corpo reencontrado do amante não dá em nada, como esperado desde o começo pelo espectador. Afinal, a melhor maneira de lidar com o passado falhado é liquidá-lo, mas Hélène não é boa no seu negócio de vender móveis antigos:

Não sei talvez nestes cinquenta versos eu consiga o meu propósito
dar nessa forma objectiva e até mesmo impessoal em mim habitual
a externa ordenação desta cidade onde regresso
Chove sobre estas ruas desolada e espessa como esmiuçada chuva
a tua ausência líquida molhada e por gotículas multiplicada
O céu entristeceu há uma solidão e uma cor cinzentas
nesta cidade há meses capital do sol núcleo da claridade
É outra esta cidade esta cidade é hoje a tua ausência
uma imensa ausência onde as casas divergiram em diversas ruas
agora tão diversas que uma tal diversidade faz
desta minha cidade outra cidade
A tua ausência são de preferência alguns lugares determinados
como correos ou café gijón certos domingos como este
para os demais normais só para nós secretamente rituais
se neutros para os outros neutros mesmo para mim
antes de em ti herdar particular significado
A tua ausência pesa nestes loca sacra um por um
os quais mais importantes que lugares em si
são simples sítios que em função de ti somente conheci
e agora se erguem pedra a pedra como monumento da ausência
/.../

Aqui foi a cidade onde eu te conheci
e logo ao conhecer-te mais que nunca te perdi
Deve haver quase um ano mais que ao ver-te vi
que ao ver-te te não vi e te perdi ao ter-te
Mas a esta cidade muitos dão o nome de Madrid
("Madrid revisited", RB: 459-460)

Quando emperra o mecanismo hermenêutico de conciliação da lembrança com o nosso presente como história da nossa vida (porque o trauma do sofrimento, da perda, da culpa paralisam a memória na inefabilidade narrativa de uma ferida não sarada e não exprimível), o cansado de lembrar deixa-se facilmente capturar pela ilusão de uma tentativa tão sedutora quanto impossível, esforçando-se por converter a lembrança em repetição graças ao suporte da permanência espacial: voltar ao lugar do crime¹⁰ (notoriamente esta é uma pulsão interior dos culpados e dos criminosos seriais: a culpa não assumida produz uma dificilmente resistível coação à repetição); voltar ao lugar da felicidade; voltar ao corpo do amor perdido.

O reencontro, porém, é sempre, inevitavelmente, um desencontro. Voltar revela-se um fracasso. A conversão da lembrança em repetição falha, porque (como diz Kierkegaard naquela grande obra que tem como título precisamente *A repetição*) a repetição é impossível¹¹ se for projecto, operação voluntarista de reconstituição do passado no presente a partir de uma descontinuidade recusada, se não resultar antes

de uma continuação renovada em que o passado se mantém como atualidade, como parte do presente.¹² O espectador de si mesmo nunca pode identificar-se consigo como actor, porque o passado se torna objecto do desejo (ou do trauma) por ser irrecuperável (irreparável), pela duplicação do sujeito em conteúdo da própria representação. Além de toda a eventual (indemonstrável) razão ontológica (o agora do depois nunca será o agora de então), é esta a essencial razão hermenêutica pela qual o depois é sempre diferente do antes, e a iteração espacial (permitida pela permanência do lugar) não ajuda, pelo contrário, realça a irrealidade do presente-repetição na comparação com o passado. Se na lembrança é o passado que se torna irreal, na repetição é o presente que se torna irreal perante o poder (de catalisador de sentido e de desejo) de que é revestido o passado.

Vimos como esta diferença, esta variação, é identificada com extraordinária precisão e *objectividade* (a poesia é indeterminação, mas não inexactidão. Ruy Belo reivindica-o explicitamente: "nessa forma objectiva e até mesmo impessoal em mim habitual") nos poemas "Muriel" e "Madrid revisited", que visam expor estas duas condições, de lembrança e de tentativa de repetição.

Na lembrança é o passado (de que Madrid é

¹⁰ "Volto como quem volta ao local do seu crime/ e nem a morte me afastará disto", "Portugal sacro-profano - A charneca e a praia", RB: 187.

¹¹ "A única coisa que se repetiu foi a impossibilidade de uma repetição. /.../ Depois de isto se ter repetido durante alguns dias, fiquei tão irritado, tão aborrecido com a repetição, que decidi voltar para casa. A minha descoberta não era significativa, e contudo era curiosa; pois havia descoberto que simplesmente não existe repetição e tinha-me convencido disso à custa de o ver repetido de todas as maneiras possíveis.", Soren Kierkegaard, *A Repetição* (1843). Tradução, Introdução e Notas de J. Miranda Justo. Relógio d'Água. Lisboa 1997, pp.75-76. Para uma ulterior evocação da proximidade desta obra de Kierkegaard com a escrita de Ruy Belo, numa intuição singularmente convergente com esta leitura, cf. João Bray, *Ruy Belo: Alegria em Preparação*,

(<http://www.lettras.ulisboa.pt/images/areas-unidades/literaturas-artes-culturas/programa-teoria-literatura/documentos/bray1.pdf>)

¹² Por isso a repetição é impossível, mas ao mesmo tempo "se não houvesse a repetição, o que seria a vida? Quem poderia desejar ser uma ardósia na qual o tempo inscrevesse a cada instante um novo texto, ou ser um memorial de coisas passadas? Quem poderia desejar deixar-se mover por tudo o que é efémero, pelo novo, que constantemente entretém a alma, amolecendo-a? /.../ [P]or isso continua a haver mundo, e continua a haver pelo facto de ser repetição. A repetição é a realidade, e é a seriedade da existência" (Ib.: 4) A repetição em que o mundo procede, para Kierkegaard, é o oposto da tentativa de fazer da vida um *memorial do passado*, de fazer do presente uma incessante reiteração do passado: é salvar no presente o que do passado continua actual.

uma sinédoque) que se arrisca a tornar-se irreal: “e um dia decerto mesmo duvidamos/ dia não tão distante como nós pensamos/ se estivemos ali se madrid existiu”. (“Muriel”, RB: 751) Na repetição, pelo contrário, o sentimento de irrealidade produz-se em relação ao presente (de que Madrid é uma sinédoque): “É outra esta cidade esta cidade é hoje a tua ausência/ Mas a esta cidade muitos dão o nome de Madrid”. (“Madrid revisited”, RB: 460) Na repetição, o presente arrisca-se a implodir em imitação baça do passado (é esta a decepção de Hélène na sua tentativa infeliz de repetição amorosa) e as imitações, sabemo-lo bem, são ficções, falsificações.

Que fazer, então, da memória em que o passado não pode ser nem narrado nem repetido, mas tem uma tal carga de significado que o presente se torna pura e simplesmente ausência?

A tua ausência são de preferência alguns lugares determinados
como correos ou café gijón certos domingos como este
para os demais normais só para nós secretamente rituais
se neutros para os outros neutros mesmo para mim
antes de em ti herdar particular significado
 (“Madrid revisited”, RB: 459)

No caso desta memória tão ferida pela perda que se torna irreduzível, tanto à reconciliação narrativa entre passado e presente, como à repetição, não há como a poesia (da literatura, do cinema) para dizer o passado de forma que a lembrança não resulte destruidora do sentido, aniquilação do presente, mas resulte companhia dele, na melancolia resignada e firme de todo o encontro que se sabe desencontro. Nestes casos não podemos recorrer senão a palavras que são coisas (“And immediately Rather than words comes the thought of high Windows”): imagens

que não são nem lembranças (conteúdo do passado inalcançável) nem repetições (imitações presentes do passado), mas partes constitutivas daquilo que fomos e somos, porque vindo do passado se tornaram condições de sentido do presente, *continuum actuais*. Entretanto “Misturei muitas coisas com a tua imagem”, diz Belo, mas como imagem “Tu és a mesma”: continuas a representar para mim o que representaste na altura, sem que o passar do tempo altere este papel existencial e simbólico que o passado te deu, que o presente continua a renovar.

É o que podem fazer a poesia (da literatura, do cinema): salvar as imagens da lembrança e da repetição, torná-las algo que *continua*, evitando reduzi-las a objecto (de saber, de desejo) contemplado e exterior, evitando a deslocação duplicativa do eu na memória, do eu na imaginação, mantendo-as como condição subjectiva de sentido. É este, diz Belo, o justo relacionamento poético (não diretamente, redutivamente autobiográfico) do artista com a própria palavra e com o papel da própria vida na escrita, é este o justo relacionamento hermenêutico (não narcisista), do leitor e do espectador com a expressão artística, acolhida não no voyeurismo esquizofrénico de colecionismo casuísta, mas num envolvimento reflexivo produtivo de sentido e não apenas de frustração e reiteração interminável:¹³

Nada penses ou faças vai-te embora
tu serás nessa altura jovem como agora
tu serás sempre a mesma fresca jovem pura
que alaga de luz todos os olhos
que exhibe o sossego dos antigos templos
e que resiste ao tempo como a pedra
que vê passar os dias um por um
que contempla a sucessão de escuridão e luz
e assiste ao assalto pelo sol

daquele poder que pertencia à lua
 que transfigura em luxo o próprio lixo
 que tão de leve vive que nem dão por ela
 as parcas implacáveis para os outros
 que embora tudo mude nunca muda
 ou se mudar que se não lembre de morrer
 ou que enfim morra mas que não me desiluda
 (“Muriel”, RB:752)

II.

O DESENCONTRO NECESSÁRIO CONNOSCO – ENTRE CINEMA E POESIA

Mas como consegue a poesia (da literatura, da música, do cinema, das artes plásticas) esta façanha de *salvar, romanticamente, alguns momentos* da nossa vida, tornando-os imagens que não são nem repetição nem lembrança, nem imitação nem objecto perdido, mas condições de sentido, situações atuais de compreensão e expressão de nós mesmos *que continuam, em que continuamos, em que andamos, em que vivemos?*

e talvez venham aqui para salvar este momento
 para salvar romanticamente este momento
 (“Esta Rua é alegre”, RB: 305)

Como consegue a poesia fazer daquele desencontro que é todo o encontro connosco algo de dolorosa, magnificamente necessário? Esta pergunta encontra na lírica de Ruy Belo uma resposta tão discreta quão eloquente, tão elusiva quão exemplar.

A última obra publicada em vida por Ruy Belo, *Despeço-me da Terra da Alegria*, conclui-se com uma secção constituída por um único poema

longo: “Enganos e desencontros”, escrito em Madrid em 1977. Pode ser meramente casual (sendo a morte de Ruy Belo tão violentamente prematura que não nos é fácil aceitar que ela tenha sido longamente preparada, como o poeta irónica-aziagamente declara: “Entramos no inverno. Quantos são?/ Tenho uma vasta obra publicada/ e tenho a morte em preparação” (“Mudando de assunto”, RB: 320).¹⁴ Mas quando são carregadas de significado, as coincidências ganham o poder simbólico da fatalidade. Assim se torna singularmente poético (daquela poesia dolorosa que as vidas dos poetas podem ter, ao escrever não apenas os próprios textos mas também as próprias existências como poesia) que o derradeiro poema do derradeiro livro com que Ruy Belo se despede desta terra de alegria e de sofrimento que é estar no mundo tenha este título, emblemático de todo o seu percurso artístico e biográfico, em que muitos foram os desencontros: com o catolicismo, com a instituição académica, com a política (sendo ele alguém que foi visto com suspeita por todos os poderes), com as intermitências de um coração vulnerável em todos os sentidos.

A vida é uma cadeia de enganos, autoenganos e desencontros (sobre si e consigo, sobre e com os outros, as circunstâncias, as coisas), diz este título que a sua colocação editorial torna testamentário. Sendo, todavia, que este lema nos é dado não numa afirmação filosófica, nem como trecho de uma conversação com o nosso parceiro de viagem no comboio, na verdade inconfutável da banalidade (afinal, poderíamos objectar:

¹⁴ É importante reconhecer a natureza hermenéutica e não pessoal desta salvação. Na sua humildade de poeta pós-messiânico, Belo realça *continuamente* que este resgatar a vida como sentido, esta forma poética de *continuar*, não é, de todo, do ponto de vista existencial, uma vitória sobre a morte. Leia-se, por exemplo, a até meteorologicamente emblemática, já citada, elegia “Através da chuva e da névoa”: “Que importa que algures continues?/ Tudo morreu:/ tu eu esse tempo esse lugar.” A divergência insanável entre sobrevivência do poema e morte do poeta é uma obsessão beliana. O autor foi demasiado cabalmente católico para se render a formas substitutivas e incompletas – porque não integralmente corpóreas – de salvação estética: a sua condição de *desistente* (da fé) proíbe-lhe a fé em todas as alternativas menores (E.H.P.s, RB: 250).

“Isto porém são coisas que há já algum tempo se sabem” [“Esta Rua é alegre”]), mas como título de um poema, a questão que o poema levanta e à qual tem que responder é: como é dito isto na poesia? Porque é dito como poesia? Mais profundamente: haverá uma necessidade, seja porventura artística seja existencial, de o dizer como poesia? Será poesia precisamente uma forma de lidar com o problema designado por esta afirmação?

A questão posta pelo poema, por outras palavras, não é a pertinência biográfica ou filosófica desta afirmação (a sua justeza particular e individual ou universal), mas a sua pertinência poética: o seu tornar-se condição de escrita. Porque é que o poeta precisa, como consegue fazer poesia da condição de desajustamento cognitivo (engano) e existencial (desencontro)¹⁵ que é viver? E o que se torna viver ao ser dito como poesia?

Notoriamente, Ruy Belo reivindicou como “princípio fundamental da sua estética” (E.H.P.s, RB: 253) o facto de que “[Não] costume por norma dizer o que sinto/ mas aproveitar o que sinto para dizer qualquer coisa” (“Esta Rua é alegre”), acarretando isto que a escrita é essencialmente um desencontro consigo, um desencontrar-se de si (daquilo que se sente) para se re-encontrar em algo de diferente, como algo de diferente (como palavra do texto: a

coisa que é dita, porque as palavras são coisas representadas,¹⁶ que se diferenciam das coisas vividas numa obliquidade¹⁷ tão irreduzível¹⁸ quanto necessária para as salvar como coisa da vida e não apenas do texto). Desencontrar-se na escrita (separar-se do que se sente e da actualidade da experiência para os converter em escrita, em expressão: “Escrever-te é a maneira de te ter presente” (“Enganos e desencontros”, RB: 847) é a condição para que o que se vive ganhe sentido. Atraíçoar a vida, perdê-la, “suicidar-se nas palavras”, é reconhecê-la “condição indispensável do poema” e, reciprocamente, reconhecer o poema como indispensável condição de sentido da vida: “ilustrar um pouco desta vida que se perde/ e não só ao viver-se mas ao pensar-se sobre ela/ ao atraíçoá-la tantas vezes como condição indispensável do poema” (“Esta Rua é alegre”, RB: 305).

O ponto é que, como diz “Enganos e desencontros”: “Sem alteridade não há unidade” (RB: 846). É preciso separar-nos de nós mesmos, ou melhor: é preciso reconhecer esta diferença – temporal, representativa, pulsional – que nos atravessa, e dar-lhe expressão textual, para recuperar, na exterioridade da palavra, uma unidade que a nossa consciência do eu nos recusa, um sentido da experiência que nos percorre e nos divide.¹⁹ Por esta razão, este “encontrar” sentido no desencontro da palavra

¹⁴ Em “Breve programa para uma iniciação ao canto”, prefácio de Transporte no tempo, a escrita é explicitamente qualificada - de forma auto-transgressivamente autobiográfica - como uma opção de morte: “Escrevo como vivo, como amo, destruindo-me. Suicido-me nas palavras. Violento-me /.../ Ao escrever mato-me e mato. A poesia é um acto de insubordinação a todos os níveis, desde o nível da linguagem como instrumento de comunicação, até ao nível do conformismo, da conveniência como a ordem, qualquer ordem estabelecida. //...// O poeta, sensível e até mais sensível porventura que os outros homens, imolou o coração à palavra, fugiu da autobiografia, tentou evitar a todo o custo a vida privada.” (RB: 367-368).

¹⁵ Sobre o desencontro como figura central da poesia beliana, cf. Golgona Anghel, “Figuras do desaparecimento”: o fugitivo, o intervalo, o desencontro”, *Literatura explicativa*, op.cit.: 289-299.

¹⁶ “Estou sozinho e então converso com a noite/ das palavras que nos subjugam nos submetem/ As coisas passam e em vez delas é aceite/ o nosso sistema de signos onde as metem (“Como quem escreve com sentimentos”, RB: 669)

¹⁷ A poesia diz toda a verdade, mas di-la *slant*, obliquamente, declara Emily Dickinson (cf. “Tell all the truth but tell it slant -/ Success in Circuit lies” [F1263]/J1129): não há correspondência biunívoca entre as palavras e as coisas e é nessa não especularidade que as palavras se autonomizam, pondo em questão a verdade das coisas, as coisas como verdade, mas dando-lhe a única forma de sentido que podem ter para quem as vive.

¹⁸ Coisas ditas que não são coisa maior do que as vividas, mas de que o poeta não escapa: impõem-se-lhe como inevitáveis: “Sei que isto não é grande coisa/mas nenhuma outra coisa me é dada” (“Idola fori”, RB: 342)

com a vida não acontece por adição, mas por subtração.²⁰ A palavra poética não explica, não conta, não reconstrói, não acrescenta algo, apenas vê: pronuncia a verdade tão recalcada do nosso desposseamento, do nosso não termos lugar nem no tempo nem no espaço nem na nossa interioridade, porque tudo nos é dado como perda. Da perda, que nos tira todo o lugar, a palavra faz o próprio lugar, desajustada de nós ao fazer sentido da nossa falta de sentido (da nossa falta de algo que seja nosso), enunciando esta falta como lei do tempo – em que o agora é aquilo que passa, sem voltar – e da consciência – em que ao vermo-nos nos tornamos outros de nós: “Às vezes se te lembrava procurava-te/ retinha-te esgotava-te e se te não perdia/ era só por haver-te já perdido ao encontrar-te” (“Muriel”, RB: 74).

A vida em si é passar, nada senão passar, numa condição universal que não pode ser reduzida a síndrome individual e psicológica, porque é cariz metafísico do estar no mundo:

Em certa casa certa coisa certa causa eu precisamente eu
 homem que em ver cair a água põe a sua maior mágoa
 a mágoa de algum dia a ter de deixar de ver
 e de a deixar de ver por deixar de viver
 vejo com mágoa que incessantemente passa a água
 E eu que passo quando vejo que ela passa
 que sou eu próprio água que circula e passa
 vejo passar também vizinhas e amigas árvores
 (“Pequeno périplo no fim do ano fim do mundo”, RB: 488)

Homem-água, homem-passar, “homem que em ver cair a água” se vê a si mesmo e tudo o que é, o testemunho que não tira o olhar do anjo do

apocalipse, derramando a taça do fim no rio do tempo, o poeta sabe que não há nada a fazer contra este passar (sendo ele suprema *certeza* perceptiva, ontológica e científica: *certa casa certa coisa certa causa*); não há mais nada a fazer do que dizer a circularidade entre este passar e vê-lo, a circularidade entre ver e ser o que se vê não sendo ele, sendo, mais fundamentalmente do que toda a substância, apenas o passar comum a todas as ‘substâncias’ (ser humano, água, árvore) – “E eu que passo quando vejo que ela passa/ que sou eu próprio água que circula e passa.”

O sol a sombra a cal os pássaros os pés
 o adro a pedra o frio os plátanos... Quem és?
 Voltas? rodas? regressas? rodopias? - Nada
 (“O jogador de pião” [e “Variações”], RB: 219 [-226])

Que importância pode ter a diferença de substância (ser água, homem, árvore) se afinal tudo não é mais do que passar, vertiginoso rodopiar? Nenhuma importância: a diferença ontológica é puramente irrelevante. O que faz diferença para o homem é a mágoa que ele sente e a *palavra* que a exprime: o dizer-se da mágoa como desencontro do homem com o próprio desencontrar-se, a resignada não *aceitação* de ser mais nada do que água que passa:

Que posso eu fazer por tudo isso agora?
 Talvez dizer apenas
 chovia e vi-te entrar no mar
 E aceitar a irremediável morte para tudo e todos
 (“Através da chuva e da névoa”, RB: 340)

Dizias qualquer coisa? Esta manhã? Perfeitamente
 (“Enganos e desencontros”, RB: 859)

¹⁹ A qualidade oximórica – de contradição inultrapassável - e não dialéctica desta unidade é que determina a sua enunciabilidade poética e não conceptual: “O agora do corpo une-nos à morte, porque todos os paraísos se baseiam no presente/ mas ao matar a morte matam o prazer” (“Enganos e desencontros”, RB: 845).

²⁰ Leia-se aquele pequeno manual de instruções poéticas que é o poema em prosa “Os fingimentos da poesia”, RB: 360, em que Ruy Belo descreve como escrever poesia seja tirar matéria da vida, “isolando” palavras num processo de ‘objectivação’ que é percebido por alguns como desumanização, como falsificação do vivido, quando é pelo contrário a pura, simples visão, o puro dizer apenas, que são visados: “Semelhante descrição parece-me ilustrar um dos caminhos do poeta. Arranca esse senhor à linguagem quotidiana aquelas palavras que lhe faltavam para fechar um poema. Como é que lá chega? Pegando naquilo que vê, pensa ou sente e sacrificando-o ao fio da sua meditação. Despreza aquele conjunto de circunstâncias que rodeavam a palavra e dá nova arrumação à palavra liberta. Tanto faz que se fale de desumanização, como de falsidade, como de fingimento.”

“Mas que dizia eu? Dizia apenas “esta rua é alegre””
 (“Esta rua é alegre”, RB: 305)

Para termos sentido, o que é preciso é apenas *dizer/dizer apenas*. Dizer é em si *perfeito* (isto é: completo, definitivo), se conseguir manter o silêncio em relação ao mais que não cabe no olho apertado da agulha da palavra (que, afinal, *confirma-se em silêncio*, “Enganos e desencontros”, RB: 845).²¹ *Dizer apenas* é seleccionar, pôr fora do discurso “[O] mais que é só comigo e com a subjectiva forma como passo a minha vida” (“Esta rua é alegre”, RB: 305), que excede essa *forma objectiva e até mesmo impessoal* que é o *propósito* da poesia ao focar-se na visão do essencial (de não sermos mais do que um agora que *incessantemente passa*), descartando o ruído que apaga a forma na negação do limite e da perda (porque a forma é finitude irrevocável do limite, é renúncia, assunção da falta como condição necessária); na ilusão do possesso, do lugar, da permanência; na ilusão de tudo o que preenche, levando-nos a acreditar que a vida seja nossa; na ilusão de uma euforia que não é alegria (porque a verdadeira alegria sabe-a só o homem triste), mas ocultamento e negação.

A mágoa e a palavra são dadas ao homem como possibilidade de fazer sentido do não ter sentido nenhum o seu passar como água, como “árvore, como coisa que dorme (o morto dorme o sono das coisas, convivendo com minerais”, RB: 868)²² ao interceptar o agora (que é uma única forma de viver que nos é dada) *precisamente* tal qual

ele é: corte em que desaparecemos, incessante separação de nós mesmos, diferença.

Dizê-lo faz sentido do não sentido do agora ao tornar-se forma de vê-lo tal qual ele é: *momento* de singularidade irrepetível, que exactamente pela própria efémera unicidade necessita de ser salvo não na simples lembrança (na sua reprodução mnemónica, puramente mimética), mas na visualização irrevocável da palavra que não permanece mas dura, *continua*.²³

Todo o poema será então *uma colina do instante* (RB: 382), um instante tornado colina, tornado lugar que se destaca no horizonte da vida e que continuamos a ocupar depois de o instante ter passado, não porque simplesmente o lembramos (como passado perdido que reconstituímos na falsificação da imitação, na reprodução estéril da sua cópia mental), mas porque nele continuamos a viver como dimensão que define o nosso estar no mundo, nele continuamos a viver não como passado lembrado, mas como actualidade que não permanece, mas dura. Nem todo o nosso passado pode tornar-se este lugar em que continuamos a habitar, nem todos os instantes podem tornar-se colinas, podem ser salvos na palavra como o sentido que nos define. Por isso, é importante saber ver, diz Belo, saber identificar o que está em frente de nós na diferença qualitativa das nossas experiências, conscientes de que aquilo que podemos salvar são apenas instantes, não vidas.²⁴ momentos que dão forma, sentido, àquilo que somos. Por isso,

²¹ Porque se “o silêncio é o sinónimo da vida” (“Como quem escreve com sentimentos”, RB: 669), uma poesia viva só pode ser uma *poesia silenciosa* como aquela que Ruy Belo esperava que fosse a sua (cf. RB: 22, em “Explicação que o autor houve por indispensável antepor a esta segunda edição”, prefácio à segunda edição, de 1972, de *Aquele Grande Rio Eufrates*).

²² Assim o poema disperso *encontrado* depois da morte do poeta, em que o poeta se descreve no depois da própria morte: “[um dia alguém numa grande cidade longínqua dirá que morri]”, RB: 867-868. O devaneio do olhar profeticamente póstumo de si mesmo é tópico recorrente em Ruy Belo (próximo nisto a Emily Dickinson, que nesta chave de *antecipação post mortem* escreveu algumas das suas obras primas absolutas. Cf. “Because I could not stop for Death”, F479/J712, e “I heard a Fly buzz - when I died” (F591/J465), mas também “I heard, as if I had no Ear” (F996/J1039).

o cinema é, diz Belo,²⁵ uma escola de visão, um meio incontornável de aprendermos este ver que salva o momento como sentido: os grandes filmes são poemas onde o cinema nos ensina a ver, RB: 250.²⁶ Os filmes são poemas porque o que eles fazem basicamente e melhor não é contar histórias (para isso temos os romances, temos as biografias, os mitos e a historiografia), mas selecionar, separar, reconstruir o limite das situações como condições de sentido, capturando-as como num diapositivo:²⁷ “Mesmo poemas realistas como ‘Aos homens do cais’ e ‘Os estivadores’ foram escritos sobre diapositivos, com o campo do olhar já claramente delimitado.” (E.H.P.s, RB: 250)²⁸

É essencial, para entender a ligação profunda de Ruy Belo com o cinema como escola em que aprendemos a ver, reconhecer esta dinâmica poética e não narrativa de concentração, selecção, condensação, que ele reconhece como dispositivo fundamental da linguagem cinematográfica. É um aspecto que foi já evidenciado ao discutir o encontro desencontrado entre “Muriel” e “Muriel”, filme e poema, mas que resulta nitidamente perceptível também na sua descrição do filme de Elia Kazan *Esplendor na relva*.

Não é a história poderosa do amor infeliz de um par de adolescentes-flores decepidos pela cegueira e os preconceitos dos adultos, nem o retrato genial de uma geração oprimida pelos tabus sexuais, as convenções sociais e os imperativos do sucesso e do desempenho, que interessa primariamente a Belo, mas a capacidade do filme de representar de forma meta-simbólica a peculiar função simbólica comum à palavra poética e à representação cinematográfica na sua expressão da experiência humana:

É de notar que, em «Esplendor na relva», se recolhe o momento preciso em que Natalie Wood, atriz maravilhosa, que no filme encarna a delicada e fresca figura de Deanie Loomis, muito bem dirigida por Elia Kazan, procura em vão comentar numa aula um excerto de um poema de Wordsworth sobre a fugacidade da vida, e a necessidade, como condição de felicidade, de colher a flor no próprio instante que floresce.

(E.H.P.s, RB: 250)

É de notar, é preciso colher, aqui, a cascada de paralelismos instituídos por esta descrição e as suas consequências:

- se a necessidade de colher a flor no próprio instante que floresce é a condição de felicidade;

- se a palavra poética é (auto-reflexivamente) condição de reconhecimento e de expressão

²³ Sendo que a única forma de permanência nos é dada pela morte: “A morte é a promessa: estar todo num lugar/ permanecer na transparência rápida do ser” (“Ácidos e Óxidos”, RB: 213).

²⁴ “Eu vinha para a vida e dão-me dias” (RB: 279)

²⁵ Há uma vasta literatura sobre a ligação da poesia de Ruy Belo ao cinema. Entre muitos, cf. Diana Pimentel, “Notas sobre cinema em Ruy Belo”, em *Literatura Explicativa*, op. cit.: 145-154.

²⁶ “De como um poeta acha não se ter desencontrado com a publicação deste livro. Explicação preliminar à sua segunda edição”, *Homem de palavra[s]*, RB: 245-253 (a seguir, citado como E.H.P.s). Neste texto escrito em Abril de 1978, poucos meses antes da morte, Ruy Belo dá algumas indicações poetológicas fundamentais sobre a própria escrita em geral e também, em particular, sobre a sua relação com o cinema.

²⁷ O poder icónico do cinema, esta sua capacidade de criar imagens definitivas, pode ser tão forte que se afirma até quando o filme fica não realizado, apenas fantasma imagético do realizador. Leiam-se os versos de “Uma árvore na minha vida” (RB: 676): “Fora uma pessoa despreocupada ao longo de toda / a vida um dia porém conheci a mulher alada/ por charlie chaplin somente em *the freak* conhecida e transfigurada / conheci-a e desde esse dia nunca mais fui nada”. *The Freak*, evocado no poema, é um filme em que Chaplin começou a trabalhar em 1969 sem chegar à sua realização. Deveria ser a história de uma rapariga sul-americana a quem nasce um par de asas e a sua protagonista devia ser a filha de Chaplin, Victoria, na altura estupenda adolescente. Fotos de Victoria com grandes asas brancas são publicadas no livro de Chaplin *My Life in Pictures* (1974).

²⁸ “Aos homens do cais” RB: 269; “Os estivadores” (RB: 282). Outros poemas referenciados na E.H.P.s, como explicitamente relacionados com o cinema são: “Humphrey bogarth”, RB: 270; “No way out”, RB: 276; “Vício de matar”, RB: 280 (todos em *Homem de palavra[s]*), e “Na morte de Marylin”, RB: 443 (em *Transporte no tempo*).

simultaneamente desta condição e do seu fracasso (como exposto na cena em que Deanie Loomis, ao ler, ou melhor, ao não conseguir ler o poema de Wordsworth, chega a ver exactamente o que lhe aconteceu; como acontece connosco ao ler o poema de Wordsworth ou ao ver Natalie Wood-Deanie Loomis);

- se o que torna o cinema uma escola em que aprendemos a ver é a sua capacidade de *recolher o momento preciso* em que se manifesta a nossa incapacidade de o fazer (porque quem é capaz de ser feliz, de colher a flor no próprio instante em que floresce, atire a primeira pedra), o nosso reconhecimento dela, assim como a nossa incapacidade de considerar esta sua expressão simbólica (a palavra poética) como compensação adequada do instante não colhido²⁹ (porque a poesia, a arte, “não substituem” a vida, apenas ajudam a dar-lhe sentido ao dizê-la);³⁰

- se isso tudo é verdade, então, é precisamente na articulação da diferença e interdependência entre experiência de vida como incapacidade de *colher o instante do florescer* e expressão artística (palavra poética e representação cinematográfica) como capacidade de *recolher o momento preciso* da consumação e do reconhecimento desta incapacidade existencial, que se institui o sentido, numa imagem que não é imitação mnemónica do passado, lembrança, mas visualização da nossa situação actual. Imagem como sentido, identificação do *momento preciso* em que nos é

dado reconhecerno-nos por aquilo que somos, numa impotência de felicidade que não se resgata em palavra, mas na palavra reconstrói a própria dignidade de condição humana:

Foi uma rosa rubra a autora desta obra
aberta e arrogante grácil flor do instante
que triunfante não há coisa que não abra
para ferir quem a viu e morrer de repente
("Como quem escreve com sentimentos", RB: 671)

A poesia nasce de uma *flor do instante*, que *fere quem a vê* para a seguir imediatamente se apagar. O que fica é a ferida de *ter visto*, é a ferida rubra da palavra que testemunha que quem viveu não apenas lembra, mas *viu* o que se deu, o reconheceu por aquilo que é, e neste reconhecimento se conhece: “(e aquele que no auge a não olhar/ que saiba que passou e que jamais/ lhe será dado a ver o que ela era) (“Esplendor na relva”, RB: 333). Nunca seremos capazes de “colher a flor da felicidade”, mas podemos – temos de – ser capazes de “ver o que ela é, de olhar para ela no seu auge”, porque “[N]inguém, nos perdoará não termos sabido ver, esse verbo que tão importante era para os gregos” (E.H.P.s, RB: 250). O que tira todo o sentido à vida (ao instante, em que ela se oferece a nós) não é que ela passa (que ela “murcha, morre de repente”), mas desistir dela porque passa, de nós porque passamos:

A vida passa e em passar consiste
e embora eu não tenha a que tinha
ao começar há pouco esta minha
evocação de Deanie quem desiste

²⁹ “Que importa que algures continues?/ Tudo morreu:/ tu eu esse tempo esse lugar/ Que posso eu fazer por tudo isso agora? /Talvez dizer apenas/ chovia e vi-te entrar no mar/ E aceitar a irremediável morte para tudo e todos” (“Através da chuva e da névoa”, RB: 340).

³⁰ Que esta interdependência entre experiência de vida e expressão artística, em que se constitui o sentido, seja por sua vez apenas uma convergência desajustada, uma forma de desencontro, é condensado de forma tocantemente inesquecível no bloqueio de Deanie, na sua incapacidade de levar a cabo a leitura: a poesia não salva, em Elia Kazan, em Ruy Belo. Apenas diz a nossa perdição como condição de sentido, em que, melancolicamente, se dá a nossa condição humana.

na flor que dentro em breve há-de murchar?

Ai de quem “desistiu na flor do instante” só porque condenada a passar. Ai de quem desistiu de olhar, frontalmente, directamente, a ferida que o instante nos inflige ao passar. Afinal, o que temos da vida é precisamente este olhar de frente a sua inultrapassável passagem, este seu inexorável perdê-la:

Mesmo agora te vejo e mesmo ao ver-te não te vejo
pois sei que dentro em pouco deixarei de ver-te
Eu aprendi a ver a minha infância
vim a saber mais tarde a importância desse verbo para os gregos
e penso que se bach hoje nascesse
em vez de ter composto aquele prelúdio e fuga em ré maior
que esta mesma tarde num concerto ouvi
teria concebido aqueles *sweet hunters*
que esta noite vi no cinema *rosales*
Vejo-te agora vi-te ontem e anteontem
E penso que se nunca a bem dizer te vejo
se fosse além de ver-te sem remédio te perdia
 (“Muriel”, RB: 750³²)

Na verdade, a *bem dizer*, nem ver nos é dado com a plenitude que queríamos: também o acto de olhar está absorvido no processo entrópico da passagem. Ver é um instante que passa, não podemos ter nenhuma certeza dele. A bem ver, “nunca se vê (nunca a bem dizer te

veja)”: ver é um perpétuo desencontro consigo (“Mesmo agora te vejo e mesmo ao ver-te não te vejo”), porque o instante em que o ver se dá é o mesmo instante em que ele começa a ruir (“pois sei que dentro em pouco deixarei de ver-te”). Contudo, estar dentro do ver (do seu incessante desmentir-se e desencontrar-se) é a única forma de ter a vida que passa, de se reconhecer parte dela, é a única forma de lhe dar sentido (criar uma relação com ela de que nós sejamos autores e não simples, passivos, efeitos): “se fosse além de ver-te sem remédio te perdia.”³³

Recortar o instante - da vida, da visão - como lugar da nossa inserção de sujeitos no mundo é o que faz a arte; não nos reduzir a objectos (de lembrança, de repetição, de desejo), mas manter-nos sujeitos de sentido. E o cinema ensina-o à poesia, aprende-o da poesia, como em Kazan, numa mútua circulação de aprendizagem de olhar. A poesia deve escrever como o cinema filma: “sobre diapositivos, com o campo do olhar já claramente delimitado” (identificando *coisas*³⁴ e *mulheres recortadas*,³⁵ seres e coisas como *objectos* recortados,³⁶ “deixados a si mesmos”, sem pretensão de acrescentar nada - explicação, qualificação, determinação - ao seu simples ser vistos).³⁷ Cortar momentos na

³¹ “Tu eras como a flor do momento/ colhia-te e perdia-te e nasci no campo/ e todos lá morreram e ele hoje é para mim/ mais real do que então pois é só pensamento” (“Ao regressar episodicamente a Espanha. Em Agosto de 1934, Garcilaso de La Vega tem conhecimento da morte de Dona Isabel Freire”, RB: 761-2).

³² *Sweet Hunters (Tendres chasseurs)* é um filme de 1969 dirigido por Ruy Guerra, com Sterling Hayden, Stuart Whitman, Maureen McNally, Susan Strasberg. O filme apresenta em chave não narrativa o trágico *desencontro* entre um fugitivo ferido e a família de um ornitólogo que se transferiu para uma ilha deserta para estudar as aves migratórias. A sua menção em “Muriel” como exemplo da música do séc. XX é mais um testemunho significativo da importância do cinema para Ruy Belo.

³³ “Creio que a bem dizer não fiz mais do que olhar/ e há tão pouca gente que só saiba olhar” (“A Margem da Alegria”, RB: 612).

³⁴ “O nevoeiro nesses domingos é como um vasto lençol no qual eu recorto coisas extintas há muito” (“Há domingos assim”, RB: 664)

³⁵ Que voltam pelo menos em dois poemas - “Ou melhor: é não haver mais nada mais ninguém/mulheres recortadas nas vidraças/ oliveiras à chuva homens a trabalhar/ coisas todas as coisas deixadas a si mesmas (“Literatura explicativa”, RB: 259) - em que é realçada a captura da simples inteireza da coisa no recorte, no *diapositivo* da palavra, enquanto no poema posterior o que interessa é como os versos se constroem numa cadeia associativa de recortes visuais: a janela, as mulheres na sua individualidade física e existencial, nitidamente isoladas quais manchas de amarelo no verde (“bouças de tojo”), quais *ciprestes, linhas que perfuram* o céu (mas que, tornados *chopos*, enquanto o poema avança, *quase não perfuram já o véu do céu*, [“A Margem da Alegria”, RB: 612]): “se os crepúsculos caíam numa luz lilás/ que só vi uma vez em portalegre de uma janela da casa de José Régio/ ou os cabelos das mulheres se prendiam nesta ou naquela das mais altas bouças de tojo/ que dão àquele que passa a impressão de terem visto o verdadeiro amarelo/ e as próprias mulheres recortadas no ar crepuscular/ como ciprestes muitas vezes mas talvez umas horas mais tarde/ quando perfuram decididamente a mais escura e/ se temos o pressentimento de que alguma coisa/ vai por fim acontecer” (“A Margem da Alegria”, RB: 560). Leia-se também em “Sim um dia decerto” (RB: 672): “não saberei destes dias de nevoeiro no verão/ Quando as pessoas no ar se recortam rígidas nas silhuetas”.

³⁶ “Sei apenas que lê não sei o quê/ / e é simples objecto recortado/ na margem verde imensamente verde/ após a água mansa que reflecte os edifícios” (“A rapariga de Cambridge”, RB: 293).

³⁷ “Quanto eu não dava por multiplicar a multidão do mar/ quanto ó seja quem for eu não daria por ser coisas/ como aqui como cá como cada coisa aqui/ como uma cada coisa mais coisificadamente coisa” (“Agora o verão passado”, RB: 730).

passagem do tempo sem pretender pará-la é o grande desafio do cinema (como forma musical da modernidade), da literatura: a passagem não é negada, porque as imagens correm, passam, ruem, mas encadeiam-se no olhar que as segue (*interceptando o seu auge e o seu repentino morrer*) numa *evolução* que se desenha como uma *linha (pura)* que *resiste à*, recusa ser desqualificada a, (*pura*) *imaginação*.

e a sua evolução segue uma linha
que à imaginação pura resiste
(“Esplendor na relva”, RB: 333)

A *linha evolutiva* dos poemas longos de Ruy Belo é uma *pura* sequência de olhares que *colhem momentos*. A sucessão temporal assinalada pela insistida iteração de *Quando, quando, quando*, como de outras expressões temporais – *Às vezes, Mil vezes, Hoje, Esta noite, Nunca, Há* – torna-se o ritmo semântico do longo poema “A Margem da Alegria”: a escansão temporal isola momentos que se sucedem numa passagem incessante, mantendo contudo a própria unicidade, realçada pela nitidez pictórica da sua apresentação. Similarmente, “Aquele grande Rio Eufrates” é texto designado pela figura do rio, desde Heráclito epítome filosófica da passagem do tempo, corrida secada pelo fim derramado pela taça da ira divina ministrada pelo sexto anjo do Apocalipse. Todo o poema é, neste sentido, apenas *poema de um dia* (“Aquele Grande Rio

Eufrates”, RB:121), porque, como todo o dia, traz em si o fim do homem (por isso *Todos os dias são poucos para chorar o homem*).

Todo o poema diz apenas o dia, no *arrogante grácil triunfo* do agora, que *não há coisa que não abra*, porque a vida não se dá se não como agora, e diz este triunfo como perda (porque o agora repentinamente morre tendo triunfado), ferida, linha que *perfura o céu* (abala a eternidade) e ao dizê-lo nesta dolorosa, despida precisão (resistindo à imaginação) de olhar, *salva-o* não da morte, mas como visão que prossegue, como *evolução, linha* que dividindo se desenrola, não pára, produzindo uma continuidade na sucessão das descontinuidades dos fotogramas, dos diapositivos, dos recortes de imagens, precisamente como faz o cinema, sublime educador do olhar. Se for verdade, como afirmava Deleuze, que o cinema produz “imagens-movimento” que instituem “blocos de movimento-duração”,⁴⁰ o segredo comum do cinema e da poesia será a força criativa desta contradição que une o que é incompatível em *parcelas* de visão, será a ambição impossível (*terrível*, para utilizar uma palavra essencial para Belo)⁴¹ de produzir um tempo que se renega continuando a ser o que ele é, que se nega (como permanência) ao afirmar-se (como passagem):

Eu quero para mim parcelas de manhã
delas farei um tempo para mim

³⁸ Num gesto profundamente anti-metafísico de reapropriação poética de ‘pedaços’ de experiência marcados pelo próprio cariz corpóreo. Sobre esta vertente, cf. Manaíra Aires Athayde, “Efeitos de sentido e efeitos de presença na poesia de Ruy Belo”, in Ángel Marcos de Dios (ed.). *La lengua portuguesa*. Vol. I Estudios sobre literatura y cultura de expresión portuguesa. Ediciones Universidad Salamanca, 2014: 345-356.

³⁹ “Quando o sexto anjo lançou a sua taça sobre o grande rio Eufrates, as suas águas secaram, de modo a preparar o caminho aos reis que vêm do Oriente” (*Apocalipse*, 16, 12).

⁴⁰ *Limage-mouvement. Cinéma 1*. Minuit, Paris, 1983. *Limage-temps. Cinéma 2*. Minuit, Paris, 1985.

⁴¹ *Terrível* é a palavra inaugural de Ruy Belo, a primeira palavra do primeiro poema publicado, o justamente celebrado “Para a dedicação de um homem” (RB: 25): “Terrível é o homem em quem o senhor/ desmaiou o oltar furtivo das searas/ ou reclinou a cabeça/ ou aquele disposto a virar decisivamente a esquina/ Não há conspiração de folhas que recolha/ a sua despedida. Nem ombro para o seu ombro/ quando caminha pela tarde acima/ A morte é a grande palavra para esse homem/ não há outra que o diga a ele próprio/ É terrível ter o destino/ da onda anónima morta na praia”. A palavra-fetichismo volta sempre, ao longo de toda a produção de Belo, assumindo o peso de uma qualificação metafísica: “Viste noites e dias, estações, partidas/ E tão terrível tudo, porque tudo/ trazia no princípio o fim de tudo” (“Ácidos e Óxidos”, RB: 213); “Toda a vida é terrível estes dias assassinam-me” (“Agora o verão passado”, RB: 734).

um tempo de porvir que se detenha
tempo que se renegue e seja tempo
e que ao negar-se afirme a sua condição
("Um dia uma vida", RB: 739)

EM JEITO DE CONCLUSÃO

A quem o quisesse encontrar, Ruy Belo deixou um recado: "Alguém que me procure tem de começar – e de se ficar – pelas palavras. Através das várias relações de vizinhança, entre elas estabelecidas no poema, talvez venha a saber alguma coisa. Até não saber nada, como eu não sei." ("Não Sei Nada", RB: 354).

Talvez tenhamos vindo a saber alguma coisa sobre Ruy Belo ao longo desta procura pelas suas palavras, não sei. Mas sei que estas reflexões têm uma conclusão inevitável no reenvio ao já citado prefácio à segunda edição do *Homem de Palavra[s]*. O autor faz nele uma afirmação tão forte que se torna título do texto e soa como uma reivindicação tão final como o derradeiro poema do derradeiro livro – um paradoxo que não surpreende num poeta, porque, como já observámos, a figura da contradição que rege a poesia é oximórica e não dialéctica. Pode ser que toda a vida e toda a poesia sejam uma forma de desencontro, mas, como poeta, Ruy Belo não

se desencontrou:

Um crítico [João Gaspar Simões] "disse que, com este Homem de Palavra[s], eu, como poeta, me havia desencontrado. Ora eu creio que isso não aconteceu, embora só agora o diga. O que aconteceu foi que mais uma vez a crítica /.../ se ficou num livro passado de um autor para o voltar contra os seus livros futuros como se seus não fossem igualmente.

/.../O que eu procuro evitar a todo o custo é repetir um livro, se possível um simples poema ou processos por mim já levados porventura até à exaustão. Cada livro meu, quer-me a mim parecer, é um livro diferente do anterior.

(E.H.P.s RB: 245)⁴²

Final, a vida não é só lembrança e repetição. Não é só o falhar da repetição e da lembrança. Não é só procura retrospectiva, não é só *caminho de regresso*,⁴³ mas é também aventura prospectiva, futuro, novidade, diferença instaurada pela criação. "Ai [do poeta] senão teve sempre os olhos postos no futuro, no dia de amanhã" ("Breve programa para uma iniciação ao canto", RB: 368).⁴⁴

Na palavra da poesia, que salva, romanticamente, a *rubra* ferida aberta pelo agora, ao torná-la *visão* em que *continuamos, prossegue a primavera* e nela vemos Ruy Belo – de que sabemos que existiu, mas cuja vida passou para o dicionário em que ele se tornou e que agora só podemos procurar nas palavras –⁴⁵ *caminhar entre os mais*:

⁴² Para uma ampla panorâmica do trabalho crítico sobre Ruy Belo, cf. "Fortuna crítica de Ruy Belo", *Literatura explicativa, op.cit.*: 369-387. A amplitude deste catálogo e o título escolhido realçam uma intenção de compensação retrospectiva relativamente à objetiva falta de sorte de Ruy Belo, poeta e homem muito amado mas não sempre compreendido e em vida muito pouco ajudado. Entre os textos críticos de referência, é incontornável Pedro Serra, *Um nome para isto: leituras da poesia de Ruy Belo*. Angelus Novus, Coimbra 2003.

⁴³ Como declarado pelo ainda jovem poeta de *Aquele Grande Rio Eufrates*: "Todos os gestos/ carregados com vinte e quatro horas de história/ de ventre ferido na aventura do restolho/ petrificaram inevitavelmente/ na face orientada de uma estátua/ aqui ou noutra jardim/ Todo o caminho é de regresso/ Amanhã serei outro" ("A história de um dia", RB: 69-70).

⁴⁴ E é precisamente ao futuro da leitura, dos leitores, desterritorializados naquele espaço sem lugar que é o texto (alternativo ao *portugal paradisíaco*-infernal em que ele foi condenado, elegido a viver), que Belo confia a possibilidade de o encontrar autenticamente: "Se tu que és meu amigo porventura um dia/ no estrangeiro me viste foi por estar aqui e/ se me encontraste é porque não me viste" ("Agora o verão passado", RB: 734)

⁴⁵ "A minha vida passou para o dicionário que sou. A vida não interessa. Alguém que me procure tem de começar — e de se ficar — pelas palavras" ("Não Sei Nada", RB: 354). Final: "Os versos que faço sou-os" ("Canção do lavrador", RB: 62). Que a morte converta todos os homens em palavras (pelo menos palavras dos outros, para os que não tiveram palavras próprias que perdurem além do seu silêncio), é melancólica convicção enunciada no poema epónimo da recolha: "Quando o silêncio um dia nos unir/ então seremos todos nós palavras" ("Aquele Grande Rio Eufrates", RB: 123). Que haja um poema ulterior, atrás das palavras de que são feitos os poemas e os mortos, é interrogação sem resposta, ou pressentimento, que o poema - nau soturna de quem não consegue escolher entre a pedra e o mar, entre o tempo e a eternidade - entrega ao despedir-se, quem sabe?, definitivamente: "finalmente me fosse lícito fechar/ definitivamente os olhos apesar de tanto olhar/ não conseguem optar entre a pedra e o mar/ E só agora findas as palavras eu ressinto/ pela primeira vez haver talvez algum poema/ por detrás do poema pura coisa de palavras" ("Nau dos corvos", RB: 452).

Eu sei que Deanie Loomis não existe
mas entre as mais essa mulher caminha
e a sua evolução segue uma linha
que à imaginação pura resiste

A vida passa e em passar consiste
e embora eu não tenha a que tinha
ao começar há pouco esta minha
evocação de Deanie quem desiste

na flor que dentro em breve há-de murchar?
(e aquele que no auge a não olhar
que saiba que passou e que jamais

lhe será dado a ver o que ela era)
Mas em Deanie prossegue a primavera
e vejo que caminha entre as mais
("Esplendor na relva", RB: 333)

ELENCO DOS POEMAS

e TEXTOS DE RUY BELO CITADOS

- em ordem cronológica de publicação -

RB: Ruy Belo, *Todos os Poemas*. Assírio & Alvim, Lisboa 2014

“Explicação que o autor houve por indispensável antepor a esta segunda edição”, *Aquele Grande Rio Eufrates* - RB: 15-22

“Para a dedicação de um homem”, *Aquele Grande Rio Eufrates* (1961) (19722) - RB: 25

“Canção do lavrador”, *Aquele Grande Rio Eufrates* - RB: 62

“Ah poder ser tu, sendo eu!”, *Aquele grande Rio Eufrates* - RB: 105

“Aquele Grande Rio Eufrates”, *Aquele Grande Rio Eufrates* - RB: 119-132

“Portugal sacro-profano - A charneca e a praia”, *Boca Bilingue* (1966): 187-188

“Ácidos e Óxidos”, *Boca Bilingue* - RB: 211-213

“O jogador de pião” (e “Variações sobre O jogador de pião”), *Boca Bilingue* - RB: 219 (-226)

E.H.P.s - “De como um poeta acha não se ter desenhado com a publicação deste livro. Explicação preliminar à sua segunda edição”, *Homem de palavra[s]* (1970, 19782) - RB: 245-253

“Literatura explicativa”, *Homem de palavra[s]* - RB: 259

“Eu vinha para a vida e dão me dias”, *Homem de palavra[s]* - RB: 279

“A rapariga de Cambridge”, *Homem de palavra[s]* - RB: 293

“Esta Rua é alegre”, *Homem de Palavra[s]* - RB: 305

“Mudando de assunto”, *Homem de palavra[s]* - RB: 319-320

“Nada consta”, *Homem de palavra[s]* - RB: 325

“Esplendor na relva”, *Homem de palavra[s]* - RB: 333

“Através da chuva e da névoa”, *Homem de palavra[s]* - RB: 340

“Idola fori”, *Homem de palavra[s]* - RB: 341-342

“Não Sei Nada”, *Homem de palavra[s]*: *Imagens vindas dos dias* - RB: 354

“Os fingimentos da poesia”, *Homem de palavra[s]* - RB: 360

“Breve programa para uma iniciação ao canto”. Prefácio de *Transporte no Tempo* (1973) - RB: 367-368

“Na colina do instante”, *Transporte no Tempo* - RB: 382

“Nau dos corvos”, *Transporte no Tempo*, RB: 450-452.

“Madrid revisited”, *Transporte no Tempo* - RB: 459

“Pequeno périplo no fim do ano fim do mundo”, *Transporte no Tempo* - RB: 488

“A Margem da Alegria” (1973), *A Margem da Alegria* (1974) - RB: 555-619

“Há domingos assim”, *Toda a Terra* (1976) - RB: 663-666

“Como quem escreve com sentimentos”, *Toda a Terra* - RB: 669-671

“Sim um dia decerto”, *Toda a Terra* - RB: 672-675

“Uma árvore na minha vida”, *Toda a Terra* - RB: 676-681

“Agora o verão passado”, *Toda a Terra* - RB: 728-735

“Um dia uma vida”, *Toda a Terra* - RB: 739

“Muriel”, *Toda a Terra* - RB: 749-752

“Ao regressar episodicamente a Espanha. Em Agosto de 1534, Garcilaso de La Vega tem conhecimento da morte de Dona Isabel Freire”, *Toda a Terra* - RB: 757-770

“Enganos e desencontros” (1977), *Despeço-me da Terra da Alegria* (1977) - RB: 845-859

“[um dia alguém numa grande cidade longínqua dirá que morri]”, *Dispersos* - RB: 867-868

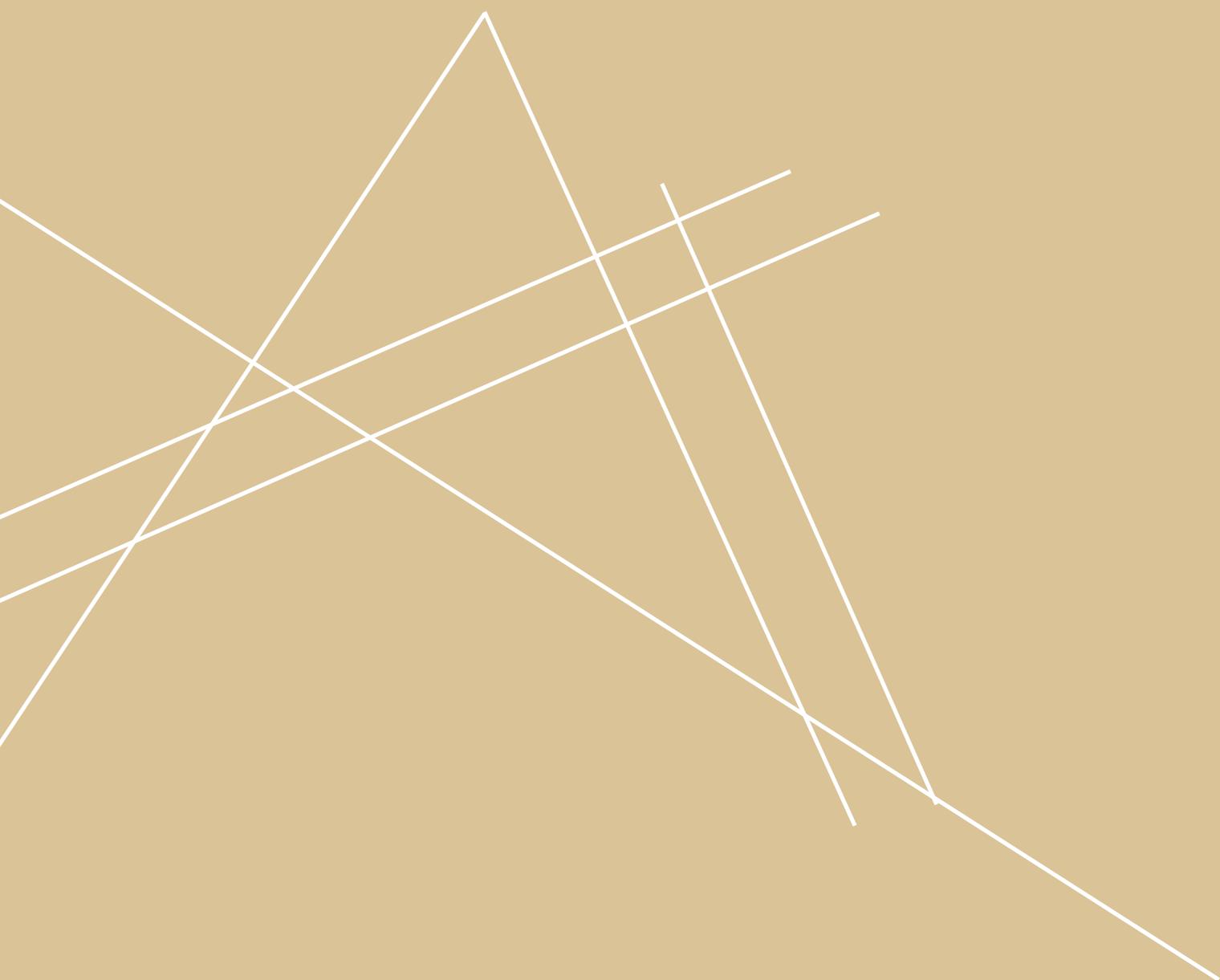
Uma primeira versão reduzida deste texto foi apresentada na sessão: MURIEL, ou LE TEMPS D’UN RETOUR (*Muriel ou o tempo de um regresso*) de Alain Resnais, do Ciclo: *O escritor na sala de cinema*, comissariado por Raquel Morais e organizado pela CÁTEDRA CASCAIS INTERARTES - 21 de Abril de 2018 (Cascais, Centro Cultural de Cascais)

REVISTA

Nº1 /2019

CASCAIS INTERARTES
CROSSROAD OF THE ARTS

AURORAS ESTÉTICAS



AURORAS ESTÉTICAS

Jackie in the Kingdom of Camelot

MÁRIO AVELAR¹

... within few years after Arthur won all the north,
Scotland,
and all that were under their obeissance. Also
Wales, a part of it,
held against Arthur, but he overcame them all, as
he did the
remnant, through the noble prowess of himself and
his knights
of the Round Table.

Sir Thomas Malory, *Le Morte d'Arthur*

Adam called his house heaven and earth; Caesar
called his house,
Rome; you perhaps call yours ... a scholar's
garret...Build
therefore your own world. As fast as you conform
your life to
the pure idea in your mind, that will unfold its great
proportions.

Ralph Waldo Emerson, *Nature*

At an early stage of *Jackie*, the movie by the Chilean director Pablo Larraín on the First Lady who introduced the idea of glamor in the White House (Aparício 2001), the viewer witnesses her dialogue with a journalist that brought to my mind a famous statement in John Ford's *The man who shot Liberty Valance*: "This is the West. When the legend becomes fact, print the legend."

More than detecting the (obvious) analogy between the building of a legend, or of a myth which runs through both films, what reminded me of that statement was a single word: *publish*.

Indeed, at the beginning of that talk between Jackie and the journalist, she recalled him that in those early 1960's information was no longer confined to the news published (printed) by the press; now there was a new media that put the image at the heart of communication, enhancing another kind of impact – hopefully more immediate and efficient - with the viewer. After all, her husband's own election had been deeply indebted to the power of the image: the sweat stains on Nixon's face and body during the televised debate with the future President Kennedy that deeply contributed to evidence an

¹ Full Professor

apparent fragility of the Republican candidate, contrasting with the equally apparent, jovial and self-reliance of his young opponent - only later would its serious and debilitating health problems become public.

[In a brief digression, it should be noted that while there is a certain tendency to emphasize youth as JFK's euphoric feature, we may be led to forget that the above mentioned episode summons another notion central to the American imaginary, the one of self-reliance. This, in turn, is anchored in a discourse that deeply contributed to the mythical consecration of this imaginary,

the one which arises from Ralph Waldo Emerson, where it is put forward at the confluence between power and the virtue of reason that emanates from nature: "Power is, in nature, the essential measure of right." (EMERSON, 1985: 191)]

In an interview with *Cahiers du Cinéma*, Pablo Larraín refers to JFK's awareness of the power of the media – "a great intelligence about the media"² (LARRAÍN, 2017: 16), namely when, on a somewhat prescient impulse that his wife would become an icon of emerging pop culture, he had suggested the celebrated *White House Tour*, to which I will return ahead.



Fig. 1 - Lincoln's room at the White House

² "une grande intelligence des médias", my translation.

Jackie's iconic configuration acquires a quaint singularity in Dallas tragic moment: "...for a time she was bigger than any star, bigger than Marilyn or Liz. She was the Widow — an embodiment of grief, symbol of strength, tower of dignity and, crucially, architect of brilliant political theater. Hers was also a spectacularly reproducible image." (DARGIS, 2017) Hence, as Manohla Dargis well recalls, Andy Warhol, who so much contributed to the confirmation of her iconic configuration, chose, for his sequence of portraits, countenances caught before and after the murder.

It is thus in the broader context of a time when the image begins to impose its centrality in ordinary social interactions that, when someone suggests her to remove the dress stained with JFK's blood, she refuses and contends: "I want them to see what they have done." And in this assertion - and in this gesture - she begins to unravel the iconic essence of an instant and of its main players, which Nicolas Maury identifies through Marie-Josée Mondzain's essay *Homo spectator*: "a relationship between resemblance and dissimilarity to another form to thing"³ (MAURY, 2017: 12). Thus she begins to organize the nostalgia that will involve the aura of the assassinated president. French critic Jean-Philippe Tessé develops this aspect while signaling her intuitive intelligence in a moment that was supposed to be subdued by the pathos:

... she [Jackie] writes her future, that of her husband and even that of the country. It is as if the present decisions and deeds were a way of catching up with the hand of the past the

collapsing future. To ward off forgetting, the evaporation that threatens them all, she organizes and calculates nostalgia, bequeathing in the future a series of fetishes reminiscent of disaster (the dress stained with blood, which she wears as an emblem, in the manner of a Shakespearian widow), the dynastic power (the staging of children) that lost greatness.⁴ (TESSÉ, 2017: 9)

As evidenced by this symbolic framing of her gestures, blood stains on the dress are not limited to a dramatic display and/or reminder of the event, to a pathetic exploitation that the future would trivialize through a certain aesthetic and media ethics. Martine Joly argues that "it's never too much to insist on remembering that images are not the things they represent, but that they use them to talk about something else." (JOLY, 1994: 86) Thenceforth, from that moment on, the dress, which would be suspended in time, preserved as it had remained on that fateful afternoon, would persist, beyond the present, in a symbolic duplicity: as a sign that revives - turns back to life - the tragic moment in which America began to lose its innocence; and as a kind of secular relic, an embrace of the *mnemosyne* that recovers another past, the historical one, as it becomes part of a tradition going back to the early Puritan communities of colonial America.

I am referring to the hagiographic tradition, enshrined in the innumerable narratives of the lives of the saints, that is, of the members of New England colonial commonwealth that were thus conceived. The legislation passed by a Plymouth court in the late seventeenth century institutionally clarifies this dimension: "Voted that the earth belongs to the Lord; voted that the

³ "un rapport entre la ressemblance et la dissemblance à une autre forme au chose", my translation.

⁴ "... elle [Jackie] écrit son futur, celui de son mari et même celui du pays. C'est comme si le présent des décisions et des actes était une manière de rattraper par la main du passé le futur qui s'écroule. Pour conjurer l'oubli, l'évaporation qui les menace tous, elle organise et calcule la nostalgie, léguant à l'avenir une série de fétiches évoquant aussi bien le désastre (la robe tachée de sang, qu'elle arbore comme un emblème, à la manière d'une veuve shakespearienne), le pouvoir dynastique (la mise en scène des enfants) que la grandeur perdue." My translation.

earth is given to the saints; voted that we are the saints.” (TELLES, 1990: 133)

Despite the Catholicism of the presidential family, that tradition of saints or martyrs (something that would not be strange to the aura that would involve JFK) secular relics shares a historical legacy of Protestant anchorage. And Jackie reveals an obvious consciousness of this fact.

An excellent example of historical legacy awareness is the aforementioned *White House Tour*, organized and shown by CBS on Valentine's Day 1962. Larraín revives it in an obsessive attention to detail: the exact reproduction - in space and time - of the course Jackie conceived, her dress, her intonation and expressions - facial tics-, the frames and the simulacrum of the movie camera - a model identical to the original that captured those minutes. Photography director Stéphane Fontaine explains how he framed the visual and aesthetic process of filming the whole scene:

At first, we even imagined integrating Natalie [Portman, the actress who plays Jackie] into the archive footage. We did some experiences, and it was possible, but it took a lot of time, and therefore money, so we have renounced. Finally, we shot with the 80s three-tube camera that Pablo used for No, that we passed black and white. As this is a technically limited camera, and poorly tuned, the rendering was quite close to the images of the archive. I pushed the DIY by filming with the camera 16 the video back on an old tube monitor. So there is a mix between the frame of the video camera and that of the screen, and the texture and grain of the 16mm. I did not have time to do the whole sequence like that, but we still have some shots in the movie.⁵(FONTAINE, 2017: 20)

It was thus in the tension of a space between

the fiction that simulates the documentary, and its memory - the *White House Tour* - that Larraín conceived its approach to the myth. When I write myth, I am thinking of the narrative generated around the JFK-Jackie couple. This, on the other hand, also abides a double mythical soil: that of the American imagination which, at its roots, is anchored in Puritanism and reconfigured by the Enlightenment generations, and that of an ideal of cavalry inherited from the Old World, which is not strange to a certain imaginary of the South and that Jackie / Natalie Portman evokes in the phonic register, to which I will return ahead.

Let us ponder on the first aspect, the American imaginary.

I mentioned above a certain secular hagiographic tradition, cemented by Puritan rhetoric, which, since colonial times, has integrated that imaginary and participates in the identity of that segment of the New World that, from colonial times on, we came to know as America. It will be in that rhetoric, however extended throughout the second half of the eighteenth century to a more general Protestant record, that a nuclear topic emerges for the configuration of this same imaginary, the ethic that the Enlightenment associates with work – one should recall Max Weber's classic *The Protestant ethic and the spirit of capitalism* - and individual responsibility. It is in this context that the First Lady's statement must be understood: “I'm just doing my job.”

However, this cannot be confused with a mere enunciation of this Protestant ethic in which most

⁵ “Au début, nous avions même imaginé intégrer Natalie [Portman, a actrice que assume a personagem de Jackie] dans les images d'archives. On avait fait des essais, c'était possible, mas ça demandait beaucoup de temps, et donc d'argent, si bien qu'on a rénoncé. Finalement on a tourné avec la caméra tri-tubes des années 80 que Pablo avait utilisé pour No, qu'on a passée em noir et blanc. Comme c'est une caméra techniquement limitée, et mal réglée, le rendu était assez proche des images de l'archive. J'ai poussé le bricolage en filmant avec la caméra 16 le retour vidéo, sur un vieux moniteur à tube. Donc il y a un mélange entre la trame de la caméra vidéo et celle de l'écran, et la texture et le grain du 16mm. Je n'ai pas eu le temps de faire toute la séquence comme ça, mais il em reste quelques plans dans le film.” My translation.

Americans could feel identified with – W.A.S.P. (White, Anglo-Saxon, Protestant).

Although she obviously ignores the ominous significance of her gestures, Jackie's work at the White House was already part of the recovery of a historical memory that would be materialized in the compilation of artifacts that made that space alive – should we conceive these as secular relics too? Among them stands out President Lincoln's manuscript of the speech he delivered after the Battle of Gettysburg during the Civil War - one of the most brilliant and significant fragments of rhetorical conciseness that integrates American mythical discourse. This also was her way of helping to rescue someone from oblivion.

After all, the White House, where history had been written, also was a space inhabited by

ghosts; ghosts that persisted throughout the film and that were particularly prominent in the presence of the priest, a *twilight* John Hurt, who must be lifted from the mask of this actress that Jackie also was, above all when she took the role of guardian of the president's memory.

I mentioned above the *mnemosine*. It is not by accident that, while in the ambulance carrying a dying JFK, she asked the driver and the nurse if they knew who James Garfield and William McKinley were. Due to their silence, she explained that both were presidents murdered during their terms. However, everyone knew who Lincoln - the other president murdered during his term - was.

As she replicated Lincoln's funeral ceremonies, Jackie was doing more than her job, she



Fig 2 - Dinner at Camelot

was contributing to the preservation of her husband's memory; thus inscribing him in a historical gallery of heroes, a representative man - an expression I take of the homonymous work of Emerson, in whose spectrum JFK could subscribe, and to whom it would be possible to apply the same specular diagnosis to the one the Concord's thinker unveiled in Napoleon: "[He] was the idol of common men because he had in transcendent degree the qualities and powers of common men." (EMERSON, 1985: 340)

As we have been observing, throughout the narrative Jackie reveals a radical awareness of how important representation was, and maybe (?), of her own status as an actress participating in another narrative: History. And the representation, as the examples I have pointed out about Lincoln illustrate, is not confined to her gestures as a character-cicerone of a journey through time.

Indeed, when she shows her office at the White House, two details that may be overlooked by the viewer, emerge: the paintings by Frederic Remington, the artist who probably more contributed to an early configuration of the West as myth. There he depicts the animal that best illustrates a nuclear element of this myth related with the frontier, the buffalo, however turned into a ghost of a Golden Age of American History – "The buffalo is gone, and of all of his millions nothing is left but bones" (LEWIS, 1955: 151), as nostalgically proclaimed Francis Parkman in mid eighteenth century.

It will not be neither incidentally nor accidentally that the frontier was the topic of Kennedy's speech in the 1960 Democratic Convention. Then,

while revisiting History, and assuming continuity with its mythical strands, Kennedy declared *The New Frontier* to be his – the nation's – political (prophetic) design.

Representation and memory are thus two traits of the First Lady's profile. When the journalist questions it if her posture was a sign of royalty, she at once opposed: *tradition*.

In fact, tradition plays a relevant role in her actions, namely functioning as an inclusive strategy, as illustrated by the episode on the plane to Dallas when she memorizes a speech in Spanish, thus evoking the ancestry of Hispanic mythical presence in American lands (it should be recalled that the so-called Gentleman of Elvas was the anonymous author of the first narrative of the European presence in the New World, the one of Hernando De Soto's entrance by lands of that one day would be Florida).

And if one owes to the Hispanic tradition the myth of the golden cities that at a certain stage will merge with that of the West, to the other tradition, the Anglo-Saxon, America owes that of the Promised Land. Both converge in this image of JFK as a new Adam - also one of the mythical topoi of America, as shown by R. W. B. Lewis in his classic *The American Adam – Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century*.

Let us turn to the second aspect referred to above, the ideal of cavalry inherited from the Old World. This topic must be framed within Jackie's gesture of expansion of America's mythical dimension, and of the place that her husband wherein occupied; it does so through the analogy with Camelot, the legendary court of King Arthur. Before being explicitly mentioned,

this topic subtly insinuates itself in the narrative as the director explains in a text published in the *Cahiers du Cinéma*:

There was already the will, at the end of the original script, to explain the birth of the Camelot myth; but I discovered the music, and I used it for that long scene where she just drinks and changes dresses wandering the White House. It is a moment of existential crisis, where she experiences the deepest terrors of loneliness, inside this kind of palace filled with ghosts.⁶ (LARRAÍN, 2017: 18)

The music he referred to is that of the musical performed in Broadway in 1960, whose melodies and text give a mythical aura to the somewhat dreamlike wanderings in the White House: “The blasts of Richard Burton performing songs from *Camelot* which run through the film remind us of the still potent fantasy of the Kennedy White House as youthful and idealistic.” (MACNAB, 2017) Thus an atmosphere is drawn; an atmosphere that, without explicitly designating the myth, hints at a euphoric discourse enhanced by the protagonists’ youth. Youth actually is a sign of an adamic dimension that metonymically summons an America in a time of change, innocence and optimism – “Don’t let it be forgot/ That once was a spot,/ For one brief shining moment/ Was known as Camelot”, emphasizes the musical subtext; the innocence that the Dallas attack sabotaged and the war of Vietnam would put an end to.

However, it will be wrong to confine the melodic record to a euphoric tone. As Peter Bradshaw pointed out in his critique of the film published in *The Guardian*, this record develops in a space of aesthetic tension resulting from the dysphoric

suggestion: “Mica Levi’s orchestral score, with a creamy dissonance of strings, does a lot of work in suggesting both elegiac sadness and post-traumatic stress disorder.” (BRADSHAW, 217) In turn, Jackie’s voice amplifies this dysphoric suggestion by evoking a certain tragic (Gothic?) atmosphere of the South, in a convergence of sound textures - the subtleties of vocal hues and the musical text itself. Critic Robie Collin synthesizes this con-fusion:

Though the breathy lilt and twang of her voice is note-perfect Kennedy, there’s something of the Tennessee Williams Southern belle about her too – demure yet strident, grief-torn yet galvanized, her soul’s ahum with the same bewitching dissonance as Mica Levi’s luxuriously heartsore score.” (COLLIN, 2017)

Let us not forget that, like in the medieval legendary Camelot, Jackie also assembled a court, made up of artists and intellectuals; a court that definitely contributed to a fresh look at the exercise of the presidency. On April 29, 1962 Jack would humorously comment in one of these meetings: “I think this is the most extraordinary collection of talent, of human knowledge, that has ever been gathered at the White House, with the possible exception of when Thomas Jefferson dined alone.” (KENNEDY, 1962)

When she conceived her husband’s funeral ceremonies with Lincoln’s memory in mind, Jackie was definitely confirming something singular: “There will be other great Presidents, but no other Camelot.”

⁶ “Il y avait déjà la volonté, à la fin du scénario original, d’expliquer la naissance du mythe de Camelot; mais j’ai découvert la musique, et je l’ai utilisée pour cette longue scène où elle se contente de boire et de changer de robes en errant dans la Maison-Blanche. C’est un moment de crise existentielle, où elle éprouve les terreurs les plus profondes de la solitude, à l’intérieur de cette espèce de palais remplis de fantômes.” My translation.

WORKS QUOTED

APARÍCIO, S. (2001). *John Fitzgerald Kennedy - a construção do mito*. Master in American Studies, ed. pol.:UAb

BRADSHAW, P. (2017). "Natalie Portman intelligent and poised as JFK's widow". *The Guardian*, Thursday 19 January (<https://www.theguardian.com/film/2017/jan/19/jackie-review-natalie-portman-kennedy-assassination>)

COLLIN, R. (2017). "Natalie Portman is mesmerising as America's First Widow", *The Telegraph*. 19 January (<https://www.telegraph.co.uk/films/0/jackie-review-natalie-portman-mesmerising-americas-first-widow/>)

DARGIS, M. (2017). "A reminder that for a time Jackie was bigger than any star". *The Telegraph*. 25 February (<https://www.telegraphindia.com/entertainment/a-reminder-that-for-a-time-jackie-was-bigger-than-any-star/cid/1425147>)

EMERSON, R. W. (1985). *Selected Essays*. New York: Penguin

FONTAINE, S. (2017). "Un portrait cubist". *Cahiers du Cinéma*. Février, 730, 19-20

JOLY, M. (1994). *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70

KENNEDY, J. F. (1962). "Remarks at a Dinner Honoring Nobel Prize Winners of the Western Hemisphere." In PETERS, G. and J. T. Wooley eds. (acedido em 2018), *The American Presidency Project*. (<https://www.presidency.ucsb.edu/documents/remarks-dinner-honoring-nobel-prize-winners-the-western-hemisphere>)

LARRAÍN, P. (2017). "Les yeux de Jackie". *Cahiers du Cinéma*. Février, 730, 14-18

LEWIS, R.W.B. (1955). *The American Adam - Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth-Century*. Chicago: The University of Chicago Press

MACNAB, G. (2017). "Natalie Portman brings the mystique of an iconic First Lady to screen". *The Independent*. Wednesday 18 January (<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/jackie-review-pablo-larrain-jfk-kennedy-natalie-portman-a7533041.html>)

MAURY, N. (2017). "Raide dengue de Natalie Portman". *Cahiers du Cinéma*. Février, 730, 12

TELLES, M. L. (1990). "Um povo eleito coloniza a América". *As escadas não têm degraus - 2*. Lisboa: Cotovia, 133

TESSÉ, J.-P. (2017). "Vertige et vanité." *Cahiers du Cinéma*. Février, 730, 7-10

FILMOGRAPHY

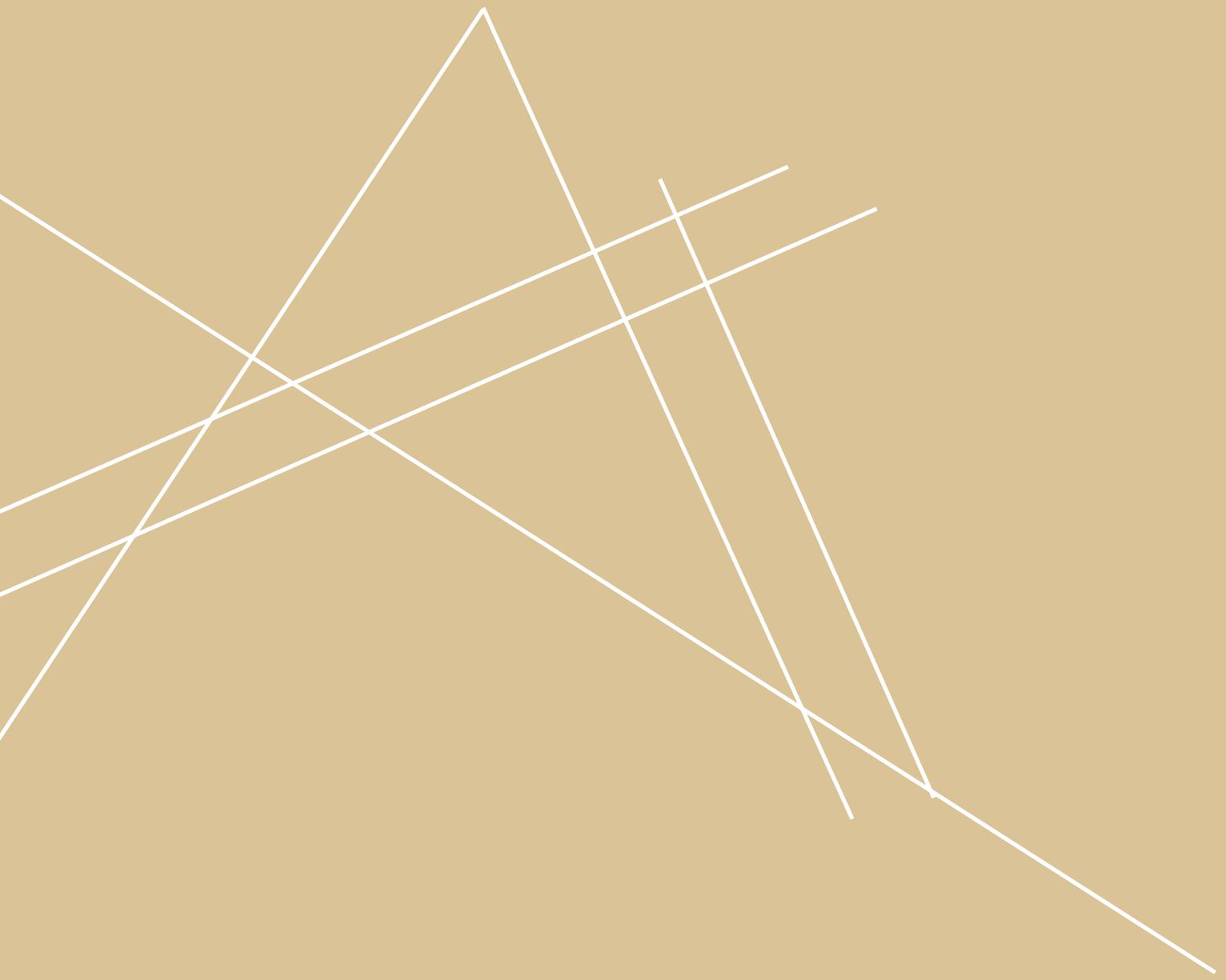
Jackie (2016), Realização: Pablo Larrain;
Argumento: Noah Oppenheim; Banda Sonora: Mica Levi; Direcção de imagem: Stéphane Fontaine; Actores: Natalie Portman [Jacqueline "Jackie" Kennedy], Peter Sarsgaard [Robert F. Kennedy], Greta Gerwig [Nancy Tuckerman], Billy Crudup [jornalista], John Hurt [padre]

REVISTA

Nº1 /2019

CASCAIS INTERARTES
CROSSROAD OF THE ARTS

ABSTRACTS



ABSTRACTS RESUMOS

“JOSÉ MANUEL TENGARRINHA E A CIVILIZAÇÃO DO JORNAL EM PORTUGAL: A NOVA HISTÓRIA DA IMPRENSA PORTUGUESA – DAS ORIGENS A 1865”,
DE ANA PAULA MENINO AVELAR

Seminal na descodificação e compreensão de um tempo longo da “civilização do jornal”, é o trabalho de José Tengarrinha sobre a História da imprensa em Portugal. O seu estudo participa de um dos actuais campos de investigação, o das relações entre a literatura e a escrita jornalística. Importa ter em atenção o seu percurso biográfico, o qual se encontra intimamente ligado à actividade jornalística e aos estudos históricos. Ainda durante a sua intermitente frequência do curso de licenciatura, devido à sua intervenção política, interessou-se pela História oitocentista, a qual seria um dos seus tópicos de investigação ao longo da sua carreira académica. O trabalho em torno do aprofundamento do tema e a sua síntese investigativa culminou na redação da sua *Nova História da Imprensa Portuguesa – Das origens a 1865*, vinda a lume em 2013. Nela José Manuel Tengarrinha desenvolveu o seu trabalho anterior, delimitando logo na introdução o objecto agora revisitado.

“BREVE PÉRIPLO PEL’ A CIDADE DAS PALAVRAS”,
DE MARIA DO ROSÁRIO MONTEIRO

Este ensaio tem como objecto *Tisanas*, colectânea emblemática da produção literária de Ana Hatherly que se alteia como a criação da sua vida, como ela própria afirmou. Porque as assume como “itinerário de uma vida”, Ana Hatherly foi acrescentando *Tisanas* sem reescrever ou modificar as anteriores. Isso seria uma traição à concepção que as informa: serem uma “obra aberta”. De modo a delimitar o objecto de análise, esta reflexão centra-se em algumas *Tisanas* recolhidas de *A Cidade das Palavras*, reunião das primeiras 222 *Tisanas*. Sugiro haver uma intenção deliberada na composição das treze formas geométricas. Dada a educação religiosa de Ana Hatherly, o seu conhecimento da mitologia cristã, do pensamento oriental e da simbologia em geral, o número, no contexto das *Tisanas*, remete para o que é parcial e relativo, incompleto e sempre inacabado, o que se repete na inutilidade, mas que não tem fim, apesar de periodicamente interrompido. Neste treze, o quadrado negro é o centro, o elemento aglutinador. O ensaio “termina” em aberto, com uma última *Tisana*, que expressa a atitude de Ana Hatherly perante a vida, a academia, as mentes “cultas”, a repugnância ao *status quo* instituído,

seja ele qual for, porque a tendência será sempre a do silenciamento, da normalização, da promoção dos mais obedientes ou dos mais oportunistas. Nada como o riso para perturbar a ordem.

“A. H.”,

TESTEMUNHO DE JOÃO MADUREIRA

Conheci a Ana Hatherly em 2003, no contexto de uma encomenda da Culturgest, por ocasião dos seus dez anos de actividade. Foi-me encomendada por António Pinto Ribeiro uma peça para orquestra de câmara para integrar um concerto encenado. Cedo me apercebi que estava perante alguém que nos diversos campos da sua produção artística nos mostra o quão intrinsecamente ligadas estão as várias artes — uma artista multidimensional, que implica a música e a pintura na escrita de um poema, como implica a escrita e a fala num desenho, não nos deixando habitar um só destes campos, mas obrigando-nos a descobrir o espaço da sua relação. A segunda vez que compus sobre texto de Ana Hatherly foi por ocasião do concerto comemorativo dos 40 anos do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, em 2010. «Noite» para mezzo-soprano e 8 instrumentistas, foi escrito sobre o poema «Noite Canto-te Noite». A terceira vez que escrevi música a propósito de Ana Hatherly não foi já concretamente sobre textos dela, mas sim um ensaio de retrato, integrado num ciclo de estudos para piano intitulado «Estudos Literários - Retratos», em 2012. O legado de Ana Hatherly — fica a sua presença; fica uma aguda consciência do seu tempo, tanto em relação ao período barroco que estudou como académica, como em relação ao tempo mecânico e tecnológico que habitava.

“ANA HATHERLY E A ESCRITA EM CINEMA”,
DE ELISABETE MARQUES

A obra de Hatherly encontra-se intrinsecamente associada à exploração da dimensão visual da palavra escrita. Primeiramente, surge inserida no movimento PO.EX, nas décadas de 60 e 70 do século XX, e depois num espaço singular de criação, em que convergem a caligrafia, a pintura, o desenho, a performance, entre outros. Multifacetada, Hatherly não só soube reinventar as formas de escrever, como participou activamente na fundamentação teórica dos movimentos de vanguarda que integrou. Realizou, para o efeito, pesquisas genealógicas e analíticas da poesia visual e da poesia experimental, testemunhadas em diversos volumes publicados. A autora procurará *mostrar* a escrita ao invés do escrito. Daí a incidência na tematização da relação entre escrita e pintura. A palavra é um signo pintado, e na qualidade de pintura interpela os sentidos, designadamente a visão, sem que isso signifique a ausência de pensamento ou de significado. Por essa mesma razão, Hatherly considera-se simultaneamente escritora e pintora. Por outro lado, durante os seus estudos na London Film School, Ana Hatherly levou a cabo alguns exercícios cinematográficos. Entre eles, os filmes de animação (por vezes, qualificados de abstractos), nos quais aparecem figuras geométricas, sofrendo metamorfoses sucessivas de formato e, nalguns casos, de cor. A sequencialidade acelerada e a consequente ilusão de movimento do cinema parecem interessar à autora, pois através deles pode produzir ou realçar modos de ver os signos escritos pintados. Desde logo, o dispositivo fílmico exhibe a interferência de uns signos sobre os outros.

“ANAGREGORIANA”,
DE ANA MARQUES GASTÃO

Ana Hatherly emprega a linguagem da electrónica digital para encontrar uma definição do poeta, criador de metáforas – processo de substituição em que um termo é substituído por outro, o que, no fundo, significa transposição. Este conceito não pode ser dissociado, porém, da imagem gráfica de um codificador e de um decodificador que se assemelham aos quadrados mágicos. O trabalho poético-visual que Ana Hatherly nos legou acompanha a história das ideias, das religiões, da mística e das artes, não só no sentido de uma erudição, mas de uma praxis conhecedora da pansemiótica cabalística, da arte combinatória e seus aspectos permutacionais, algo ao qual o conhecimento aprofundado do universo musical da ensaísta acrescenta mais do que o óbvio. O texto-desenho na sua obra deve merecer uma aproximação hermenêutica que o tenha em conta como parte integrante de um sistema sóico a estudar de modos múltiplos e também enquanto pulsão de um corpo em movimento entre os vários elementos – sobretudo o ar (o sopro), que tem uma velocidade. Podemos lê-lo em *Mapas da Imaginação e da Memória* e, noutros momentos, como uma sequência de ondas sonoras. Deste modo, ler o que não são letras senão em desvio, mas signos/ícones, torna-se numa dinâmica que representa a passagem de uma estrutura a outra, que desliza suavemente, sem asperezas.

“MÁRIO-HENRIQUE LEIRIA:
BREVES DADOS BIOGRÁFICOS.
A IMPORTÂNCIA DO MEIO FAMILIAR”,
DE JOÃO ABEL DA FONSECA

Investigador, ensaísta e académico, João Abel da Fonseca privou desde a infância com seu primo Mário-Henrique Leiria. É ele que, ainda criança, aparece na fotografia do casamento do escritor, juntamente com os seus pais. Neste texto Abel da Fonseca transmite um testemunho pessoal baseado no enquadramento daquela personalidade num contexto familiar remontando ao século XIX, das ruas de Lisboa a terras de África.

“ESCRITORES E SALA DE CINEMA”,
DE RAQUEL MORAIS

O ensaio parte da descrição que Barthes faz da sala de cinema como lugar da hipnótica e hipotética resolução de um desencontro entre um sujeito e as partes de si que desconhece, para analisar a imagem em movimento enquanto fundadora uma estética, modeladora de um modo de trabalho ou simples elemento de inspiração. A partir deste enquadramento Raquel Morais apresenta o ciclo de cinema por si organizado no Centro Cultural de Cascais sob o título “O escritor na sala de cinema”, o qual convocou tanto filmes que influenciaram o imaginário dos escritores evocados, como filmes que nos permitiram visitar a sua obra, iluminando-a. Se podemos ver na figura do escritor um espectador particularmente propenso à acção, que age sobre aquilo que através do cinema lhe chega, essa relação pode tomar contornos muito diversos – a série de autores programados pretendeu precisamente dar conta dessa amplitude.

“REVIVER O FUTURO EM MANDERLEY:

ANA TERESA PEREIRA, ALFRED HITCHCOCK
E DAPHNE DU MAURIER”,
DE AMÂNDIO REIS

Neste ensaio sobre o diálogo entre escrita e cinema, Amândio Reis considera que o prefixo crucial do termo *reescrita* nunca remete em Ana Teresa Pereira, para um gesto simplificado do que nos estudos interartísticos contemporâneos se tem vindo a denominar “remediação”, pelo que se entenderia, neste caso, e num primeiro entendimento do fenómeno, a passagem à escrita de enredos e personagens cinematográficos. Ele representa, antes, uma transfiguração dos filmes em causa, cujos resultados assumem contornos por vezes quase irreconhecíveis, colocando-nos perante textos derivativos que, ainda assim, são pouco correlacionáveis, ou relacionáveis apenas de viés, com o original filmico. A um nível mais profundo deste processo, a *volta* que marca a reescrita de Ana Teresa Pereira figura-se também como uma resposta, ou, mais concretamente, como uma réplica a obras precedentes, na expressão de um mecanismo criativo que, claramente, toma o discurso literário e a forma ficcional, em alternativa à crítica ou ao ensaio, como meio de comentário, isto é, como forma de reflectir sobre si mesmo e sobre essas obras *pensando com elas*.

“MURIEL, OU DA POESIA -

O REENCONTRO COMO DESENCONTRO
NECESSÁRIO – RUY BELO E O CINEMA”,
DE TERESA BARTOLOMEI

O ensaio aborda um filme - *Muriel ou o tempo de um regresso*, de Alain Resnais – e um poema - “Muriel”, de Ruy Belo - associados pelo mesmo

título e pelo mesmo tópico – a inextricável mistura do amor, da memória, da culpa e da saudade. Se o encontro profundo com nós mesmos que procuramos no verdadeiro encontro com os outros, só o temos ao desencontrarmo-nos de nós, nos encontros que vemos entre os outros onde só afinal somos felizes (onde só afinal amamos plenamente: nenhures amamos tão perfeitamente como perante um ecrã de cinema), para nos encontrarmos temos que nos apropriar da nossa vida como um reencontro connosco, como estratégia para sarar uma separação e uma perda que nos são indispensáveis para sermos aquilo que desejamos. É essencial, para entender a ligação profunda de Ruy Belo com o cinema como escola em que aprendemos a ver, reconhecer a dinâmica poética e não narrativa de concentração, selecção, condensação, que ele reconhece como dispositivo fundamental da linguagem cinematográfica. Este é um aspecto evidenciado no encontro desencontrado entre “Muriel” e “Muriel”, filme e poema. Não é a história poderosa do amor infeliz de um par de adolescentes-flores decepados pela cegueira e os preconceitos dos adultos, nem o retrato genial de uma geração oprimida pelos tabus sexuais, as convenções sociais e os imperativos do sucesso e do desempenho, que interessa primariamente a Belo, mas a capacidade do filme de representar de forma meta-simbólica a peculiar função simbólica comum à palavra poética e à representação cinematográfica na sua expressão da experiência humana.

“JACKIE IN THE KINGDOM OF CAMELOT”,
DE MÁRIO AVELAR

O ensaio debruça-se sobre o *Jackie*, o filme do realizador chileno Pablo Larraín, sobre a mulher

que introduziu a ideia de *glamour* no quotidiano da Casa Branca, enquadrando-o no âmbito da mediação com a realidade proporcionada pela televisão. Partindo do diálogo que o filme realiza com o documentário *White House Tour* apresentado pela CBS no dia de S. Valentim de 1962, tendo como protagonista primeira-dama, o ensaio mostra como aquela personagem histórica soube recuperar toda uma tradição mítica da América, transpondo-a para a celebração do seu marido, o presidente assassinado que passa a integrar uma galeria de heróis que tem no presidente Lincoln um representante maior. A par de temas e mitos americanos como a Terra Prometida ou a Fronteira, são aqui analisados outros importados do Velho Mundo, como o de Camelot que percorre, como subtexto, toda a narrativa fílmica.

ABSTRACTS

“JOSÉ MANUEL TENGARRINHA AND THE
NEWSPAPER CIVILIZATION IN: A NEW
HISTORY OF THE PRESS IN PORTUGAL – FROM
ITS ORIGINS TO 1865”,

BY ANA PAULA MENINO AVELAR

Seminal in the decoding and understanding of a long time of the “civilization of the newspaper”, is the work of José Tengarrinha on the *History of the Press in Portugal*. His study participates in one of the main current fields of investigation, the one of the relationship between literature and journalistic writing. It is important to take into account his biographical journey, which is closely linked to journalistic activity and historical studies. Still during his intermittent university attendance as undergraduate student, due to his political intervention, he already was interested in the 19th Century History, which would be one of his main research topics throughout his academic career. The work on deepening the theme and its investigative synthesis culminated in the writing of his *A New History of the Portuguese Press - From its Origins to 1865*, that came to light in 2013. There José Manuel Tengarrinha developed his previous work, delimiting right from the start in the introduction the object he was revisiting.

“A BRIEF JOURNEY THROUGH

THE CITY OF WORDS”,

BY MARIA DO ROSÁRIO MONTEIRO

This essay focus on *Tisanas*, an emblematic collection of Ana Hatherly’s literary production that kept on changing as a creation of her life, as she herself stated. Because she conceives of them as “itinerary of a lifetime”, Ana Hatherly

kept on adding *Tisanas* without rewriting or modifying the previous ones, since this could be a betrayal of the conception that informs them: they are an “open work”. In order to delimit the object of this analysis, the current reflection is centered in some *Tisanas* from *The City of Words*, which gathered the first 222 *Tisanas*. Throughout this reading I also suggest that there is a deliberate intention in the composition of the thirteen geometric forms. Given the religious education of Anna Hatherly, her knowledge of Christian mythology, Eastern thought and symbolism in general, the number in the context of the *Tisanas* refers to what is partial and relative, incomplete and always unfinished, which is repeated in uselessness, but that has no end, although periodically interrupted. The black square emerges here as the center, the agglutinating element. The essay “ends” open, with a last *Tisane* which expresses Ana Hatherly’s attitude toward life, academia, “learned” minds, disgust for the status quo, because the trend will always be that of silencing, of normalization, of promoting the most obedient or the most opportunistic. Nothing like laughter to disturb order.

“A. H.”,

A TESTIMONY BY JOÃO MADUREIRA

I first met Ana Hatherly in 2003, in the context of an order that had been commissioned by Culturgest. I was commissioned by António Pinto Ribeiro for a chamber orchestra piece to form a staged concert. I soon realized that I was facing someone who in the various fields of her own artistic production showed how intrinsically linked those arts were - a multidimensional artist, who implies music and painting in the

writing of a poem, as implies writing and speech in a drawing, not letting us inhabit one of these fields, but forcing us to discover the space of their relationship. The second time I wrote about Ana Hatherly's text was on the occasion of the 40th anniversary concert of Lisbon Contemporary Music Group in 2010. "Noche" for mezzo-soprano and 8 instrumentalists was written about the poem "Night Song - I love you". The third time I wrote music about Ana Hatherly was not actually about her texts, since it was a portrait essay, integrated in a cycle of studies for piano titled "Literary Studies - Portraits" in 2012. Ana Hatherly's legacy remains present in an acute awareness of her time, both in relation to the Baroque period she studied, as well as to the mechanical and technological time she inhabited.

"ANA HATHERLY AND WRITING IN CINEMA",
BY ELISABETE MARQUES

Ana Hatherly's work is intrinsically associated with the exploration of the visual dimension of the written word. Firstly, it appears inserted in the movement PO.EX, in the decades of 60 and 70 of the 20th century, and later in a singular space of creation, in which calligraphy, painting, drawing, performance, among other artistic forms converge. Multifaceted, Hatherly not only knew how to reinvent the ways of writing, but also participated actively in the theoretical foundation of the avant-garde movements that she integrated. To this end, she carried out genealogical and analytical researches on visual poetry and experimental poetry, as evidenced in several published volumes. The author tries to show the difference between writing as a process and as an end in itself, hence the

incidence in the thematization of the relation between writing and painting. The word is a painted sign, and as a painting it questions the senses, namely the vision, without this meaning the absence of thought or meaning. For this very reason, Hatherly considers herself both a writer and a painter. Besides, during her studies at the London Film School, Ana Hatherly undertook some film exercises. Among them, animation films (sometimes described as abstract ones), in which appear geometric figures, undergoing successive metamorphoses of format and, in some cases, of color. Accelerated sequentially and the consequent illusion of motion of the cinema seem to interest her, since through them she can produce or enhance ways of seeing the painted written signs. First and foremost, the film device exhibits the interference of one sign over another.

"ANAGREGORIANA",
BY ANA MARQUES GASTÃO

Ana Hatherly uses the language of digital electronics in order to search, and hopefully find a definition of the poet, the creator of metaphors - a substitution process in which one term is replaced by another, what, in the end, means transposition. This concept cannot be dissociated from the graphic image of an encoder and a decoder that resemble the magic squares. The poetic-visual work that Ana Hatherly bequeathed to us accompanies the History of ideas, religions, mystics and the arts, not only in the sense of erudition, but also in a praxis known to Kabbalistic pansemiotics, combinatorial art and its permutational aspects, something to which the in-depth knowledge of the essayist's musical universe adds more than the obvious. The text-

drawing in her work demands a hermeneutical approach that takes it into account as an integral part of a sign system to study in multiple ways and also as a drive of a moving body between the various elements - especially air (the breath), which has a speed. We can read it in *Maps of Imagination and Memory* and, at other times, as a sequence of sound waves. In this way, one aims to read not letters but signs / icons. Reading eventually becomes a dynamic that represents the passage from one structure to another, that slides smoothly, without roughness.

“MÁRIO-HENRIQUE LEIRIA:
A FEW BIOGRAPHICAL DATA. THE
IMPORTANCE OF A FAMILY CONTEXT”,
BY JOÃO ABEL DA FONSECA

Researcher, essayist and academic, João Abel da Fonseca got along with his cousin Mário-Henrique Leiria since his childhood. It is he who, as a child, appears in the wedding photograph of the writer, along with his parents. In this text Abel da Fonseca conveys a personal testimony based on the framing of that personality in a family context dating back to the 19th century, from the streets of Lisbon to the lands of Africa.

“WRITERS AND THE MOVIE THEATRE”,
BY RAQUEL MORAIS

The takes Roland Barthes's description of the cinema as a hypnotic and hypothetical resolution of a mismatch between a subject and the unknown parts of himself, in order to analyze the moving image as founder of an aesthetic, modeling of a way of working or simple element of inspiration. From this framework, Raquel Morais presents the film series organized by the

Cultural Center of Cascais under the title “The writer in the cinema”, which has gathered both films that influenced the imagery of the writers evoked, as films that allowed us to revisit his work, illuminating it. If we can see in the figure of the writer a spectator who is particularly prone to action, who acts on what through the cinema comes to him, this relation can take many different contours - the series of programmed authors precisely intended to account for this amplitude.

“RELIVING THE FUTURE IN MANDERLEY:
ANA TERESA PEREIRA, ALFRED HITCHCOCK
AND DAPHNE DU MAURIER”,
BY AMÂNDIO REIS

In this essay on the dialogue between writing and cinema, Amândio Reis considers that the crucial prefix of the term rewriting never refers to Portuguese author Ana Teresa Pereira, for a simplified gesture of what in contemporary interarts studies has come to be called “remediation”, reason why it would be understood, in this case, and in a first understanding of the phenomenon, the passage to the writing of plots and cinematographic personages. Rather, it represents a transfiguration of the films in question, the results of which take on contours that are sometimes almost unrecognizable, putting us in the face of derivative texts which, however, are still uncorrelated or relatable only with the original film. At a deeper level of this process, the return that marks the rewriting of Ana Teresa Pereira is also seen as a response, or, more concretely, as a reply to previous works, in the expression of a creative mechanism that clearly takes the literary discourse and fictional form as an alternative to criticism or essay,

as a means of commenting, that is, as a way of reflecting on oneself and on those works by thinking about them.

“MURIEL, OR THE TIME OF POETRY -
THE REENCOUNTER AS A NECESSARY
MISMATCH – RUY BELO AND CINEMA”,
BY TERESA BARTOLOMEI

The essay approaches a film – Alain Resnais’ *Muriel or the time of a return* - and a poem – Ruy Belo’s “Muriel” – both connected by title and topic - the inextricable mixture of love, memory, guilt and homesickness. If the deep encounter with ourselves that we seek in the true encounter with others, only is achieved when we disengage ourselves from ourselves, in the encounters we witness among others where after all only we are happy, in order to meet ourselves we have to appropriate our lives as a reunion with us, as a strategy to heal a separation and a loss that we are indispensable to be what we want. It is essential, in order to understand Ruy Belo’s deep connection with cinema as a school in which we learn to see, to recognize the poetic and non-narrative dynamics of concentration, selection, and condensation that he recognizes as the fundamental device of cinematic language. This is an aspect evidenced in the meeting between “Muriel” and “Muriel”, film and poem. It is not the powerful story of the unhappy love of a pair of teens-blossoms cut short by the blindness and prejudices of adults, nor the genial portrayal of a generation oppressed by sexual taboos, social conventions, and the imperatives of success and performance that matter primarily to Belo, but the capacity of the film to represent in a meta-symbolic form the peculiar symbolic function common to the poetic word and the

cinematographic representation in its expression of human experience.

“JACKIE IN THE KINGDOM OF CAMELOT”,
BY MÁRIO AVELAR

The essay focuses on *Jackie*, the film by Chilean director Pablo Larraín, about the woman who introduced the idea of glamor in the daily life of the White House, framing it in the scope of the mediation with the reality provided by television. Starting from the dialogue that the film realizes with the documentary *White House Tour* presented / displayed by CBS in the day of Valentine of 1962, with the first lady as its main protagonist, the essay shows how that historical personage knew to recover a whole mythical tradition of America, to the celebration of her husband, the murdered president who joins a gallery of heroes that has a greater representative in President Lincoln. Alongside American themes and myths such as the Promised Land or the Frontier, the essay also ponders on other myths also imported from the Old World, such as Camelot’s, which runs through the entire film narrative as a subtext.

REVISTA

Nº1 /2019

CASCAIS INTERARTES
CROSSROAD OF THE ARTS

colaboram neste primeiro numero

AMÂNDIO REIS

ANA MARQUES GASTÃO

ANA PAULA MENINO AVELAR

ELISABETE MARQUES

HILDA YASSERI

HOWARD WOLF

JOÃO ABEL DA FONSECA

JOÃO MADUREIRA

MARIA DO ROSÁRIO MONTEIRO

MÁRIO AVELAR

MÁRIO-HENRIQUE LEIRIA

RAQUEL MORAIS

TED WITEK

TERESA BARTOLOMEI

COLABORARAM NESTE NÚMERO THIS NUMBER CONTRIBUTORS

Amândio Reis - Doutorando em Literatura Comparada com um projecto, apoiado pela FCT, em torno da narrativa breve no fim do século XIX. É investigador no Centro de Estudos Comparatistas, onde trabalha nas áreas da literatura comparada e das relações entre literatura e cinema.

Ana Marques Gastão - Coordena, desde 2009, a revista *Colóquio-Letras*. Autora, entre outras obras, de *As Palavras Fracturadas* (ensaios, Theya, 2013), *L de Lisboa* (Assírio & Alvim, 2015), e *O Olho e a Mão com Sérgio Nazar David* (7Letras, 2018). Edição e prefácio de *Esperança e Desejo – Aspectos do Pensamento Utópico Barroco*, de Ana Hatherly (Theya, 2016). Consultora/Assessora da Ana Hatherly Chair in Portuguese Studies (Instituto of European Studies e Instituto Camões).

Ana Paula Menino Avelar – Professora Associada com Agregação em História Moderna. É membro da Academia Portuguesa da História, da Sociedade de Geografia de Lisboa e da Academia de Marinha, de cuja classe de História Marítima integra a direcção. Autora de inúmeros estudos sobre História de Expansão, como *Fernão Lopes de Castanheda – Cronista do governo de Nuno da Cunha?* (Cosmos, 1997) ou *Figurações da alteridade na cronística da Expansão* (Universidade Aberta, 2003), dirige a colecção *Itinerários Portugueses*, da Imprensa Nacional, para a qual prepara também a edição crítica da obra de Fernão Lopes de Castanheda.

Elisabete Marques - Doutorada pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com uma dissertação sobre Maurice Blanchot e Samuel Beckett. Actualmente, é investigadora no Instituto de Lite-

ratura Comparada Margarida Losa (Faculdade de Letras da Universidade do Porto), onde está a desenvolver um projecto de pós-doutoramento que incide sobre as relações entre Literatura e Cinema.

Hilda Yasseri – Designer. Curadora de várias exposições sobre o fotógrafo norte-americano Ted Witek, nomeadamente a que esteve patente ao público no Centro Cultural de Cascais (Fundação D. Luís I), sob a designação *Ted Witek – North South, East West*.

Howard R. Wolf – Licenciou-se na Horace Mann School, Amherst College, obteve o grau de Mestre na Universidade de Columbia, e de doutor na Universidade de Michigan. É professor emérito da Universidade de Buffalo. É autor de livros, entre os quais *Far-Away Places* (ensaios de viagens) e *Broadway Serenade* (romance). Define-se a si próprio como um “escritor na universidade.”

João Abel da Fonseca - Licenciado em História e pós-graduado em História dos Descobrimentos e da Expansão Portuguesa, pela FLUL. Sócio correspondente da ACL, académico correspondente da APH, membro emérito da Academia de Marinha e membro correspondente estrangeiro da Academia Balear de la Historia e da Academia Uruguaya de Historia Marítima y Fluvial. Presidente da Secção de História da SGL, Presidente do Instituto D. Álvaro de Bragança, da SHIP, e Presidente do Conselho Superior do ICEA. Investigador associado do 'Projecto DIATTA, do CECH da Universidade de Coimbra. Tem publicados cerca de 120 estudos, fruto de comunicações apresentadas em congressos ou em sessões nas instituições a que pertence. Colaborou com várias entradas no Dicionário da Expansão Portuguesa, coordenado por Francisco Contente Domingues. Foi condecorado, em 2016, pelo Almirante CEMA, com a Medalha Naval de 'Vasco da Gama'.

João Madureira - Compositor e professor de composição na ESML, doutorado em Ciências Musicais Históricas e investigador do CESEM (FCSH-UNL). Formou-se em composição com Christopher Bochmann e António Pinho Vargas (Escola Superior de Música de Lisboa), tendo concluído o mestrado em composição na Escola Superior de Música de Colónia, com York Höller. Foi também aluno de Franco Donatoni e de Ivan Fedele. As suas obras têm sido tocadas em Inglaterra, Alemanha, Itália, França, Croácia, Espanha e Portugal.

Maria do Rosário Monteiro - Investigadora doutorada em Ciências Literárias/Literatura Comparada pela Universidade NOVA de Lisboa. A sua publicação mais recente é o ensaio "Ursula K. Le Guin: Literature and Otherness". *Faces de Eva* (40), 61-76.

Mário Avelar - Director da Cátedra Cascais Interartes e da respectiva revista. Professor catedrático em Estudos Ingleses e Americanos. As suas obras mais recentes são, no plano ensaístico, *Poesia e Artes Visuais - Confessionalismo e éfrase* (Imprensa Nacional, 2018), a sua poesia reunida - *Coreografando melodias no rumor das imagens* (Imprensa Nacional, 2018), e a tradução de poesia e prosa escolhida de Gerard Manley Hopkins (Paulinas, 2018).

Mário-Henrique Leiria - É uma das personalidades que constituem a razão de ser primeira da Cátedra Cascais Interartes. A sua inclusão na Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito, organizada por Mário Cesariny em 1961 contribuiu, em muito, para que o seu nome ficasse associado àquele movimento, ao qual estivera já ligado entre 1949 e 1952. O seu insólito sentido de humor terá expressão mais relevante em *Contos do Gin-Tonic*, de 1973, e em *Novos Contos do Gin-Tonic*, de 1974.

Tania Martuscelli, da Universidade do Colorado, tem vindo a coordenar a publicação da sua obra completa.

Raquel Morais - Estudou literatura na Universidade de Lisboa, onde se licenciou (2011) e obteve o grau de Mestre (2016), e cinema em Birkbeck College, University of London, onde obteve o grau de Mestre em 2018. Trabalha no Institute of Contemporary Arts, em Londres, e colabora com o Essay Film Festival. As suas áreas de interesse incluem as relações entre cinema e escrita e o filme-ensaio.

Ted Witek - Artista norte-americano, licenciado pelo Quinnipiac College, no Connecticut, mestre pela Universidade de Yale e pelo Henley College, de Londres, doutorou-se na Universidade de Columbia. A sua exposição de fotografia intitulada *Ted Witek - North South, East West* esteve patente ao público no Centro Cultural de Cascais entre Novembro de 2018 e Fevereiro de 2019.

Teresa Bartolomei - Licenciada pela Faculdade de Letras da Universidade La Sapienza, Roma (1983). Foi investigadora no Instituto Filosófico da Universidade de Frankfurt am Main, sob orientação do professor Karl-Otto Apel (1985-1989). Doutorou-se em 2016 no Programa de Doutoramento da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Tem publicado ensaios sobre questões de ética, hermenêutica e literatura, e textos de ficção na Alemanha e em várias revistas italianas, francesas e portuguesas. Posfacionou, em 2018, *Talvez escute Deus alguns poetas - A literatura enquanto desafio à fé cristã*, de Karl-Josef Kuschel. É actualmente professora auxiliar convidada na Universidade Católica Portuguesa.

