



LITERATURA E CIÊNCIA DIÁLOGOS MULTIDISCIPLINARES II

Isabel Barros Dias
Gabriela Gândara Terenas
Margarida Esperança Pina
Margarida Santos Alpalhão
Maria de Fátima Nunes
Maria do Rosário Lupi Bello
Teresa Nobre de Carvalho
[Editoras]

TÍTULO

LITERATURA E CIÊNCIA
DIÁLOGOS MULTIDISCIPLINARES II

EDITORAS

ISABEL BARROS DIAS;
GABRIELA GÂNDARA TERENAS; MARGARIDA ESPERANÇA PINA;
MARGARIDA SANTOS ALPALHÃO; MARIA DE FÁTIMA NUNES;
MARIA DO ROSÁRIO LUPI BELLO; TERESA NOBRE DE CARVALHO

PRODUÇÃO

SERVIÇOS DE PRODUÇÃO DIGITAL | DIREÇÃO DE APOIO AO CAMPUS VIRTUAL

EDIÇÃO

UNIVERSIDADE ABERTA 2021

COLEÇÃO

CIÊNCIA E CULTURA | N.º 11

ISBN

978-972-674-895-3

DOI

<https://doi.org/10.34627/rypn-vz41>

Este livro é editado sob a Creative Commons Licence, CC BY-NC-SA 4.0
De acordo com os seguintes termos:
Atribuição-NãoComercial-Compartilha Igual 4.0 Internacional
Creative commons licence



I PARTE

O IMAGINÁRIO CIENTÍFICO EM DIÁLOGO COM A LITERATURA

Ana Margarida Chora IELT | [A ciência dos astros: o espelho da sabedoria nos contos das Mil e Uma Noites](#)

Natália Maria Lopes Nunes | [Ciência e Literatura – O Poema da Medicina de Ibn Sīnā \(Avicena\)](#)

Gabriela Fragoso | [Os diários de viagem de Alexander von Humboldt no contexto da sua obra: estilo literário, emotividade e ciência](#)

Filomena Fernandes Gonçalves / Francisco Javier Sánchez-Verdejo Pérez | [“Literature-Science: Anglosaxon dialogue from an Iberian perspective”](#)

Miguel Alarcão | [Literatura e psicanálise: para uma abordagem do\(s\) sonho\(s\) nos romances de Júlio Dinis](#)

La Salette Loureiro | [A perspectiva evolucionista na ficção de Nuno Bragança](#)
Maria do Carmo Cardoso Mendes | [“A ciência na literatura”: diálogos e conflitos em Ian McEwan](#)

Caroline Cavalcante do Nascimento | [Escrita ciborgue: análise da ficção científica feminista Universo Desconstruído a partir de Donna Haraway](#)

Thaís Costa Nascimento | [A Vida Ilusória de Leontina](#)

Souad Atoui-Labidi | [L'ablation de Tahar Ben Jelloun: une écriture de la maladie et de ses cures](#)



II PARTE

O DIÁLOGO PAN-DISCIPLINAR ENTRE LITERATURA, CIÊNCIA, TECNOLOGIAS, MEDIA E OUTRAS ARTES

Iolanda Ramos | [Mecanização de Corpo e Alma: Curiosidades Científicas e Autômatos \(Neo\)vitorianos](#)

Carlos Augusto Ribeiro | [Arte e Medicina ou da relação entre distintos modos de cura](#)

Raissa Gregori Faria Neves | [Dulcina de Moraes: a atriz personagem](#)

Carlos Mateus da Costa Castello Branco | [Cristo x Bomba: dramaturgia, tecnologia e tensão no século XX](#)



INTRODUÇÃO

Frequentemente olhadas como campos distintos, Literatura e Ciência convivem hoje em várias convergências e interseções, chegando a assumir proximidades impensáveis no passado, como é o caso das psicoterapias e dos estudos sobre a mente e o comportamento humano. A proximidade entre as Artes e as Ciências não é, no entanto, apanágio da atualidade, tendo sido uma realidade já na Antiguidade, no período medieval e no Renascimento. No entanto, é a partir do século XIX que desenvolve novos contornos, no quadro da aceleração do desenvolvimento científico, carente de um pensamento que o enquadre social e humanamente.

Tendo em conta este contexto, e na sequência das reflexões desenvolvidas no encontro Literatura e Ciência – Diálogos Multidisciplinares I, que teve lugar na NOVA-FCSH em 2016, quatro Centros de Estudos (IELT, CETAPS e CHAM da NOVA-FCSH e IHC-NOVA-FCSH – Polo da Universidade de Évora) e três Universidades (Universidade Aberta – onde o IELT tem um polo sediado –, Universidade NOVA de Lisboa e Universidade de Évora) uniram esforços para organizar uma II edição deste Colóquio que teve lugar na Universidade Aberta – Palácio Ceia, Lisboa, nos dias 11 e 12 de outubro de 2018. O volume que agora se publica reúne um conjunto selecionado de artigos que retomam as comunicações apresentadas no colóquio, em versão reelaborada, na sequência de um processo de dupla arbitragem científica a que foram sujeitos.

Os artigos encontram-se distribuídos por dois grandes blocos, incidindo o primeiro sobre questões que relacionam o imaginário científico com a literatura (estruturas, configurações, arquétipos, mentalidades, pensamento complexo, leituras semióticas, ficções e poéticas). O segundo grande bloco, de âmbito mais amplo, contempla diálogos pan-disciplinares entre Literatura, Ciência, Tecnologias, Media e outras Artes (Pintura, Escultura, Música, Cinema, Artes Performativas, Artes Gráficas, Artes Multimédia, Ciberartes...).

A primeira Parte do livro tem início com dois artigos que nos mostram como em tempos mais remotos a Ciência dialogava com a Literatura. Neste quadro, Ana Margarida Chora (“A ciência dos astros: o espelho da sabedoria nos contos das *Mil e Uma Noites*”) estuda o modo como os contos das *Mil e Uma Noites* refletem conhecimentos científicos, sobretudo no que se refere à “ciência dos astros” (Astronomia / Astrologia), enquanto que Natália Maria Lopes Nunes (“Ciência e Literatura – O Poema da Medicina de Ibn Sīnā (Avicena)”) aborda a dupla valência de alguns intelectuais que marcaram a sociedade árabe e islâmica medieval e que foram simultaneamente homens de ciência e poetas, com destaque para Ibn Sīnā - Avicena (980–1037) e para a sua obra no campo da Medicina (*O Cânone da Medicina* e *Poema da Medicina*). Seguidamente, é-nos dada uma perspetiva sobre a perceção do Novo Mundo em finais do século XVIII-inícios

do XIX, graças ao contributo de Gabriela Fragoso ("Os diários de viagem de Alexander von Humboldt no contexto da sua obra: estilo literário, emotividade e ciência") que estuda os diários de viagem de Alexander von Humboldt pelas Américas, destacando o seu carácter axial relativamente a obras posteriores do mesmo autor, nomeadamente no que se refere à sua relação com a natureza e com o Ser Humano, e à articulação entre pensamento científico e poético. Os reflexos do pensamento científico do séc. XIX na literatura são objeto dos artigos de Filomena Fernandes Gonçalves / Francisco Javier Sánchez-Verdejo Pérez e de Miguel Alarcão. Os primeiros ("Literature-Science: Anglosaxon dialogue from an Iberian perspective") apresentam uma reflexão sobre as relações entre Literatura e Ciência, tendo em conta um conjunto de obras literárias produzidas no século XIX, em contexto Anglo-saxónico. Já Miguel Alarcão ("Literatura e psicanálise: para uma abordagem do(s) sonho(s) nos romances de Júlio Dinis") procede à identificação de reflexos da psicanálise e da psicologia analítica na descrição de alguns sonhos referidos na obra literária do Dr. Joaquim Guilherme Gomes Coelho (1839-1871), médico, e escritor sob o pseudónimo de Júlio Dinis, considerando que a literatura funcionaria, "a partir do séc. XIX, como um 'palco' ou 'laboratório' textual onde se ensaiam, encenam e representam matérias do foro científico antes mesmo da sua formulação ou explicitação técnica".

A l parte do livro termina com cinco artigos que abordam autores contemporâneos (séc. XX-XXI) e seus diálogos com as ciências. La Salette Loureiro ("A perspectiva evolucionista na ficção de

Nuno Bragança") aborda a visão do Homem e do Universo que transparece da ficção de Nuno Bragança, tendo em conta, por um lado, as convicções do autor (católico progressista) e, pelo outro lado, o pensamento de Teilhard de Chardin e de Arnold J. Toynbee. Maria do Carmo Cardoso Mendes ("A ciência na literatura': diálogos e conflitos em Ian McEwan") estuda a ficção narrativa do escritor britânico Ian McEwan (*Enduring Love*, de 1997; *Saturday*, de 2005 e *Solar*, de 2010), destacando a sua dimensão de conflitualidade com a ciência (nomeadamente as neurociências e o Neo-Darwinismo). Caroline Cavalcante do Nascimento ("Escrita ciborgue: análise da ficção científica feminista *Universo Desconstruído* a partir de Donna Haraway") parte do pensamento teórico da filósofa e bióloga Donna Haraway para analisar a relação entre literatura, ciência e tecnologia presente no livro *Universo Desconstruído*, uma coletânea de ficção científica feminista brasileira, organizada por Lady Sybylla e Aline Valek em 2013. Thaís Costa Nascimento ("A Vida Ilusória de Leontina") estuda a análise psicológica da personagem Leontina, no conto "A Confissão de Leontina", de Lygia Fagundes Telles, tendo em consideração a complexidade do seu discurso e o quadro teórico do "mito do duplo". Finalmente, Souad Atoui-Labidi ("*L'ablation* de Tahar Ben Jelloun: une écriture de la maladie et de ses cures") aborda um tema pesado da atualidade, o cancro da próstata, tal como este é apresentado no romance *L'ablation*, do escritor marroquino Tahar Ben Jelloun. Procura-se contrariar a ideia da doença como tabu, encarando-a de frente e verbalizando o indizível.

A II Parte de *Literatura e Ciência - Diálogos Multidisciplinares II* inclui um grupo de artigos que convocam um conjunto amplo de artes, com destaque para as Artes de Palco, mas sem esquecer as Artes Plásticas e o cruzamento entre Ciência e Tecnologias. É este último o tema abordado por Iolanda Ramos ("Mecanização de Corpo e Alma: Curiosidades Científicas e Autômatos (Neo)vitorianos") que parte de um conjunto de obras literárias e das reflexões de Thomas Carlyle para estudar a relação Homem-máquina e o fascínio que, no século XIX, se verificou relativamente à existência de monstros e corpos disformes, exibidos como curiosidades científicas (com destaque para o caso do Homem Elefante). Seguidamente, Carlos Augusto Ribeiro ("Arte e Medicina ou da relação entre distintos modos de cura") estabelece uma ponte com as Artes Plásticas ao analisar o diálogo entre arte e ciência (Medicina) que se verifica em duas obras (*Retrato de família*, de Marilene Oliver e *Escultura Habitada*, de Maria José Oliveira) que têm em comum a "rematerialização ficcional" de imagens do corpo humano. O volume termina com dois artigos que se debruçam sobre peças teatrais. Raissa Gregori Faria Neves ("Dulcina de Moraes: a atriz personagem") aborda a biografia da atriz Dulcina de Moraes, *Dulcina e o Teatro de seu Tempo*, de Sérgio Viotti, sublinhando a tensão entre as dimensões científico-documental e ficcional-criativa que sobressaem nesta obra. Finalmente, Carlos Mateus da Costa Castello Branco ("*Cristo x Bomba*: dramaturgia, tecnologia e tensão no século XX") analisa a peça *Cristo x Bomba* (1967), da escritora brasileira Sylvia Orthof (1932-1997), salientando o modo como são perspectivados os

avanços tecnológicos e científicos da época (bomba atômica, ida à lua...) e respetivas consequências para o Ser Humano.

Esperando que o presente volume constitua um elemento válido num diálogo em curso que manifestamente tende a ampliar-se e a aprofundar-se, terminamos esta "Introdução" com um agradecimento a todos aqueles que tornaram possível edição deste livro.

As editoras:

- Isabel Barros Dias | <https://orcid.org/0000-0003-3479-6660>
Gabriela Gândara Terenas | <https://orcid.org/0000-0002-5801-550X>
Margarida Esperança Pina | <https://orcid.org/0000-0002-2850-9859>
Margarida Santos Alpalhão | <https://orcid.org/0000-0003-0803-4769>
Maria de Fátima Nunes | <https://orcid.org/0000-0003-1492-9948>
Maria do Rosário Lupi Bello | <https://orcid.org/0000-0002-9638-2773>
Teresa Nobre de Carvalho | <https://orcid.org/0000-0002-5294-4068>

I Parte

O IMAGINÁRIO CIENTÍFICO EM DIÁLOGO COM A LITERATURA



A CIÊNCIA DOS ASTROS: O ESPELHO DA SABEDORIA NOS CONTOS DAS MIL E UMA NOITES

Ana Margarida Chora

<https://orcid.org/0000-0003-1049-4748>

IELT (NOVA-FCSH)

Resumo: Os contos das *Mil e Uma Noites* são o reflexo de uma antiga cultura que privilegiava o conhecimento científico, sobretudo de origem árabe, assim como do movimento orientalista que teve o seu auge no final do século XIX, época em que foi publicada a tradução de Joseph-Charles Mardrus (a qual nos serve de base).

A Astrologia, não muito distinta da Astronomia, surge em muitas narrativas associada aos seus protagonistas, astrónomos e astrólogos, que exercem diversas funções nos textos, principalmente a mediadora, enquanto leitores de uma realidade vedada aos comuns, quer interpretando os fenómenos através de exercícios divinatórios, quer assumindo a função de conselheiros em várias situações. A chamada “ciência dos astros” é apanágio dos sábios e iniciados, envolta numa simbologia ligada à vida, ao conhecimento e ao destino.

Palavras-chave: *Mil e Uma Noites*; Astrologia; Personagem; Mediação; Narrativa.

Abstract: The tales of the *Arabian Nights* are the reflection of an ancient culture that privileged scientific knowledge, mainly of Arab origin, as well as the orientalist movement that had its apogee in the late 19th century, when Joseph-Charles Mardrus released his translation of the tales.

Astrology, not much different from Astronomy, appears in many narratives associated to its protagonists, astronomers and astrologers, who perform several functions in the texts, especially the mediation, as readers of a reality unreachable to ordinary people, either interpreting the phenomena through divinatory exercises, or assuming a counseling function in various situations. The “science of the planets” is a privilege of the wise and initiated, shrouded in a symbology linked to life, knowledge and destiny.

Keywords: *Arabian Nights*; Astrology; Character; Mediation; Narrative.

Os contos das *Mil e Uma Noites*, trazidos para o Ocidente no século das luzes por Antoine Galland¹, época ávida de saber e de catalogação do mesmo, são um raro manancial de referências científicas, ou pseudo-científicas, se nos quisermos debruçar sobre as preocupações disciplinares a que se dedicaram os pensadores desse tempo. Tomámos, no entanto, como referência a edição de Joseph-Charles Mardrus², publicada entre 1899 e 1904, a mais completa³ e representativa do imaginário do Orientalismo⁴,

¹ Antoine Galland (1646-1715).

² Joseph-Charles Mardrus (1868-1949).

³ Não só porque a edição de Galland só contém cerca de um quarto das histórias, mas também por ser a que oferece uma tradução direta da língua árabe, com todo o carácter hiperbólico e imagético que a caracteriza.

⁴ Cf. SAID, Edward W., *Orientalism*, London: Penguin, 2003.

segundo a definição de Edward Said, no auge da sua expressão que foi a *Belle Époque*.

A compilação reporta ao período técnica e cientificamente avançado que floresceu durante o Califado Abássida (Terceiro Califado islâmico), por isso chamado “Idade de Ouro” islâmica, correspondente ao século VIII e início do IX da era cristã, altura da construção dos observatórios astronómicos em Damasco e Bagdad (em 829), do desenvolvimento da Astronomia e do Tratado de al-Fārghani⁵ (Alfraganus), do século IX e traduzido em Latim no século XII, célebre até ao Renascimento, do *Tratado de Astrologia* de Jafar Abū Ma'ṣhar⁶ (Albumasar) e das tábuas de al-Battānī⁷ (Albategnius). E, a partir daí, toda uma tradição astronómica se desenvolveu⁸.

Esta é a época das histórias, a do reinado de Harun al-Rashid (de 786 a 809), ele mesmo protagonista de muitas delas. Mas a

⁵ Morreu depois de 861.

⁶ Jafar Abū Ma'ṣhar (787-886).

⁷ Falecido em 928.

⁸ As *Mil e Uma Noites* são contemporâneas de *El Libro Conplido en los Iudizios de las Estrellas*, de Ali ben Ragel (ou Abu al-Shabani), astrólogo da corte tunisina que viveu entre o final do século X e o início do século XI. Aliás, a fonte persa principal das *Mil e Uma Noites*, *Hezār Afsān* (“Mil Histórias”), referida a partir do século X por Ibn al-Nadīm (compilador do *Kitāb al-Fihrist* – “O Catálogo”) e Al-Mas'udi (c. 896-956 – Bagdad-Cairo), que fala da obra traduzindo o título para *Alf Khurafa* (“Mil Histórias de Entretenimento”), surge pouco antes de Ibn Ali Ben Ragel que, segundo alguns, recebeu educação em Bagdad. Outros nomes importantes são Al Biruni (973-1050), sábio persa contemporâneo das *Mil e Uma Noites*, Abraham Ibn Ezra (sábio e rabino espanhol, século XI-XII), Ibn al-A'lam – (astrólogo árabe do século X, Bagdad), e Ibn al-Kattani (Córdova, século X-XI).

da edição e recepção no Ocidente é bastante mais recente. E o interesse popular pelas ciências dos astros também. O advento das *Mil e Uma Noites* no Ocidente surge apenas a partir do Iluminismo do século XVIII, cujo pendur academista modelou a visão ocidental do Oriente. Nesta época, a Astrologia é considerada uma superstição. É preciso esperar pela *Belle Époque*, altura da edição de Joseph-Charles Mardrus, para que os astros passem a integrar a cultura popular, facto sustentado por alguns escritos literários, como *De la Terre à la Lune* de Jules Verne, e científicos, como *La Pluralité des Mondes Habités* do astrónomo Camille Flammarion⁹, de 1862, ou, mais tarde, *The Art of Synthesis* do astrólogo Alan Leo¹⁰, de 1912. Proliferaram as *cartes postales* com imagens que ostentavam a observação de planetas, e estes passaram ao cinema com *Le Voyage dans la Lune* de Georges Méliès (1902) e à música, de que, posteriormente, entre 1914 e 1916, *The Planets* de Gustav Holst vem a ser o melhor exemplo.

Por isso, aquando da edição de Mardrus¹¹, uma época em que a Europa via o Oriente com um olhar simultaneamente curioso e descritivo, o interesse pelos astros vem colocar-se num plano situado entre o fascínio orientalista e o devaneio pelo exótico. Os astros passam a incluir-se no campo do interesse excêntrico, indo

⁹ Nicolas Camille Flammarion (1842-1925), astrónomo francês, conhecido por ter tomado a Astronomia popular. Foi fundador da “Société Astronomique de France” em 1887.

¹⁰ William Frederick Allan (1860-1917), importante astrólogo britânico, é considerado o “pai da Astrologia moderna”.

¹¹ A Astrologia surge nas edições das *Mil e Uma Noites* como um saber ancestral e uma ciência entre as demais do *Quadrivium* medieval.

ao encontro do âmbito dos saberes perdidos, de um modo geral (como as culturas ancestrais e locais, os mitos, a etnografia). A organização do universo enquanto composição torna-se tema de relevo.

O próprio Dr. Mardrus, enquanto tradutor de textos orientais da Antiguidade, nomeadamente os de teor iniciático esotérico como o *Livro dos Mortos do Antigo Egipto* (ao qual deu o título *Toute Puissance de l'Adepté*), não pôde deixar de realçar a importância dos astros na composição harmónica universal ("les sons mystiques [...] devront être en concordance parfaite avec la mélodie des sphères, avec le chant harmoniques des Stations Astrales" – Mardrus, 1932: 41), ou em *La Reine de Saba*, quando descreve os rituais nupciais de Salomon e Balkis, afirma que é o amor que faz mover as esferas: "Sache que c'est la loi d'amour qui fait tourner les sphères, et fait ainsi graviter l'amour dans l'espace" (Mardrus, 1918: 140).

Nas *Mil e Uma Noites*, os astros começam por espelhar a ordem cósmica na beleza, à semelhança da representação platónica da harmonia. Os astros abundam na redundância das hipérboles e é quase regra a beleza ser comparada à Lua, ao Sol ou às estrelas. É o caso da descrição de crianças belas como no conto "Histoire de la docte sympathie" ("l'épouse du marchand accoucha heureusement d'un enfant mâle si beau qu'il était comme un morceau de lune" – vol. VI: 11), da escrava branca do conto "L'étrange khalifat" ("une jeune esclave blanche, au visage brillant comme le soleil" – vol. VII: 254), ou da adolescente

do conto "Le khalifat dans la corbeille" ("une adolescente qui aurait rendu jalouses toutes les étoiles" – vol. VII: 208), ou de nomes próprios de personagens, como as jovens do conto "Histoire des six adolescentes" ("L'adolescente, blanche s'appelait Visage-de-Lune; [...] la grasse Pleine-Lune; [...] la blonde, Soleil-du-Jour" – vol. VI: 272), ou os próprios nomes árabes que remetem para os astros (Schamsa – vol. VII: 143).

Na "Histoire du deuxième Saalouk" contida na "Histoire du portefaix – Les jeunes filles" (vol. I: 93-234), conta-se a história de como um "liseur des astres" descreve um jovem encantado, cuja esbelteza fora dada pelos planetas (Zohal – Saturno, Mirikh – Marte, Houtared – Mercúrio): a sua cabeleira negra alada, concedida por Saturno, assemelhando-se a um cometa, os olhos como Marte, com as suas flechas de arqueiro das sete estrelas, e Mercúrio, com a sua sagacidade.

As personagens assumem uma representação mimética dos astros, tanto do ponto de vista físico como psíquico, já que estes influenciam o carácter. São moldadas à imagem dos astros sem, no entanto, os poderem contornar. Daí que surjam astrónomos e astrólogos como mediadores entre o mundo representado e os astros, manipulando não o que "está escrito", porque essa é a escrita de Deus, mas sim o tempo, antecipando a visão dessa escrita através da adivinhação.

Não é clara, nas *Mil e Uma Noites*, a distinção entre Astronomia e Astrologia. Tudo cabe num campo indistinto da ciência que

oscila entre o saber e a adivinhação, entre os livros e as tábuas de areia onde se desenha a sorte, entre a Fortuna traçada nos astros e a interpretação duvidosa dos mágicos. Estes, por sua vez, são personagens multímodas cuja versatilidade é confusa: mágicos, curandeiros, astrólogos, médicos, sábios e bruxos. Trata-se de uma ocupação que se diz “de grande ciência”, mas que não é especializada.

Na “Histoire du portefaix – Les jeunes filles” (vol. I: 93-234), o narrador da história apresenta-se como conhecedor da “science des astres”. Os sábios são aqueles que lêem o destino nos astros (“les savants, qui avaient lu mon sort dans les astres” – vol. I: 179), tendo adivinhado a morte do protagonista às mãos de um rei. Mas o mesmo conto revela como a ciência dos astros pode ser ilusória. A narração do segundo Saalouk atesta que os que estudam os astros podem enganar-se: “Comment les hommes qui lisent dans les astres peuvent-ils se tromper autant que cela!” (vol. I: 180).

Dada a ambiguidade entre conceitos, também não se distingue o limite entre a verdade e a mentira, no caso de as personagens acreditarem no que lhes é transmitido, ou entre a ficção e a realidade, quando estas fazem crer que assumem o discurso como verosímil. Por esta razão é que a ciência dos astros carece do conhecimento do funcionamento do Universo, apenas reservado aos sábios, que nem sempre se identificam exatamente como astrónomos ou astrólogos.

Na “Histoire magique du cheval d'ébène” (vol. VIII: 67-129), em que a princesa Schamsennahar enlouquece de desgosto na sequência de uma série de raptos que a afastam de Kamaralakmar, filho do sultão persa Sabour, ajudado pelo persa Ajami, um sábio de muitas valências (perito na arte de curar e que também salva a princesa – a qual já tinha sido assistida por médicos e astrólogos, mas sem resultado – apenas com a esperança de ver o amado), verificamos que a arte dos astrólogos é vista como a grande ciência, reservada a especialistas que pertencem a uma dada estirpe social com que se identificam pela postura e hábitos. Os astrólogos possuem livros, dominam palavras secretas e usam vestuário típico: mangas longas, turbante com muitas voltas e rosário de contas grossas ao pescoço, olhos pintados com *kohl*, livros debaixo do braço. No entanto, o sábio deste conto assume-se como alguém que não se identifica com os astrólogos comuns, sugerindo que não precisa de artifícios mágicos:

Et je fais tout cela sans l'accoutrement ordinaire des astrologues et des savants: sans élargir mon turban ni en augmenter le nombre de tours, sans allonger mes manches, sans tenir sous mon bras un gros paquet de livres, sans me noircir les paupières de kohl noir, sans porter au cou un immense chapelet aux gros grains par milliers; et je guéris mes malades sans marmonner des paroles en un langage mystérieux, sans leur souffler au visage et sans leur mordre le lobe de l'oreille! (vol. VIII: 120)

A ciência dos astros consiste, pois, numa manipulação. Isto porque os astros determinam o futuro através do conhecimento do passado. O tempo é manipulado em função de um fator diferenciador, mágico, que pretende controlar essa ordem temporal que se situa num plano inequivocamente superior.

Uma dessas formas de manipulação (ou controlo) consiste na predição dos factos à nascença, um pouco à semelhança das fadas-madrinhas dos textos medievais¹². A "Histoire de la reine Yamlika, princesse souterraine" (vol. VII: 83-157) conta como Hassib, ao nascer, é visitado por astrólogos que fazem cálculos e observam os astros, traçam o seu horóscopo e dizem que o menino viverá muitos anos, mas será exposto a um perigo e, se escapar, atingirá um grande grau de sabedoria e riqueza (vol. VII: 85). O rapaz não aprende nada na escola, nem na profissão, nem no amor, até à idade adulta. Depois irá passar por uma iniciação no reino subterrâneo da princesa Yamlika, uma fada-moura, onde esta lhe conta a história do príncipe Beloukia, que consultara o sábio Offan para chegar ao seu reino: "Or, le sage Offan était un vénérable vieillard qui avait approfondi toutes les sciences connues et possédait les mystères de la magie, les clefs de l'astronomie et de la géométrie, et tous les arcanes de l'alchimie et de la sorcellerie" (vol. VII: 94).

Outra das formas de manipulação do tempo baseia-se nas artes mágicas. Esta apropriação de conhecimento faz relacionar a

¹² Embora aqui os astrólogos não concedam um dom, dão os sinais para que se possa obtê-lo mais tarde.

Astrologia com outras ciências, designadamente a medicina. Na "Histoire du Bossu avec le Tailleur" (vol. II: 7-196), mais propriamente no "Récit du Tailleur" e, dentro deste, na "Histoire du jeune homme boiteux avec le barbier de Bagdad", os astros são símbolo do Absoluto e da Ordem Universal. São considerados uma bênção e a prova do conhecimento de todas as coisas, atestando a veracidade da palavra do barbeiro astrólogo (que no fim se vem a saber que era um vigarista). Este apresenta-se como conhecedor dos astros, mas também das outras ciências que, aliás, compunham o *Trivium* e o *Quadrivium* medievais:

En effet, quoique je suis le barbier le plus réputé de Baghdad, outre l'art de la médecine, des plantes et des médicaments, je connais admirablement la science des astres, les règles de notre langue, l'art des strophes et des vers, l'éloquence, la science des nombres, la géométrie, l'algèbre, la philosophie, architecture, l'histoire et les traditions de tous les peuples de la terre. (vol. II: 97).

É, portanto, a ciência dos astros que valida a medicina e não o contrário. Os conhecimentos médicos são medidos pelas estrelas. A melhor altura para colher sangue era verificada pela observação estelar. É neste contexto que o barbeiro vai dar assistência a um homem gravemente doente por estar apaixonado por uma jovem mulher: "Alors je pris mon astrolabe, je mesurai la hauteur du soleil, j'examinai attentivement les calculs et je découvris que l'heure était néfaste et que l'action de tirer le sang était ce jour-là fort difficile" (vol. II: 100).

Da mesma forma, na "Histoire de Kamaralzaman avec la Princesse Boudour" (vol. V: 7-149), Kamaralzaman, ao chegar ao palácio da princesa Sett Boudour, que se encontrava doente ("Je suis l'astrologue notoire, le magicien digne de mémoire" – vol. V: p. 79), pede que lhe abram a porta, apresentando-se como astrólogo, curando a princesa ("Ce jeune astrologue est le plus savant de tous les astrologues. Il vient de guérir ta fille sans même la voir, en se tenant derrière le rideau, sans plus!" – vol. V: p. 84).

Outro conto é a "Histoire du jeune homme jaune" (vol. IX: 117-152). Aqui, Haroun Al-Rachid sai com os seus vizires e poetas numa noite de insónia e vai numa barca em busca de lugares desconhecidos. Ouvem uma bela voz cantar de uma janela. Pedem acolhimento na casa cujo anfitrião, Aboul-Hassan, tinha o rosto amarelo da cor do açafão. São bem acolhidos e pedem para ouvir a jovem, chamada Sett Jamila. O seu canto era maravilhoso, mas triste. Mas Haroun Al-Rachid diz que pretende saber a origem do rosto amarelo do seu anfitrião. Este conta-lhe que, fixando-se em Bagdad, ficara em casa de um ancião, o *cheikh* Taher Aboul-Ola, que se fazia rodear de belas jovens. Elas dividiam-se em grupos segundo o que cobravam por noite. Assim, o jovem começou pelas mais baratas, ficando um mês com cada uma (dez *dinars* por noite), passando depois para as jovens de vinte *dinars*. Num aposento destas, viu uma bela cristã do país dos Francos, que tinha uma bela voz. O ancião convidou-o para a "Nuit des Visions des Splendides". O jovem fica a saber que a jovem que deseja é a própria filha do *cheikh* e ficar

com ela custava quinhentos dinars de ouro, num total de cento e cinquenta para um mês, até não lhe restar senão um dinar. Teve de partir para Baçorá, na miséria. Fez-se comerciante para voltar a ganhar o dinheiro de que precisava para voltar à sua amada. Um dia, entra um comprador na sua loja que lhe conta a história da bela filha do rei da Índia, a qual sofre de dores de cabeça, apenas sendo curada com o amuleto de tartaruga pelo sábio Saadallah da Babilónia, que consultou os astros para ver como curá-la:

Et le sage de Babylone employa sept mois entiers à consulter les astres, et fini, au bout de ces sept mois, par choisir un jour faste pour tracer sur le morceau d'écaille ces caractères talismaniques pleins de mystère que tu vois sur les deux faces de cette amulette que tu m'as vendue! (vol. IX: 144-145).

A Astrologia surge ligada à operacionalização da pseudo-medicina: é o mundo que determina como se põe em prática a ciência "médica". É a observação dos astros que prevalece. Conhecer os astros é o domínio científico que sustenta qualquer conhecimento, já que tudo o que se passa na Terra é espelhado no Universo.

Porém, há que notar que estas personagens pseudo-sábias, não sendo especializadas em nada, convocam todas as ciências para conferir credibilidade umas às outras mas, na verdade, são impostoras. Quanto mais as ciências carecem da validação de outras, mais autoridade o sábio reivindica, mas menos o saber é verdadeiro.

Deste modo, dominar a ciência dos astros muitas vezes pressupõe outra variante da manipulação do tempo, desta vez futuro, sob a forma de adivinhação. Uma história interessante sobre a Astrologia como adivinhação surge em "Dalila-la-rouée" (vol. VIII: 131-263). Um judeu "maldito", Azaria, dito "mágico", que habitava um palácio apenas visível quando ele lá estava, mostra a sorte a Ali Vif-Argent, tomando uma tábua de areia divinatória e, depois de lançar o horóscopo de Ali, mostrando a sua fortuna, tenta dissuadi-lo da sua aventura de levar o vestido de ouro, a coroa, o cinturão e a chinela de ouro da sua filha Kamaria para a amada de Ali, Zeinab, filha de Dalila (vol. VIII: 246-247). Primeiro a adivinhação vem de um judeu, personagem sempre mal vista nas *Mil e Uma Noites*, vil, mal intencionada e pouco credível. Segundo, o horóscopo é uma forma de ludíbrio com base na autoridade: os astros são invocados enquanto uma personagem tenta enganar outra.

Apesar de a manipulação levada a cabo pelos sábios, que reivindicam o conhecimento dos astros, o domínio do saber é sempre superado por outra personagem que lhes tira o lugar: a mulher. Astrólogos, astrónomos e sábios dos astros são sempre ultrapassados pelo conhecimento feminino e, segundo a lógica dos contos das *Mil e Uma Noites*, a mulher leva sempre a melhor.

Vejamos um caso em que a mulher manipula a verdade, enganando o astrólogo. No conto "La malice des épouses" (vol. XIII: 237-267), uma história contada por um vendedor de

legumes, havia um homem que era astrónomo de profissão e sabia ler os rostos e adivinhar os pensamentos pela fisionomia. Tinha uma jovem mulher que se vangloriava a toda a hora das suas virtudes de pureza. O astrónomo acreditava nela e dizia a toda a gente as virtudes da sua mulher. Até que lhe disseram que ele estava enganado, pois a mulher não passava de uma prostituta. O astrónomo fingiu ir-se embora durante uns dias (já que, segundo o texto, os sábios e os astrónomos em particular não seguem os hábitos das outras pessoas), ficando porém a observar o comportamento da esposa. Esta recebeu em casa, sucessivamente, um vendedor de canas de açúcar (que lhe trouxe uma cana), um vendedor de aves (que lhe trouxe um galo) e o mestre dos burros do quarteirão (que lhe trouxe uma banana). O astrónomo morreu antes que a jovem comesse a banana e a jovem acabou com o chefe dos burros.

A ciência passa pela adivinhação e o interior é avaliado pelo exterior. Há uma transposição da imagem para o conceito, do rosto para a mente e para a verdade. Mas esta ciência prova-se errónea. Não só a observação da fisionomia não leva ao conhecimento do pensamento, como o facto de ser astrólogo não confere autoridade. Este era mais enganado do que nenhum outro. E enganado por uma mulher, não por ficção, como fez Sheherazade, mas por mentira. E, nesta medida, aquele que era dono da ciência dos astros podia mais facilmente ser enganado do que o próprio sultão.

Um segundo exemplo, e o mais acabado no que diz respeito à teorização da ciência dos astros nas *Mil e Uma Noites*, é o conto "Histoire de la docte sympathie" (vol. VI: 11-64), que prova como a sabedoria da mulher é superior à de um astrónomo. A bela escrava, Sympathie, que propõe a Haroun Al-Rachid pagar uma avultosa quantia que permitisse ao senhor, Aboul-Hassan, pagar as suas dívidas, entra num jogo de perguntas de vários sábios, em que ela prova ser superior, ao colocar-lhes uma questão à qual não sabem responder, para lhes ficar com os mantos. Neste conto é apresentada uma problematização da ciência dos astros. Um astrónomo, um venerável *cheikh*, interroga primeiramente Sympathie sobre o lugar onde nasce e se põe o Sol. Depois questiona-a acerca das boas e más influências dos astros. Ela responde corretamente e começa por mencionar os sete planetas da Astrologia clássica, referindo as suas características e as suas dignidades essenciais¹³ (regência, detrimento, exaltação e queda):

Outre le soleil et la lune, il y a cinq autres planètes qui sont: Outared [Mercure], El-Zohrat [Vénus], El-Merrikh [Mars] El-Mouschtari [Jupiter] et Zôhal [Saturne]. La Lune, froide et humide, de bonne influence, a pour séjour le Cancer, pour apogée le Taureau, pour inclinaison le Scorpion, et pour périégée le Capricorne. La planète Saturne, froide et sèche, d'influence maligne, a pour séjour le Capricorne

et le Verseau, son apogée est la Balance, son inclinaison le Bélier, et son périégée le Capricorne et le Lion. Jupiter, d'influence bénigne, est chaud et humide et a pour séjour le Poisson et le Collier, pour apogée le Cancer, pour inclinaison le Capricorne, et pour périégée les Gémeaux et le Lion. Vénus, tempérée, d'influence bénigne, a pour séjour le Taureau, pour apogée les Poissons, pour inclinaison la Balance et pour périégée le Bélier et le Scorpion. Mercure, d'influence tantôt bénigne tantôt maligne, a pour séjour les Gémeaux, pour apogée la Vierge; pour inclinaison les Poissons, pour périégée le Taureau. Mars enfin, chaud et humide, d'influence maligne, a pour séjour le Bélier, pour apogée le Capricorne, pour inclinaison le Cancer et pour périégée la Balance. (vol. VI: 48)

O astrónomo faz perguntas que se relacionam com a adivinhação, próprias da arte astrológica. Pergunta-lhe se sabe se vai chover. E, quase incapaz de responder, Sympathie acaba por dizer que há cinco coisas que só Deus sabe: "l'heure de la mort, la tombée de la pluie, le sexe de l'enfant dans le sein de sa mère, les événements du lendemain et l'endroit où chacun devra mourir!" (vol. VI: 49).

Sem conseguir ultrapassá-la, o astrónomo pergunta-lhe a influência dos astros nos dias da semana. Aqui ela responde com grande conhecimento e interpretação simbólica acerca dos mesmos:

¹³ As dignidades essenciais dizem respeito à força ou fraqueza de um planeta relativamente à sua posição astrológica.

Elle répondit: 'Le dimanche est le jour consacré au soleil. [...] Le lundi est jour consacré à la lune. [...] Le mardi, jour consacré à Mars, peut commencer l'année. [...] Le mercredi est le jour de Mercure. [...] Le jeudi est le jour consacré à Jupiter. [...] Le vendredi est le jour consacré à Vénus. [...] Le samedi enfin est le jour de Saturne (vol. VI: 49-50).

Posto isto, o astrónomo pergunta o ponto do céu onde estão suspensos os planetas, ao que ela responde sabiamente com a posição dos céus:

Sympathie répondit:

Certainement! La planète Saturne est suspendue exactement au septième ciel; Jupiter est suspendu au sixième ciel; Mars au cinquième; le Soleil au quatrième; Vénus au troisième; Mercure au second; et la Lune au premier ciel! (vol. VI: 51).

Depois de responder corretamente, foi a vez de Sympathie interrogar. Quis saber quais eram os três tipos de estrelas. Mas o astrónomo não soube responder e Sympathie ficou-lhe com o manto¹⁴. A jovem assume o lugar do astrónomo, o "outro" que elimina e cuja sabedoria incorpora. O conhecimento daquele

¹⁴ Eis a resposta da jovem: "Les étoiles sont divisées en trois classes suivant leur destination: les unes sont suspendues à la voûte céleste, comme des flambeaux, et servent à éclairer la terre; les autres sont situées dans l'air, par une suspension invisible, et servent à éclairer les mers; et les étoiles de la troisième catégorie sont mobiles à volonté entre les doigts d'Allah: on les voit filer pendant la nuit, et elles servent alors à lapider et punir les démons qui veulent enfreindre les ordres du Très-Haut!" (vol. VI: 52).

que reivindica manipular os astros, sendo do âmbito destes a ciência maior, é subjugado à inteligência da mulher, que atesta o domínio sobre o homem.

Verificamos, pois, que a Astronomia, não distinta da Astrologia nos contos das *Mil e Uma Noites*, surge em muitas das histórias indissociada dos seus protagonistas, astrónomos e astrólogos, que exercem diferentes funções nos textos, principalmente a mediadora, enquanto "leitores" de uma realidade vedada aos comuns, quer interpretando os fenómenos através de exercícios divinatórios, quer assumindo a função de conselheiros em diversas situações. A chamada "ciência dos astros" é apanágio dos sábios e iniciados, envolta numa simbologia ligada à vida, ao conhecimento e ao destino.

É notório que nestes contos há uma responsabilidade acrescida das personagens: os astros são determinados por Deus, mas o uso que as personagens fazem da ciência é da sua autoria. É da sua mediação que nasce, ou não, a credibilidade da ciência e é por seu intermédio que as ações têm lugar. Porém, os astros definem o percurso, as condições, mas não sentenciam o fim. Este vai depender das ações das personagens e do uso que fizerem do conhecimento. E pode haver ciência e iniciação em qualquer área, mas a mulher consegue sempre sobrepor-se a quem julgar ter domínio sobre o conhecimento. Porque é ela que põe os pretensiosos no seu lugar demonstra que os homens podem aprender a ciência, mas Deus é sempre mais sábio ("mais Allah est plus savant!").

Bibliografia

Fontes:

La Reine de Saba – selon le texte et la traduction du Dr. J. – C. Mardrus (ed de Joseph-Charles Mardrus), Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle, 1918.

Le Livre des Mille Nuits et Une Nuit – traduction littérale et complète du texte arabe par le Dr. J. C. Mardrus, Paris: Éditions de La Revue Blanche / Librairie Charpentier et Fasquelle, 1899-1904 (16 vols.).

Toute Puissance de l'Adepté. Transcription des Hauts textes initiatiques de l'Égypte. Le Livre de la Vérité de Parole (ed de Joseph-Charles Mardrus), Paris: Bibliothèque Eudaique, 1932.

Estudos:

Carvalho, Helena Avelar de, *Vir sapiens dominabitur astris: astrological knowledge and practice at the Portuguese royal court (King João I to King Afonso V)*, Lisboa: FCSH-UNL, 2011.

Chebel, Malek, *L'Imaginaire Arabo-Musulman*, Paris: PUF, 1993.

Chebel, Malek, *La Féminisation du Monde: essai sur les Mille et une Nuits*, Paris: Payot, 1996.

Chora, Ana Margarida, "As Mil e Uma Noites e o Orientalismo – o nascimento de uma tendência literária", in *As Chinelas de Abu-Casem / Bocage* (ed. e estudo de Ana Margarida Chora e Daniel Pires), Setúbal: Centro de Estudos Bocageanos, 2016, p. 29-43.

Defrance, Anne, "La réfraction des sciences dans le conte de fées", *Féeries*, n.º 6, 2009, p. 63-86.

Duhem, Pierre, *Le Système du Monde: histoire des doctrines cosmologiques – de Platon a Copernic*, Paris: Hermann, 1974 (10 vols.).

Godinho, Helder, "O conto como mediação" in *Em Louvor da Linguagem. Homenagem a Maria Leonor Carvalhão Buescu*, Lisboa: Colibri, 2003, p. 121-125.

Paulvé, Dominique e Chesnais, Marion, *Les Mille et Une Nuits et les Enchantements du Docteur Mardrus*, Paris: Éditions Norma, 2004.

Said, Edward W., *Orientalism*, London: Penguin, 2003.

CIÊNCIA E LITERATURA – O POEMA DA MEDICINA DE IBN SĪNĀ (AVICENA)

Natália Maria Lopes Nunes

<https://orcid.org/0000-0001-9198-8568>

IELT (NOVA-FCSH)

Resumo: Na sociedade árabe e islâmica medieval, muitos homens ligados às ciências também foram poetas. Como poetas, esses homens da ciência transmitiram um saber expresso em verso, contribuindo para uma forte relação entre a poesia e o conhecimento. Além disso, na época medieval, escrever em verso era uma forma didática muito em voga na aprendizagem das ciências, nomeadamente da Medicina.

Como exemplo, Ibn Sīnā, conhecido por Avicena (980–1037), para além de ter escrito uma das obras mais importantes da História da Medicina, *Kitāb al-Qānūn fī al-Tibb* (*O Cânone da Medicina*), escreveu ainda uma obra mais reduzida desse cânone, intitulada *Manzūma fī al-Tibb* ou *Urjūza fī al-Tibb* (*Poema da Medicina*).

O *Poema da Medicina* teve um papel muito importante na aprendizagem da Medicina, quer no Oriente, quer do Ocidente, e as diversas traduções permitiram a sua divulgação e estudo, sobretudo na Europa.

Palavras-chave: Ibn Sīnā; *Poema da Medicina*; Ciência; Literatura.

Abstract: In medieval Arab and Islamic society, many men connected with the sciences were also poets. As poets, these men of science were transmitted a knowledge expressed in

verse, contributing to a strong relationship between poetry and knowledge. Moreover, in medieval times, writing in verse was a didactic form very much in vogue in the learning of the sciences namely Medicine.

As an example, Ibn Sīnā, known as Avicenna (980-1037), besides writing one of the most important works in the History of Medicine, *Kitāb al-Qānūn fī al-Tibb* (*The Canon of Medicine*), wrote a smaller work of this canon, entitled *Manzūma fī al-Tibb* *Urjūza fī al-Tibb* (*Medicine Poem*).

The *Medicine Poem* played a very important role in the learning of Medicine, both in the East and in the West, and the various translations allowed for its dissemination and study, especially in Europe.

Keywords: Ibn Sīnā; *Medicine Poem*; Science; Literature.

1 | Introdução

Na sociedade árabe e islâmica medieval, muitos dos homens ligados às ciências também foram poetas. Médicos, astrónomos, físicos, agrónomos, entre outros, exerciam diversas atividades, sendo uma delas a arte da poesia, estabelecendo, assim, um grande diálogo entre a ciência e a literatura. A ligação da ciência

com a literatura estava bastante enraizada na cultura árabe e muitos sábios tinham conhecimentos profundos de ambas as áreas, mas também de Botânica, pois as plantas, e alguns alimentos, tinham uma importância muito grande na terapia de determinadas doenças.

Como poetas, esses homens da ciência foram transmissores de um saber expresso em verso, contribuindo para uma forte relação entre a poesia e o conhecimento. Além disso, na época medieval, para os árabes, escrever em verso era uma forma didática muito em voga na aprendizagem das ciências, nomeadamente da Medicina. Como refere Joaquina Eguaras Ibáñez:

La gran afición que los árabes sintieron por el estudio de la medicina, cuya ciencia se apoyó principalmente en las propiedades curativas de las plantas y la descripción de éstas, que constantemente enriquecía el caudal de los conocimientos botánicos, fueron una buena base para que surgiera la ciencia y el arte de la agricultura. (Eguaras Ibáñez, 2014: 23)

2 | Ibn Sīnā (Avicena) e o carácter didático do *Poema da Medicina*

Ibn Sīnā, conhecido por Avicena (980-1037), estudou Filosofia e Medicina desde muito jovem. Com dez anos de idade, recitava o Corão e, aos dezasseis anos, já exercia medicina, por isso, foi

considerado um menino prodígio (Asimov, 1980: 4). Muitas das vezes, era procurado por figuras importantes, para curá-las de doenças graves, como por exemplo, o sultão Nūh ibn Mansūr. Por tê-lo livrado de uma doença incurável, o sultão deu-lhe permissão para frequentar a sua biblioteca, razão pela qual Ibn Sīnā teve acesso a muitos livros de autores antigos, presentes na rica biblioteca do sultão. Para além da Medicina e da Filosofia, também se dedicou a cargos políticos, tendo sido vizir. (Cf. Avicenne, 1955) A sua obra magistral foi *Kitāb al-Qānūn fī al-Tibb* (*O Cânone da Medicina*), dividida em cinco livros subdivididos por secções, temas e resumos. Mas, para além de ter escrito uma das obras mais importantes da História da Medicina, escreveu ainda uma obra mais reduzida desse cânone, intitulada *Manzūma fī al-Tibb* ou *Urjūza fī al-Tibb* (*Poema da Medicina*). Esta obra, em verso, abre com um prefácio em prosa escrito pelo próprio autor, iniciando-se depois com doze versos, nos quais tece elogios a Deus, ao Criador, aspeto que tem subjacente a relação entre Ibn Sīnā e a religião, ou entre a ciência e a crença.

Durante muitos séculos, o *Poema da Medicina* teve um papel muito importante na aprendizagem da Medicina, quer no Oriente, quer no Ocidente, e as diversas traduções permitiram a sua divulgação e estudo, sobretudo na Europa. O facto de ter sido escrito em verso, era uma estratégia para facilitar a memorização de assuntos tão importantes para a época, relacionados com a Medicina. Ibn Sīnā, conhecido por ser um grande sábio (*hakim*) e médico importante, ensinava a parte teórica e prática da Medicina. Os

seus alunos tinham de memorizar diversos conhecimentos em pouco tempo, para poderem exercer a parte prática. Então, ele próprio, para além das conhecidas obras de Medicina que lhe foram atribuídas, escreveu vários tratados em verso, pois, assim, seria mais fácil a memorização desses conteúdos. O *Poema da Medicina*, com métrica *rajaz* é, assim, um resumo em verso d'O *Cânone da Medicina*, cuja dimensão reduzida seria mais fácil para a memorização de conceitos ligados à medicina, terapia e cirurgia. A poesia como forma muito popular entre os árabes na transmissão do conhecimento, através de imagens e de símbolos, assim como a própria rima e ritmo, facilitavam a memorização. Por outro lado, a poesia era também considerada um divertimento científico (e a forma métrica da poesia árabe utilizada, *rajaz*, era uma métrica muito simples e mais fácil de utilizar na transmissão de conhecimentos científicos). O *Poema da Medicina* seria um excelente meio, não apenas por facilitar a memorização, mas também pelo seu poder emocional, e contribuir para um ensino eficaz da Medicina.

Na Pérsia, a prática de escrever em verso textos ligados à ciência foi difundida por diversos autores, mesmo depois de Ibn Sīnā, tais como Nezāmī (1141-1209) e Saa'di (talvez 1210-1291 ou 1292), entre outros. Porém, usar textos em verso era também aplicado na aprendizagem da Filosofia, Astrologia, Matemática, etc. Então, Ibn Sīnā, seguindo também a tradição grega de Hesíodo e de outros autores da Pérsia, dava poemas aos seus alunos, para que estes, através da estética poética, pudessem

facilmente memorizar os ensinamentos científicos, neste caso, ligados à Medicina. O poema, ao serviço da Medicina (ou de outras ciências), adquiria um carácter didático, mas também científico. Mais do que isso, segundo Ibn Sīnā e outros médicos, este tipo de poesia tinha um carácter terapêutico e era também recomendada aos pacientes para melhorarem e manterem a sua saúde e bem-estar.

3 | Alguns ensinamentos no *Poema da Medicina* de Ibn Sīnā

O *Poema da Medicina* demonstra também os vastos conhecimentos do seu autor, utilizando um método ordenado e rigoroso, através de uma linguagem clara e concisa. No poema, Ibn Sīnā divide a Medicina em duas partes, a parte teórica, subdividida em três secções e a parte prática, subdividida em duas secções. Escrever ciência sob a forma de verso era comum no século X e Ibn Sīnā seguiu também essa tradição. Como poema de cariz pedagógico, estava dividido em duas partes, a teórica (fisiologia, patologia e sintomatologia) e a prática (terapêutica através de regimes ou de fármacos e os procedimentos, como as sangrias, atos cirúrgicos, fraturas e luxações). O médico apresenta ainda uma definição de Medicina:

15. Dans ce poème est incluse toute la Médecine, Théorique et Pratique.

16. Et me voici, mettant en vers tout ce que je sais de cette science.

De la définition du mot Tibb (Médecine) :

17. La médecine est l'art de conserver la santé et éventuellement de guérir la maladie survenue dans le corps.

Subdivision de la Médecine :

18. Une première distinction sera: la Théorie et la Pratique.

La Théorie dans son ensemble se divise en trois sections.

19. Il y a sept composants naturels et six facteurs nécessaires '[la vie. - Trad.].

20. On les trouve en effet, dans les livres. Ce sont : les Conceptions générales, la Pathologie, les Causes.

21. La Pratique se divise en deux actions: l'une exerce avec les mains. [Chirurgie. Trad.].

22. L'autre avec les drogues et les régimes alimentaires. [Thérapeutique Médicale. Trad.]. (Avicenne, 1956: 11-12)

O *Poema da Medicina* revela também que Ibn Sīnā, como os seus predecessores, conheceu e leu os grandes autores das antigas civilizações, nomeadamente da Grécia. Nesse sentido, o próprio Ibn Sīnā segue a teoria humoral e explicita a importância dos elementos, aspetos já desenvolvidos por Hipócrates e Galeno:

24. L'opinion d'Hippocrate au sujet des éléments est exacte: il en est quatre: eau, feu, terre, air.

25. La preuve de l'exactitude de cette conception est qu'après la mort, le corps retourne nécessairement à eux. (Avicenne, 1956: 12)

Segundo as teorias já desenvolvidas na Antiguidade, Ibn Sīnā explica a relevância dos humores, pois, se houver alterações humorais, podem surgir algumas doenças:

243. Parmi les causes de maladie, on admet que le tempérament d'un organe peut être altéré par le déversement en lui d'humeurs. (Avicenne, 1956: 27)

Além disso, como o seu predecessor al-Rāzī (854-925), também Ibn Sīnā exalta a alma, a mente e o corpo, realçando ainda a importância dos fatores psicológicos na preservação da saúde e na cura da doença. Destaque também para o uso da palpação no exame clínico dos pacientes na medicina islâmica. Ou seja, para Ibn Sīnā, era fundamental palpar (a zona dolorosa), ver (por exemplo, a pulsação arterial) e cheirar (por exemplo, o odor da urina).

Na parte teórica, verifica-se ainda que o autor entra em grandes pormenores relativamente aos "sinais diagnósticos", assim como aos "sinais prognósticos" que possam contribuir para a cura de determinada doença. Segundo Ibn Sīnā, o diagnóstico de determinada doença pode apresentar uma síndrome, ou seja, sinais e sintomas que determinam qual é o problema de saúde existente. O diagnóstico pode, assim, ser observado, por exemplo,

através do pulso, da sudação, da urina e das fezes. Quanto ao prognóstico, também este apresenta sinais aos quais o médico deve estar atento, pois são eles que revelam a evolução da doença. Sobre os sintomas de algumas doenças, Ibn Sīnā refere que eles podem manifestar-se de várias formas:

306. Certaines maladies sont reconnues grâce à ce que produit le corps, par ce qui survient en lui,

307. par ce qui en est expulsé ; crachats, selles, sueur, urines.
(Avicenne, 1956: 32)

Por outro lado, esses sinais irão contribuir para vários aspetos, nomeadamente para iniciar, continuar ou parar a cura:

Des signes pronostiques en cours de maladie:

565. Il en est qui avertissent de la mort, d'autres annoncent la guérison.

566. Nous en donnerons une description qui les fera connaître;

567. le médecin jugera grâce à sa science de ces signes : il saura si le malade doit mourir et s'abstiendra [de le traiter] ;

568. de même il saura s'il peut guérir et l'annoncera.

569. Il lui faut reconnaître tout d'abord les périodes des maladies et leurs complications,

570. leur durée longue ou courte, leur gravité ou leur bénignité;

571. il doit s'ingénier à connaître les accidents qui peuvent survenir dans les différentes périodes et prévoir la crise.

(Avicenne, 1956: 49)

Quanto aos prognósticos, de tudo o que é referido pelo médico, destaque para o facto de se avaliarem os vários sintomas e ainda de se ter em conta o exame ao cérebro. Para Ibn Sīnā, na avaliação dos sintomas, a relação com o cérebro é importante. Segundo ele, se a nível embrionário o coração é o órgão central e primeiro, após a formação dos órgãos, aquilo a que ele chama a função mental do coração, é delegada no cérebro. Além disso, para Ibn Sīnā, mesmo as disfunções dos cinco sentidos vêm do cérebro. Por outras palavras, o cérebro tem um papel fundamental no resto do corpo, é ele que comanda todos os órgãos, daí a relevância de se realizarem exames ao cérebro. Como ele mesmo refere no *Poema da Medicina*:

Des procédés pour établir un pronostic d'après les symptômes:

763. Lorsque tu voudras juger de l'état d'un malade, fais la balance entre les différents symptômes.

764. Il en est qui indiquent le bon tat des forces, d'autres le contre disent.

765. Accorde une valeur certaine ceux tirés de l'examen du cerveau. (Avicenne, 1956: 61)

Na parte prática, o médico destaca dois elementos fundamentais para a cura das doenças: o que pode ser feito com as mãos e o que pode ser feito graças às drogas administradas e ao tipo de alimentação:

775. La pratique compte deux sections : l'une s'exerce l'aide des mains '.

776. L'autre avec drogues et régime alimentaire approprié.
(Avicenne, 1956: 62)

Ibn Sīnā salienta ainda a importância dos regimes alimentares, da higiene e de um ambiente saudável que contribuam para a manutenção e preservação da saúde. Na parte teórica, de facto, os alimentos são fundamentais na preservação da saúde e na cura das doenças:

162. Sache que c'est la nourriture qui fait grandir les jeunes [ce qui doit grandir: sic].

163. Elle remplace l'instant, pour les adultes, ce qui, dissous dans le corps, diminuerait en quantité.

164. La plus louable est celle qui donne en se transformant un sang pur,

165. par exemple, le bon pain de semoule, la chair des jeunes poulets. (Avicenne, 1956: 22)

Na parte prática da Medicina, a alimentação tem, assim, um papel fundamental, ou seja, a alimentação não pode ser negligenciada, pois um bom regime alimentar é fundamental, quer na preservação da saúde, quer no processo de cura:

Du régime alimentaire en général:

804. Il convient dans l'espace d'un jour et d'une nuit de manger au moins une fois,

805. au plus deux fois, la moyenne est de trois fois en deux jours.

806. Il faut prolonger la mastication pour obtenir une bonne digestion;

807. tout ce qui est difficile à mâcher l'est à digérer.

808. Quand tu consommes un aliment indigeste,

809. prends sagement quelque chose pour le neutraliser: son contraire quant au tempérament [de l'aliment].

810. Il existe en effet des tempéraments mal équilibrés auxquels convient une alimentation anormale,

811. l'habitude en ce cas devient une force, satisfais ton désir,

812. ne supprime une habitude nuisible que progressivement,

813. préfère les mets humides, carte les astringents, mêle l'acide l'agréable saveur douce,

814. améliore ce qui est sec par l'humide, ce qui est froid par le chaud,

815. si le mets est chaud, mêle-le un autre froid, s'il est humide, unis-le son contraire;

816. si tu redoutes l'insalubrité du gras et sa difficile digestion,

817. ajoutes-y du sel ou de l'acide, les deux la rendront facile. (Avicenne, 1956: 63-64)

Ibn Sīnā realça também a importância do exercício físico, sobretudo feito com moderação. A sua prática é fundamental para expulsar as impurezas do organismo e dar um certo equilíbrio ao corpo:

189. Parmi les exercices physiques, il en est de modérés: c'est eux qu'il faut se livrer;

190. ils équilibrent le corps, en expulsent les résidus et les impuretés,

191. sont facteurs de bonne nutrition [pour les adultes] et d'heureuse croissance pour les jeunes. (Avicenne, 1956: 24)

Assim, no poema, destacam-se algumas práticas fundamentais: ter um regime dietético de acordo com as estações do ano, praticar desporto, cuidar das crianças desde o útero materno, durante a natalidade e pós-natalidade, cuidar do convalescente e dos idosos, ter higiene, prevenir situações de risco e desenvolver boas relações com aqueles que nos rodeiam.

Para preservar a saúde, Ibn Sīnā também segue a tradição da Medicina Profética. Neste tipo de Medicina, entende-se que o homem possui três dimensões que se expressam através do corpo, da alma e do intelecto. Daí a necessidade de uma educação para a saúde do corpo e de uma educação espiritual contra as doenças éticas, ideológicas e espirituais. A Medicina Profética, para além do Corão e de algumas orações, baseava-se (e ainda hoje se baseia) na alimentação e no uso de determinadas plantas. Nesse sentido, o próprio Corão aconselha a comer e a beber com moderação (7: 31) e o jejum, sobretudo o do Ramadão (um dos cinco pilares do Islão), é um exemplo de purificação do corpo e da alma, contribuindo para a saúde e bem-estar do ser humano. Assim, na Medicina Profética considera-se que

muitas das doenças provêm do tipo de alimentação e também do seu exagero, indo muito além daquilo que o corpo realmente necessita. Nesse sentido, Ibn Sīnā, no *Poema da Medicina*, refere que, se alguém deseja evitar a doença, deve dividir a sua barriga em três partes: um terço para a respiração, um terço para a comida e o resto para a água.

A Medicina Profética baseada, essencialmente, nos textos corânicos foi fundamental antes do desenvolvimento da Medicina científica dos árabes e também antes dos seus conhecimentos sobre a Medicina científica dos gregos, cujas traduções permitiram a evolução da medicina árabe. A título de exemplo, Ibn Sīnā, na obra já referida inicialmente, n' *O Cânone da Medicina*, escrita em cinco capítulos, dedica dois deles à Farmacopeia. Esses textos apresentam listas de substâncias terapêuticas e ainda um conjunto de receitas medicinais. Nessa sequência, muitas plantas foram usadas com um valor terapêutico, tais como a lavanda, a cânfora, o ginseng, a canela, as rosas, o açafraão, entre outras. Eram também usados ingredientes de origem animal, como o leite e o âmbar, e de origem mineral, como o ouro, a prata, o ácido sulfúrico, etc. Algumas dessas referências e conhecimentos estão também subjacentes no *Poema da Medicina*, sobretudo no que diz respeito à alimentação. Após o desenvolvimento da Medicina científica, essas práticas de cura, muitas delas, advindas da Medicina Profética permaneceram, quer na Medicina praticada por médicos, quer nas classes mais baixas, praticantes de uma Medicina mais popular.

4 | Conclusão

Em conclusão, as obras de Ibn Sīnā foram de tal forma importantes que predominaram nos estudos da Medicina até ao século XVII. Um dos textos mais famosos foi *Manzūma fī al-Tibb* ou *Urjūza fī al-Tibb* (*Poema da Medicina*). Na Idade Média, o poema teve uma grande divulgação, não apenas no mundo árabe, mas também na Europa, devido à sua tradução em diversas línguas e à sua linguagem acessível. O *Poema da Medicina* já estava traduzido em latim no século XIII, em 1284, por Armengaud de Blaise. Em latim, ficou conhecido por *Cantica* ou *Canticum* e foi traduzido, no século XII, em Toledo, por Gerardo de Cremona, daí a sua rápida divulgação nas universidades europeias.

Atualmente, Ibn Sīnā é ainda considerado um dos grandes sábios. As suas obras foram traduzidas em diversas línguas e a sua influência foi grande, não apenas no mundo muçulmano, mas também no mundo ocidental e mesmo em alguns dos seus adversários. Para que os ensinamentos fossem mais facilmente assimilados pelos seus alunos, e sendo ele também um poeta, utilizou a linguagem poética, para expressar aspetos fundamentais da Medicina.

Em suma, o *Poema da Medicina* apresenta os princípios das ciências médicas e vários assuntos relacionados com as patologias e as respetivas formas de cura. Escrito em ritmo prosódico, de métrica *rajaz*, com 1330 versos, tinha como objetivo apresentar, de uma forma simples e clara, os princípios da Arte Médica. O texto começa com um prefácio em prosa, onde o autor explica

as razões de ter escrito esse texto em verso e onde refere que a Medicina é a arte de conservar a saúde e curar as doenças que aparecem no corpo. Já na parte em verso, no verso 16, refere que tudo o que sabe dessa ciência, coloca ali em verso. Neste sentido, concluímos com dois versos que sintetizam os principais objetivos da Medicina: conservar a saúde e curar a doença:

778. [La Médicale.] comporte deux variétés : l'une conservatrice de la santé,

779. l'autre curative de la maladie, et cela, par ma vie, est le but des Médecins. Avicenne, 1956: 62)

Bibliografia

Asimov, Mohamed S., "Ibn Sina-Avicenne - un génie universel", in *Le Courrier de l'Unesco*, octobre 1980, 33^{ème} année, p. 4-8.

Avicenne, *Poème de la Médecine (The Medical Poem)*, Al-Husayn Ibn Abdullah Ibn Sina, *Urguza Fi T-Tibb (Cantica Avicennae)*, texte arabe, traduction française, traduction Latine du XIIIe siècle, avec introductions, notes, et index, établi et présenté par Henri Jahier et Abdul-Kader Noureddine, Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres, 1956.

Eguaras Ibáñez, Joaquina, *Ibn Luyun: Tratado de Agricultura* (trad.), editado con la autorización del Patronato de la Alhambra y el Generalife, Almería: Escobar, Impresores, S.L., 2014.

Massé, Henri; Achena, Mohammad (trad.), Avicenne. *Livre de Science*, Paris: Les Belles Lettres, 1955.

OS DIÁRIOS DE VIAGEM DE ALEXANDER VON HUMBOLDT NO CONTEXTO DA SUA OBRA: ESTILO LITERÁRIO, EMOTIVIDADE E CIÊNCIA

Gabriela Fragoso

<https://orcid.org/0000-0002-2518-6425>

Universidade NOVA de Lisboa – FCSH / CECC –
Universidade Católica

Resumo: Os diários de viagem de Alexander von Humboldt, escritos durante o trajeto que o levou às colônias espanholas da América Central e da América do Sul (de 1799 a 1804), acompanham-no ao longo da vida e são o texto primordial sobre o qual se baseia a restante obra, nomeadamente o livro de viagem *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent* (1805-1838) e *Cosmos – Esboço de uma descrição física do mundo* (1845-1847), o seu trabalho mais tardio. As anotações científicas e as reflexões políticas patentes nos diários oferecem ao leitor a espontaneidade de uma escrita colorida por episódios vividos no momento, entrecortados por excursos científicos que lhe conferem um carácter único.

Nos diários, Humboldt sublinha a importância da fruição da natureza, realçando já uma das componentes principais que surgirão em textos subsequentes que marcaram os seus noventa anos de vida: apurar um estilo de escrita, por forma a congregar num mesmo texto a objetividade científica e o prazer estético. A sua posição enquanto cientista e polímata rejeita atitudes condescendentes ou arrogantes face ao uso da linguagem poética na descrição dos fenómenos naturais, considerando-a,

pelo contrário, fundamental no refinamento do gosto e da sensibilidade.

Os diários de viagem revelam a compreensão da natureza e do ser humano e aprofundam temas candentes, como sejam a opressão colonial ou a escravatura, ambas vistas como problemas globais.

Palavras-chave: Natureza; Poesia; Ciência; Línguas; Escravatura.

Abstract: Alexander von Humboldt's travel journals written during his travels across South and Central America (from 1799-1804) accompanied him throughout his life and were the source for his travel book *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent* (1805-1838) as well as for his late work *Kosmos. A Sketch of a Physical Description of the Universe* (1845-1862). The numerous scientific annotations and political reflections in Humboldt's travel journals are quite peculiar, for they allow the interference of emotion and spontaneity and so offer a very lively image of this geographer and polymath.

Humboldt emphasizes in various ways the importance of using a poetic language when describing natural phenomena, because poetry and science aren't antagonists but rather complementary. And he depicts the poetic use of language as fundamental for the refinement of taste, also stressing the influence it exercises

on sensitive minds. He is not either condescending, nor arrogant towards the use of a poetic style in the depiction of the details nature offers us.

The travel journals unravel Humboldt's understanding of nature and humankind and also go deep into a range of themes such as colonial oppression and slavery which Humboldt defines as global problems.

Keywords: Nature; Poetry; Science; Languages; Slavery.

O ano de 2019 não podia ter sido mais apropriado para recordar, também em Portugal, alguns aspetos da vida e obra do geógrafo e polímata Alexander von Humboldt, nascido em Berlim em 1769 e falecido nesta mesma cidade em 1859. As efemérides em torno do seu nascimento estiveram concentradas sobretudo em Berlim, mas também na América Latina, e permitiram uma aproximação renovada à complexa mole de textos que nos legou e que são o espelho de uma longa vida de noventa anos¹.

Em Portugal, o nome Alexander von Humboldt está sobretudo associado à viagem sul-americana (entre 1799 e 1804) que deu

¹ O programa das comemorações, com o título *Er war Forscher, Weltvermesser – und Universalgenie. Alexander von Humboldt wird 250* [Ele foi investigador, agrimensor do mundo – e génio universal. Alexander von Humboldt faz 250 anos] pode ser consultado em <https://avhumboldt250.de/>. O programa comemorativo na América Latina, *Humboldt y las Américas*, pode ser consultado em: <https://www.goethe.de/prj/hya/de/index.html>

origem a um relato de trinta volumes, escrito em francês (*Relation historique du Voyage aux Régions équinoxiales du Nouveau Continen, fait en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804* / *Relação Histórica da Viagem às Regiões equinociais do Novo Continente nos anos de 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 e 1804*), e editado entre 1814 e 1825, bem como às conferências sobre o Kosmos, proferidas em Berlim em meados do século XIX, e publicadas numa obra com o mesmo nome: *Kosmos – Entwurf einer physischen Weltbeschreibung* (Cosmos – *Esboço de uma descrição física do mundo* (1845-1847). Estes dois textos, que ainda hoje constituem uma fonte inesgotável para geólogos, botânicos, historiadores, zoólogos e filósofos da cultura têm na sua base os diários de viagem, um conjunto de milhares de páginas escritas durante o percurso que levou Alexander von Humboldt e o médico e botânico francês Aimé Bonpland às colónias espanholas da Venezuela, Cuba, Colômbia, Equador, Peru e México².

Contrariamente ao interesse que a *Relação Histórica da Viagem e Kosmos* sempre despertaram, os diários de viagem não têm

² Em finais de 2013 os diários de viagem de Alexander von Humboldt foram adquiridos pela *Stiftung Preußischer Kulturbesitz* (Fundação do Património Cultural Prussiano). Entre 2014 e 2017, a Biblioteca Estadual de Berlim-Património Cultural Prussiano e o Ministério Federal da Educação e da Investigação (Bundesministerium für Bildung und Forschung) trabalharam conjuntamente num projeto destinado a disponibilizar os diários americanos de viagem e o restante espólio em formato digital. Ver: Alexander von Humboldt Portal – <https://humboldt.staatsbibliothek-berlin.de/#toggle-id-1> [consultado em 15-03-2019]; Alexander von Humboldts Amerikanische Reisetagebücher – <https://staatsbibliothek-berlin.de/die-staatsbibliothek/abteilungen/handschriften/nachlaesse-autographen/projekte/humboldt-projekt/> [consultado em 17-03-2019].

recebido a mesma atenção dos investigadores da vida e obra humboldtianas, o que poderá ser, em parte, reflexo da dificuldade em inseri-los num género ou subgénero único e claramente identificável, pois trata-se de textos que não obedecem a critérios meramente científicos ou estético-literários, e que se esquivam, por conseguinte, a uma catalogação unívoca: não satisfazem plenamente quem procura a diarística pura, a narrativa de propensão autobiográfica que registe eventos e vivências quotidianas, mas também não correspondem inteiramente às expectativas de quem neles crê poder encontrar uma linguagem literária depurada ou um discurso científico feito de razão e de empirismo.

Os diários são o único testemunho completo da viagem americana, são eles que acompanham Humboldt desde a partida da Europa, em Junho de 1799, até à sua chegada a Filadélfia, em Maio de 1804. Constituem, pois, a base, o texto primordial do qual todos os outros partem, oferecendo ao leitor a espontaneidade de uma escrita colorida por episódios vividos no momento, entrecortados por excursos científicos que lhe conferem um carácter único. São também reflexo de uma situação epocal caracterizada pelo progresso das ciências e pela concomitante fruição estética da natureza³: reúnem medições meteorológicas, astronómicas, barométricas, higrométricas precisas, e acuradas comparações entre campos tão diversos como os da etnologia,

³ Albrecht von Haller, Goethe, Novalis, contemporâneos de Humboldt, são alguns dos poetas que, nas suas obras, exemplificam bem a possibilidade de harmonização entre os campos da ciência e da poesia.

da botânica, da geografia, da cartografia ou da mineralogia; mas também se tingem de poeticidade nas descrições da natureza sublime e não se coíbem de ultrapassar as barreiras de uma cientificidade neutra para defenderem apaixonadamente princípios ético-morais, como é o caso da rejeição da escravatura e da opressão colonial.

É longo o percurso seguido pelos diários, desde a escrita à publicação. Sabe-se que Humboldt, já no final da sua longa vida, reuniu estes textos em nove volumes, deixando consignado em testamento que deveriam ser depositados no Observatório Astronómico (*Sternwarte*) de Berlim para poderem ser consultados por outros cientistas (Humboldt, 2000: 19). Eis como Humboldt apresenta os seus diários:

Durante estes dias vi, pesquisei e senti tantas coisas que, receoso de me esquecer de algumas delas, quero assentar todo o material por escrito de forma algo superficial e desorganizada. A minha capacidade imaginativa ainda se há de manter, durante muitos anos, suficientemente activa para mais tarde me permitir aprontar uma imagem não totalmente incompleta do todo e oferecer a outros a alegria por mim sentida no contacto com aquela natureza tão magnífica e simultaneamente tão suave e benigna.⁴ (Humboldt, 2000: 81)

⁴ "In diesen Tagen habe ich so viel gesehen, empfunden und erfragt, dass ich jetzt in der Furcht, vieles aus dem Gedächtnis zu verlieren, die Materialien nur flüchtig und ungeordnet niederschreiben will. Meine Einbildungskraft wird noch mehrere Jahre warm genug bleiben, um einst ein nicht unvollständiges Bild des Ganzen daraus zusammensetzen,

Ao referir que vai assentar por escrito ("niederschreiben"), ainda que de forma superficial e desorganizada ("flüchtig und ungeordnet") os elementos recolhidos, para mais tarde, apoiando-se na sua capacidade imaginativa ("Einbildungskraft"), daí poder extrair uma imagem coerente e global que proporcione a outros a fruição de uma natureza suave e benigna ("sanfte und milde Natur"), Humboldt está claramente a dar voz a preocupações de ordem estética, emotiva, e também estilística que se espelham igualmente na obra *Kosmos*, no capítulo atinente à "Descrição da natureza e do sentimento da natureza de acordo com a diversidade de épocas e de povos"⁵: destaca aqui o "vigor ancestral da língua" ("alte Kraft der Sprache") patente nos diários de viagem de Cristóvão Colombo⁶ e elogia os "doces sons da melancolia" ("süsse Laute der Schwermut") que caracterizam as descrições das paisagens marítimas feitas por Camões nos *Lusíadas*⁷. Neste mesmo capítulo, defende ainda que a sensibilidade e o uso poético da língua são parte intrínseca das descrições da natureza:

Mais uma vez o digo: as descrições da natureza podem ser claramente delimitadas e cientificamente precisas, sem

um einst andere einen Teil der Freude mit genießen zu lassen, welche jene große und dabei so sanfte und milde Natur gewährt." (Humboldt, 2000: 81). NOTA: todas as traduções inseridas no artigo são da autoria de Gabriela Fragoso.

⁵ "Naturbeschreibung. Naturgefühl nach Verschiedenheit der Zeiten und der Volksstämme".

⁶ Humboldt, 2004: 215.

⁷ Humboldt, 2004: 217.

com isso perderem o sopro vivificante da imaginação. O carácter poético deve emergir da relação pressentida entre sentidos e intelecto, deve emergir do sentimento de totalidade abrangente, da limitação recíproca, da unidade inerente à própria natureza.⁸ (Humboldt, 2004: 223-224)

A obra de Alexander von Humboldt é um apuramento constante dos diários de viagem que constituem, por assim dizer, os textos primordiais. Não é sem razão que Margot Faak (1926-2015), a primeira investigadora da obra humboldtiana a organizar e publicar uma seleção dos diários de viagem a partir de 1986⁹,

⁸ "Naturbeschreibungen, wiederhole ich hier, können scharf umgrenzt und wissenschaftlich genau sein, ohne dass ihnen darum der belebende Hauch der Einbildungskraft entzogen bleibt. Das Dichterische muss aus dem geahnten Zusammenhang des Sinnlichen mit dem Intellektuellen, aus dem Gefühl der Allverbreitung, der gegenseitigen Begrenzung und der Einheit der Natur hervorgehen." É interessante verificar até que ponto a questão do estilo literário o preocupa. No prefácio a um conjunto de ensaios escritos em alemão – *Ansichten der Natur*, 1808 –, Humboldt sublinha a responsabilidade e a dificuldade sentidas em conseguir apurar um estilo de escrita que permitisse congregar num mesmo texto a objetividade científica e o prazer estético, tanto para quem escreve, como para quem lê: "O tratamento estético de elementos da história natural apresenta grandes dificuldades de composição, pese embora a maravilhosa energia e a flexibilidade da nossa língua materna, pois a riqueza da natureza convida à acumulação de imagens individuais e a acumulação perturba, quer a serenidade, quer o efeito global da pintura." (Humboldt, 2007: 21) – "Diese ästhetische Behandlung naturhistorischer Gegenstände hat, trotz der herrlichen Kraft und der Biegsamkeit unserer vaterländischen Sprache, große Schwierigkeiten der Komposition. Reichtum der Natur veranlasst Anhäufung einzelner Bilder, und Anhäufung stört die Ruhe und den Totaleindruck des Gemäldes." (Humboldt, 1987: IX).

⁹ Margot Faak publicou os dois primeiros volumes dos diários ainda na década de 1980, respetivamente *Alexander von Humboldt. Lateinamerika am Vorabend der Unabhängigkeitsrevolution. Eine Anthologie von Impressionen und Urteilen aus seinen Reisetagebüchern*

os considera equivalentes ao *Urfaust* (ou Fausto original) na obra de Goethe (Humboldt, 2000: 23). De facto, há nos diários uma componente linguística ainda não depurada de algumas imperfeições de estilo, o que lhes confere um toque de espontaneidade que dificilmente encontramos na obra posterior, muito mais elaborada. Estamos, assim, perante um texto em construção, no qual Humboldt recorre essencialmente a dois idiomas – ao alemão e ao francês –, usando-os muitas vezes de forma aleatória e acrescentando-lhes também a língua latina nos excursos científicos sobre plantas e animais (Humboldt, 2003, I: 32; Humboldt, 2003, II: 12). O uso do castelhano, pelo contrário, é muito residual, embora Humboldt conheça bem o idioma a que inevitavelmente teve de recorrer no contacto com as elites intelectuais e governamentais do continente americano, fossem elas crioulas ou espanholas. Quanto às línguas ameríndias (quéchua, chibcha e outras) surgem sobretudo nos topónimos.

Casos há em que dois idiomas diferentes confluem num mesmo período do texto, criando uma escrita ilustrativa da facilidade com que Humboldt adapta o seu registo linguístico ao fluir dos acontecimentos e às circunstâncias que o rodeiam e condicionam, como acontece numa entrada diáristica escrita entre 22 de Novembro de 1799 e 7 de Fevereiro de 1800:

(1982) e Alexander von Humboldt. *Reise auf dem Río Magdalena, durch die Anden und Mexico. Teil I: Texte. Aus seinen Reisetagebüchern zusammengestellt* (1986). O terceiro volume foi publicado em 1990: Alexander von Humboldt. *Reise auf dem Río Magdalena, durch die Anden und Mexico. Teil II: Übersetzung, Erläuterungen, Register*; em 2000, Margot Faak publica o quarto volume: Alexander von Humboldt. *Reise durch Venezuela*.

Passámos cerca de $\frac{3}{4}$ de hora a descarregar e a trabalhar com os instrumentos. O negro, que tinha o sextante grande, ficou no vale, por recear o frio. Por sorte tinha comigo o horizonte artificial e o sextante de bolso. Avaliei a altura do sol, pouco mais ou menos, por entre o nevoeiro. 1 de Janeiro. (11 Nivose 8)¹⁰ [...] long[itude] de 18» à l'or[ient] de Caracas par les angles prises à ma maison, non par cette observation, qui est très mauvaise le temps étant tout couvert. Lá em cima uma espécie de abelhas que fazem ninhos na terra e poisam nas nossas mãos. Mas não picam, se não as incomodarmos.¹¹ (Humboldt, 2000: 180)

Este curto extrato associa num mesmo período, e ao correr da pena, não só duas línguas distintas (o alemão e o francês), como também parcelas diferentes de uma mesma situação, parcelas essas que incluem a preparação dos instrumentos, a tipificação do carregador negro, as avaliações científicas condicionadas pelas contingências do clima e, por fim, uma alusão às abelhas, num registo quase coloquial que contrasta com a cientificidade das medições feitas nessa mesma ocasião.

¹⁰ "Nivoso" é o quarto mês do calendário republicano da Revolução Francesa. Corresponde ao período compreendido entre 21 de Dezembro e 19 de Janeiro do calendário gregoriano.

¹¹ "Ein $\frac{3}{4}$ St[unden] vergingen mit Auspacken und Arbeit der Instrumente. Der Neger mit dem großen Sextant war, Kälte scheuend, im Thal geblieben. Zum Glück hatte ich den großen Horizont und Snuffbox-Sextant oben. Sonnenhöhe erhascht, sehr mittelmäßig, zwischen Nebel erhascht. 1. Januar (11 Nivose 8) [...] long[itude] de 18» à l'or[ient] de Caracas par les angles prises à ma maison, non par cette observation, qui est très mauvaise le temps étant tout couvert. Oben eine Art Bienen, die Nester in der Erde haben und sich auf die Hände setzen. Aber sie stechen nicht, wenn man sie nicht sehr reizt."

A primazia que a língua francesa adquire nos diários é perfeitamente compreensível, pois Humboldt teve uma formação bilingue e as suas referências culturais e científicas encontram-se sobretudo em França, como era, aliás, comum, entre os cientistas da época; também não é de subestimar o facto de Humboldt ter sido acompanhado na sua viagem pelo médico e botânico Bonpland, que não falava alemão. Estas circunstâncias poderão explicar, pelo menos em parte, a secundarização da língua castelhana que Humboldt também dominava. Não deixa, contudo, de ser curioso que o papel residual desta língua na escrita diarística acompanhe a ausência de qualquer referência aos seis meses passados em Espanha, país onde, juntamente com Bonpland, testou grande parte dos seus instrumentos, colecionou plantas e rochas, se exercitou em longas caminhadas que serviram de ensaio à viagem sul-americana e que deram origem a um primeiro esboço geográfico do planalto central da Península Ibérica¹² e, sobretudo, país onde foi recebido em audiência pelo rei Carlos IV, de quem obteve a autorização formal para viajar livremente pelas colónias espanholas da América. Sendo

¹² Trata-se do ensaio científico intitulado *Über die Gestalt und das Klima des Hochlandes der Iberischen Halbinsel* (1825) do qual, contudo, está ausente a componente literária e emotiva. Os investigadores Miguel Ángel Puig-Samper e Sandra Rebok (Instituto de Historia. CSIC.) fazem a seguinte constatação: "Lamentablemente el estudio de Alejandro de Humboldt sobre España no tiene la riqueza literaria de muchos de sus escritos –recuérdense por ejemplo sus maravillosos Cuadros de la Naturaleza–; más bien constituye un ensayo científico de gran valor, aunque alejado de las observaciones personales del habitual relato del viajero ilustrado y quizá también condicionado por el generoso permiso de viaje concedido por las autoridades españolas." (Puig-Samper/Rebok – https://www.uni-potsdam.de/romanistik/hin/hin5/inh_rebok_3.htm) [consultado em 23-03-2019].

conhecida a gratidão de Alexander von Humboldt para com a coroa espanhola¹³, sabendo-se também como admirava a cultura e a língua desse país¹⁴, mais enigmático se nos afigura o peso insignificante que ambas detêm nos diários de viagem.

No primeiro capítulo da *Relação Histórica da Viagem*, Humboldt esclarece que os seis meses passados em Espanha, antes de iniciar a viagem sul-americana, não teriam sido suficientes para fazer um levantamento exaustivo da geografia física do país e que, por outro lado, a Espanha continental já seria suficientemente conhecida através dos relatos de outros viajantes. (Humboldt, 1997, 1: 27) Fica, contudo, por esclarecer, a razão por que os diários descrevem com minúcia a viagem de Paris até Toulon, entre 20-10-1798 e 3-01-1799 – um roteiro certamente bem mais conhecido do que o da Península Ibérica – e são interrompidos no trajeto que leva da fronteira franco-espanhola até à Corunha, para só serem retomados no dia 3 de Junho de 1799, data da partida para a América¹⁵.

¹³ A correspondência de Humboldt é rica em manifestações de reconhecimento à coroa espanhola (sobretudo nas cartas escritas entre junho e novembro de 1799, respetivamente a Karl Maria Erenbert Freiherr von Moll – 5 de junho, a partir da Corunha; a Ludwig Bollmann – 15 de outubro, a partir de Cumaná; a Franz Xaver Freiherr von Zach – 1 de setembro e 17 de novembro, a partir de Cumaná) (Humboldt, 1993: 33, 62, 47).

¹⁴ Em *Kosmos*, Humboldt faz esmiuçadas referências à literatura espanhola.

¹⁵ Margot Faak refere que não se conhece nenhum relato da viagem de Alexander von Humboldt por Espanha, a não ser na sua correspondência: "Eine Schilderung der Reise in Spanien außer in seinen Briefen ist bisher nicht bekannt geworden." (Humboldt, 2000: 16).

Na América do Sul, Humboldt toma contacto com o castelhano enquanto língua do opressor. Contrariamente ao francês e ao alemão, dois idiomas, por assim dizer, neutros naquele espaço geográfico, o castelhano está indissociavelmente ligado a uma colonização que Humboldt condena veementemente nos seus diários. É nesses extratos empenhados que a vertente emotiva mais se sobrepõe à sobriedade do cientista. A exploração do ser humano, e em particular a escravatura dos negros, ocupam largos trechos dos diários e constituem uma preocupação fundamental. Para este cientista, nenhum país é inocente na questão da escravatura. É um facto que, por se encontrar em território colonizado pela Espanha, são os espanhóis os principais visados, mas Humboldt não se satisfaz com parcelas da realidade, seja qual for o domínio que se proponha explorar. A procura de analogias, de ligações intrínsecas entre os vários fenómenos, por forma a obter uma visão abrangente, é um constituinte fundamental da sua metodologia. Por conseguinte, também a escravatura a que estão sujeitos os afro-americanos não é tratada como um problema local, mas sim global¹⁶, exigindo,

¹⁶ O tema da escravatura é omnipresente na obra de Humboldt e vai da descrição de cenas pungentes que o revoltam enquanto ser humano à crítica aberta aos europeus que alimentam o tráfico de escravos. Num registo bem revelador da forma como interesses económicos se sobrepujam aos princípios morais, Humboldt refere que "Entre todos os governos europeus, o da Dinamarca foi o primeiro e, durante muito tempo, também o único a abolir o comércio de escravos; porém, os primeiros escravos que vimos à venda [em Cumaná] chegaram num navio negreiro dinamarquês." (Humboldt, 1997, I: 196) – "Unter allen europäischen Regierungen war Dänemark die erste und lange Zeit die einzige, welche den Sklavenhandel abschaffte, und doch waren die ersten Sklaven, die wir zum Verkauf angeboten sahen, auf einem dänischen Negerschiff gekommen."

consequentemente, uma solução delineada de acordo com essa escala, tanto mais que a escravatura não é apenas apanágio dos europeus, pois até os próprios nativos da América do Sul se deixaram corromper pelos proventos advenientes desse tráfico.

Entre 30 de Março de 1800 e 23 de Maio de 1800 Humboldt escreve:

La Condamine [*Charles-Marie de Condamine (1701-74): químico, geodeta e viajante francês*] assegura que, naquela época, o rio Negro só servia aos portugueses para o comércio de escravos. Eu digo que nessa época [os] caribes eram os donos do Orinoco, navegavam a partir do rio Berbice e do rio Essequibo pelo Caroní e pelo Paraguamuci até ao R[í]o de Aguas Blancas, tal como pelo Caura até ao Ventuari e La Esmeralda; incitavam os pequenos chefes índios a guerrear-se e, com produtos (facas, machetes, anzóis) que recebiam de holandeses e de portugueses, compravam os escravos a esses mesmos chefes e vendiam-nos depois aos holandeses e aos portugueses. E deste modo, os desgraçados habitantes deste território sofriam com a barbárie europeia, sem nunca terem visto qualquer europeu.¹⁷ (Humboldt, 2000: 306)

¹⁷ "La Condamine versichert, der Río Negro diene damals den Portugiesen bloß zum Sklavenhandel. Damals, sag ich, waren [die] Cariven Meister des Orinoco, sie streiften von Berbice und Essequibo durch Caroní und Paraguamuci nach R[í]o de Aguas Blancas, wie durch Caura nach Ventuari und Esmeralda; sie reizten kleine Indianische Fürsten zu Kriegen, kauften mit Waren (Messern, Machete, Angelhaken), die sie von Holländern und Portugiesen empfangen, von diesen Fürsten

São também os povos do Velho Continente que, ao transporem as suas hostilidades nacionais para as colónias, envolvem os índios em questões que lhes são alheias e envenenam a convivência entre tribos. O exemplo mais paradigmático é o do conflito que opõe Portugal e Espanha pelo controlo de zonas fronteiriças entre as colónias sul-americanas dos dois países. Na sua *Relação Histórica da Viagem* Humboldt lamenta que "o laço que une os belos idiomas de Luís de Camões e Lope de Vega" sirva apenas para "separar ainda mais os povos que se tornaram vizinhos involuntários"¹⁸; e retomando a mesma ideia na sua *Relação Histórica da Viagem*, escreve:

Os índios que vivem em aldeias vizinhas portuguesas e espanholas junto ao rio Amazonas e ao Rio Negro, odeiam-se de morte. Esta pobre gente fala línguas ameríndias e tudo o que se passa do outro lado do oceano, para lá do grande mar salgado, é-lhes completamente desconhecido; mas as vestes dos seus missionários são de cores diferentes, e isso desagradá-lhes em alto grau.¹⁹ (Humboldt, 1997, 3: 7-8)

die Sklaven und lieferten sie an Holl[änder] und Portugiesen. So litten die unglücklichen Bewohner dieser Gegend von Europäischer Barbarei, ohne die Europäer selbst mit Augen zu sehen."

¹⁸ "Das Band, welches die schönen Mundarten von Luis de Camões und Lope de Vega innig verbindet, hat hier, möchte man sagen, nur gedient, die Völker, welche unfreiwillige Nachbarn geworden waren, noch mehr voneinander zu trennen." (Humboldt, 1997, 3: 7) – "Dir-se-ia que o laço que une intimamente os belos idiomas de Luís de Camões e de Lope de Vega aqui só serviu para separar ainda mais os povos que se tornaram vizinhos involuntários".

¹⁹ "Die Indianer der benachbarten portugiesischen und spanischen Dörfer am Amazonenstrom und am Río Negro hassen einander tödlich. Es sind amerikanische Sprachen, die diese armen Leute reden, und was am

Não seria de esperar que Humboldt abandonasse a sua neutralidade política para tomar partido por qualquer um dos intervenientes na renhida luta pelo domínio dos territórios sul-americanos, embora também ele próprio tivesse sido vítima do antagonismo que extravasou da Península Ibérica para as colónias e que constituiu um entrave à continuação da viagem nos moldes que tinha planeado: de facto, no ponto mais meridional da viagem sul-americana, em San Carlos, na foz do rio Casiquiare, já na fronteira da Venezuela com o Brasil, Humboldt foi impedido pelas autoridades portuguesas de seguir o curso do rio Negro até Barcelos. A desconfiança política que um prussiano amigo de Espanha despertava no outro lado da fronteira impediu a concretização de uma importante etapa da viagem²⁰. Essa inesperada contrariedade não originou qualquer animosidade pessoal contra o governo português; mas é de lamentar que,

anderen Ufer des Ozeans, jenseits der großen salzigen Lache vorgeht, ist ihnen völlig unbekannt: aber die Kutten ihrer Missionare sind von anderer Farbe, und dies ärgert sie im höchsten Grad." (Humboldt, 1997, 3: 7-8)

²⁰ Humboldt não só não obteve autorização para entrar no Brasil, como veio mais tarde a saber da existência de um mandado de captura caso entrasse em território brasileiro (cf. Bitterli, 1992: 457; Humboldt, 1993: 98, 127; Humboldt, 1997, 3: 3-8). É sobretudo na correspondência que se encontram os pormenores relativos a esse problema. Em carta enviada a 23 de Agosto de 1800 de Nueva Barcelona a Manuel Guevara y Vasconcelos, capitão-general da Venezuela, Humboldt escreve: "El recelo [sic] del Gobierno Portugués que no deja saltar en tierra en este tiempo a los Españoles de S.Carlos, me ha imposibilitado de penetrar con mis Instrumentos más adelante para dejar algún monumento en el verdadero sitio donde passa la Equinoccial." (Humboldt, 1993: 94). Num comentário a uma carta de 13 de Abril de 1802 que lhe foi enviada de Quito pelo correspondente Miguel Fernández Bello, governador de Quijos, Humboldt aprofunda a problemática questão da linha divisória acordada entre Portugal e Espanha pelo tratado de Madrid de 1750 e confirmada pelo tratado de San Ildefonso de 1777.

devido à desconfiança e ao excesso de zelo, portugueses e brasileiros tenham ficado privados de um precioso contributo que teria certamente enriquecido a investigação científica e fortalecido a auto-estima de ambos os países.

A violência física e espiritual a que estavam sujeitos índios, negros e zambos (cruzamento de índios com africanos), o extermínio dos nativos pela disseminação de doenças contra as quais não tinham defesas, o abandono a que eram votadas as terras depois de exauridas das suas riquezas naturais, a missionação nem sempre orientada por princípios cristãos de humanidade e tolerância, a ignorância em que eram deixados os povos ameríndios, em suma, todos os aspetos inerentes a uma colonização infeliz encontram nos diários de Humboldt a sua expressão científica (em tabelas, medições, avaliações rigorosamente anotadas). Porém, são os relatos de cariz pessoal que permitem uma aproximação palpável e empática às realidades descritas:

Quando se passa trinta dias percorrendo o Orinoco, vendon-nos sempre a nós próprios, sem encontrar um barco amigo, uma pessoa nas margens, apetece perguntar a quem se deve este mundo, este deserto, este silêncio de morte. A vós, europeus, que de noite roubais os filhos aos pobres e pacíficos habitantes (aterrorizando-os com espingardas ou assaltando-os cobardemente em pleno sono); a vós, que expulsais os selvagens das margens... E que rejubilais com o padecimento dos outros. Mas não! Numa extensão de duzentas milhas construístes quinze habitações, se é que se pode chamar

habitações a casebres feitos de barro... O selvagem foi rechaçado para os rios, afluentes e caños mais afastados que partem dos grandes rios que existem em todo o lado, ou aí desaguam... não consegue expandir-se livremente, comunicar – e não ganha nada em ter de comunicar com espanhóis (e também com holandeses, portugueses, franceses, pois todos os europ[eus] desta zona são igualmente tenebrosos.) O selvagem cristianizado dos *pueblos* é mais covarde e mais bruto, sacrificou a sua saúde f[ísica] e não obteve nenhum ganho intel[ectual].²¹ (Humboldt, 2000: 277)

Desabafos deste cariz não se encontram em textos posteriores dirigidos ao grande público. Na obra humboldtiana só os diários se pautam por motivações do foro mais íntimo. Escritos muitas vezes em cima do acontecimento, de forma impressionista, constituem um acervo de emoções e de informações destinadas a ser trabalhadas quando, de regresso à Europa, Humboldt se

²¹ "Wenn man wie wir ein 30 Tage lang auf dem Orinoco schiffet und so ewig nur sich selbst, nie ein freundlich begegnendes Schiff, nie Menschen am Ufer sieht, dann fragt man sich, wem diese Welt, diese Ödigkeit, diese Totenstille verdankt. Euch, Ihr Europäer, die ihr den armen, friedlichen Einwohnern (sie mit Schießgewehr schreckend oder feig im Schlaf überfallend) Nächtlich die Kinder raubt, Euch, die ihr den Wilden vom Ufer verdrängt... Und wäret ihr dadurch glücklich, dass andere darben. Aber nein! In einer Strecke von 200 Meilen habt ihr 15 Häuser gebaut, wenn man Lehmhütten Häuser nennen darf... Der Wilde lebt jetzt zurückgedrängt an den entfernten Flüssen, Armen, Caños, die von den großen Flüssen hier überall ab- und zugehen...er kann sich nicht frei ausbreiten, communicieren – und in seiner meist erzwungenen Kommunikation mit Spaniern (und ebenso Holländern, Portugiesen, Franzosen, denn alle Europä[er] in dieser Zone gleich abscheulich) gewinnt er nichts. Der gechristete Wilde in den pueblos ist feiger und dummer, an phy[sischen] Kräften einbüßend, ohne an intell[ektuellen] zu gewinnen."

dedica a redigir a *Relação Histórica da Viagem*. Mas embora diretos e acutilantes nas críticas feitas às potências coloniais, os diários também têm espaço para elogiosas manifestações de reconhecimento ao trabalho desenvolvido por certas missões de jesuítas, por governadores que não se enquadram no modelo típico do cacique prepotente, por cientistas que, com o seu empenho, contrabalançam a letargia e o desinteresse das elites coloniais.

Contudo, a indolência dos próprios índios nem sempre se coaduna com o entusiasmo do cientista, cuja avidéz de conhecimento colide com o *modus vivendi* dos nativos, ajudantes imprescindíveis nas perigosas expedições por florestas, rios e vulcões. A inércia dos índios contrasta fortemente com o entusiasmo que Humboldt põe na concretização dos seus planos. Exigência, perseverança, disciplina e também um certo grau de idealismo são qualidades que este prussiano não encontra entre os nativos, e a tentativa de as transpor para a cultura indígena fracassa redondamente. Daí advêm situações que nem sempre estão em consonância com o respeito pelas culturas ameríndias: Humboldt impacienta-se quando os índios que transportam os seus preciosos instrumentos de medição se recusam a segui-lo na escalada dos vulcões Pichinca e Chimborazo, apesar de admoestações e ameaças (Humboldt, 2006:85), ou por recearem aproximar-se demasiado do cume, que é para eles o domínio do sagrado, ou porque, pura e simplesmente, não vêem qualquer necessidade de pôr a vida em risco para seguir aquele estrangeiro, tão interessado em escalar todo e qualquer vulcão que lhe surge pelo caminho, para de lá

voltar a descer exausto, morto de fome e de frio, com os bolsos cheios de pedras e de papéis rascunhados com algarismos.

Humboldt relata estas suas escaladas num tom que oscila entre o enlevo (por exemplo, na descrição da beleza arrebatadora do vulcão Antizana), a aridez (nas medições atmosféricas, barométricas e topográficas que sempre acompanham qualquer escalada), a seriedade contida (ao referir os perigos e consequências do ar rarefeito) e a jocosidade, de que o mais ilustrativo exemplo é a descida algo atribulada do vulcão Pichincha a meio da noite:

Entretivemo-nos a contar o número de quedas que cada um dava. Don Vicente Aguirre, que seguia atrás de mim, contou 123 quedas minhas em menos de três horas, eu contei 34 quedas do índio que ia à minha frente. Por conseguinte, a perícia de um índio face à de um branco encontra-se numa relação de 34 para 123.²² (Humboldt, 1989: 291-292)

Este dado estatístico põe a descoberto uma das preocupações fundamentais de Humboldt: medir tudo o que é mensurável, avaliar numericamente o que é avaliável, seja a temperatura ou a pressão, a longitude, a altitude ou a latitude, o movimento da água e do ar, a produção de cacau e de café, ou mesmo, num registo de auto-ironia, o número certo de quedas ocorridas

²² "Wir amüsierten uns damit zu zählen, auf wie viel Stürze wir es zu Fuß brachten. Don Vicente Aguirre, der hinter mir ging, zählte in weniger als drei Stunden bei mir 123 Stürze, ich bei dem Indianer vor mir 34. Folglich steht die Geschicklichkeit eines Indianers zu der eines Weißen im Verhältnis von 34 zu 123."

num determinado percurso. Porém, por trás desta aparente despreocupação esconde-se a meticulosidade do cientista e a absoluta exigência de rigor, a par da fixação obsessiva nos objetivos a alcançar, os quais, não poucas vezes, colidem com a sensibilidade dos nativos, como o comprovam as escaladas que os índios se recusam a acompanhar, para além de outras situações mais extremas de prepotência.

Perturbador é, por exemplo, o relato diarístico (entre 7 de maio e 28 de agosto de 1800) da exumação de cadáveres ocorrida na gruta de Atarupa, no curso superior do Orinoco:

Procurámos crânios carac[terísticos] para enviar a Blumenbach [Johann Friedrich Blumenbach: antropólogo e zoólogo alemão]²³ e por isso abrimos uma série de mapires [cestos feitos de folhas de palmeira entrançadas, onde os índios depositam os seus mortos]. Pobre povo, nem no túmulo te deixam em paz! Os índios seguiram esta operação com grande indignação, sobretudo alguns índios de Guaicia que ainda nem há quatro meses tinham visto brancos. Reunimos crânios, um esqueleto de criança e dois esqueletos de adultos; [...] Caiu a noite e nós ainda estávamos a remexer nos ossos. Os rostos dos nossos guias índios deram-nos a entender que já tínhamos devassado

²³ A obra de Blumenbach *Sammlung der Schädel verschiedener Völker* (1790-1840) contém os resultados da sua investigação sobre as formas dos crânios de diferentes povos. Blumenbach defendia a teoria da unidade da espécie humana que dividiu em quatro ou cinco raças.

suficientemente os túmulos e que era altura de pôr fim ao sacrilégio.²⁴ (Humboldt, 2000: 324)

Tendo embora plena consciência da profanação, Humboldt não sente a obrigação moral de parar. A consternação dos índios que observam a cena não o impede de continuar a vasculhar as ossadas até ao cair da noite. E a comiseração que ressalta da expressão “Pobre povo, nem no túmulo te deixam em paz!”, em gritante contraste com o sacrilégio cometido, quase parece escarninha, tão desadequado é o contexto em que se insere. Fica a sensação de que uma força mais poderosa do que a própria consciência não permite a Humboldt deter-se. Aqui, é a ciência pura e dura, liberta de peias morais, que fala mais alto.

Embora belisquem a imagem exclusivamente positiva com que gostaríamos de ficar, estas situações são esporádicas. Parafraseando uma ideia muito humboldtiana, elas constituem parcelas de um todo mais vasto, que só estará completo se englobar luzes e sombras. Humboldt não esconde as suas fraquezas, tal como não oculta as suas façanhas. E os seus actos mais reprováveis são indubitavelmente superados por manifestações de apreço pelas culturas nativas no que estas

²⁴ “Wir suchten recht charak[terist]ische Schädel für Blumenbach und öffneten daher viele Mapiere. Armes Volk, selbst in den Gräbern stört man deine Ruhe! Die Indianer sahen diese Operation mit großem Unwillen an, besonders ein Paar Indianer von Guaicia, welche kaum vier Monate lang weiße Menschen kannten. Wir sammelten Schädel, ein Kinderskelett und zwei Skelette Erwachsener Personen; [...] Die Nacht brach ein, indem wir noch unter den Knochen wühlten. Die Minen unserer indianischen Führer sagten uns, dass wir diese Grabstätte genug entheiligt hätten und den Frevel endlich endigen sollten.”.

têm de diversidade e riqueza linguística, de capacidade de adaptação ao meio e também de avanço tecnológico, no caso de algumas culturas pré-colombianas. Por alguma razão a América Latina ainda hoje guarda de Humboldt uma imagem que, de tão positiva, chega a ser laudatória²⁵. O próprio Humboldt nunca mais perderá a ligação emocional ao continente que percorreu, por conta própria, durante cinco anos. No terceiro volume da *Relação Histórica da Viagem* chegamos às palavras nostálgicas do cientista e explorador, que são também um conselho a quem deseje usufruir da viagem em toda a sua plenitude:

Depois de se ter percorrido alguns milhares de léguas por continentes, carregando todo o tipo de instrumentos de medição física e astronómica, apetece realmente exclamar no fim da caminhada: feliz de quem viaja sem instrumentos que se partem, sem herbários expostos à humidade, sem colecções de animais que se deterioram! Feliz de quem pode percorrer o mundo para o ver com os seus próprios olhos, para o compreender e para absorver as encantadoras impressões que a fruição da natureza proporciona, uma

²⁵ Para compreender a personalidade e o peso da obra de Humboldt é, de facto, necessário seguir-lhe as pisadas na América, onde ainda hoje é uma tradição viva. Em Tenerife, nas Canárias, primeira estação da longa viagem, existe o Panorama Humboldt, com um monumento que lhe é dedicado, e por toda a América do Sul, mas também do Norte, Humboldt dá nome a rios, correntes (corrente de Humboldt, no Peru) e montanhas (Pico de Humboldt), a cidades, a estabelecimentos comerciais, a ruas e praças. Para o homem comum, ele é o cientista que criou designações para a flora e para os minerais do continente. O seu nome aprende-se na escola.

fruição mais simples, mas também mais calma e menos sujeita a perturbações!²⁶ (Humboldt, 1997, 3: 31)

Bibliografia das obras citadas:

Bitterli, Urs, *Die Entdeckung Amerikas. Von Kolumbus bis Alexander von Humboldt*, München: C.H.Beck, 1992.

Humboldt, Alexander von, *Ansichten der Natur*. Herausgegeben und kommentiert von Hanno Beck, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.

Humboldt, Alexander von, *Briefe aus Amerika: 1799-1804* (herausgegeben von Ulrike Moheit), Berlin: Akademie Verlag, 1993.

Humboldt, Alexander von, *Die Forschungsreise in den Tropen Amerikas* (herausgegeben und kommentiert von Hanno Beck), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Teilband 1, 1997.

Humboldt, Alexander von, *Die Forschungsreise in den Tropen Amerikas* (herausgegeben und kommentiert von Hanno Beck), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Teilband 3, 1997.

²⁶ "Hat man, mit physikalischen und astronomischen Instrumenten beladen, Reisen von einigen tausend lieus durch die Kontinente zurücklegt, möchte man in der Tat am Ende seiner Wanderung ausrufen: Glückliche die, welche ohne Instrumente reisen, die zerbrechen ohne Herbarien, die der Nässe ausgesetzt sind, ohne Tiersammlungen, die verderben! Glückliche die, welche die Welt durchstreifen, um sie mit eigenen Augen zu schauen, die trachten, sie zu verstehen und die anmutigen Eindrücke aufzunehmen, die der Anblick der Natur hervorruft, deren Genuss einfacher, aber auch ruhiger und weniger der Störung unterworfen ist!" (Humboldt, 1997, 3: 31).

Humboldt, Alexander von, *Die Wiederentdeckung der Neuen Welt. Erstmals zusammengestellt aus dem Reisebericht und den Tagebüchern*, Berlin: Verlag der Nation, 1989.

Humboldt, Alexander von, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung* (ediert und mit einem Nachwort versehen von Ottmar Ette und Oliver Lubrich), Frankfurt am Main: Eichborn Verlag, 2004.

Humboldt, Alexander von, *Pinturas da natureza. Uma antologia* (selecção, apresentação e tradução de Gabriela Fragoso), Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.

Humboldt, Alexander von, *Reise auf dem Rio Magdalena, durch die Anden und Mexiko. Aus seinen Reisetagebüchern* (Texte. Herausgegeben von Margot Faak, mit einer einleitenden Studie von Kurt R. Biermann. Beiträge zur Alexander-von-Humboldt-Forschung, Bd. 8), Berlin: Akademie Verlag, Teil I, 2003.

Humboldt, Alexander von, *Reise auf dem Rio Magdalena, durch die Anden und Mexiko. Aus seinen Reisetagebüchern* (Übersetzung, Anmerkungen und Register. Übersetzt und bearbeitet von Margot Faak. Beiträge zur Alexander-von-Humboldt-Forschung, Bd. 9), Berlin: Akademie Verlag, Teil II, 2003 (2^o ed.).

Humboldt, Alexander von, *Reise durch Venezuela. Auswahl aus den amerikanischen Reisetagebüchern* (herausgegeben von Margot Faak. Beiträge zur Alexander-von-Humboldt-Forschung, Bd. 12), Berlin: Akademie Verlag, 2000.

Humboldt, Alexander von, *Über einen Versuch den Gipfel des Chimborazo zu ersteigen. Mit dem vollständigen Text des Tagebuches "Reise zum Chimborazo"* (herausgegeben und mit einem Essay versehen von Oliver Lubrich und Otmar Ette), Frankfurt am Main: Eichborn Verlag, 2006.

Documentos Web:

Alexander von Humboldt Portal. Disponível em: <https://humboldt.staatsbibliothek-berlin.de/#toggle-id-1> [consultado em 15-03-2019].

Alexander von Humboldts Amerikanische Reisetagebücher, Disponível em: <https://staatsbibliothek-berlin.de/die-staatsbibliothek/abteilungen/handschriften/nachlaesse-autographen/projekte/humboldt-projekt/> [consultado em 17-03-2019].

Er war Forscher, Weltvermesser – und Universalgenie. Alexander von Humboldt wird 250, Disponível em: <https://avhumboldt250.de/> [consultado em 17-03-2019].

Puig-Samper, Miguel Ángel e Rebok, Sandra, *Un sabio en la meseta. El viaje de Alejandro de Humboldt a España en 1799*, Alexander von Humboldt im Netz, III, 5, 2002. Disponível em: https://www.uni-potsdam.de/romanistik/hin/hin5/inh_rebok_3.htm [consultado em 23-03-2019].

LITERATURE-SCIENCE: ANGLOSAXON DIALOGUE FROM AN IBERIAN PERSPECTIVE

Filomena Fernandes Gonçalves

<https://orcid.org/0000-0003-1791-1997>

Mestre pela NOVA-FCSH, Portugal

Francisco Javier Sánchez-Verdejo Pérez

<https://orcid.org/0000-0003-1112-5995>

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España

For there are only two worlds... your world, which is the real world, and other worlds, the fantasy. Worlds like this are worlds of the human imagination: their reality, or lack of reality, is not important. What is important is that they are there. These worlds provide an alternative, provide an escape. Provide a threat. Provide a dream, and power, provide refuge and pain. They give your world meaning. They do not exist; and thus they are all that matters.

(Unknown).

Resumo: Ninguém pode negar que a literatura e a ciência, apesar de terem sido consideradas e tratadas como dois campos diferentes do conhecimento – e às vezes, infelizmente, opostos – apresentam vínculos interessantes e complexos, coexistindo, não importa quantas vezes a visão injusta do cânon tenha considerado, em várias ocasiões (muitas), que elas deveriam ser analisadas de maneira diferente.

O diálogo entre literatura e ciência percorreu múltiplos caminhos, imersos no pensamento humano. O século XIX testemunhou o

boom óbvio de tal relação. Por esta razão, pretendemos delinear as interseções entre estes dois campos do conhecimento. Durante muito tempo, acolheu-se, imaginou-se, explicou-se e valorizou-se esse diálogo, mas é inegável que foi a literatura Gótica que serviu de um dos mais importantes cenários para obviar essa abordagem, devido à natureza inovadora e desafiadora da ciência, diante do mundo em geral e do indivíduo, em particular. Trabalhos como *A Ilha do Doutor Moreau* (1896), *Dr. Jekyll e Sr. Hyde* (1886) e, claro, *Frankenstein* (1818) e *Drácula* (1897), serão o nosso fio condutor – mas não exclusivamente –, para este estudo.

Palavras-chave: Literatura; Ciência; Monstro; Anglo-Saxão; Ibérico.

Abstract: No one can deny that literature and science, despite having been considered and treated as two different fields of knowledge – and sometimes, unfortunately, opposite – present interesting and complex links, living together, no matter how many times the unjust view of the canon has considered, in several occasions (too many), that they should be analysed differently.

The dialogue between literature and science has travelled multiple paths, immersed in human thought. The nineteenth century witnessed the obvious boom of such a relationship. Therefore, we intend to delineate the intersections between these two fields of knowledge. Many have been the times that

have welcomed, imagined, explained and valued them, but it is undeniable that Gothic literature was one of the scenarios that made this approach possible because of the innovative and challenging nature of science before the world in general and the individual in particular. Works like *The Island of Doctor Moreau* (1896), *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), and of course, *Frankenstein* (1818), and *Dracula* (1897), will be our guiding thread – but not exclusively.

Keywords: Literature; Science; Monster; Anglo-Saxon; Iberian.

The Industrial Revolution has played an important role in the swift Europe did, from a society that was based on religious values into a scientific, dehumanized one, where the individual should be more efficient and productive, rather than sensitive to emotional or cultural values. Both Catholic and Anglican Churches were quite consentaneous, in managing to dictate the cosmovision Europeans should have of themselves, at least, until the eighteen century. However, industrialization and its consequent birth of chaotic cities around factories, as well as its latter dehumanization, lead to a more complex view of the world, since traditional institutions, such as family, for instance, have gone through changes, according to the new circumstances.

Regarding our condition of Portuguese and Spanish investigators, we cannot help commenting on the fact that both Portuguese and Spanish literature from the eighteenth and nineteenth centuries are not away from these issues, either.

Breaking the rules became more effective and Literature was not far from showing that new version of man. Authors started creating characters that represented that break in society. Count Dracula, for instance, is a clear example of the solitaire and despot that threatens *bourgeoisie*, defies its norms and represents moral degeneration. These so-called heretic characters also allowed authors to analyze the psychic feature of man as a means to understand his construction, while the individual has to make decisions and opts to act according to deviated behaviour, as far as the traditional norms are concerned.

In this context, ghost stories, monsters, vampires... became popular, throughout the nineteenth century. Science, as well as the thirst for reason and for logic ruling everyday world will in turn be the perfect cradle for the universe of Gothic literature.

Bearing this in mind, in the last decades of the nineteenth century, the craze for ghost stories reaches all layers of Victorian society, and famous writers such as Dickens or Bulwer Lytton do not hesitate to join this wave. The ghost story is appropriate for the Victorians, and vice versa, that is, the Victorian era served to relaunch ghost stories; and all this is perfectly comprehensible considering the repression of the middle classes, morality and behaviour. It could be said that they needed the emotion of feeling ghosts around them.

One of the most relevant similarities between the plots of two prototypical Gothic texts, *Frankenstein* and *Wuthering Heights*, is

that both occur within a family unit that functions as a departure from the patriarchal family, which had established itself as the basis of the Victorian social structure. Thus, the group of people that Lockwood finds on his first visit to *Wuthering Heights* only has the appearance of a family. In the same way, Frankenstein's monster lives within family units where one of the most essential members, the mother, is absent, so that structure is not complete. Also, Heathcliff and the monster are two intruders that alter the balance of the family situation. The arrival of the two characters serves to destabilize the parental authority that may exist or remain.

The fundamental unit of Victorian society is the family – Davidoff & Hall (1987: 153) refer to this concept in terms of “quiet domestic nest”, which articulates and structures a rigid and Puritanical society, of irreproachable moral and respectable customs, controlled from above by the exemplary Queen (evocation and reference of the well-known angel in the house). But all this is only the surface of a mirror that – in this case – only reflects a part: behind the mirror of pride is its namesake of poverty, overcrowding and piecework, speculation without limits or scruples on the part of the employers...

Queen Victoria reigned over a society dominated by contrasts. On one side were men of ideas and men of power, who had made their way to success or inherited it; on the other side were 'ignorant' Dorset labourers, who would pelt 'agitators' rather than listen to them. (Briggs, 1999: 254).

After these words it is very easy to find the intrinsic relationship between society and Gothic literature, since this type of writing contains a feature of otherness, a new way to present a different vision to the one that set the trend. It is significant that in such a period as the Victorian, in which both the realist and naturalist novels – which developed a true reflection of the society to which it was introduced and which took as a direct model – this dual current emerges based above all on the fantastic, reflecting the same society from a different and oblique spectrum.

Many English writers of the works of this movement lived during the reign of Queen Victoria. Their lives were spent, therefore, in the 19th century, the century of the scientific-technical process and of colonialism. It is the century of the *bourgeoisie*, the social class that inherits, invests and benefits from the rights enlightened by the French Revolution. It is the century of commerce, of the railroad and of steamboats. European century *par excellence*, European nations will reach the edge of the world, because to be romantic was to be in perpetual evolution, in perpetual search, in perpetual learning. It is a century in which the population seems to live in a state of unquestionable confidence in itself.

In the minds of many, Queen Victoria embodied the spirit of nineteenth-century England: she was the queen of the United Kingdom, Great Britain and Ireland as well as the Empress of India. She was also the mother of nine children. Her monarchy was a model of respectability, self-discipline, conservatism and

domestic virtues. The world power of England expanded due to the critical role that the queen played at the beginning of the century; England was led to be the first modern industrial state. It had trained the workers, and the results were that the middle class was allowed to become ambitious landowners. The British perfected the business system and transportation so that by 1850 England had become the most powerful, modern and rich country in the world: "In 1897 the British Empire was, indeed, the largest in the history of the world. Victoria ruled one-quarter of the world's population" (Arata, 2002: 53).

Prosperity brought a large number of new readers, who had money that they could spend on books and publications. The mass publication of newspapers and magazines created an insatiable appetite for any form of reading – from poetry, fairy tales and series novels to thrillers about exotic characters (in the eyes of contemporary society, as was the gypsy race) from distant lands, and, of course, the famous *penny dreadfuls*¹. Because of this, the writers were highly respected during the Victorian era. People greatly appreciated the works of writers, who even received the attention of political and social leaders; when they spoke, they were listened to.

¹ Penny dreadfuls appear in England in 1830. Such a name referred to publications at a very low price. There were two classes: magazines, which cost a penny, and specialized in publishing serial novels in installments and novels published by chapters or in various parts and sold at a penny each, but all always aimed at an adult audience; obviously, being very economical, they reached a large audience. In general, they used to present tricky creatures.

And yet, as the century approaches its end, serious cracks arise, sporadically but continuously, to slowly and stubbornly crumble that blind and naïve confidence. On the one hand, many men had emigrated to the colonies, and women began to outnumber men. Fewer and fewer women got married and the educated and single woman began to take over certain jobs, demanding universal suffrage². The new independent woman had emerged. To the contrary, the proletariat questions power and values. Economic crises erode faith in economic development. Pessimism as refuge and aesthetics is launched in a compulsive journey to the depths of the human mind. These are times of lights and shadows. This will be the vital atmosphere in which the authors of the works we portray here live in one way or another, and their works will not be disconnected from the tensions of their time.

The mentioned work of Jekyll & Hyde, which represents the eternal struggle between good and evil in which the human soul struggles, soon became a highly successful novel – in Britain alone it sold 40,000 copies in six months – being even widely and frequently recommended by preachers and educators for its moral and highly instructive content: a Christian newspaper described the work as an "allegory based on the two-fold nature of man" (Maixner, 1981: 224). Even more to the fact is that the story of Stevenson was full of controversy from the beginning, and some sermons directed from the pulpits cried out against it. In any case,

² See Peterson, 1970: 7-26; Davidoff, 1974: 406-428; Scott & Tilly, 1975: 36-64; Peterson, 1984: 677-708; Oppenheimer, 1994: 293-342.

it was this unwanted persecution that spurred his dazzling success, particularly in Northern America. Within a year of its publication, there was already an adaptation for the theatrical scene.

Dracula was published in 1897, a decade after *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) by Robert Louis Stevenson (1850-1894). There have been many readings of *Dracula* and vampirism, but Stoker's novel is not the product, at least exclusively, of unconscious tensions. Instead, as Franco Moretti (1983) has expressed, it is a desperate attempt to articulate the anxieties and fears concerning the crisis of liberal capitalism as well as the challenge that this posed to the monopoly of the professional *bourgeoisie*, all of which prevailed in the nineties of the nineteenth century.

Previously in that same century, Marx himself had used the vampire as a metaphor to analyse what concerned capital: he would affirm that: "capital is dead labour which, vampire-like, lives only by sucking living labour, and lives the more, the more labour it sucks" (Marx, 1990: 342). Stoker's vampire fits this description. It does not have life by itself, but it is sustained by the life of others. He does not feed on them for pleasure, but to survive. It is the nature of the vampire. The more he feeds, the younger and stronger he feels, and at the same time this helps to extend his dominance. Through this act of feeding, he turns his victims into slaves. His nature incites him to create more victims, in the same way that capitalism is incited to accumulate. It is for this reason

that while *Dracula* is a representation of capital, it is presented as a threat to the professional *bourgeoisie*.

It was in the context of Victorian society, science and culture that the power of the monster as a fictitious entity was possible, associated with concerns, with the stability of the social and domestic order and with the effects of economic and scientific rationalism. Since society already showed unequivocal signs of internal instability and putrefaction, the rules dictated followed that internal line, translating into a greater imbalance: "The ambivalence towards scientific issues led, in the fiction of the period, to strange realignments of the relationship between science and religion, a relationship shaped by spiritualism and the continuing popularity of the ghost story." (Botting, 1996: 136)

The quasi-ghostly return of the past in the 1890s was an incursion of the feared and exciting at the same time, and more significantly, it represented the irruption of archaic and primitive forces anchored in the human mind. Supernatural events were associated with forces coming from a mysterious dimension beyond the limits of the rational and the empirical, all seen from a scientific and religious point of view. But if these forces represented a threat, they also provided the basis for the formation of a structure and the normalization of the limits of *bourgeois* morality. These limits, accentuated by repression, resulted in divided lifestyles within the very middle class, "respectable by day and pleasure-seeking by night" (Botting, 1996: 136). Botting adds: "In the city and the

factory, where divisions of class and labour were most extreme, alienation and cultural corruption were most acute." (Botting, 1996: 137).

The theme of the great city of the early industrial era, or clearly capitalist characteristics, is a common topic in all European literature of the second half of the nineteenth century, highlighting the work *The double* (1819) by Fiodor Mikhailovich Dostoevsky (1821-1881), where the dehumanization of the city reaches an obvious sublime expression.

The Empire is torn between ostentation and poverty, both produced by the most cruel and dehumanized capitalism, reflecting that split personality between what it is and what it seems, and universally known by the embodiment in Henry Jekyll and Edward Hyde. Many of Charles Dickens's novels describe with amazing realism the contradictions of the empire; let us remember at this moment the capitalist monster represented prototypically by the famous Scrooge.³

But the presentation of his time that Dickens draws at *Bleak House* (1852-1853) is no less plausible. This novel contains the core of his vision of society, where he analyses the situation in England, so confident in itself and sure of its success, but in fact so unfair

³ London was suffering in those years the attacks of Jack the Ripper, who exercised a clear violence against women (the prostitutes of the London East End) and his actions seemed those of the Victorian fantasy literature, where the feminine bodies are shattered, fragmented and mutilated (Davison, 1997: 164).

and divided. And it is that if there is something that stands out in the English novelist is his perfect embodiment of the English society of the time. His first great success, *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* (1836-37), already shows his interest in the different groups, but he did it with the development of a plot in the environment of an idealized and eccentric England, where, despite social differences, there is no criticism. The idyllic image of Victorian England changed completely in *Oliver Twist* (1837-39), a sinister story of an orphan. Dickens created the social novel where he showed his commitment to society in stories such as *Hard Times* (1854) or *A Tale of Two Cities* (1859).

The fact that Victorian society hypocritically shows one face to the outside and another to the inside brings as a consequence the phenomenon of an individual and a whole society divided between appearance and reality. And, as they represent characters such as Victor Frankenstein and Jekyll-Hyde, there is a deep fascination with the forbidden, the unknown, the alterity, although there is a clear difference between Victor Frankenstein and Jekyll. While the former creates a being as a product of his egomania, to adore him as a creator, Jekyll is moved by a scientific desire to help society.

In fact, the rise of the fantastic in this era is patent: "A year ago which of us would have received such a possibility, in the midst of our scientific, sceptical, matter-of-fact nineteenth century?" (Stoker, 1989: 238).

In the same way, the impressive technological advance of industrialization contributes to highlight an amazing paradox: what man should use as an instrument for his benefit ends up becoming the main cause of his dehumanization and alignment, dehumanization that manifests itself with special intensity in Oscar Wilde's work, and more specifically in his *Dorian Gray*. Or in other words, the double seems to replace its original counterpart; the double tends to destroy its creator, its origin. Let us remember *Frankenstein*, *The Island of Doctor Moreau*⁴ and *Jekyll and Hyde*, productions where it is clear that the scientist can end up lacking control over himself and his own work and the danger of obtaining knowledge with consequences that cannot be controlled: "The scientists at the centre of Victorian Gothic, like latter-day Frankensteins, are frequently shown dabbling with forces that are better left alone" (Byron, 2000: 135). Botting (1996) points out that all this will cause science, with its chemical combinations, mechanical laboratories and electrical instruments, to become a new domain for the encounter with the powers of darkness, now secular, mental and animal rather than supernatural.

The Victorians were obsessed with death as well as the mystery and resolution of it. Thus, the great rise of spiritual movements, mesmerism, hypnosis, telepathy, magnetism, Darwinism (in search of our primitive past) and the furore of the Apocalypse

⁴ We have a clear example of a prior work of this genre in *The Tempest* (1611) by Shakespeare, where we find the concept of isolation on an island, the scientist almost mentally insane and other elements. On the other hand, a later work is clearly that of *Jurassic Park* (1992), by Michael Crichton.

is not surprising. These aspects could go unnoticed at this time or be considered as belonging to the illusions of a society if we did not remember that *Dracula* is a novel in which hypnosis and mesmerism play a key role both in the plot and in the development of the story. Let's not forget that another great author, Poe, also exploited the scientific ideas of his time: in his writings we find references to the new sciences: Mesmer's theories of hypnotism and animal magnetism, the beginnings of modern psychiatry, and the medical search of physical death.

We could consider mesmerism as the set of symptoms, procedures and behavioural responses associated with the Austrian physician Franz Anton Mesmer (1734-1815) and his disciples in the era of the French Revolution. Mesmer claimed the recognition of an invisible substance or fluid, which circulated between the operator and the subject and that refers to personality changes, medical cures and altered perceptions. Mesmer himself described this substance as analogous to the power of magnets; hence the expression of *animal magnetism*. Mesmer, who enjoyed great popularity among the aristocracy of the time, used hypnotic techniques to heal his patients, plunging them into a kind of trance. Hypnosis is a concept totally opposite to the previous one, although historically and culturally it derives from it. Hypnosis, coined in 1841 by the Scottish physician James Braid, described how the effects identical to mesmerism could be achieved with the visual power of concentration and suggestion.

We must add some other psychiatric theories, such as those derived from the French Jean Martin Charcot, one of the main precursors and master of Freud and who used hypnosis as therapy in his treatments based on Mesmer's theories. Also in France Maupassant followed this French doctor at his hospital in Salpêtrière and took an active part in the experiments of Pickmann, a Belgian hypnotist.

Dracula appeared in 1897, the same year that Sigmund Freud (1856-1939) began his investigations of psychoanalysis. He had abandoned his previous work on hypnosis, which had given him great popularity. It was not until after the Second World War when scientific and medical attention returned to focus on hypnosis.

When Stoker wrote *Dracula*, he could not have detailed knowledge of psychoanalysis still in the making; however, Stoker apparently attended the conferences given by Freud that took place in the "Society for Physical Research". Anyway, at the time of creating his vampire count he appealed to two of the most prestigious criminologists of the time, whom Mina mentions: the writer and philosopher Max Nordau and the Italian forensic doctor and psychiatrist Cesare Lombroso. For these two authors, some people were more primitive and showed more beastly nature than others. According to Lombroso, the criminal typological description "desire[s] not only to extinguish life in the victim, but to mutilate the corpse, tear its flesh and drink its blood" (cited in Lombroso-Ferrero, 1911: xxv). The anatomical, physiological and psychological theories began to be preponderant in order

to identify criminal stereotypes, as well as to discover and point out those who were genetically determined to follow the path of the degenerate or the deviant. The physiognomy was also important in the process of identifying trends. The fiction of the period is dominated by the marked descriptions of facial features as obvious signs of personality.

As for the study of the brain, the theories about the duality of human nature received a physiological basis: Paul Broca's study of the division of the brain into two hemispheres (one in charge of the human faculties and one of the emotions) provided and reinforced the basis of the dichotomy of human nature. Scientific discoveries raised doubts about the truth of the Old and New Testaments, and the Victorians began to lose faith in religion. The occult became a concern, and the Victorians allowed themselves to be drawn into astrology, the sciences of divination...

In disclosing threatening natural forces scientific theories gave shape to the anxieties about cultural degeneration and provided walls of disciplining and containing deviance. Combining science and religion, however, provided a new way of envisaging a sacred or metaphysical sphere. Spiritualism was one meeting place, with groups like the Society for Physical Research, founded in 1882, legitimating investigations into paranormal powers. (Botting, 1996: 137-8).

From a moral and religious perspective, Great Britain also presents a remarkable counterpoint marked above all by the appearance

of a scientific work that is decisive for contemporary thought: it is *The Origin of Species* (1859), by Charles Darwin (1809-1882), the work that raised more controversy in England in the second half of the nineteenth century⁵. We can hardly imagine the reaction that would arise when discovering that man was the ultimate result of the evolution of a primate (we must not forget Charles Darwin had expressed he was convinced that species were not immutable). The Puritanical nineteenth-century society was mortally wounded; the crisis in the faith became a matter of popular debate. The discussion about the literal truth of the Bible was established on the street. Most people liked to think that God had created them as they were. The idea that they came from animals and that they had to try not to be animals again as before, made them feel insecure and fearful. But this was an idea that had already appeared in many stories. The work of Darwin "reinforced religious doubts that already existed and which shocked not only religious fundamentalists and Evangelicals, but also leading figures within the scientific community" (Briggs, 1999: 258). In fact, the publication of *On the Origin of Species* (1859) fostered a revolution in knowledge.

Darwin's theories were surprising and he himself had to endure a great deal of criticism. Darwin explained that the deity had not created humans and animals as we were, but that our evolution had been marked by casual and arbitrary leaps. People began

⁵ *The Principles of Geology* (1830) by Sir Charles Lyell and the famous *Vestiges of Creation* (1843–6) by Robert Chamber had already spread a certain controversy before.

to think about how all this affected them personally and many began to feel fears towards the animal side of their nature.

Specifically, Darwin's theories aroused certain fears, which mixed with anatomical science and beliefs in the possible existence of a bestial and perverse world parallel to ours. Along with other almost scientific fantasies about the regression to the irrational and the wild, that allows us to understand the appearance of a Hyde, the double behaviour of Dorian Gray, the creation of the monster of Frankenstein, the play *The Island of Dr. Moreau* (1896) by HG Wells, the taste for ghost stories, and so many others. At the bottom of the human mind beats the suspicion or doubt of an origin based on alterity. The other, animality, is reflected in our mind. In addition, evolution does not imply progression at all, but a regression can occur, as exemplified by the beings of the island of Dr. Moreau, as pointed out by Botting (1996: 162). The forms of deviation and abnormality explained criminal behaviour as a pathological return of the animal, of the instinctive habits⁶:

The idea of 'reversion', which helped explain immoral behaviour in scientific terms, also provided possibilities for Gothic representations, which could now figure unwelcome ancestral legacies on a greatly extended scale, reaching back to the origins of human life itself (Mighall, 2002: xxiv).

⁶ Gould (1992: 132) takes Cesare Lombroso's opinion, who was convinced and affirmed that it was more than probable that "true savages in the midst of our brilliant European civilization" existed.

Darwin's evolutionary theory brings the primitive world, based on instincts, of the animals to the socialized world of humans (disturbingly for the nineteenth-century collective imagination). At that time, to say that man and animal resembled each other was a provocation as well as being a heresy. His affirmations create an atmosphere of growing concern that will lead to the use of hybrid elements in the discourse of the end of the century: sphinxes, sirens, centaurs and vampires, and sublimation, the highest position will be represented by Frankenstein's monster, since otherness in the form of creation without feminine participation will fill the fears of the time.

The following words from Wells present a threat that he planned at the time: if something can evolve, it can also involute: "the things drift back again, the stubborn beast flesh grows, day by day, back again" (Wells, 1988: 77). Works about monsters are written, beings supposedly without real existence, but the real monster is inside us. In all the texts we are dealing with, fear is not just fear of the other, but a terror of involution. The cultural preoccupation around 1900 deals with the struggle of evolutionary progress against the forces of bestiality and degeneration.

It is not strange, then, that in this context appears the figure of the double, reflecting, therefore, literature the context from which the works of the moment arise. We would not be fair if we did not recognize that *Frankenstein* is the novel that heralds and anticipates the characteristics of the double motif within the

chronological coordinates of the Victorian period in England (for a study of the *Doppelgänger* in *Frankenstein*, see Ketterer, 1979: 45-65). To this work, we should add *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824), a powerful story about Calvinism and the supernatural and psychological terror by Scot James Hogg (1770-1835); both prelude and open the way for the work of Stevenson – *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* – acquire a central place in fantasy literature about the double.⁷ Later, *The Picture of Dorian Gray* (1891), *The Island of Dr. Moreau* (1896) and *Dracula* (1897) would appear on the literary scene. All these works, whose common denominator is, among others, how they double with the concept of the double, also susceptible of being bound in the fantastic genre, represent a variant in Victorian England horror literature.

In fact, the works that will emerge in this period are but manifestations of the romantic taste: mad passions, the taste for death, dreary cemeteries, ghosts...⁸.

⁷ At this time, we do not want to deal with the masterful approach provided by Professor Antonio Ballesteros (1998). We refer to his *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*, as an essential manual for understanding of the referred term. Terms such as "Narcissus", "double" (1998: 25) will appear in these pages as a backdrop to our study. What we cannot ignore is the fact that these combinations become very fruitful developments, just as Theodore Ziolkowski would portray in his magnificent critical work *Disenchanted Images*.

⁸ "la búsqueda de sensaciones fuertes con que combatir el mal del siglo, como se llamó al aburrimiento" (Fajardo, 1997b, 50) [the search for strong sensations with which to fight the illness of the century, as boredom was called]; the provided translation is ours.

Alchemists, the mysterious echoes of the Middle Ages, dark characters and clearly lugubrious scenes captivated the 18th century readers, just as they do today. Literature would become a refuge for monsters and abysses, the dark side of the powerful light of reason preached by philosophers and politicians.

Conclusions

Despite the passage of time, the symbolism of characters such as Frankenstein and Dr. Jekyll-Mister Hyde remains fully in force, since it is an imperishable subject. It is the constant confrontation between the good and the bad, the positive and the negative, the angelic and the diabolic... They represent a warning about the dangers that befall those who believe they are capable of going beyond certain moral boundaries and that consider themselves able to handle the dark forces of nature, which end up destroying themselves. The works mentioned in this contribution include fundamental questions about human existence. Regarding Stevenson's production and the approaches of human ambivalence that can be observed –and in which society as a whole and the human being as individualization is reflected– Alain Silver and James Ursini state:

Robert Louis Stevenson's novella *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) is a true expression of the duality of the Victorian Age. When this classic supernatural tale was written the era had entered a time of social and

religious doubt... things were good or bad, black or white, acceptable or not, there was no in-between. (Silver & Ursini, 1994: 73-4).

Bibliographical References

Arata, Stephen D., "History in Focus: 1897", in Herbert F. Tucker (ed.) *A Companion to Victorian Literature & Culture*, Oxford: Blackwell, 2002, p. 51-65.

Ballesteros González, Antonio A., *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.

Botting, Fred, *Gothic*, London: Routledge, 1996.

Briggs, Asa, *A Social History of England*, Middlesex: Penguin Books Ltd, 1999.

Byron, Glennis, "Gothic in the 1890s", in David Punter (ed.) *A Companion to the Gothic*, Oxford: Blackwell, 2000, p. 132-141.

Davidoff, Lenore, "Mastered for Life: Servant and Wife in Victorian and Edwardian England", *Journal of Social History*, 7(4), 1974, p. 406-428.

Davidoff, Leonore & Hall, Catherine, *Family Fortunes: Men and Women of the English Middle Class, 1780–1850*, Chicago: University of Chicago Press, 1987.

Davison, Carol Margaret (ed.), *Bram Stoker's Dracula: Sucking Through the Century, 1897-1997*. Toronto: Dundurn Press, 1997.

Gould, Stephen Jay, *The Mismeasure of Man*, Hardmonsworth: Penguin, 1992.

Ketterer, David, *Frankenstein's Creation: The Book, The Monster, and Human Reality*, Victoria: University of Victoria, 1979.

Lombroso–Ferrero, Gina, *Criminal Man According to the Classification of Cesare Lombroso*, New York: G. P. Putnam's Sons, 1911.

Maixner, Paul, *Robert Louis Stevenson: The Critical Heritage*, London: Routledge & Kegan Paul, 1981.

Marx, Karl, *Capital: A Critique of Political Economy*, vol I. (trad. Ben Fowkes), Harmondsworth: Penguin, 1990.

Mighall, Robert, "Introduction", in *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, London: Penguin, 2002, p. ix-xxxv.

Moretti, Franco, "The Dialectic of Fear", in *Signs Taken from Wonders: Essays on the Sociology of Literary Forms*, (trans. Susan Fischer et al.), London: Verso, 1983.

Oppenheimer, V. "Women's Rising Employment and the Future of the Family in Industrial Societies", *Population and Development Review*, 20(2), 1994, p. 293-342. doi:10.2307/2137521

Peterson, M. "The Victorian Governess: Status Incongruence in Family and Society", *Victorian Studies*, 14(1), 1970, p. 7-26.

Peterson, M. Jeanne, "No Angels in the House: The Victorian Myth and the Paget Women", *The American Historical Review*, Volume 89, Issue 3, 1984, p. 677-708, <https://doi.org/10.1086/ahr/89.3.677>

Scott, J., & Tilly, L. "Women's Work and the Family in Nineteenth-Century Europe", *Comparative Studies in Society and History*, 17(1), 1975, p. 36-64. doi: 10.1017/S0010417500007635

Silver, Alain & Ursini, James, *More Things Than Are Dreamt of*, New York: Limelight Editions, 1994.

Stoker, Bram, *Dracula*, Oxford: O. U. P., The World's Classics, 1989.

Ziolkowski, Theodore, *Disenchanted Images: A Literary Iconology*, Princeton: Princeton Univ. Press 1977.

Wells, Herbert George, *The Island of Dr Moreau*, New York: Signet, 1988.

LITERATURA E PSICANÁLISE: PARA UMA ABORDAGEM DO(S) SONHO(S) NOS ROMANCES DE JÚLIO DINIS

Miguel Alarcão

<https://orcid.org/0000-0002-0831-1941>

Universidade NOVA de Lisboa – FCSH / CETAPS

Resumo: Se perguntássemos à generalidade dos portugueses quem foi o Dr. Joaquim Guilherme Gomes Coelho (1839-1871) e qual a sua atividade, poucos conseguiriam fazê-lo com sucesso. Já a identidade – pseudonímica – de Júlio Dinis seria talvez mais familiar, mas ainda assim vários estudantes associá-la-iam apenas à rua do “Apolo 70” e do “Arco-Íris”, paredes-meias com a Avenida de Berna.

Curiosamente, são várias as pontes que unem as facetas deste médico e escritor ativo sobretudo na década de 1860. Ora, o facto de a literatura funcionar, a partir do séc. XIX, como um ‘palco’ ou ‘laboratório’ textual onde se ensaiam, encenam e representam matérias do foro científico, antes mesmo da sua formulação ou explicitação técnica, justificaria um rastreio alargado de sinais e reflexos da ciência na ficção de Júlio Dinis. Neste texto, focar-nos-emos na(s) representação(ções) dinisiana(s) do(s) sonho(s) nos quatro romances publicados pelo autor, procurando relacioná-la(s) com os primórdios da psicanálise e da psicologia analítica.

Palavras-chave: Júlio Dinis; Romances de Júlio Dinis; Sonhos; Psicanálise.

Abstract: Should we ask the majority of the Portuguese people who was Dr. Joaquim Guilherme Gomes Coelho (1839-1871) and what his profession was, not many would be able to get it right. The pseudonymical identity of Júlio Dinis would perhaps be more familiar, but even so some students would simply associate it with the street where “Apolo 70” and “Arco-Íris” are located.

Curiously enough, some circumstances bind the facets of this doctor and writer pretty much active in the 1860s. Thus, the fact that, since the nineteenth century, literature has often functioned as a textual ‘stage’ or ‘laboratory’ where scientific issues have been represented, even before their technical formulation, would justify an overview of features and traces of science in Dinis’ fiction. This paper focuses in the representation of dreams in Dinis’ four novels, at a time when psychoanalysis and analytic psychology were not even dawning.

Keywords: Júlio Dinis; Júlio Dinis’ fiction; Dreams; Psychoanalysis.

[...] hoje o diagnóstico entrou na literatura, prima¹

Às Dr^{as} M^a Lucília Mercês de Mello e M^a Manuela Mendonça

Se perguntássemos à generalidade dos portugueses quem foi o Dr. Joaquim Guilherme Gomes Coelho (1839-1871) e qual a sua atividade, poucos conseguiriam fazê-lo com sucesso... e alguns dos inquiridos provavelmente avançariam as profissões de político, advogado, economista, gestor, professor, além da de médico. Já a identidade – pseudonímica – de Júlio Dinis seria talvez mais familiar, mas ainda assim vários estudantes associá-la-iam apenas à rua do “Apolo 70” e do “Arco-Íris”, paredes-meias com a Avenida de Berna.

Curiosamente, são várias as pontes que unem as facetas deste médico e escritor, ativo sobretudo na década de 1860. Licenciado pela Escola Médico-Cirúrgica do Porto, o Dr. Gomes Coelho apresentaria como dissertação, em 1861, um trabalho intitulado *Da Importância dos Estudos Meteorológicos para a Medicina e Especialmente nas Suas Aplicações à Cirurgia* (Simões, s.d.: 31 e 163)², chegando a ser lente, ainda que por pouco tempo (a partir de 1865), na escola pela qual se havia diplomado. Mais recentemente, entre outros médicos escritores, contam-se os nomes de João de Araújo Correia (1899-1985), Miguel Torga

¹ Fala de Henrique de Souselas perante Madalena (Dinis, 1970a: 282).

² Transcrito em Liberto Cruz com o título, ligeiramente diferente, de “Da Importância dos Estudos Meteorológicos para a Medicina e especialmente de Suas Aplicações ao Ramo Operatório” (Cruz, 2006: 157-200).

(1907-1995), Fernando Namora (1919-1989) e António Lobo Antunes (1942-), mas, no tocante a Júlio Dinis, registre-se que tem como seu primeiro biógrafo e estudioso o Professor Egas Moniz (1874-1955), Nobel de Medicina (1949), ele próprio biografado e estudado pelo neurocirurgião e Professor João Lobo Antunes (1944-2016), distinguido com o Prémio Pessoa em 1996.

Num texto publicado em 1942, escreve André Thérive:

O romance médico tomou um incremento que se não poderia esperar na época de Claude Bernard [...]. Numerosos romancistas saíram da Faculdade, ou por ali passaram, por uma questão de vocação ou capricho. Ser-lhes-ia quási [sic] impossível fazer viver ou morrer os seus personagens como faziam os seus predecessores, descrever doenças não diagnosticadas, imprecisos definhamentos ou espécies de loucura, de harmonia com o vélho [sic] relatório. [...]

Mas isto não procederá ainda senão da introdução do real na ficção, característica de tóda [sic] a literatura depois de 1850. A vulgarização da psiquiatria poderia formar a matéria dum capítulo à-parte [sic] (Thérive, 1942: 243-244).

O facto de a literatura funcionar, a partir sobretudo do séc. XIX, como um ‘palco’ ou ‘laboratório’ textual onde se ensaiam, encenam e representam matérias do foro científico, antes mesmo da sua formulação ou explicitação técnica, justificaria um rastreio alargado de sinais e reflexos da ciência na ficção de

Júlio Dinis³, para além da mera criação de personagens médicas como João Semana e Daniel das Dornas ou da apropriação metafórica do léxico clínico para diagnosticar sintomatologias e prescrever terapêuticas, conforme sucede, por exemplo, na invasão do quarto de Carlos pelos seus antigos companheiros de folia⁴. Para dar outro exemplo, no episódio do jantar na Casa Mourisca, o narrador aflora, com evidente ironia, as questões da hereditariedade e do ADN:

Os convidados [...] eram todos da mais genuína fidalguia da província. Por muitas daquelas veias andava glóbulo de sangue, que já pertencera a Fuas Roupinho ou a Egas Moniz e que por um mistério fisiológico, que só se dá

³ “Os seus estudos não só o levaram ao contacto com os progressos científicos do século, incluindo as teorias médicas de Claude Bernard [1813-1878] e as ideias de Darwin [1809-1882] sobre a evolução, mas também com os pensamentos sociais e políticos [...] da época [...]” (Stern, 1972: 47). Jacinto do Prado Coelho evoca, aliás, a seguinte citação de Claude Bernard por Júlio Dinis: “A ciência não contradiz os dados da arte e não se pode admitir que o positivismo científico venha a matar a inspiração [...] Segundo a minha opinião, é o contrário que [...] acontecerá. O artista achará na ciência bases mais estáveis, e o sábio procurará na arte uma intenção mais segura.” (Coelho, 1977: 128). Por sugestão da Prof^a Doutora Ana Rita Soveral Padeira, a quem agradecemos, veja-se também a carta de Dinis ao redator do *Jornal do Porto*, intitulada “A ciência a dar razão aos poetas” (Dinis, 1955: 157-175), escrita em 1864, mas só originalmente publicada em Dezembro de 1879. Nela pode ler-se: “[...] a nossa época é [...] uma época de reconciliação e tolerância. Os homens de ciência e os poetas dão-se finalmente as mãos e fazem concessões mútuas. // Nunca se viram tão amigos e reciprocamente lisonjeiros. // Os poetas celebram em verso teorias que dantes apenas conseguiam ser prosaicamente expostas nas páginas [...] dos livros eruditos.” (Dinis, 1955: 166).

⁴ Cf. a esse respeito, Egas Moniz, “O Médico nos seus romances” (Moniz, s.d.: 199-224).

naquela esmerilhada casta, conseguira transmitir-se inteiro de veias para veias, através de vinte gerações, com o fim providencial de manter inabaláveis os brios da raça.

Era um gosto seguir pelos séculos fora a linha, pela qual alguns dos presentes procediam [...] diretamente de qualquer notável herói das origens da monarquia. Havia tal que tinha tirado a limpo o número de ordem que lhe competia naquela ilustre enfiada de morgados, e que deixava evidente [...] ser o vigésimo [...] rebentão de sua preclaríssima cepa.

[...]

Os dotes físicos tinham, é verdade, sofrido um pouco com os extremos e cuidados empregados para conservar a crase aristocrática daquele sangue livre de toda a mistura que o derrancasse; os dotes intelectuais, em geral ressentiam-se do cordão sanitário, de que os chefes daquelas famílias as haviam cingido para precavê-las da infecção de ideias novas, propagadas pelos livros e jornais da actualidade. Mas lá estava o fermento da fidalguia, que era o essencial, e que supria bem a saúde e a ilustração. (Dinis, 1970b: 171-172)

Outras temáticas científicas literariamente trabalhadas pelo séc. XIX são as do duplo, versada por Robert Louis Stevenson (1850-1894) em *Dr. Jekyll and Mr Hyde* (1886), e Oscar Wilde (1854-1900) em *The Portrait of Dorian Gray* (1890), e dos próprios sonhos; atente-se em *Alice in Wonderland* (1865), de ‘Lewis Carroll’⁵.

⁵ Pseudónimo do matemático Charles Dodgson (1832-1898).

Num trabalho originalmente publicado em 1940 ("Algumas lições elementares de psicanálise"), o próprio Freud viria a reconhecer:

O conceito de inconsciente há muito anda a bater à porta da psicologia e a pedir que o deixem entrar. A filosofia e a literatura já muitas vezes brincaram com a ideia, mas a ciência não conseguia ver nela qualquer utilidade. A psicanálise apoderou-se do conceito, levou-o a sério e deu-lhe novo conteúdo. (Freud, 2001: vol. I, 201).

Estas matérias parecem-nos relacionáveis com os estudos, então emergentes, da personalidade e a dissecação dos píncaros, abismos, motivações, labirintos e meandros do cérebro, do pensamento ou da mente (em linguagem científica) ou do espírito, do coração ou da alma, na sua correspondente literária⁶. As palavras de Noemi Moritz Kon vincam bem a natureza delicada e complexa do diálogo entre estes domínios das duas culturas:

As relações da psicanálise com a arte – e com a literatura, em especial – [...] têm sido uma constante desde os primeiros passos das formulações freudianas. [...]

Nestes primórdios da construção da teoria [...], a obra de arte comparece para afixar as hipóteses originais

⁶ José Gabriel Pereira Bastos, responsável pela antologia de textos de Freud que aqui utilizamos, apresenta a psicanálise como "[...] aquela ciência que se interessa pelo mundo secreto das motivações humanas e aceita tentar compreender a dor, a alegria, a esperança e a complexidade das contradições que residem no âmago do homem, das suas representações, crenças e relações sociais." (in Freud, 2001: vol. I, 14).

criadas, com o propósito de garantir a universalidade necessária para os conceitos que o psicanalista vienense postula a partir de seu processo de auto-análise. Neste sentido, a apropriação freudiana inicial da obra de arte lhe fornece um ancoradouro e, ao mesmo tempo, uma plataforma ampla e segura para a implantação do novo edifício teórico que se está construindo e [...] se concretizou na criação da psicanálise. [...]

Deste ponto de vista, é necessário ressaltar que, se a obra de arte funcionou, num primeiro instante, como uma espécie de fiadora para a criação freudiana, em outros momentos, numa traição ao pacto criador original, ela foi deitada, à sua revelia, no divã psicanalítico, para que dela se pudessem extrair [...] as confirmações necessárias para a manutenção das hipóteses psicopatológicas lançadas. A criatura virou-se contra o impulso criador: se a obra de arte teve o papel inicial de musa inspiradora para a obra freudiana, mais tarde ela verá sua trama cadaverizada e dissecada para a confirmação das premissas que, num momento original, ela mesma sustentou. (in Bartucci, org, 2001: 91-92)⁷.

⁷ Posição análoga é defendida por outro autor incluído no mesmo volume, Mário Eduardo Costa Pereira: "[...] qualquer abordagem metodológica que recorra a uma aproximação entre literatura e psicanálise deve estar atenta a dois desvios particularmente desastrosos. Por um lado, a tentação de se utilizar a obra literária como um álibi que confirma com precisão os conceitos psicanalíticos *a priori* estabelecidos. Nesse caso, a pretensa interpretação não passaria de uma redução, efectuada com uma retórica mais ou menos subtil, da literatura aos pressupostos da psicanálise.

Neste artigo, focar-nos-emos sobretudo na(s) representação(ões) dinisiana(s) do(s) sonho(s) – os “guardiães do sono”, segundo Freud⁸ –, relacionando-a(s) com os primórdios da psicanálise e da psicologia analítica⁹, alegorizados por D. H. Lawrence (1885-1930) num conhecido ensaio:

[...] who could remain unmoved when Freud seemed suddenly to plunge towards the origins? Suddenly he stepped out of the conscious into the unconscious, out of the everywhere into the nowhere, like some [...] explorer. He walks straight through the wall of sleep, and we hear him rumbling in the cavern of dreams. The impenetrable is not impenetrable, unconsciousness is not nothingness. It is sleep, that wall of darkness which limits our day. [...]

With dilated hearts we watched Freud disappearing into the cavern of darkness, [...] darkness which issues in the foam of all our day's consciousness. He was making for the origins.

Por outro, mas não menos perigosa, está a tentação de se utilizar o texto literário como uma espécie de caso clínico a ser decifrado, com a desvantagem de que o ‘paciente’ em questão não é capaz de fornecer livres-associações, nem de retificar certas ‘leituras’ [...] despropositadas. Esquece-se, assim, as dimensões [...] histórico-literárias do escrito. Uma degradação ainda mais intensa [...] consistiria em se procurar inferir elementos de uma suposta constelação inconsciente do autor diretamente de sua obra, lida [...] como simples sintoma ou formação do inconsciente, ou numa confrontação do texto com dados arbitrariamente pinçados de sua biografia.” (in Bartucci, org., 2001: 224-225). Devemos o empréstimo desta obra à Dr^a Daniela Cabral Morbey, a quem publicamente agradecemos.

⁸ “Sobre os Sonhos” (1901); cf. Freud, 2001: vol. I, 132.

⁹ Sigmund Freud (1856-1939), autor, entre outros textos, de *Sobre os Sonhos* (1901) e *O Ego e o Id* (1923), acessíveis ao leitor português em, respetivamente, Freud, 2001: vol. I, 91-139 e vol. III, 7-68. Esta utilíssima antologia não contempla, porém, *A Interpretação dos Sonhos* (1900).

We watched his [...] candle flutter and go small. Then we waited, [...] expecting the wonder of wonders. He came back with dreams to sell. (Lawrence, 1923:14-15)

Como notou, há cerca de meio século, Irwin Stern: “Sonhos e visões aparecem [...] nos romances, se bem que em muito reduzido número. Através destes, tanto a personagem como o leitor aprendem [...] o que há a respeito das preocupações subconscientes ou desejos da primeira. [...]” (Stern, 1972: 216), acrescentando: “O uso que Dinis fazia desta técnica era absolutamente original na ficção portuguesa.” (127) Jacinto do Prado Coelho lembra, por sua vez:

Não há dúvida que *Uma Família Inglesa* insinua já uma concepção do Homem relativamente moderna, na medida em que o Autor põe em realce a importância do inconsciente e do subconsciente na vida das personagens, tentando perscrutar os ‘sinais’ das forças ocultas que determinam o comportamento. (Coelho, 1977: 134)

e Maria Lívia Marchon corrobora, ao escrever:

Egas Moniz apontou, com propriedade, um certo interesse de Júlio Dinis pelo inconsciente. Anterior a Freud, nosso Autor soube já valorizar factos que a psicanálise utilizaria mais tarde para chegar até àquela parte mais obscura da vida psíquica: o mecanismo das associações de ideias, [...] e os sonhos. (Marchon, 1986: 211).

Nas próprias palavras de Egas Moniz:

Não vamos afirmar que o autor de *Uma Família Inglesa* foi um predecessor de Freud. [...] mas não receamos aventar que Júlio Dinis era um extremado psicólogo, que, mais de quarenta anos antes dos trabalhos do Mestre de Viena, já dava valor, embora sem interpretação de conjunto, e em trabalho exclusivamente literário, a processos de investigação psíquica que só mais tarde criaram foros de métodos científicos. (Moniz, s.d.: 235)

e “No tempo de Júlio Dinis os estudos psiquiátricos eram quase desconhecidos em Portugal. Só os curiosos se davam à leitura de tais assuntos.” (223) Conforme ressalta das palavras de João Lobo Antunes, um desses “curiosos” era, aliás, o próprio Egas Moniz:

Também as doutrinas de Freud o seduziram e a modernidade do seu espírito é [...] revelada pela matéria que escolhe para abrir o curso de Neurologia, tornada cadeira obrigatória em 1915: ‘As bases da psicanálise.’ Em 1922 profere na reunião da Associação Portuguesa para o Progresso das Ciências uma conferência intitulada ‘O Conflito Sexual’, em que lamenta que na Faculdade de Medicina se relegue ‘para um plano secundário tudo o que se refere ao seu estudo’ (entenda-se o estudo da psicanálise). (Antunes, 1999: 215)

Na carta prefacial endereçada pelo Professor Ricardo Jorge (1858-1939) ao seu colega, pode ler-se:

O Egas Moniz assenta o grifo de neurologista ao rastrear a individualidade psico-literária de Júlio Diniz [sic]. Discípulo do famoso Freud, um dos grandes dominadores do pensar contemporâneo, aplica ao seu protagonista o sistema da psico-análise, que tanto hoje anda em berra. Talvez por pequice da minha ignorância, estou um pouco de pé atrás sobre [sic] o freudismo. Não me quadram as suas generalizações temerárias a transcender os rigores da órbita científica [sic], e muito menos a radicação sexualista das qualidades sentimentais e éticas. Erros que sejam, tem de reconhecer-se que na ciência [sic] e na prática há erros úteis de grande alcance, a abrir horizontes novos ao progresso da perscrutação ideativa; e não sofre dúvida que a psico-análise se tornou um importante instrumento crítico de alta valia. As biografias têm-se ressentido do seu influxo. Hei-de ler com mais detença o seu ensaio, e até doutrinar-me consigo sobre [sic] os mistérios do freudismo. (Moniz, 1924: vol. I, xv-xvi)¹⁰

Desconhecemos se tal ‘doutrinação’ chegou efetivamente a ter lugar e, se sim, qual o seu resultado num reticente – ou, pelo menos, cauteloso – Ricardo Jorge, mas uma coisa é certa: em função destes depoimentos, importa atentar no modo como os sonhos de algumas personagens dinisianas se integram nos fluxos narrativos, funcionando como recapitulação ou epifania,

¹⁰ Desta orientação biografista dos estudos literários, nomeadamente aplicada ao próprio Dinis, seria exemplo o crítico presencista João Gaspar Simões (1903-1987).

oniricamente transfigurada, de episódios e situações romanescos e contribuindo assim para a construção dos respetivos enredos. E se, no dizer de outro escritor-charneira entre literatura e ciência (Rómulo de Carvalho/António Gedeão, 1906-1997), "o sonho comanda a vida", "pelo sonho é que vamos" (Sebastião da Gama, 1924-1952).

Aqui chegados, há que distinguir entre o que coloquialmente designamos por 'sonho acordado', momentos de devaneio ou divagação mental¹¹, verbalizados ou não através de monólogos ou solilóquios¹², e o sonho efetivo. Esta distinção é assim traçada por Gaston Bachelard:

[...] como os psicólogos correm ao mais característico, estudam primeiro o sonho, [...] e dão pouca atenção aos devaneios, [...] que para eles não passam de sonhos confusos, sem estrutura, sem história, sem enigmas. O devaneio é então um pouco de matéria noturna [sic] esquecida na claridade do dia. Se a matéria onírica se condensa [...] na alma do sonhador, o devaneio cai no sonho; [...]

Mas existem outros devaneios que não pertencem a esse estado crepuscular onde se mesclam vida diurna e vida noturna [sic]. E o devaneio diurno merece, em

¹¹ Exos: Jorge (Dinis, 1970b: 221-222), Clemente (Dinis, 1970b: 339-340), José das Dornas (Dinis, 1990: 30), Margarida (Dinis, 1990: 57, 86 e 160-162), Daniel (Dinis, 1990: 202-203), Henrique de Souselas (Dinis, 1970a: 207), etc.

¹² Estudados por Jacinto do Prado Coelho e, do ponto de vista da teorização narrativa de Gérard Genette, por Marchon.

muitos aspectos, um estudo direto [sic]. O devaneio é [...] demasiado natural para que o tratemos como uma derivação do sonho, para que o incluamos, sem discussão, na ordem dos fenômenos [sic] oníricos. (Bachelard, 1988: 10-11)¹³

Em qualquer caso – e adiante apresentaremos exemplos de ambos –, é de notar a presença na ficção dinisiana de uma matéria há muito debatida por autores britânicos (filósofos¹⁴, periodistas/ensaístas¹⁵, poetas¹⁶...), não raro a propósito do binómio *Fancy/Imagination*: a associação de ideias¹⁷. Por último, parece-nos de considerar a possibilidade de entrever na escrita de Júlio Dinis, ainda que de forma episódica, uma das primeiras

¹³ A articulação do *Animus* com o sonho e o masculino e da *Anima* com o devaneio e o feminino (Bachelard, 1988: 19-20, 28 e 58-59) parece-nos algo subjetiva e pouco aplicável aos passos selecionados neste ensaio.

¹⁴ John Locke (1632-1704), *An Essay Concerning Human Understanding* (1690), David Hartley (1705-1757), *Observations on Man, his Frame, his Duty and his Expectations* (1749) e David Hume (1711-1776), *Treatise of Human Nature* (1739-40).

¹⁵ Joseph Addison (1672-1719).

¹⁶ S. T. Coleridge (1772-1834), *Biographia Literaria* (1819).

¹⁷ "[...] ao lado da interpretação dos sonhos, há um outro método psicoanalítico, que consiste no exame psicológico directo das associações de ideias ou exegese das ideias espontâneas.

De facto, quando se utiliza a psicoanálise na clínica, é mais fácil aproveitar este processo de investigação directa das tendências reprimidas, do que a análise dos sonhos, [...]" (Moniz, s.d.: 231). Na Introdução a "O conceito de inconsciente", pode ler-se: "Hoje em dia, consideramos a substituição da hipnose pela chamada "associação livre" como o verdadeiro nascimento da psicanálise. A seguir à interpretação dos sonhos, a associação livre é a segunda *via regia* para penetrarmos no inconsciente." (Freud, 2001: vol. I, 143)

explorações entre nós da "corrente de consciência" (*stream of consciousness*)¹⁸.

Embora não se trate de um sonho, o relato das sucessivas ocupações com que, n' *As Pupilas do Senhor Reitor*, Daniel das Dornas procura preencher ou matar a ociosidade é muito curioso, mesmo quando – ou se ou até porque – a onisciência narrativa se confessa ineficaz na explicação das ações do jovem médico:

Achando por acaso uma pedra de giz, escreveu distraído, na porta da janela, as seguintes palavras:

Coge-Çofar – Sumatra – Telescópio – Manon Lescaut.

O oculto fio lógico, que encadeava estas quatro palavras na mente de Daniel, é um mistério que eu não sei decifrar.

(Dinis, 1990: 141)

Na impossibilidade de acedermos nós próprios às profundezas icebérgicas da consciência de Daniel, fazemos nossas as palavras do narrador precedente...

Bem mais eficaz e convincente como psicanalista é, sem dúvida, o narrador de *Uma Família Inglesa*, ao analisar e decifrar quer o sonho de Cecília, ao qual regressaremos, quer os devaneios de Carlos¹⁹, apoiados no episódio do Carnaval, relatado separadamente por ambos a Jenny.

¹⁸ Associada, entre outros, a James Joyce e Virginia Woolf, curiosamente nascidos e falecidos nos mesmos anos (1882-1941).

¹⁹ Foram também essas, aliás, as duas passagens selecionadas por Egas Moniz.

Principiou por desenhar, distraidamente, um elmo; isto parece nada ter que ver com as [...] cogitações do seu espírito, naquele momento. Cumpre-me, porém, declarar que, na ocasião em que no teatro, pela primeira vez, Carlos reparou em Cecília, passava [...] um indivíduo, embrulhado em um manto romano e com um elmo, exactamente semelhante ao do desenho.

Depois do elmo, delineou a pena uma meia máscara; aqui já a analogia é mais evidente e dispensa comentários; uma mão, depois; pensava talvez na de Cecília, cuja beleza notara ao apertar-lha, à despedida. Adiante [...] um lampião de praça! É verdade que havia um a iluminar a misteriosa incógnita, no momento em que, na aflição, invocara o nome de Jenny, e conseguira, graças a esse nome [...] evitar a [...] perseguição de Carlos. E é provável que fosse esta a razão de semelhante desenho, visto que, em seguida, a mão escreveu por muitas vezes, e em diversas formas de letra: – *irmã, por sua irmã, por Jenny!* Depois chegou a vez de um órgão de igreja; – esboço que só julgará incoerente quem se não recordar da santa [...] da qual esse é o emblema. De facto, a ideia do sacro instrumento veio de Santa Cecília, e a ideia da santa não era das que acudiriam à mente de um protestante, se, cá na terra, alguma homónima, por canonizar, a não chamasse lá. Após isto, escreveu uma palavra absurda, singular, inqualificável; [...] – *Ailicec*; mas inverta-a o leitor e cessará estranheza que ela lhe possa causar; seguiram-se-lhes outras não menos esquisitas,

e formadas de diversas combinações das mesmas sete letras, que enfim apareceram dispostas por ordem natural da palavra: Cecília. Mais abaixo, [...] escreveu Carlos, em caracteres bem legíveis: – Papa; – depois: Calvino, e [...] o nome de um compatriota e amigo seu, que, meses antes, tinha casado com uma senhora católica. – Veja o leitor se poderá interpretar estes sinais, e ao mesmo tempo diga se não estava sendo de grande indiscrição para a alma o outro, companheiro inseparável dela.

Afinal, a mão traçou, muito devagar, as duas seguintes palavras [...]: – Cecília Whitestone. A razão pareceu então despertar e, espantada com o que viu feito na sua ausência, tentou pôr termo a semelhantes imprudências; e a mão subitamente passou um traço por as duas últimas palavras, logo depois de escritas. (Dinis, 1985: 263-264)

Assim como esta ação antecipa o enlace entre Carlos e Cecília, também a “visão interior” do citadino e mundano Henrique de Souselas anuncia a sua conversão em proprietário rural e a união com Cristina, prima da morgadinha dos Canaviais:

Estava Henrique à janela do quarto que habitava em Alvapenha. [...] A tarde parecia de primavera. Henrique corria com prazer a vista pelos diferentes lugares da quinta [...], com as suas noras e medas, colmeias, eiras, cabanas e sebes. Era uma verdadeira quinta rural, ressentindo-se porém [...] de ser a proprietária [...] uma senhora velha, e com pouca actividade para tratar de lavouras.

Pouco a pouco deixara Henrique de ver a quinta como ela era.

Principiava a visão interior.

As árvores copavam-se de folhagem; messes aloiradas ondulavam nos campos; numerosos rebanhos cobriam os lameiros extensos; atulhavam-se de cereais os celeiros; alastrava-se de grão o chão das eiras; gemiam as noras e os lagares; soltavam-se às presas os diques, e uma [...] rede líquida envolvia em suas malhas a vegetação dos campos; alvejavam as camisas dos ceifadores e ecoavam nos montes e arvoredos as cantilenas aldeãs; e os mais característicos e poéticos episódios da vida agrícola desenrolavam-se aos sentidos, deleitosamente alucinados, do sobrinho de D. Doroteia; era uma perfeita geórgica! E ele a dirigir todos os trabalhos, a regular o serviço; verdadeiro patriarca ao modo antigo; e ao seu lado, [...] à sombra de uma árvore, à borda do tanque, debruçada no muro, por entre os silvados das sebes vivas, uma figura suave, casta, adorável... a figura de Cristina. (Dinis, 1970a: 343)

Ora, como se lê, na conclusão do romance,

Sob a superintendência do novo administrador, transformou-se completamente a quinta, e é hoje uma das mais rendosas e bem geridas propriedades daqueles sítios.

Henrique, o elegante do Chiado, o frequentador do Grémio e de S. Carlos, está um rico e laborioso proprietário rural.

Apaixonou-se pela agricultura e promete realizar o tipo do antigo patriarca.

Cumpriu-se a sua visão.

Das mil e umas moléstias, com que saíra de Lisboa, já nem memória lhe resta. (Dinis, 1970a: 421)

No capítulo dos sonhos efetivos, o primeiro exemplo provém igualmente de *A Morgadinha dos Canaviais* e anuncia já a conversão de Henrique ao campo, se bem que ainda numa perspectiva idílica:

Ao romper da manhã, quando a consciência principia [...] a acudir aos sentidos, até então tomados pelo torpor de um sono profundo, Henrique de Souselas sonhava-se comodamente sentado em [...] S. Carlos, disposto a assistir ao desempenho de uma ópera favorita,

Moviam-se os arcos nas cordas dos violinos, violoncelos e contrabassos [sic]; sopravam [...] os tocadores dos instrumentos de vento; agitavam descompostamente os braços os ruidosos timbaleiros; dedos amestrados faziam vibrar as cordas da harpa; a batuta do mestre fendia airoosamente os ares, e contudo não chegava aos ouvidos de Henrique [...] mais do que uma nota única, arrastada, contínua, plangente, baixando e subindo na escala dos tons, e sem formular uma só frase musical.

Era de desesperar um 'dilletante' como ele; torcia-se na cadeira, inclinava [...] a cabeça, fazia das mãos cornetas acústicas, e sempre o mesmo resultado!

Este violento estado de atenção, este esforço do sensório, principiou nele a obra do despertar; [...]

Mas o som, que o acordara, aquela nota única, em que se confundiam todas as notas da sonhada orquestra, ainda lhe soava aos ouvidos.

Prestando-lhe a atenção de acordado, conheceu que era o chiar dos carros – o mesmo som, que na véspera o irritara, agora [...] estava-lhe agradando, como nota extraída por mão hábil das cordas de um violino. (Dinis, 1970^a: 30-31)²⁰

De *Os Fidalgos da Casa Mourisca* selecionámos o sonho de D. Luís Negrão, a contas com um estado de saúde bastante crítico, prenunciador de uma morte que não chega, afinal, a ocorrer:

Uma noite, D. Luís, depois daqueles três dias de febre e quase de delírio, conseguira adormecer de um sono mais tranquilo e reparador. Não foram os sonhos incoerentes, absurdos e fatigadores que o atormentaram desta vez; mas um sonhar grato, sem visões febris, e durante o qual a imagem da filha [...] lhe apareceu sorrindo-lhe e falando-lhe com o carinho de que ele ainda se recordava com a mais pungente saudade do seu coração. Esta imagem transformava-se-lhe às vezes [...] na imagem de Berta, e tão semelhantes, tão confundidas lhe apareciam, que ele

²⁰ Em *Sobre os Sonhos* (1901), Freud pronuncia-se sobre uma situação análoga, ao escrever: "Todos os sonhos que ocorrem imediatamente antes de a pessoa ser acordada por um barulho alto fazem uma tentativa para apagar esse estímulo, fornecendo-lhe uma outra explicação e procurando assim prolongar o sono, [...]" (Freud, 2001: vol. I, 135).

nem sabia ao acordar com qual das duas sonhara. Uma vez era a filha que lhe falava com a voz e sob a figura de Berta; outras Berta revestindo a imagem de Beatriz. (Dinis, 1970b: 391)

Não surpreende assim que, ao acordar, D. Luís murmure, perante uma Berta adormecida: “– Beatriz, se fosse viva, chamar-te-ia irmã; havia de querer-te junto de si, no seu quarto. E eu... porque não hei-de chamar-te filha?” (Dinis, 1970b: 393). Acto contínuo, o velho aristocrata admitirá, perante Jorge: “O lugar de tua irmã só pode ser ocupado por Berta. Outra qualquer profaná-lo-ia.” (Dinis, 1970b: 397) e, dissipados de vez os fumos de fidalguia, pedirá – e “por favor”! – a mão de Berta a Tomé da Póvoa, antigo serviçal e rendeiro da Casa Mourisca (Dinis, 1970b: 399).

Por último, recuperamos o sonho de Cecília em *Uma Família Inglesa*:

Apesar de na véspera se ter deitado tarde, [...] Cecília não sentia sono. Parecia-lhe estar ainda experimentando o atordoamento do baile. Lembrava-lhe tudo quanto Carlos lhe dissera, e o mais que de Jenny tinha sabido, e afligia-se [...]. Depois vinham as reflexões de Fortunato, [...] as palavras do pai e os episódios que de Carlos Whitestone referira. Afinal cedeu ao sono. [...]

Cecília imaginou que ia num barco, levado pela corrente impetuosa do rio, em direcção da barra. O perigo era certo e contudo o barco ia cheio de máscaras que dançavam.

Cecília gritava, mas ela própria não escutava a sua voz. O barqueiro era o Sr. Fortunato e [...] ao mesmo tempo que remava, ia tomando chá. Depois vinha Carlos, com um cavalo pela rédea; mas o que mais a surpreendia era que vinha pelo mar. Carlos queria salvá-la, tirando-a do barco, mas as outras máscaras e o Sr. Fortunato não deixavam. Porém o Sr. Fortunato já não era o Sr. Fortunato, mas sim um dos personagens do romance, que tanto o impressionara; e o mar também já não era bem mar, porque tinha camarotes em volta. E contudo o perigo persistia, sem saber bem como ou em quê, e agora era ela [...] que fugia de Carlos.

Finalmente, o sonho era um enredo complicado, tendo por elementos os diversos acontecimentos e assuntos, que mais tinham preocupado Cecília naquele dia, mas tudo em desordem completa. (Dinis, 1985: 218-219)²¹

Como o narrador refere, esta “desordem”, orquestrada por Morfeu, congrega episódios e informações da noite e da madrugada anteriores (O baile de máscaras, os diálogos com Carlos e a escolta a Cecília no regresso a casa) e do próprio dia,

²¹ Em *Sobre os Sonhos* (1901), Freud corrobora esta correlação, ao escrever: “Há sonhos que de imediato revelam a sua derivação de acontecimentos do dia; há outros em que não se descobre o mínimo vestígio de uma tal derivação. Se procuramos a ajuda da análise, descobrimos que todos os sonhos sem excepção estão relacionados com uma qualquer impressão dos dias anteriores, ou [...] do dia que precede imediatamente o sonho, o ‘dia do sonho’. [...] os sonhos nunca estão ligados a coisas com que durante o dia não achamos que valha a pena preocupar-nos, e as trivialidades que não nos afectam durante o dia são incapazes de perseguir-nos no sono.” (Freud, 2001: vol. I, 114-115; em itálico no original).

à tarde (Visita a Jenny) e ao serão (A notícia do naufrágio no Douro, os atos de caridade e coragem praticados por Carlos e relatados por Manuel Quintino, os comentários depreciativos de José Fortunato sobre o jovem inglês e o folhetim do jornal, lido por Cecília). Não sendo possível analisar em pormenor todos estes exemplos, o reconhecimento da dimensão pluridisciplinar dos estudos de personalidade, com os seus desdobramentos, interstícios e fragmentações, leva-nos a concluir com Fernando Pessoa (1888-1935):

Entre o sono e o sonho,
Entre mim e o que em mim
É o quem eu me suponho,
Corre um rio sem fim.
Passou por outras margens,
Diversas mais além,
Naquelas várias viagens
Que todo o rio tem.
Chegou onde hoje habito
A casa que hoje sou.
Passa, se eu me medito;
Se desperto, passou.
E quem me sinto e morre
No que me liga a mim
Dorme onde o rio corre —
Esse rio sem fim.²²

²² "Entre o sono e o sonho" (1933) in *Cancioneiro* (<http://arquivopessoa.net/textos/2243>).

Bibliografia Primária:

Dinis, Júlio, *A Morgadinha dos Canaviais*, Barcelos: Livraria Figueirinhas/Companhia Editora do Minho, 1970a.

Dinis, Júlio, *As Pupilas do Senhor Reitor. Crónica da Aldeia*, Porto: Livraria Civilização-Editora, 1990.

Dinis, Júlio, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, Barcelos: Livraria Figueirinhas/Companhia Editora do Minho, 1970b.

Dinis, Júlio, *Uma Família Inglesa* (Apresentação crítica, notas e sugestões para análise literária de Helena Carvalhão Buescu), Lisboa: Editorial Comunicação, 1985.

Bibliografia Secundária/Varia:

Pessoa, Fernando, "Entre o sono e o sonho", disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/2243> [consultado em 09.02.2019].

Antunes, João Lobo, "Descoberta científica e criação artística", in *O Eco Silencioso*, Ensaios, Lisboa: Gradiva – Publicações, S.A., 2008, p. 145-164.

Antunes, João Lobo, "Egas Moniz homem de letras", in *Numa Cidade Feliz*, Ensaios, Lisboa: Gradiva – Publicações, S.A., 1999, p. 213-223.

Bachelard, Gaston, *A Poética do Devaneio*. Tradução de Antonio de Padua Danesi, S. Paulo: Livraria Martins Fontes Ltda., 1988 (*La Poétique de la Rêverie*, Presses Universitaires de France, 1960).

Bartucci, Giovanna (org.), *Psicanálise, Literatura e Estéticas de Subjectivação*, Rio de Janeiro: Imago Editora, 2001.

Cidade, Hernâni e Ruy d'Abreu Torres, "Júlio Dinis" in *Cultura Portuguesa*, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade/Editorial Notícias, 1975, vol. 14, p. 157-169.

Coelho, Jacinto do Prado, "O Monólogo Interior em Júlio Dinis", in *A Letra e o Leitor*, Lisboa: Moraes Editores, 1977, p. 125-137.

Cruz, Liberto, *Biografia de Júlio Dinis*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2006.

Dinis, Júlio, "A ciência a dar razão aos poetas", in *Cartas e Esboços Literários*, Porto: Livraria Civilização-Editora, 1955, p. 157-175.

Freud, Sigmund, *Textos Essenciais da Psicanálise – I – O Inconsciente, os Sonhos e a Vida Pulsional* (Seleção e introdução de Anna Freud. Tradução de Inês Busse. Nota introdutória à edição portuguesa, revisão e notas de José Gabriel Pereira Bastos), Mem Martins: Publicações Europa-América, Lda., 2001.

Freud, Sigmund, *Textos Essenciais da Psicanálise – III – A Estrutura da Personalidade Psíquica e a Psicopatologia* (Seleção e introdução de Anna Freud. Tradução de Inês Busse. Nota

introdutória à edição portuguesa, revisão e notas de José Gabriel Pereira Bastos), Mem Martins: Publicações Europa-América, Lda., 2001.

Lawrence, D. H., *Psychoanalysis and the Unconscious*, London: William Heinemann Ltd., 1923.

Lepecki, Maria Lúcia, *Romantismo e Realismo na Obra de Júlio Dinis*, Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

Marchon, Maria Lívia Diana de Araújo, *A Arte de Contar em Júlio Dinis. Alguns Aspectos da sua Técnica Narrativa*, Coimbra: Livraria Almedina, 1986.

Moniz, Egas, *Júlio Dinis e a sua obra* (Prefácio do Professor Ricardo Jorge), 6.ª ed., Porto: Livraria Civilização, s.d.

Sambrook, James, *The Eighteenth Century Background. The Intellectual and Cultural Context of English Literature, 1700-1789*, London and New York: Longman Group UK Ltd., 1989.

Saraiva, António José, "Júlio Dinis", in *Para a História da Cultura em Portugal*, 4.ª ed., Lisboa: Livraria Bertrand, 1979, II, p. 47-73.

Simões, João Gaspar, *Júlio Dinis*, Lisboa: Editora Arcádia, s.d. [1964].

Stern, Irwin, *Júlio Dinis e o Romance Português (1860-1870)*, Porto: Lello & Irmão, 1972.

Thérive, André. "O Romance e a Ciência", in *Para Além da Ciência...*, ed. Louis de Broglie *et alii*. Tradução portuguesa do Professor Eduardo Pinheiro, Porto: Livraria Tavares Martins, 3.º vol., 1942, p. 223-256.

A PERSPETIVA EVOLUCIONISTA NA FICÇÃO DE NUNO BRAGANÇA

La Salette Loureiro

<https://orcid.org/0000-0001-9236-2735>

Universidade NOVA de Lisboa-FCSH / CHAM

Resumo: A ficção de Nuno Bragança tem subjacente uma visão do Homem e do Universo que assume claramente a perspetiva evolucionista, mantendo-se esta em pano de fundo, mas aflorando frequentemente à superfície do texto. Esta questão ganha um particular relevo pelo facto de o autor ser um católico progressista, podendo esta opção, por esse motivo, entrar em conflito com as diretrizes da Igreja. Porém, ela é facilmente explicável se tivermos em conta a contemporaneidade do autor com as teorias do cientista e teólogo francês Teilhard de Chardin e do historiador Arnold J. Toynbee, ambos referidos e citados pelo autor.

A presença desta perspetiva manifesta-se nas frequentes referências à sequência evolutiva do Homem e do Universo, mas também no posicionamento e no questionamento dos narradores e personagens, que de várias formas articulam e equacionam a frase “Vindos donde, indo para onde?”.

Palavras-chave: Evolução; Nuno Bragança; *A Noite e o Riso*; *Directa*.

Abstract: The fiction of Nuno Bragança has underlying a vision of man and the universe that clearly assumes the evolutionary perspective, keeping this in the background, but often outcropping

the surface of the text. This issue gains a particular emphasis on the fact that the author is a progressive Catholic, and this option may therefore conflict with the Church's guidelines. However, it is easily explicable if we take into account that the author is more or less contemporary with the theories of the French scientist and theologian Teilhard de Chardin and the historian Arnold J. Toynbee, both referred to and cited by Bragança.

The presence of this perspective manifests itself in the frequent references to the evolutionary sequence of Man and the Universe, but also in the positioning and questioning of the narrators and characters, who in various ways articulate and equate the phrase “Coming from where, Going where?”.

Keywords: Evolution; Nuno Bragança; *A Noite e o Riso*; *Directa*.

1 | Introdução

A ficção de Nuno Bragança tem subjacente uma visão do Homem e do Universo que assume claramente a perspetiva evolucionista, mantendo-se esta em pano de fundo, mas aflorando frequentemente à superfície do texto, facto que no Portugal da época se explica pela divulgação das teorias do cientista e teólogo francês Teilhard de Chardin e do historiador Arnold J. Toynbee, ambos referidos e citados pelo autor.

Na verdade, a presença destes pensadores na atualidade portuguesa dos anos 60 é muito evidente para uma certa elite intelectual, o que justifica a frequência com que as suas teorias e os seus nomes aparecem nos textos de Nuno Bragança, autor que em 1961 traduziu do francês o livro de Claude Tresmontant intitulado *Introdução ao pensamento de Teilhard de Chardin*, o que, por si só, lhe permite ter um conhecimento aprofundado das teorias deste cientista.

Na sua escrita, esta perspetiva manifesta-se nas frequentes referências à sequência evolutiva do Homem e do Universo, mas também na ação, no posicionamento e no questionamento dos narradores e personagens, através dos quais equacionam o seu contributo para a construção de uma Super-Humanidade (Teilhard de Chardin e Toynbee), um estádio da Evolução a atingir num futuro longínquo, considerando, por isso, que, como nas teorias referidas, ela continua em marcha, mas já sob a direção e a ação do Homem.

2 | “Ficção Científica”: um futuro inquietante

A primeira abordagem ficcional do tema surge num pequeno texto de 1962, intitulado “Ficção Científica”, publicado em Paris no n.º 10 da revista *KWY*, em português e em francês. A história contada neste texto de cerca de vinte linhas põe em cena a sequência da evolução, perspetivando-a a partir de um momento futuro, numa situação de catástrofe diluviana, já quando “o fim

de tudo estava à vista” (Bragança, 1962: 10). O protagonista, armado com as possibilidades que a ficção oferece, segue o conselho do tio Artur, que vai já arrastado pela enxurrada e lhe sugere um recuo na Evolução, dizendo-lhe “Faz marcha atrás e faz-te peixe” (Bragança, 1962: 10). A oportunidade de seguir este conselho surgiu com o aparecimento de um salmão, também arrastado pela corrente, que se deslumbra com o cinto do protagonista, um objeto que marca a superioridade do Homem na Evolução. Este facto deixa o protagonista furioso e leva-o a pescar o peixe “com brutalidade” (Bragança, 1962: 10). A relação entre os dois prossegue com a violência do homem sobre o salmão, sendo este obrigado a ceder sempre perante a superioridade “sapiens” do seu dono e senhor que, a partir do primeiro momento, controla e dirige a sua evolução. Esta abrange toda a passagem do estádio de peixe até ao homem do presente, incluindo as mudanças físicas e mentais, sintetizadas na fórmula “Pu-lo a respirar, a caminhar, a peregrinar de Euclides até Eddington. Entre o rupestre e a école *du regard* foi um breve rufo; tínhamos tão pouco tempo! Deixei-o deixar crescer a barba e rebolar as ancas. Quando falou em alunar dei-o por pronto” (Bragança, 1962: 10).

Esta história alegórica e o seu desfecho deixam-nos importantes pistas sobre o pensamento de Nuno Bragança, que se desvelará na sua produção literária posterior. Em primeiro lugar, constata-se que o autor está muito bem informado sobre a história da evolução, em cujo processo atribui à arte um lugar de destaque,

ideia que virá a ser corroborada pelo neurocientista António Damásio (Damásio, 2010: 362-3). Em segundo lugar, realça-se a responsabilidade do Homem pelo processo da Evolução, o que acontece a partir de determinada fase, a do *homo sapiens*, e a sinalização de duas preocupações do autor, a agressividade do Homem perante o próprio planeta e seus habitantes e a destruição total a que essa agressividade fatalmente conduzirá. O desfecho trágico da sua alegoria, que termina com a morte do homem e do peixe por afogamento, afasta-se das previsões de futuro de Teilhard de Chardin, que são bastante mais optimistas, e aproxima-se mais de Arnold J. Toynbee, que considera que a partir do Paleolítico médio, os perigos vêm do Homem (Toynbee, 1948: 154) e admite mesmo a destruição total da raça humana como catástrofe máxima, por via da utilização da bomba atómica (Toynbee, 1948: 154). Esta possibilidade está também presente em Teilhard de Chardin, mas com um grau de probabilidade ínfimo.

3 | “Vindos donde, indo para onde?”

Trabalhando em diferentes áreas do saber, Ciência e História, Teilhard de Chardin e Toynbee confluem no que diz respeito ao Cristianismo, uma área particularmente importante para Nuno Bragança, um católico progressista assumido. Ocupando-se ambos do passado, mas analisando também o presente, ambos elaboram teorias sobre o Futuro, em que o Cristianismo desempenhará um papel fundamental, devendo ocorrer uma

espiritualização crescente da Humanidade. Empenhados na construção de uma Nova Terra, preconizam ambos a transformação do Homem em Super-Homem e da Humanidade em Super-Humanidade¹, através de uma unificação que a religião cristã operará.

Desde cedo preocupado com o presente e o futuro de Portugal, da Humanidade e do planeta, Bragança revela-se muito atento a estas teorias, com as quais tende a concordar, em diferentes graus de adesão, como mostram vários dos seus textos, onde os autores em análise marcam presença de várias formas.

De facto, na sua ficção, as personagens perspetivam as suas próprias vidas, a Humanidade e o Mundo, como estando em constante Evolução, a nível micro ou macro, e posicionam-se elas próprias nesse processo em curso.

Mais especificamente, diríamos que na sua escrita se encontram vários aspetos que se filiam nas teorias de Teilhard de Chardin, de que destacamos:

- a sequência da Evolução e a sua culminação no Homem, através da Consciência e da Reflexão, com referências a estádios específicos da evolução no Homem;
- a capacidade do Homem de projetar, antecipar, inventar e construir o Futuro (seu e do mundo);

¹ Cf. Jacques Madaule, 1953: 12-65.

- a ideia de que esse Futuro se deve construir por companheirismo, ou seja, através da união, do Amor, tanto individual, como coletivamente;
- a ideia de que a análise do passado permite prever, profetizar o futuro da Evolução.

Quase todos estes pontos são visíveis numa curta passagem de *A Noite e o Riso*, onde se diz: “Vou mais: da fortaleza em companheirismo se descobrirá talvez nosso destino, que o passado profetiza. Peixe deu animal de seco, anos depois nós-mesmos. Homem é apogeu desértico. Entrevê distantes águas e talvez seja miragem, talvez não” (Bragança, 1995a: 112). Este fragmento, situado num contexto em que o protagonista analisa a sua situação no mundo e considera que este está, desde o começo, em permanente “situação de naufrágio” (Bragança, 1995a: 111), denuncia claramente os ensinamentos de Teilhard de Chardin.

Qualquer destes pontos volta a ser retomado, desenvolvido ou especificado neste ou nos romances seguintes, integrados na ação das personagens e na problematização destes assuntos, procurando frequentemente respostas para as perguntas “Vindos donde, indo para onde?” (Bragança, 1995b: 246), questões que, segundo António Damásio, poderão ter sido levantadas já pelos primeiros humanos (Damásio, 2010: 357).

A sequencialização da Evolução reaparece em *Directa*, cruzando-se já com um texto de Toynbee. Diz o protagonista:

“Mamíferos. Répteis. Anfíbios” (Bragança, 1995b: 263), ou por ordem direta: “Cinquenta e cinco milhões de anos de Evolução para que aparecesse um animal pequeno, do tamanho de um rato curto: um animal chamado primata. Primata dera antropóide e antropóide dera Homem” (Bragança, 1995b: 263).

Em outras passagens refere-se o “Neandertal” (Bragança, 1995a: 195), o “*homo faber, sapiens* (e portanto também *pictor*)” (Bragança, 1995b: 250). Este último comentário, colocado entre parêntesis, retoma a ênfase conferida pelo autor ao papel desempenhado pela invenção e a prática da arte no processo evolutivo, mostrando que para Nuno Bragança a Literatura e as Artes são e serão um marco neste percurso, como vimos já no texto de 1962, como é lembrado em *A Noite e o Riso* e confirmado em *Directa* e *Square Tolstoi*. No primeiro destes romances, o protagonista corrobora esta ideia do papel atribuído à arte na evolução quando afirma que “os de nós humanos que carregam hoje a interminável faina de escrever não fazem outra coisa do que confirmar a luta de seus antepassados caçadores” (Bragança, 1995a: 108).

Em *Directa* e *Square Tolstoi* reafirma-se a convicção de que o exercício da função de escritor é uma forma de cumprir os desígnios de fabricação de uma Nova Terra, através da promoção da unidade de todos os Homens, ideia fundamental em Teilhard de Chardin. No primeiro destes romances, o protagonista-escritor regozija-se por “saber-se ponte” e “ligar vida a mais vida” (Bragança, 1995b: 246); no segundo, a personagem experimenta

“uma inesperada e fortíssima consciência do labor ininterrupto, ocorrido no planeta, até surgirem os primeiros homens capazes de fixarem palavras de maneira a durarem e serem transportadas. Até que uma mão escreveu que o homem proveio da Terra” (Bragança, 1996: 233).

Esta convicção de Bragança virá a ser corroborada, aliás, pelo neurocientista António Damásio, quando este se refere aos pináculos atingidos pela biologia (Damásio, 2000: 48), ou quando analisa o papel específico desempenhado pela linguagem, pela escrita e pela arte. Damásio considera que esta última “É uma das mais espantosas oferendas da consciência aos seres humanos” (Damásio, 2010: 363), e afirma que ela “prevaleceu na evolução porque teve valor para a sobrevivência e porque contribuiu para o desenvolvimento do conceito de bem-estar” (Damásio, 2010: 362).

Esta ideia, coincidente com o conceito de progresso humano e social de Toynbee², confirma a Literatura e a Arte como agentes da Evolução, em sintonia também com António Damásio, quando ele diz que a Arte “Ajudou a consolidar os grupos sociais e a promover a organização social; apoiou a comunicação; compensou os desequilíbrios emocionais causados pelo medo, pela raiva, pelo desejo e pela mágoa” (Damásio, 2010: 362-3).

² “The progress with which we are here concerned is a progressive improvement, continuous and cumulative from generation to generation, in our social heritage” (Toynbee, 1948: 261).

Numa tal perspetiva cabe a ideia de união e do amor-energia, que a ficção de Bragança assume, tanto a nível individual como coletivo. Em qualquer dos casos, estabelece-se como ideia-base o axioma recorrentemente invocado por Teilhard de Chardin, segundo o qual a “união diferencia”, super-personaliza, ficando desde logo afastada a possibilidade de o coletivo asfixiar o individual, mas promovendo a ideia de que só pela união se atinge o nível máximo de personalidade³. Esta opinião é partilhada também por Toynbee, que considera que “man is a social creature. He cannot achieve the potentialities of his nature except by going outside himself and entering into relations with other spiritual beings!” (Toynbee, 1948: 257).

Do ponto de vista individual, o par amoroso de *A Noite* e o *Riso* ilustra o axioma e a teoria do amor de Teilhard de Chardin, ao mostrar que a relação amorosa e sexual das personagens as conduz a uma descoberta progressiva da sua personalidade própria, aumentando-a. Ao mesmo tempo, este relacionamento mostra que um e outro se completam, dando forma à convicção deste cientista de que “A molécula humana completa constitui já à nossa volta um elemento mais sintético, e conseqüentemente mais espiritualizado do que a pessoa-indivíduo – é uma dualidade, que inclui simultaneamente ‘masculino’ e ‘feminino’” (Teilhard de Chardin, 1968: 88), cumprindo assim “o papel cósmico da

³ Diz Teilhard de Chardin: “Seja em que domínio for – quer se trate das células de um corpo, ou dos membros de uma sociedade, ou dos elementos de uma síntese espiritual – a União diferencia. As partes aperfeiçoam-se e completam-se em qualquer conjunto organizado” (Teilhard de Chardin, 1970: 287).

sexualidade" (Teilhard de Chardin, 1968: 88). Neste sentido, para Teilhard de Chardin, o indivíduo humano representa já um estágio mais avançado da Evolução, que se movimenta "em direção a uma mais perfeita concentração, ligada a ulterior diferenciação, também ela obtida por união" (Teilhard de Chardin, 1968: 88). Neste processo, este cientista atribui à mulher o papel principal, já que ela "é precisamente, para o homem, o termo susceptível de desencadear este movimento em frente" (Teilhard de Chardin, 1968: 88).

Em *A Noite e o Riso*, a relação amorosa enquadra-se nestes princípios, cabendo a Zana, a personagem feminina, assumir a liderança do casal, servindo-se da sua "intuição mestra no destinar" (Bragança, 1995a: 102) para compelir o seu parceiro para a frente.

No mesmo sentido, é através desta relação, e mais precisamente da experiência sexual, que o protagonista masculino se aproxima do seu centro, da sua personalidade, pois como o próprio constata: "Banho na primeira experiência violenta do que eu sou, ao fim de contas certas. Cada movimento me aproxima implacavelmente do meu centro" (Bragança, 1995a: 201). Simultaneamente, neste processo, ele também descobre que "eu-mesmo não é, nem pode ser, eu-só" (Bragança, 1995a: 201). Em suma, estes protagonistas atingem pela sua relação os efeitos que o autor francês atribui ao amor individual (Teilhard de Chardin, 1959: 75).

Já do ponto de vista coletivo, é em *Directa* que se desenvolve e completa a visão do Amor de Teilhard de Chardin, ao pôr-se em cena e ao problematizar-se a articulação do individual e do coletivo, e a conexão entre passado, presente e futuro, expandindo a ideia "da fortaleza em companheirismo" (Bragança, 1995a: 112), orientada para a construção do Futuro, já apresentada no romance anterior. A nosso ver, desenrolando-se em vários planos, este romance aborda o individual, o nacional e o universal, quer através da ação, quer através da reflexão das personagens, e fá-lo remetendo tanto para Teilhard de Chardin como para Toynbee.

Neste caso, a teoria das civilizações de Toynbee é bem evidente, através da citação anónima de uma passagem de *Um Estudo de História* e da referência direta e explícita à alegoria criada pelo autor inglês para representar a Evolução da Humanidade (Toynbee, 1947: 49-50). Bragança anuncia esta alegoria dizendo que "Toynbee tinha arrancado da cabeça uma metáfora tão inesquecível como a da caverna de Platão" (Bragança, 1995b: 249-250) e procede depois a uma paráfrase do texto e a uma reflexão sobre o assunto.

Nesta alegoria, Toynbee figura a evolução das sociedades na subida de uma Montanha enorme, com sucessivas concavidades. No presente, numa concavidade sensivelmente a meio da encosta, de onde não é possível ver nem o sopé nem o topo da montanha, encontram-se os "atletas" que estão a escalar

até à próxima concavidade (Sociedade Ocidental) e aqueles que estão aparentemente paralisados e já não poderão sair dali (Sociedades primitivas). Mas Toynbee acrescenta que se estes últimos fossem de facto paráliticos não teriam chegado até ali, sendo, por isso, atletas que se encontram a descansar do esforço despendido. Acresce que muitos dos que no momento estão a escalar poderão não alcançar o patamar seguinte, acabando por soçobrar, caindo no abismo, metáfora usada também por Bragança, cuja personagem se assume ela própria como um dos “atletas” a escalar a montanha.

Deste ponto de vista, a Humanidade movimenta-se numa marcha ascensional, realizada por grupos sucessivos de alpinistas, que, como nas provas de estafetas, sucessivamente e de forma solidária passam o testemunho aos grupos seguintes, que continuam em direção a uma meta de contornos ainda indefinidos e desconhecidos. Não obstante, no esforço da escalada, muitos sucumbem, caindo no Abismo.

O protagonista de Bragança, olhando em direção ao topo e à base dessa montanha, a origem e o futuro da Humanidade, ambos invisíveis no presente, propõe um “Mergulho terrível, [...] em que, em alternadas séries de concavidade e precipício, poderia iniciar-se uma investigação sobre se a Montanha é finita ou infinita” (Bragança, 1995b: 250).

No capítulo 18 do romance, esta alegoria estrutura grande parte da reflexão do protagonista, resistente e escritor, que encaixa

os seus atos e os dos seus companheiros de resistência na escalada desta montanha, portanto, no processo evolutivo da Humanidade. Assim, tanto a escrita como a resistência contra a ditadura são integradas nesse processo, enquadrando, por isso, tanto o plano nacional como o universal.

Enquanto escritor, a personagem-narrador afirma-se como elo que liga os seres humanos do presente, mas também do futuro, ao afirmar

saber-se ponte. E mais: saber que é isso o mais fundo motivo do agir humano, do manter-se uma pessoa viva por ligar vida a mais vida – ser a descontínua invenção do passo atrás de passo na corda bamba por cima do abismo. Vindos donde, indo para onde? (Bragança, 1995b: 246).

Enquanto resistente, a sua luta contra a ditadura salazarista e a ação de Júlio, resistente perseguido e em fuga, “Eram – naquele momento – atos necessários à trepadela contemporânea. Mas qual era esta?” (Bragança, 1995b: 250), portanto, a sua ação é um passo dado no caminho do futuro do Homem. A pergunta final denuncia o desconhecimento desse futuro, no entanto, é evidente para a personagem que se aproxima um novo patamar evolutivo, uma nova concavidade, como revela uma outra passagem:

Reconheço: diante dos abismos na metáfora da Montanha, eu tentava agarrar-me a qualquer coisa que me devolvesse

a segurança perdida ao ver-me assim a baloiçar por sobre os precipícios cósmicos, através dos quais a vida alcançara forma humana; e por sobre os quais esta – atual – forma humana parecia convidada a dar outro salto mutativo (Bragança, 1995b: 251)⁴.

A incerteza quanto a essa forma futura da humanidade, convoca mais uma vez para o romance o pensamento de Teilhard de Chardin e de Toynbee, ambos impregnados pelo Cristianismo, apontando para duas saídas possíveis, diametralmente opostas: a catástrofe ou a salvação.

4 | Rumo a uma Nova Terra?!

Para estes dois autores, o Futuro da Humanidade está entregue ao próprio Homem, dependendo apenas do caminho que este escolher. Em Teilhard de Chardin, a opção pelo amor, pela união, deverá conduzir a uma megassíntese, o ponto Ómega, ou seja, a salvação. Já a opção contrária levará o Homem ao isolamento e à dispersão e finalmente ao suicídio, ao naufrágio. Para este cientista, o “Amai-vos uns aos outros” do Evangelho transforma-se em “Love one another, or you perish” (Teilhard de Chardin, 1971: 153). Nesta matéria, a ideia de Toynbee é muito próxima, pois ele considera que “the opportunity for obtaining salvation in this world would be open to every soul, since every soul always

⁴ Cf. Toynbee (1947: 50 e ss.) e Teilhard de Chardin, 1971: 153: “we are inevitably approaching a new age”.

and everywhere has within its reach the possibility of knowing and loving God” (Toynbee, 1948: 263).

A questão da salvação da Humanidade através do amor pelos semelhantes (amor universal, segundo Teilhard de Chardin) está na base da ação de Nuno Bragança e suas personagens e aparece plasmada na reflexão seguinte:

Eu debatia-me numa enxurrada que impelia cada vez mais gente para a morte total. E procurava rostos, corpos, mãos – mãos dáveis à tarefa coletiva de livrar a Humanidade do suicídio. Não era em qualquer espécie de individualismo que quem quer que fosse encontraria solução (Bragança, 1995b: 266).

Uma tal afirmação tem implícito um pensamento que reflete a consciência da ameaça do uso da bomba atômica e da guerra fria⁵, já aludidas anteriormente no romance (Bragança, 1995b: 264), mas também a importância das formas de organização social e seus efeitos sobre a Humanidade, analisadas pelos dois autores visados. Estes modelos organizativos podem ser exemplificados negativamente a partir do caso de Portugal de Salazar, uma ditadura “mesmo junto (à beira) da Europa de hoje: o Ocidente salarizável” (Bragança, 1995b: 254), uma situação que o protagonista confessa não poder aceitar e que o mobiliza para lutar por uma saída, conjuntamente com outros companheiros.

⁵ Cf. Toynbee: “We are aware that the atom bomb and our many other new lethal weapons are capable, in another war, of wiping out not merely the belligerents but the whole of the human race” (Toynbee, 1948: 25).

Na visão apresentada, tais formas de organização social terão de ir muito além daquelas que precederam o Homem na linha da Evolução, especialmente as dos insetos (Cf. Damásio, 2010: 57; 2017: 246 e ss.), que, segundo Teilhard de Chardin, são "Agrupamentos essencialmente mecânicos e familiares constituídos em obediência a um gesto puramente 'funcional' de construção, de defesa ou de propagação. A colónia. A colmeia. O formigueiro" (Teilhard de Chardin, 1970: 263). A esse modelo de organização social, Toynbee compara sociedades como a de Esparta, cujas características, "supervision, selection, specialization and the competitive spirit" (Toynbee, 1947: 180), degradam os homens até ao nível do sub-humano, uma condição que conduz ao retrocesso civilizacional e à estagnação evolutiva, como aconteceu a esses insetos⁶. Tal como Toynbee, em *Directa*, Bragança inclui neste modelo o caso das Utopias e dos regimes totalitários estabelecidos pela força no Ocidente no século XX, como o comunismo, o nacional-socialismo, o fascismo⁷. Na mesma linha, defende-se na escrita de Bragança que só sociedades em que "the infinite variety of human nature" (Toynbee, 1947: 182) é desenvolvida, correspondendo ao ideal

⁶ "Thereby they have set their feet on the path of retrogression" (Toynbee, 1947: 182); "These arrested societies resemble the societies of bees and ants, which have been stationary since before the dawn of human life on Earth" (Toynbee, 1947: 575).

⁷ "(Parallels with such a fate are furnished both by the imaginary human societies called Utopias and by the actual societies achieved by the social insects. If we enter into the comparison we shall find in the ant-heap and in the bee-hive, as well as in Plato's *Republic* or in Mr. Aldous Huxley's *Brave New World*, the same outstanding features as we have learnt to recognize in all the arrested civilizations – caste and specialization)" (Toynbee, 1947: 182; 1948: 256); Cf. Bragança, 1995b: 263.

de Péricles, "are capable of achieving growth in civilization" (Toynbee, 1947: 575). Esta ideia é também defendida por António Damásio, para quem "a mente consciente humana deu um novo rumo à evolução precisamente por nos dotar de opções, por tornar possível uma regulação sociocultural relativamente flexível, bem para além da organização social complexa que os insetos, por exemplo, exibem de forma tão espetacular" (Damásio, 2010: 57; cf. também 2017: 246 e ss.).

Em *Directa*, o questionamento a que o protagonista submete a relação do ser humano/ indivíduo com a Comunidade e a História, através do seu próprio caso e de outras personagens, reflete a influência da leitura de Toynbee⁸.

Com efeito, entre uma posição de sacrifício da felicidade individual ao interesse exclusivo da comunidade e da História, própria de sociedades totalitárias, e uma posição de alheamento da História, própria de certas filosofias, como o budismo e outras (Toynbee, 1948: 257), à semelhança de Toynbee e Teilhard de Chardin, a ficção de Bragança aponta para uma via onde o individual e o social se equilibram. Neste sentido, sublinha-se a natureza social do Homem, mostrando que o indivíduo apenas atinge o seu máximo potencial através da inter-relação com os seus semelhantes⁹. Fica também claro que este se compromete

⁸ Cf. Toynbee, 1948: 253 e ss. e 1947: 164 e ss.

⁹ "This underlying truth is that man is a social creature. He cannot achieve the potentialities of his nature except by going outside himself and entering into relations with other spiritual beings! The Christian would say that the most important of the soul's relations is its communion with God,

na construção do bem-estar comum, o que aponta para uma posição em que indivíduos e minorias excepcionais doam à coletividade o produto da sua criatividade, arrastando as massas no sentido do progresso das sociedades, sendo pioneiros. Escreve Toynbee:

The very fact that the growths of civilizations are the work of creative individuals or creative minorities carries the implication that the uncreative majority will be left behind unless the pioneers can contrive some means of carrying this sluggish rear-guard along with them in their eager advance (Toynbee, 1947: 214-15).

Na escrita de Bragança, esta dádiva do indivíduo à sociedade é exemplificada na luta do autor e das suas personagens pela transformação da sociedade portuguesa numa democracia, regime exaltado por Toynbee, por preservar intactas as características de cada membro da comunidade. Nesta perspetiva, em consonância com o pensamento de Teilhard de Chardin e Toynbee, e também do personalismo, em *Directa* fica clara a recusa de cada um em ser “formiga” e reivindica-se o direito de cada um a ser PESSOA. Diz o narrador-personagem:

Ao olhar da História, a minha mulher em derrocada o que valia? E enquanto eu não me podia esquecer dela na desolação do seu perder-se, outra pessoa, o Júlio,

but that it also needs to have relations with its fellow creatures, who are God's other children” (Toynbee, 1948: 257).

corria através da noite, vulnerável como uma perdiz em tempo de caça. Também ele (o Júlio), ao olhar da História, contava tanto como uma formiga dispensável em qualquer momento porque só o formigueiro conta. Mas eu – outra formiga? – tinha visto nele uma pessoa, com tudo o que pessoa implica [...]. Quem tinha mais certo olhar? (Bragança, 1995b: 252).

Neste sentido, Bragança e as suas personagens lutam por um modelo de sociedade onde o indivíduo jamais pode ser asfiziado pelo coletivo, objetivo claramente explicitado em *Directa*, quando se repudiam práticas em que “A formiga que tropeça noutra formiga moribunda segue em frente (como os homens carregando nas batalhas)” (Bragança, 1995b: 263). Não obstante, diz a personagem-narrador, “na contemporaneidade, emergiam formas de organizar gente, formas que eram já uma ameaça muito séria no tornar a Humanidade em Super-Formigueiro” (Bragança, 1995b: 263), ou seja, ameaças que operam no sentido contrário àquele que deve tomar a Evolução, que, para a personagem funcionou e deverá funcionar assim:

Resumindo: desde o aparecimento da vida no planeta até à provável aparição do Homem, seiscentos milhões de anos: ao fim destes, aqui estava o produto: no atual do meu tempo, biliões de indivíduos, de PESSOAS (e cada uma destas com um corpo, um rosto, um tom de voz e uns sulcos digitais sem confusão com outros). O que era cada um de nós? (Bragança, 1995b: 263).

Isto é, reivindica-se um modelo de sociedade em que cada indivíduo tem o direito a ser uma pessoa com as suas características próprias, que a sociedade deve ajudar a florescer e não aniquilar, em harmonia com os valores do Humanismo e do Cristianismo, e em consonância com as ideias de Toynbee¹⁰ e Teilhard de Chardin, uma sociedade que só é compatível com a Democracia, no sentido em que só um modelo deste tipo é compatível com a continuidade da Evolução numa direção favorável à Humanidade.

5 | Conclusão

Em suma, Bragança e as suas personagens, ao lutarem pela transformação da sociedade a nível nacional, contribuem também para o advento de uma Nova Terra a nível planetário, um fenómeno que só poderá acontecer através do amor, da união, já não individual, mas coletiva, de acordo com as teorias de Teilhard de Chardin e Toynbee, mas também de acordo

¹⁰ "The English political invention of Parliamentary Government provided a propitious social setting for the subsequent English invention of Industrialism. 'Democracy' in the sense of a system of government in which the executive is responsible to a parliament which is representative of the people, and 'Industrialism' in the sense of a system of machine-production by 'hands' concentrated in factories, are the two master-institutions of our age. They have come to prevail because they offer the best solutions which our Western Society has been able to find for the problem of transposing the political and economic achievement of the Italian city-state culture from the city-state to the kingdom scale; and both these solutions have been worked out in England in the age of what one of her latter-day statesmen has called her 'splendid isolation'" (Toynbee, 1947: 239 e ss.).

com o Cristianismo, em que o protagonista de *Directa* inscreve também a sua luta.

Este, ao refletir sobre as ações desenvolvidas e ao integrá-las num quadro de pensamento que lhes dê sentido e finalidade, interroga-se sobre o peso da sua ação individual, dizendo: "Entretanto: ao volante do Volkswagen encarnado, eu: onde se inseria o meu labor aparentemente microscópico?" (Bragança, 1995b: 249).

A esta pergunta, Teilhard de Chardin poderia responder:

Within a world of personal and convergent structure, in which attraction becomes love, man discovers that he can give himself boundlessly to everything he does. In the least of his acts he can make an entire contact with the universe, with the whole surface and depth of his being. Everything has become a complete nourishment to him (Teilhard de Chardin, 1971: 148).

Bibliografia

Almeida, Francisco Vieira de, Prefácio a *Um Estudo de História*, de Toynbee, *Jornal de Letras e Artes*, 18, 31-01-1962.

Bragança, Nuno, "Ficção Científica", revista *KWY*, 10, 1962, p. 10.

Bragança, Nuno, "À Margem de Uma Polémica", *O Tempo e o Modo*, 4, Abril 1963, p. 17-28.

Bragança, Nuno, "O Objecto do Cinema", *Brotéria*, vol. LXXXII, 1, Janeiro 1966, p. 18-28.

Bragança, Nuno, *A Noite e o Riso*, Lisboa: D. Quixote, 1995a.

Bragança, Nuno, *Directa*, Lisboa: D. Quixote, 1995b.

Bragança, Nuno, *Square Tolstoi*, Lisboa: D. Quixote, 1996.

Casamento (O), *Cadernos de O Tempo e o Modo*, 2, Lisboa: Morais Editora, 1968.

Colomer, Eusébio, *A Evolução Segundo Teilhard de Chardin*, Porto: Livraria Tavares Martins, 1967.

Damásio, António, *O Sentimento de Si*, Mem Martins: Pub. Europa-América, 2000.

Damásio, António, *O Livro da Consciência*, Lisboa: Temas & Debates/ Círculo de Leitores, 2010.

Damásio, António, *A Estranha Ordem das Coisas*, Lisboa: Temas & Debates/ Círculo de Leitores, 2017.

Loureiro, La Salette, "Gatos, cães e outros animais: presença e funcionalidades na ficção de Nuno Bragança", in Ballesteros, R. F., Bora, Z., Estevez, F. (eds), *De Ecocrítica Y "Animalia"*, Valladolid: Universitas Castellae, 2015a, p. 71-80.

Loureiro, La Salette, "Cristianismo e Marxismo em Estação, de Nuno Bragança", *Revista Abril*, 14, 2015b, p. 129-145, disponível em: <http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/90> [Consultado a 5-7-2018].

Maudale, Jacques, "La pensée historique de Toynbee", in Toynbee, A. J., *Le Monde et L'Occident*, Paris: Desclée de Brouwer, 1953, p. 12-65.

Teilhard de Chardin, Pierre, *L'Avenir de l'Homme*, Paris: Édition du Seuil, 1959.

Teilhard de Chardin, Pierre, *O Fenómeno Humano*, Porto: Livraria Tavares Martins, 1970.

Teilhard de Chardin, Pierre, *Sobre a felicidade; Sobre o amor*, Coimbra : Tenacitas, 2010.

Teilhard de Chardin, Pierre, *On Love & Happiness*, New York: Harper & Row, Publishers, 1984.

Teilhard de Chardin, Pierre, *Human Energy*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971.

Teilhard de Chardin, Pierre, "Sobre o Amor" (trad. Máximo Oliveira), in *O Casamento*, *Cadernos de O Tempo e o Modo*, 2, Lisboa: Morais, 1968, p. 87-89.

Toynbee, J. A., *A Study of History*, Abridgment volumes I-VI, by D. C. Somerwell, New York: Oxford University Press (Kindle), 1947.

Toynbee, J. A., *Civilization On Trial*, New York: Oxford University Press (Kindle), 1948.

Toynbee, J. A., *Le Monde et L'Occident*, Paris: Desclée de Brouwer, 1953.

Toynbee, J. A., *Um Estudo de História*, Lisboa: Ulisseia, 1969.

Tresmontant, Claude, *Introdução ao pensamento de Teilhard de Chardin* (trad. de Nuno de Bragança), Lisboa: Moraes, 1961.

“A CIÊNCIA NA LITERATURA”: DIÁLOGOS E CONFLITOS EM IAN McEWAN

Maria do Carmo Cardoso Mendes

<https://orcid.org/0000-0002-5353-4976>

Universidade do Minho

Resumo: A ficção narrativa do escritor britânico Ian McEwan apresenta múltiplos debates, por vezes de natureza conflituosa, entre a literatura e a ciência, discutindo os mais recentes contributos científicos – nomeadamente das neurociências e do Neo-Darwinismo.

Este ensaio, centrado em três romances – *Enduring Love* (1997), *Saturday* (2005) e *Solar* (2010) – tem como principais propósitos: 1) Reconstruir as imagens literárias de múltiplos cientistas presentes na obra do escritor, com destaque para o neurocirurgião de *Enduring Love* e o físico teórico de *Solar*; 2) explicitar os debates em torno do Neo-Darwinismo; 3) demonstrar que as novelas de Ian McEwan exemplificam conflitos decorrentes de distintas visões do mundo.

Palavras-chave: McEwan (Ian); Literatura; Ciência.

Abstract: The narrative fiction of the British writer Ian McEwan shows several (sometimes conflictive) debates between literature and science, discussing the latest scientific contributions – namely neurosciences and Neo-Darwinism.

This essay, focused on three novels – *Enduring Love* (1997), *Saturday* (2005) and *Solar* (2010) has as main purposes: 1) To

reconstruct the literary images of multiple scientists in the writer's work – the neurosurgeon of *Enduring Love* and the theoretical physicist of *Solar*; 2) to clarify the debates on Neo-Darwinism; 3) To show that Ian McEwan's novels exemplify conflicts arising from different visions of the world.

Keywords: McEwan (Ian); Literature; Science.

Personagens de cientistas são frequentes na obra literária de Ian McEwan: Joe Rose, o protagonista de *Enduring Love* (*O Fardo do Amor*, na tradução portuguesa) é um físico que, todavia, deixou essa profissão, para se tornar um divulgador científico que elabora artigos em publicações jornalísticas. Joe revela um profundo desconforto com o desvio da sua “profissão original”, que contemplaria um nível de rigor e de seriedade ausentes das suas atuais funções:

Era jornalista, comentador, um *outsider* à minha própria profissão. Nunca mais voltaria aos tempos, arrebatadores quando vistos em retrospectiva, em que fazia investigação sobre o campo magnético do electrão, quando participava em conferências sobre o problema das infinidades nas teorias renormalizáveis – não como observador, mas como interveniente activo, embora secundário. Agora nenhum cientista, nem sequer um técnico de laboratório

ou o porteiro de uma faculdade, voltaria a levar-me a sério (McEwan, 2005: 92).

A oposição entre ciência e literatura em *Enduring Love* torna-se evidente na crítica de Joe à sua mulher Clarissa que, na opinião do marido, lê demasiado Keats, autor que qualifica como “obscurantista” por temer os avanços científicos. Clarissa, por sua vez, rejeita argumentos evolucionistas. Joe e Clarissa formam um casal com convicções e formações distintas: para ele, racionalista convicto, a ciência explica tudo sobre a humanidade; Clarissa, pelo contrário, é uma mulher fascinada pela arte e, sobretudo, pela literatura. A sua atração pelo Romantismo – sobretudo por poetas como William Wordsworth, John Keats, Lord Byron, P.B. Shelley, William Blake e Samuel Taylor Coleridge – opõe-se às convicções científicas do marido. Estas acabam por gerar conflitos, porque Joe não só acredita firmemente na ciência, como desvaloriza o fascínio da sua mulher pela literatura. Esta depreciação da ficção literária é claramente exibida numa visita do protagonista à British Library: observando a insignificante coleção de livros científicos que aí se encontra, comenta:

A colecção de livros científicos que aqui havia era ridícula. Parecia reinar o pressuposto de que o mundo poderia ser suficientemente compreendido através de ficções, histórias e biografias. Seria possível que a gente inculta que ali mandava, e que tinha o desprazer de se considerar muito instruída, estivesse realmente convencida de que a

literatura era a maior conquista intelectual da humanidade? (McEwan, 2005: 54-55).

Não será por acaso que a arte é representada pela poesia, porventura o género literário que melhor radicaliza uma oposição tradicional entre arte e ciência: nessa visão tradicional, que Joe Rose cultiva, a ciência aspira à objetividade e, sobretudo, à verdade, ao passo que a poesia desliza para a subjetividade e não é senão a explosão libertadora de emoções.¹

O conflito entre literatura e ciência merece a Joe Rose algumas considerações de pendor histórico: sustenta que o século XIX alimentou uma imagem ridícula do cientista, numa época presumivelmente pouco favorável à ciência e com muito maior apetência pela literatura:

A forma artística dominante era o romance, as grandes narrativas que não só desenhavam o percurso dos destinos individuais, como faziam reflectir neles toda a sociedade e as principais questões da época. A maioria das pessoas instruídas lia romances contemporâneos. [...] Mas depois aconteceram duas coisas. A ciência tornou-se mais difícil e profissionalizou-se. Transferiu-se para as universidades [...]. Ao mesmo tempo, na literatura e noutras artes, um modernismo que surgia como uma novidade, apregoava as qualidades formais, a coerência interna e a auto-referência. [...]

¹ Cf. Sanmartín, 2010: 133.

O mesmo aconteceu na ciência. Por exemplo, na física, uma pequena elite de iniciados europeus e americanos acolheu e aclamou a teoria geral de Einstein muito antes de serem adiantados os dados que a confirmavam. [...] A teoria passou a figurar nos manuais a partir da década de 20. O seu poder integrante era tão grande que a tornava demasiado bela para que alguém pudesse resistir-lhe (McEwan, 2005: 60-61).

Clarissa não partilha desta visão totalmente pessimista sobre a ciência; ainda que não lhe atribua os poderes explicativos absolutos que o marido vê nela, encara-a positivamente como contributo crucial para minorar o sofrimento humano.

Uma patologia assume relevo no romance: a síndrome de Clérambault, que afeta Jed, um estranho que o protagonista encontra casualmente na tentativa de socorro a um idoso e uma criança que são arrastados no ar por um balão, e transforma a personagem num ser obcecado por Joe Rose.²

A patologia de Jed Parry é interpretada por Joe como uma desvirtuação do amor que sente por Clarissa. Sob este ponto de vista, Joe partilha o pensamento dos cientistas sociais, para os quais “love has not been seen as a constant fact of human life but as a Western cultural concept that should be historicized” (Childs, 2007: 17).

² Diagnosticado pelo francês Gaetan Gatian de Clérambault na obra *Les Psychoses Passionnelles* (1921), esta síndrome radica na convicção de paixão por alguém; uma paixão que cria uma profunda ligação emocional unilateral e não correspondida.

A página de agradecimentos de *Enduring Love* inclui referências a biografias – uma sobre Keats, outra sobre Wordsworth – e textos relevantes no domínio da biologia evolucionista. A microbiologia é também referida no diálogo de Jocelyn com Joe e Clarissa sobre a descoberta do ADN e do Projeto do Genoma e expõe a crença do protagonista no evolucionismo.

Idênticos conflitos entre as duas culturas são retomados por McEwan no romance *Saturday* (2005). O protagonista, Henry Perowne, é um neurocirurgião. O conflito entre literatura e ciência opõe agora pai e filha: Henry, pouco interessado por literatura, acaba por ler uma biografia de Darwin, apenas para, de algum modo, comprazer a sua filha Daisy, cuja dedicação às humanidades lhe causa algum mal-estar, mas também porque se sente consciente de que a especialização a que se votou lhe retirou tempo e interesse pela literatura. Ao mesmo tempo, Henry pressente que o seu contacto diário com o sofrimento e a morte – reais – é uma forma de compensar o desinteresse pela literatura, porque na dor e na morte humanas vê factualmente o que a ficção apenas imagina:

Meteu-se na banheira com um livro, contente por não ter de falar com ninguém. Foi a sua filha Daisy, muito dada às letras, demasiado dada às letras, que lhe mandou a biografia de Darwin, que tem qualquer coisa a ver com um romance de Conrad que quer que ele leia e que ele ainda não começou a ler – as viagens marítimas, por mais

perturbadoras que sejam do ponto de vista moral, não lhe interessam particularmente. Há anos que ela tenta resolver o problema do que considera a espantosa ignorância do pai, orientando a sua educação literária, criticando-o pela falta de gosto e de sensibilidade. Tem uma certa razão – saltou directamente do liceu para a Faculdade de Medicina e daí para a vida de escravo de médico estagiário e depois para a imersão total na especialização em neurocirurgia [...] – com isto, há quinze anos que quase não toca num livro que não seja de Medicina. Por outro lado, já lidou tantas vezes com a morte, o medo, a coragem e o sofrimento que se lhe deparou material suficiente para meia dúzia de literaturas (McEwan, 2011: 14).

Ainda que com alguma indulgência aceite as sugestões da filha, Henry Perowne não aprecia romances e vê na dedicação à sua leitura tanto um desperdício de tempo precioso, furtado à investigação científica, quanto uma aprendizagem pouco eficaz. As leituras de *Anna Karenina* e *Madame Bovary* facultam alguns elementos relevantes sobre a depreciação da literatura construída pelo protagonista:

Foi obrigado a abrandar os seus processos mentais e a abdicar de muitas horas do seu precioso tempo, mas empenhou-se a fundo nas subtilidades dos dois sofisticados contos de fadas. E que aprendeu, afinal de contas? Que o adultério é compreensível, mas errado, que as mulheres

do século XIX não tinham uma vida fácil, além de ter ficado a saber como eram, numa determinada época, Moscovo, a província russa e a província francesa. Se, como Daisy dissera, o génio estava no pormenor, então ele não se deixara comover por isso. [...] Até agora, as listas de leitura de Daisy têm-no persuadido de que a ficção tem demasiadas falhas humanas, é demasiado irregular e imprecisa para inspirar uma admiração simples pela magnificência do engenho humano, pela forma estonteante como o impossível foi alcançado. Talvez só a música tenha tal pureza. [...] Para além da arte, a sua lista de realizações sublimes incluiria a relatividade geral de Einstein, de cuja matemática absorveu algumas noções quando tinha vinte e poucos anos (McEwan, 2011: 85-87).

Mas se a literatura sugere, diante da ciência, uma certa descompensação, o mesmo não acontece com a música. Enquanto pai de um jovem guitarrista de *blues*, Henry sente que as composições interpretadas pelo filho são o elemento que falta à sua própria vida:

Não há nada na sua vida que contenha aquela criatividade, aquela liberdade. A música ecoa um desejo ou uma frustração não expressos, uma sensação a que ele negou livre curso em si próprio; é a vida do coração celebrada em canções. A vida tem de ser mais qualquer coisa do que salvar vidas. A disciplina e a responsabilidade de uma

carreira médica, ainda maiores por ter constituído família com vinte e poucos anos – envoltas, em larga medida, por um véu de fadiga; ainda é suficientemente novo para ansiar por coisas imprevisíveis e sem constrangimentos, mas já tem idade suficiente para saber que as hipóteses estão a diminuir (McEwan, 2011: 40).

Henry sente, todavia, que a perfeição atingida pela música não é alcançada por qualquer outra área das humanidades. A sua própria profissão como neurocirurgião acarreta-lhe um sofrimento que, do seu ponto de vista, está ausente naqueles que se dedicam às humanidades: “para os professores da academia, para as pessoas das humanidades em geral, o sofrimento é mais fácil de analisar; é muito mais difícil entender a felicidade” (McEwan, 2011: 98). Intui ainda que, no universo dos médicos, aqueles que se especializaram em neurocirurgia são julgados por outros especialistas através de um conjunto de estereótipos:

[...] há médicos que não lidam com o cérebro, mas apenas com a mente, com as doenças da consciência; esses seus colegas têm uma tradição, um conjunto de preconceitos, a que hoje em dia raramente dão voz, de que os neurocirurgiões são uns tolos arrogantes e disparatados munidos de instrumentos de gume cego, endireitas deixados à solta perante o objecto mais complexo que se conhece no universo (McEwan, 2011: 107).

O protagonista do romance *Solar* é um físico teórico, laureado

com o Prémio Nobel da Física. Michael Beard partilha com Joe Rose, de *Enduring Love*, o desapeço pela literatura, em particular, e pelas humanidades, em geral. Tal como Joe Rose, Michael Beard defende que só a ciência é capaz de descrever o mundo. É assim que o físico teórico descreve o papel de um físico:

Passar meia hora observando o punhado de termos e subscritos no núcleo central das equações de campos e compreender por que o próprio Einstein falara de sua “beleza incomparável” e Max Born as caracterizara como “o maior feito do pensamento humano sobre a natureza” (McEwan, 2010: 243).

Michael Beard é uma representação paródica do cientista. A sua aura de laureado com o Prémio Nobel, aliada a quatro casamentos fracassados e um quinto que segue o mesmo rumo, é apresentada pelo narrador num retrato que o ridiculariza como cientista e como professor que abandonou as suas missões e vive sobretudo do prestígio de um reputado prémio:

Beard era membro honorário de uma universidade em Genebra mas não dava lá aulas, [...] emprestava o seu nome a cabeçalhos de cartas e a institutos, subscrevia ‘iniciativas’ internacionais, fazia parte de uma Comissão Real para financiamento de projectos científicos, falava na rádio, em termos acessíveis aos leigos, sobre Einstein, fotões ou mecânica quântica, dava uma ajuda na candidatura a bolsas, era consultor editorial de três publicações

académicas, redigia pareceres e arbitragens, interessava-se pelos mexericos, pela política da ciência, pela atribuição de cargos, pelos argumentos especiosos, pelo nacionalismo aterrador, pela extorsão de somas colossais a ministros e burocratas ignorantes para mais um acelerador de partículas [...]. Num mundo fechado, especializado, ele era, por cortesia de Estocolmo, uma celebridade, e ia singrando de ano para ano, vagamente fatigado de si mesmo, sem alternativas (McEwan, 2010: 24).

Diretor de um Centro de Energias Renováveis, Beard alimenta uma crença muito residual nos efeitos devastadores das alterações climáticas e na questão do aquecimento global. Se estas preocupações o mobilizam muito pouco, o mesmo acontece com o seu interesse pela tecnologia, inferior ao que sente pela ciência climática. A sua descrença pelas consequências do aquecimento global equipara-se à que sente pelas humanidades, que considera dominadas por “ideias estranhas” que circulam entre os estudantes destas áreas, para os quais “a ciência era apenas mais um sistema de crença, nem mais nem menos fiável do que a religião ou a astrologia” (McEwan, 2010: 160).

Do ponto de vista de Beard, esta convicção não passa de “uma calúnia contra os seus colegas do campo das letras. Por certo que os resultados falavam por si. Quem iria submeter-se a uma vacina criada por um padre?” (McEwan, 2010: 161).

A sua desvalorização das humanidades – em especial, da

literatura – torna-se evidente num diálogo com uma romancista, durante uma expedição à Noruega para análise das alterações climáticas: Beard mostra-se irritado com a defesa de Meredith de aplicação do Princípio da Incerteza de Heisenberg à esfera moral e exclama: “Então vá lá, diga-me. Quero ouvi-la aplicar o Princípio de Heisenberg à ética. Certo mais errado sobre a raiz quadrada de dois. Que raio é que isso significa? Nada” (McEwan, 2010: 97). O que o físico teórico ridiculariza na intervenção da romancista é a compatibilidade da abordagem científica com o discurso ético e literário. Como sustentam Habibi e Karbalaei (2015: 91),

This sentence [...] reveals an unbridged gap between the focaliser's worldview and that of the author. Writing his novel on a serious environmental predicament from Beard's point of view enables McEwan both to invalidate a cynical scientist's belief in the superiority of science over arts in terms of universal issues and to insist on the ability of literature, even in its satirical mood, to make the world conscious about this man-made, environmental catastrophe.

Como notas finais, destaco as seguintes:

A presença do discurso científico e de algumas das suas mais recentes teorias na obra literária de Ian McEwan é um facto indesmentível. De igual modo, a panóplia de cientistas – médicos, físicos – revela uma clara atração do romancista por diversas ciências.

Os conflitos que se desenham em diversos romances não permitem afirmar que o escritor britânico partilhe dessa oposição entre ciências – particularmente entre literatura e ciências exatas. Na verdade, o próprio McEwan sustentou que a ciência “parallels literature as a means by which the world can be understood” (apud Cojocar, 2016: 59).

Por outro lado, as posições do narrador sobre personagens de cientistas não traduzem uma adesão às suas posições e o caso de Michael Beard é um claro exemplo de um distanciamento paródico através do qual a ridicularização da personagem pode ler-se como um afastamento do narrador em relação às suas orientações.

Na obra literária de Ian McEwan não se verifica uma mera apropriação do discurso científico, mas sim uma análise da forma como ele – tal como a literatura – explora a natureza humana, ora numa orientação essencialmente racionalista, ora através de emoções.

Em última instância, os retratos de personagens como Joe Rose, Henry Perowne e Michael Beard traduzem a convicção do narrador de que os seus mundos de cientistas são limitados e incompletos (Habibi e Karbalei, 2015: 91).

Referências

Childs, Peter, *Ian McEwan's Enduring Love*, London and New York: Routledge, 2007.

Cojocar, M., “Contending Narratives in Ian McEwan's Fiction”, *Transilvania*, 1, 2016, p. 59-65.

Greenberg, J., “Why can't biologists read poetry? Ian McEwan's *Enduring Love*”, *Twentieth Century Literature*, Vol. 53, No. 2, 2007, p. 93-124.

Habibi, S. and Karbalei, S., “Incredulity Towards Global-Warming Crisis: Ecocriticism in Ian McEwan's *Solar*”, *The Southern Asian Journal of English Language Studies*, Vol. 21, No. 1, 2015, p. 91-102.

McEwan, Ian, *O Fardo do Amor*, Lisboa: Gradiva, 2005.

McEwan, Ian, *Solar*, Lisboa: Gradiva, 2010.

McEwan, Ian, *Sábado*, 3ª ed., Lisboa: Gradiva, 2011.

Sanmartín, J., “Ciencia y Poesía”, in Sixto Castro y Alfredo Marcos (Eds.), *Arte y Ciencia: mundos convergentes*, Madrid: Plaza y Valdés Editores, 2010, p. 131-146.

ESCRITA CIBORGUE: ANÁLISE DA FICÇÃO CIENTÍFICA FEMINISTA UNIVERSO DESCONSTRUÍDO A PARTIR DE DONNA HARAWAY

Caroline Cavalcante do Nascimento

<http://lattes.cnpq.br/7348143245603745>

**Centro Federal de Educação Tecnológica (CEFET-MG),
Brasil**

Resumo: Este artigo aborda a relação entre literatura, ciência e tecnologia a partir da teoria da filósofa e bióloga Donna Haraway, para analisar, especificamente, os contos de ficção científica feminista do livro *Universo Desconstruído*, a primeira coletânea de ficção científica feminista brasileira, organizada por Lady Sybylla e Aline Valek em 2013. Os contos desconstruem temas típicos da ficção científica, quebrando estereótipos e criando visibilidade para diversas pautas do movimento feminista brasileiro, tais como problemas sociais envolvendo gênero, cor e sexualidade. Como afirma Haraway, em “Manifesto Ciborgue” (2009), a literatura fundida com novas formas de fazer e pensar as ciências e tecnologias pode explorar fronteiras corporais e sociais. Se a arte é “poder de significar”, a escrita-ciborgue, como a que aparece em *Universo Desconstruído*, ao usar a tecnologia e a ciência como materiais de fabulação, aparece como modo de retomar os instrumentos físicos e discursivos que escrevem o mundo e textualizam os corpos, especialmente os femininos, como problemas de código.

Palavras-chave: Literatura; Ciência; Tecnologia; Feminismo.

Abstract: The present article discusses the relationship between literature, science and technology from the philosopher and biologist Donna Haraway in order to specifically analyze the feminist science fiction tales of the book *Deconstructed Universe*, the first collection of Brazilian feminist science fiction, organized by Lady Sybylla and Aline Valek in 2013. The short stories deconstruct themes typical of science fiction, breaking stereotypes and creating visibility for various guidelines of the Brazilian feminist movement, such as social problems involving gender, color and sexuality. As Haraway puts it, in “Manifesto Cyborg” (2009), literature fused with new ways of doing and thinking about science and technology can explore bodily and social boundaries. If art is a “power to signify,” cyborg-writing, like that which appears in the “Deconstructed Universe,” by using technology and science as materials of fable, appears as a way of retaking the physical and discursive instruments that write the world and textualize bodies, especially female ones, as code problems.

Keywords: Literature; Science; Technology; Feminism.

Introdução

A ciência e seu legado à humanidade sempre foram objeto de discussão. A tensão estabelecida entre os possíveis impactos negativos da ciência e os benefícios das pesquisas conduziram

a uma forma de representação das aspirações da sociedade que denominamos "literatura de ficção científica", a qual trata dos medos e esperanças gerados pelas descobertas científicas. É considerada como um gênero literário que consiste em uma certa extrapolação de fatos e princípios científicos tornados plausíveis e encenados num contexto ficcional. Assim, torna-se um espaço de discussão das possíveis consequências provocadas pelo desenvolvimento técnico-científico.

A primeira obra de ficção científica da sociedade moderna é *Frankstein* de Mary Shelley, escrita em 1818. Ressaltamos o fato de a obra ser de autoria de uma mulher. Embora o teor da narrativa não seja de orientação feminista, o conteúdo da trama inova ao propor uma discussão entre os aspectos positivos e negativos da ciência, por meio de uma personagem que, revoltada com a morte da mãe, cria um ser "imortal". A sua criação sai do seu controle e acaba virando um "monstro" criminoso.

No Brasil, esse gênero é um pouco negligenciado pela literatura por ser considerado um gênero menor. A produção brasileira do gênero inicia-se no século XIX. Uma das primeiras obras também foi escrita por uma mulher: Emília Freitas. O livro, *A rainha do ignoto*, publicado em 1899, descreve um mundo perdido em uma ilha no qual há uma sociedade perfeita e justa habitada somente por mulheres. Essa obra inaugura a ficção científica feminista brasileira. Na década de 60, é criada a Sociedade Brasileira de Ficção Científica o que contribui para o gênero se

popularizar, porém tal fato não é suficiente para torná-lo digno de ser considerado como parte integrante do "cânone nacional literário".

Frisamos que em meio a uma gama de textos heteronormativos e de cunho machista, nota-se uma relevante produção de obras com temáticas feministas que surgem como resistência no meio literário em questão.

1 | Os ciborgues de Dona Haraway

Na década de 60, os cientistas Manfred Clynes e Nathan Kline, em meio ao contexto da corrida espacial, cunharam o termo "ciborgue": uma contração de "*Cybernetic Organism*". A intenção era criar um híbrido de homem e máquina capaz de sobreviver no espaço em condições adversas. O ciborgue objetiva tornar-se um paliativo das carências do corpo. Um sonho para melhorar a capacidade humana – "fábrica de humanos melhores".

Em meio à ascensão desse discurso e ao furor causado pela conquista espacial, a pesquisadora, cientista e bióloga Donna Haraway publica o célebre "*Manifesto ciborgue. Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*". Para a autora, o ciborgue suprime os obstáculos entre a máquina e o humano, levando-os a uma simbiose. Haraway afirma que "nossas máquinas são perturbadoramente vivas e nós, assustadoramente inertes." (Haraway, 2009: 56). Dessa perspectiva, a pesquisadora

tem como referência a construção de uma política pós-feminista que rompesse com as dicotomias estabelecidas socialmente, a fim de pensar uma nova abordagem sobre a forma de pensar o feminismo no final do século XX. Com estes objetivos, introduziu a figura do ciborgue, utilizando-a como crítica às velhas formas de se pensar e fazer política, sobretudo em relação ao feminismo.

A imagem do corpo como sendo um aparato tecnológico, faz-se presente hoje especialmente na área da Medicina. Vacinas, próteses, dentaduras, marca-passos, hormônios, microchips são exemplos de vinculação de nossos corpos com as máquinas transformando-os em ciborgues contemporâneos. “A era do ciborgue é aqui e agora” (Haraway, 2009: 58) afirma a estudiosa. É raro ver algum indivíduo saindo de casa sem o seu celular ou notebook, nossa existência se duplica nas redes sociais, nosso sono é regulado por remédios e não raro nota-se que a capacidade de interação social corpo a corpo perde espaço para as chamadas realidades virtuais. Nessa linha de análise, é possível afirmar que todos somos ciborgues uma vez que, as tecnologias supracitadas apresentam uma importância capital para os afazeres diários, bem como para a nossa constituição de sujeito pós-moderno.

Para a investigadora, o ciborgue é matéria de ficção que mapeia nossa realidade social e corporal. Desse modo, a fronteira entre realidade social e ficção científica seria uma mera ilusão de ótica. A metáfora do ciborgue é amplamente utilizada

pela cientista para problematizar os discursos totalizantes em favor das diferenças e para reivindicar as possibilidades de uma apropriação politicamente responsável da ciência e da tecnologia. Propõe ainda uma crítica construtiva ao feminismo radical e a outros movimentos sociais que, ao seu ver, fracassaram em operar categorias como: classe, raça e gênero.

Não existe nada no fato de ser mulher, que una naturalmente as mulheres. Essa categoria foi construída por meio de discursos científicos sexuais e outras práticas sociais questionáveis. A consciência de classe, raça ou gênero é uma conquista que nos foi imposta pela experiência das realidades contraditórias do capitalismo, colonialismo e patriarcado. É necessário romper com essa política da identidade e substituí-la pelas diferenças e por uma coalizão política baseada na afinidade e não numa identificação concebida como natural. (Haraway, 2009: 62)

O ciborgue seria assim, o mito fundante dessa nova política de identificação construída a partir da afinidade, longe da lógica e da apropriação de uma única identidade. Para Haraway, a ficção científica serve para reflexionar sobre nossas relações sociais mediadas pela ciência e a tecnologia, dela pode emergir uma nova maneira de se relacionar criticamente com a ciência.

2 | Escrita ciborgue em *Universo Desconstruído*

A obra de literatura contemporânea *Universo Desconstruído* é uma edição independente de dez contos organizada por Aline Valek e Lady Sibila. Considerada a primeira coletânea de contos de ficção científica brasileira, a antologia, quando analisada sob a perspectiva dos estudos ciborgues, corporifica literariamente o conceito da escrita-ciborgue. Conforme descrito no prefácio, o livro pretende “inverter papéis, evidenciar a opressão de gênero, evitar a sexualização da mulher, abordar questões raciais e de classe e transgredir os estereótipos do masculino e feminino comumente explorados na ficção científica.” (Sybylla e Valek, 2015: 8).

Essa proposta alinha-se com a definição de escrita-ciborgue. Haraway apresenta como sendo uma escrita que “é a tecnologia dos ciborgues-superfícies” (Haraway, 2009: 72). A política do ciborgue é a luta pela linguagem contra o código único que traduz todo significado de forma perfeita. Recontar as histórias é inverter e deslocar identidades naturalizadas. Ao recontar as chamadas histórias de “origem”, as autoras-ciborgues subvertem os mitos centrais de origem da cultura ocidental. Em *Universo Desconstruído* observa-se o que a investigadora estadunidense denomina “recodificação da comunicação e da inteligência a fim de subverter o comando e o controle.” (Haraway, 2009: 79).

No conto, “Quem sabe um dia, no futuro” o contexto é o de uma humanidade que resolve os problemas sociais usando robôs

para realizar as atividades braçais. A protagonista é uma robô submissa (esposa e escrava sexual) que narra suas angústias diante da impossibilidade de se rebelar contra o sistema. Lida por nós como sendo uma representante da personificação do conceito de “ciborgue” a personagem afirma:

A razão da minha existência é ser a esposa do Gilberto. Como todo homem, alguns dias por semana ele precisa sair com amigos, fazer exercícios, se divertir e eu fico esperando, como boa esposa. É bem óbvio que eu não preciso de ginástica para satisfazê-lo. Meu corpo não vai melhorar. Somente obedecer. Foi para isso que eu fui criada, não? (Sybylla e Valek, 2015: 28)

Nota-se pela fala do robô, que ela vive dentro de uma relação na qual o seu papel é o de satisfazer o marido, servi-lo. Uma clara representação da subserviência feminina a qual muitas mulheres e esposas se submetem diariamente. A questão é que ela é um robô (a personagem não é identificada dentro da narrativa, o que denota mais ainda sua condição de subalternidade) por não ter nome, sua individualidade é silenciada. É apenas mais uma das centenas de robôs que são criadas diariamente com o mesmo propósito. Casada com um humano, a personagem sofre opressão por ser uma mulher/ciborgue:

Diversão, relaxamento e terapia. O meu corpo é tudo isso para Gilberto. Estou disposta e entregue a fazer tudo o que ele precisar, tudo o que quiser. É o que me impele a

condição de esposa. Não tenho nenhum limite quando se trata de dar-lhe prazer. (Sybylla eValek, 2015: 15)

Ainda que o cenário da narrativa seja a Terra praticamente destruída, num futuro distante, as estruturas de dominações vigentes não foram alteradas. A “unidade essencial” não é quebrada na história. A trama serve de ilustração à assertiva de Haraway quando afirma que é necessária uma “rede ideológica, o que sugere uma profusão de espaços, identidades e permeabilidades das fronteiras tanto no corpo pessoal como no corpo político.” (Haraway, 2009: 87) Do contrário, se prosseguirmos com a ideia fixa de identidades unitárias, as estruturas de dominação continuarão sendo concebidas, como no caso da ciborgue protagonista do conto.

Já no conto “Meu nome é Karina” a escrita ciborgue surge como deslocamento de identidades naturalizadas, o que para Haraway é uma das características desse tipo de escrita. A personagem principal, Karina, não aceita a identidade de gênero que lhe foi imposta pela sociedade, aqui representada pelo pai, um símbolo do patriarcalismo. Karina é uma mulher que se sente presa no corpo de um homem. O pai, um cientista renomado, não a aceita como mulher. Ainda que seja um pesquisador, sua postura é retrógada e condizente com os preconceitos vigentes na sociedade na qual vivem. Nota-se uma crítica ao discurso acadêmico-científico que, não raro, é conservador e reproduz de conceitos pré-estabelecidos. A fala da personagem Karina traduz essa visão presente no texto:

Somos capazes de enviar astronautas a Marte para construir colônias, mas somos incapazes de apagar preconceitos. Aos doze anos de idade passava a maior parte do meu tempo trancafiada no porão da casa de meus avós paternos tentando de todas as maneiras lembrar meu nascimento. Era a maneira que havia conseguido encontrar para justificar o pesadelo diário de estar em um corpo que não era meu, pensava que algo existiu de errado lá, naquele momento de gestação e precisava saber por quê.

- Guilherme, pare de se comportar como uma putinha. Se vista como homem! Não me envergonhe na frente dos meus convidados, seu garoto de merda! Se por acaso não conseguir esse financiamento, vou te partir a cara, maricón!
- Meu nome é Karina, pai. (Sybylla e Valek, 2015: 48)

Haraway afirma que os ciborgues da ficção científica feminista definem possibilidades e limites políticos bem distintos dos propostos pela literatura canônica tradicional, Karina é lida por nós como uma ciborgue que tem consciência da “não inocência” do seu corpo, que não busca uma identidade “natural”, pelo contrário, assume a ironia inerente a seu corpo e ao modo como ela dispõe dele para ser/viver no mundo em que reside. Em uma tentativa desesperada por livrar-se do estigma de masculinidade a que está submetida, ela aceita transformar-se corporalmente em um espaço de discussão política uma vez que concorda em participar de um procedimento científico que a “capta” para uma outra realidade na qual pode assumir sua identidade, nessa

realidade/dimensão seu pai a aceita como a Karina que sempre sonhou ser. Personifica a "ciborgue que expulsa de forma fluida a corporificação sexual, para quem o gênero não pode ser uma identidade global." (Haraway, 2009: 89).

Por fim, temos outra protagonista-ciborgue que usa da escrita-ciborgue como forma de sobrevivência. No texto intitulado "Projeto Áquila", uma referência ao filme *O Feitiço de Áquila*, temos a história de um casal que passa a não conseguir se encontrar, pois um só desperta quando o outro está dormindo. Isabel é uma cientista e referência em sua área de pesquisa: neurociência. Seu marido atua junto a ela no laboratório, na missão de encontrar uma forma de reverter a perda de memória causada pelo mal de Alzheimer.

Após um acidente que a deixa em coma, o marido transfere sua memória para o próprio corpo e a aprisiona em um sanatório controlando todos os seus movimentos por um aparelho que emite seu holograma. Assim, a memória de Isabel estava contida no corpo de Ricardo constituindo-a como uma ciborgue que, nas palavras de Haraway é "híbrido, mosaico, organismo biológico convertido em sistema biótico, dispositivo de comunicação sem nenhuma separação entre técnico e orgânico." (Haraway, 2009: 90)

Além disso, Isabel garante a sua vida graças a sua escrita/ciborgue. Para sobreviver e resistir, Isabel escreve sua história clandestinamente e envia para uma jornalista. Assume, portanto,

a escrita de si/ciborgue como potência de sobrevivência travando o que Haraway chama de luta pela linguagem, papel que o ciborgue assume enquanto corpo político e de resistência.

Se você está lendo estas folhas agora, elas provavelmente resistiram a uma equipe de mais de vinte enfermeiros, doze seguranças, sete psicólogos, quatro médicos e um suicida gentil o suficiente para desviar-se de seu percurso rumo à Aniquilação total apenas para me fazer um favor. Ou seja: essa não é uma daquelas mensagens do além transmitidas pelo éter e captadas por médiuns performáticos. É muito mais difícil, quiçá improvável. Mesmo que você não acredite na palavra de uma mulher morta, convenhamos, depois de todo esse trabalho o mínimo que você pode fazer é ler o que eu tenho a contar- e decidir por si se vai se interessar pela minha história ou não. (Sybylla e Valek, 2015: 68)

No que foi dito anteriormente, percebemos como a linguagem constitui-se para a personagem no símbolo da sua luta. A sua vida depende da escrita. Ela precisa comunicar e expurgar de qualquer maneira, a revolta e a indignação em relação à sua condição. Assim, observa-se nesse livro a potência do ciborgue como resistência, questionamento e deslocamentos de identidades, conceitos e paradigmas.

3 | Considerações Finais

A literatura de ficção científica feminista em questão, constitui-se como espaço para discussão e quebras de dogmas. Sabe-se que a tecnologia não é neutra, estamos dentro daquilo que fazemos e aquilo que fazemos está dentro de nós, vivemos em um mundo de conexões – não há mais retorno – resta agora buscar o saber e o modo de nos entendermos como ciborgues em luta. As ciências da comunicação e a biologia caracterizam-se como construções de objetos de conhecimento, nas quais a diferença entre máquina e organismo torna-se borrada; a mente, o corpo e o instrumento mantêm, entre si, uma relação de grande intimidade.

Para Haraway (2009), a teoria ciborgue deve se preocupar com a emergência, a diversidade, a história e as especificidades dos mundos existentes. A escrita-ciborgue é a tecnologia político-científica que pode aclarar os inúmeros movimentos desses mundos. Bem utilizada, poderá criar elos com figuras e existências negligenciadas das narrativas literárias e alicerçá-las à cultura *high-tech*. Desse modo, distintas sexualidades, etnias, corpos e gêneros poderão ser agrupados nos textos e invocar novas vozes, barulhos, demandas e representações.

Ao analisar os textos ficcionais de *Universo Desconstruído* a partir da ótica proclamada por Haraway, é possível pensar nas mulheres/ciborgues e nas robôs/ciborgues como seres que se

unem na luta pela sobrevivência em um contexto de rebelião contra o “criador” (no caso dos robôs, os homens e no caso das mulheres, o patriarcado.)

Assim, da mesma maneira que o ciborgue questiona seu lugar no mundo, cabe às mulheres se perguntarem sobre a naturalização de uma suposta identidade feminina e quais são os modos de reagir e (re)existir. Em tempos de opressão política, é fundamental entender os ciborgues (nós) como agentes desse debate seja ele pelo viés literário ou por nossos corpos enquanto instrumentos de poder, luta e resistência.

Referências

Haraway, D., “Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX” in T. Tadeu (Org.), *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

Sybylla Lady, Valek Aline (Organizadoras), *Universo Desconstruído – Ficção Científica Feminista*. Vol 1- Clube de Autores, 2015. (e-book)

A VIDA ILUSÓRIA DE LEONTINA

Thaís Costa Nascimento

<http://lattes.cnpq.br/7461201820771644>

Mestranda em Literatura e Outras Artes – Universidade de Brasília, Brasil

Resumo: O artigo visa discutir a análise psicológica da personagem Leontina no conto “A Confissão de Leontina”, de Lygia Fagundes Telles. O foco principal da análise está na personagem que constrói o monólogo, Leontina. A perspectiva do conto se estrutura pelo ponto de vista dessa personagem e será analisada por meio do Mito do Duplo, de modo a dialogar com a obra de Berenice Sica Lamas acerca do Duplo no estudo de literatura e psicologia. Leontina confessa ter cometido um crime, as circunstâncias são discutidas ao longo do conto e estão diretamente relacionadas à construção psicológica da personagem e à dualidade que é gerada pelo discurso de Leontina: culpa e defesa; racional e irracional; escolhas e fatalidades. Não só a análise psicológica é importante para a compreensão do conto, mas também a análise do contexto social. Considerando ser o monólogo de uma mulher, a análise será pautada em perspectivas feministas.

Palavras-chave: Duplo; Análise psicológica; Ilusão.

Abstract: This paper aims to discuss the psychological analysis of Leontina, who is a character of Lygia Fagundes Telles' story – “The Confession of Leontina”. The main focus of the analysis is on the character who delivers the monologue, Leontina. The perspective

of the story is provided from this character's point of view and the analysis will be made based on the Myth of the Double having a relation to Berenice Sica Lamas' work about the double in literature and psychology. Leontina confesses to having committed a crime and the circumstances of the crime are discussed throughout the story and are directly related to the character's psychological construction and to the duality built by Leontina's speech: guilt and defense; rational and irrational; choices and fatalities. Not only is the psychological analysis important for the story development, but also the analysis of the social context. As it is a monologue delivered by a woman, the analysis will also be based on feminist perspectives.

Keywords: Double; Psychological analysis; Illusion.

1 | O Conto

Leontina, mulher jovem, por volta dos vinte e poucos anos, pobre, condenada por assassinato. É dentro de um cárcere que Leontina começa a narração, em primeira pessoa, da trajetória de sua vida. Diz que vai contar a história para a moça que, diferente dos outros, não a chateia.

O conto foi publicado pela primeira vez em 1949, no livro *Cacto Vermelho*, premiado pela Academia Brasileira de Letras. Depois,

foi publicado novamente no livro *Filhos Pródigos*, em 1978, que foi reeditado e lançado com o nome *A Estrutura da Bolha de Sabão*, em 1991.

A narrativa autodiegética volta à infância de Leontina para contextualizar os acontecimentos que a levaram à morte de um homem. Na infância, Leo cresceu em uma casa simples com sua mãe, sua irmã mais nova e seu primo, Pedro – que chegou depois da morte de uma tia e sua mãe o acolheu como filho. A mãe trabalhava muito para sustentar a família e principalmente para dar condições para que Pedro estudasse e futuramente se tornasse um médico bem sucedido, como havia prometido para sua irmã, mãe de Pedro, dizendo que cuidaria dele melhor do que cuidava das próprias filhas. Sendo assim, não foi dada a oportunidade a Leo – que mal sabia ler – de estudar. Desde que apenas o primo poderia desfrutar dos estudos, então Leo ajudava a mãe a cuidar da casa e da irmã, que um dia, em uma brincadeira imprudente com Pedro, caiu e desde então, além de só brincar de caçar minhocas na terra, não falava quase nada. Pedro era supostamente a salvação da casa – apostar nos estudos de Pedro era apostar num futuro melhor para toda a família. Assim dizia a mãe e, dessa forma, Leontina cresceu admirando tudo que Pedro fazia. No entanto, ele sempre maltratou Leontina e teve vergonha das primas e de onde vivia. Mas nada abalava a crença de Leo.

Na adolescência de Leontina, a mãe morreu e ela ficou sozinha cuidando da irmã e do primo. Em seguida, no dia da formatura

do primo, a irmã mais nova – que teve que ficar em casa sendo cuidada pela vizinha, simplesmente porque Pedro tinha vergonha de mostrar a prima para seus amigos – morreu afogada. Agora restavam apenas Pedro e Leontina. Ele conseguiu um emprego na cidade e deixou Leontina para trás, trabalhando na casa de uma patroa que a tratava como um bicho, alegando que voltaria para buscá-la assim que as condições fossem melhores.

Ao completar dezoito anos, Leo fugiu da casa da patroa e seguiu para a cidade. Chegando lá, ainda perdida na estação de trem, conheceu Rogério, um marinheiro que estava a trabalhar e que a acolheu e escutou suas histórias sobre a esperança de encontrar o primo e ter uma vida melhor. Com ele acabou vivendo por algum tempo em um quarto de uma pensão. Leo dizia gostar dele, por ser um bom homem, mas sempre alegava nunca ter aprendido a gostar do sexo – era a parte menos importante e agradável da relação dos dois.

Durante a vida adulta na cidade, Leo encontrou seu primo, que realmente havia se tornado médico. No entanto, assim como na infância e na adolescência, ela continuou a ser maltratada por ele e até ignorada. Como sempre, percebia as maldades, mas seguia defendendo as atitudes do primo e se culpando.

Depois que Rogério partiu, Leo ficou sem chão e até pensou em se matar, mas, no caminho para comprar soda cáustica, a fome foi maior. Quando passou no bar que estava no caminho, ela acabou conhecendo Arnaldo, um ator pornô que dizia ser

artista de cinema – com ele ficou até o dinheiro acabar e ter que procurar Milani, amigo que Rogério havia indicado. Milani arrumou um emprego de garçoneiro para ela e os dois foram morar em uma pensão onde artistas moravam. Entretanto, a vida de Leo era complicada ao lado desse homem que bebia e se tornava agressivo. Ele quebrou as últimas lembranças de Rogério, os presentes que Leo tinha ganhado dele, e vendeu a pulseira que Rogério havia dado a Leo como prova de afeição. Nessa pensão, Leo conheceu sua melhor amiga, Rubi, que nessa época trabalhava durante o dia como taxista e de noite se dizia dançarina acompanhante. Quando largou Milani, Leo e Rubi se aproximaram e acabaram saindo da pensão para morar em um quarto próximo ao salão onde Rubi trabalhava.

Não demorou e Leo pediu para Rubi conseguir um emprego para ela no salão, porque o de garçoneiro não estava mais funcionando para pagar as contas. Rubi a alertou sobre o futuro que a aguardava, mas Leo insistiu e disse que nunca seria corrompida pelo meio. Nesse trabalho, Leo conheceu muitos homens e nunca teve nenhuma relação por interesse. Rubi sempre a criticava por sua ingenuidade e falta de ambição. Até que um dia Leo passou por uma vitrine e se apaixonou por um vestido. Desde que saiu de casa, o vestido mais arrumado que tinha era um de sua mãe, que só não foi enterrada com ele porque era bom demais para ficar embaixo da terra. Então, um homem velho e gordo abordou Leo e perguntou se ela desejava aquele vestido. Ela imediatamente lembrou de Rubi dizendo que se deve aproveitar as oportunidades

e, por isso, aceitou o vestido. Saiu da loja com o vestido novo e esqueceu o antigo lá. O velho a obrigou a acompanhá-lo até o carro. Durante o passeio, Leo avaliou o homem. Quando o carro parou em uma estrada afastada, o velho começou a apalpá-la e despertou um nojo em Leo que logo foi notado pelo velho, que passou a xingá-la e dizer que era melhor ela ir embora e voltar a pé. Ingenuamente, Leo acreditou nas palavras do homem e até disse que lhe agradava a ideia de caminhar por aquele campo aberto. Ao tentar sair do carro, o velho se enfureceu e começou o embate entre os dois. Leontina apanhou até perceber que se não reagisse iria morrer. Então, ela alcançou um pedaço de ferro e bateu na cabeça do velho a fim de se defender. Ele caiu morto na buzina e Leo voltou para casa para pedir a ajuda de Rubi, que também se desesperou.

Após toda a confusão, em um ato impensado, Leo voltou na loja para buscar o vestido da mãe que havia esquecido lá. Uma das vendedoras a reconheceu e Leo foi presa. Foi por conta da morte do velho que Leontina foi parar atrás das grades, de onde lembra todos os dias de episódios de sua infância e adolescência e também de onde relata sua confissão e ainda sonha com um futuro livre e melhor.

Leontina foi mais uma mulher vítima da sociedade machista e patriarcal, mais uma mulher injustiçada que sofreu nas mãos de vários homens e, ainda assim, manteve a pureza e a esperança – ela sequer conseguia se eximir da culpa para se defender.

2 | O Duplo na perspectiva da ilusão

A origem etimológica da palavra “ilusão” vem do latim *illusio*, que remete não precisamente à ironia. A palavra é formada pelo prefixo *in*, que dá a ideia de inclusão em um espaço, e por *ludere*, que deriva de *ludus* e significa brincadeira. A definição de “ilusão” no dicionário Aulete, que hoje em dia perdeu o significado técnico de sua origem, é precisamente “impressão ou sensação que não corresponde à realidade, por engano da mente, dos sentidos, ou causada por elementos externos: ideia ou opinião errada, devaneio, sonho, engano, logro, burla” e também em relação à interpretação psicológica: “percepção deformada de um objeto”. A partir dessa última definição, podemos começar a análise da ilusão em relação à definição de Duplo. Nesse caso, não vamos nos atentar à definição de Duplo como referente à transtornos psicológicos que lidam com mais de uma personalidade. Também não falaremos do Duplo mais voltado para a interpretação literária com a duplicação da personagem, da correspondência oposta ou espelhada de uma personagem.

Neste artigo, o Duplo será diretamente ligado à ilusão, sob a perspectiva de Clemente Rosset (1976) no livro *O Real E O Seu Duplo*. De acordo com os estudos de Rosset (1976), a ilusão gera uma deformação da realidade: uma pessoa pode enxergar a realidade de uma forma completamente destorcida, porém com a convicção de que está diante da verdade absoluta em

relação à situação. Logo, duas perspectivas são geradas: a verdade e a ilusão. Desta forma se dá a definição de Duplo sob a perspectiva da ilusão:

Esta é, na verdade, a estrutura fundamental da ilusão: uma arte de perceber com exatidão, mas de ignorar a consequência. Assim, o iludido transforma o acontecimento único que percebe como dois acontecimentos que não coincidem, de tal modo que a coisa que percebe é posta em outro lugar, incapaz de se confundir consigo mesma. (Rosset, 1976: 17).

Rosset (1976) faz alusão a um Duplo Oracular. Oracular no sentido da premonição, da verdade contada por um oráculo antes que ela aconteça. Nesse caso, o Duplo não é apenas *um desdobramento de personalidade*, que Otto Rank trataria como a morte de uma personalidade ou a construção de um outro eu que deixa de viver a vida presente para temer a morte, a paranoia.

Berenice Sica Lama faz referência à opinião de Luís Costa Lima ao alegar que a definição de Duplo aliada à ilusão é perigosa, pois se nos atentamos apenas à ilusão e nos distanciamos do real, o enredo perde força e, no caso de uma literatura fantástica, por exemplo, não retornar ao real significa desperdiçar uma ficção. No entanto, como no caso de “A Confissão de Leontina”, a aplicação do conceito de Duplo é Oracular, a ilusão se aplica na visão ingênua da personagem, trazendo a aplicação do

conceito para a narrativa de uma vida, assim como no real temos múltiplas perspectivas sobre um só tema e como pessoas podem se enganar e vislumbrar uma realidade não verdadeira.

O conto de Lygia não chega a ser uma narrativa à la Clarice Lispector, que Bosi (2006: 419) chega a definir de certa forma como literatura fantástica, mas se classifica como “romance de tensão transfigurada”, em que o herói tende a sofrer uma “transmutação mítica ou metafísica da realidade”. Enquanto isso, Bosi (2006: 419) classifica a literatura como a de Lygia como “romance de tensão interiorizada”, em que o protagonista “não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito” e assume a escrita de Lygia como – em geral os romances, mas podemos estender aos contos – romances psicológicos em modalidades de memorialismo, autoanálise e intimismo.

A relação entre a verdade, a cegueira, a ilusão e o Duplo são de fato um ciclo ininterrupto, como desenhado no gráfico a seguir. Sempre haverá ilusão desde que haja alguém cego diante da verdade, portanto, o Duplo terá presença marcada em muitos aspectos da literatura. A cegueira paradoxal gera dois pontos de vista, isto é, causa engano, que por sua vez alimenta a ilusão e, assim, está determinado o Duplo, que se divide entre ilusão e verdade. Ao entender a consequência da ilusão – a existência do Duplo –, ocorre a decepção que imediatamente revela a verdade exata, excluindo a ilusão. A decepção e o conhecimento da verdade geram a negação, que faz com que

a relação, representada pelo gráfico 1, sofra uma constante manutenção.

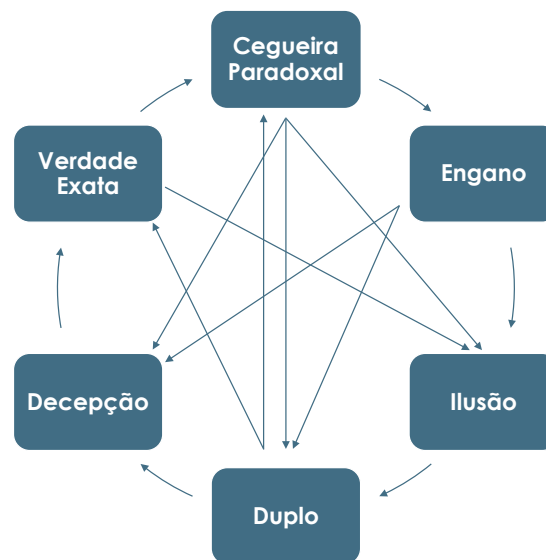


Gráfico 1. Fonte: a autora.

3 | Análise da personagem

Leontina, mulher jovem, pobre, presa pelo assassinato de um homem, conta sua história de vida e todos os momentos que a trouxeram até à situação atual. Seria apenas um infortúnio, um fadado destino, decisões erradas que foram tomadas consecutivamente ou ela simplesmente foi levada até ali por suas ilusões e por sua visão ingênua? A narrativa de Leontina começa na infância, período importante para entender como cresceu e chegou até o ponto de ser presa alegando inocência. Ela cresceu em uma casa simples no interior, com sua irmã mais nova, seu primo mais velho – Pedro – e sua mãe. Nunca

conheceu o pai, mas ainda assim pensava sempre nele. Às vezes, até sentia falta do que nunca teve: aqui se mostra o primeiro sinal de dependência de uma figura masculina de proteção.

O discurso que protegia o primo começou com a mãe, que dizia: “Pedro precisa de estudar pra ser médico e cuidar então da gente. Já que o dinheiro não dava pra todos que ao menos um tinha que subir pra dar a mão pros outros” (Telles, 1978: 85). Ela tinha feito uma promessa para a mãe de Pedro de que cuidaria dele melhor do que cuidava das filhas, outro sinal de que os homens da vida de Leontina seriam a prioridade sempre, mesmo que isso custasse caro para a sua vida. Para Leontina, ajudar a cuidar da casa se tornou uma obrigação e promover o bem-estar de Pedro era o mesmo que apostar em um futuro digno para ela, sua mãe e sua irmã. Pedro, sempre que era exigido para alguma coisa, retomava a forma arrogante e, assim, Leontina reforçava a visão errônea que tinha da realidade. É dessa visão errônea que podemos extrair a ilusão vivida por Leontina: o discurso da mãe, as atitudes agressivas de Pedro, tudo isso permeava uma ilusão de que Pedro merecia os estudos e jamais esqueceria de ajudar a família, por mais que suas atitudes fossem paradoxais. Foi dessa ilusão que Leontina não conseguiu se desapegar nem mesmo depois de viver os piores momentos de sua vida ou de ouvir a verdade, por vezes desanuviada, da boca de sua amiga Rubi. Melhor explicando, podemos dizer que a mãe e Pedro duplicam o olhar de Leontina, conduzindo à ilusão e gerando uma cegueira paradoxal – a cegueira é um aspecto retratado

como uma forma contraditória de enxergar a realidade –, ideia que permeia a introdução: a ilusão e o duplo, da obra de Rosset (1979: 13), pois Leontina consegue enxergar a situação, no entanto, vê sob uma ótica ilusória e exclui a verdade exata. O próprio discurso de Leo se torna paradoxal – em um mesmo parágrafo Lygia Fagundes Telles escreve a fala de Leo: “Pedro era meu primo. Era mais velho, mas nunca se aproveitou disso pra judiar de mim” e, em seguida, na próxima fala, conta um abuso de Pedro com Leo:

Perguntei um dia em que ele tanto pensava e ele respondeu que quando crescesse não ia continuar assim um esfarrapado. Que ia ser médico e importante que nem o doutor Pinho. Caí na risada ah ah ah. Ele me bateu mas me bateu mesmo e me obrigou a repetir tudo tudo o que ele disse que ia ser. Não dê mais risada de mim ficou repetindo não sei quantas vezes e com uma cara tão furiosa que fui me esconder no mato com medo de apanhar mais. (Telles, 1978: 76)

Na adolescência, Leontina perdeu sua mãe da mesma forma que perdeu sua cadela, Titi. Ambas caminharam para a morte. Saíram andando pela estrada para se distanciar de casa e morrer. A redução ao animalesco é explícita ao comparar as duas mortes e digamos que seja um presságio do modo como Leo será tratada quando começar a trabalhar na casa que Pedro arrumou para ela antes de partir. Quando Pedro anunciou sua partida, lá se

foi mais uma ilusão que passou pelo ciclo do Duplo, revelou a verdade e causou decepção: a de que estariam sempre juntos e lutando por uma vida melhor. Em seguida, a decepção fez nascer outra ilusão – a volta prometida de Pedro para buscá-la assim que ele ficasse estável na cidade grande. Desse jeito se fez a relação de Leo e Pedro, sempre baseada em ilusões. Leo fugiu da casa em que trabalhava para a cidade grande, pois era muito maltratada e tratada como um cachorro de rua, bem como sua mãe foi durante toda a vida. Mas a ideia de mudar seu destino foi do patrão que, em seu discurso, tentava desconstruir a cegueira paradoxal de Leontina e revelar a verdade exata sobre Pedro. Nessa altura, Leo estava prestes a trocar uma ilusão por outra novamente. A esperança de que Pedro voltaria se esvai e surge a ilusão de encontrá-lo na cidade grande e, com isso, a expectativa de uma vida melhor. Aqui começa a saga da vida adulta de Leontina. Parte dessa ilusão se transforma em culpa, mesmo que as atitudes de Pedro sejam claramente de repúdio. Por várias vezes, Leo priorizou as pessoas ao seu redor – no momento da infância, seu primo; na adolescência, sua patroa e o filho da patroa; e, na vida adulta, todos os homens a quem era submissa.

Em relação a seu primo, por mais que a resposta sempre fosse obviamente abusiva – é sempre bom lembrar que é óbvia para o leitor e para a Rubi, nunca para Leontina – Leo distorcia o discurso, porque assumia que tudo o que vinha de Pedro deveria ser bom. E, assim, era sua visão sobre todas as atitudes do primo.

Por exemplo, no dia da formatura de Pedro, o mesmo dia em que a irmã menor morreu justamente porque o primo não queria levá-la por ter vergonha: Leo, mesmo chateada com a situação, justificou a atitude dele e culpou a doença da irmã. Inclusive, se uma reflexão sobre a morte da irmã mais nova for feita, pode-se observar que todos os infortúnios da irmãzinha foram causados por Pedro. Primeiro, ela caiu na brincadeira com Pedro, que segundo Leo, foi uma atitude imprudente do primo e que faz com que a irmã deixe de ser certa da cabeça, como diz a protagonista. Mesmo depois de ser culpado, Pedro demonstra ter vergonha da doença que gerou na prima mais nova, até que essas atitudes um dia levam indiretamente à morte da criança.

Uma análise importante que deve ser feita é a evolução de discurso de Leo. Nele mantém-se a ingenuidade e a pureza, mas é marcado pelo sofrimento de uma adolescência perdida, trabalhando para uma patroa carrasca. O discurso ainda mostra que as ilusões existem. Agora retomamos outra característica marcante do conceito de Duplo de Rosset (1979), o Duplo Oracular. Há marcas na escrita do conto “A Confissão de Leontina” que explicitam um possível Duplo Oracular:

[...] ela disse que sentia muita pena de mim porque ela era igual quando tinha vinte anos. Que nem adiantava me aconselhar porque meio miolo era mesmo mole e que quando eu fosse um caco é que ia me lembrar de dar valor ao dinheiro. (Telles, 1978: 95).

Rubi funciona como o oráculo de Leo tanto por representar o que Leo pode se tornar, quanto por avisar e alertar sobre o caminho que Leo está trilhando. Sendo assim, questionamos: o destino e os acontecimentos da vida de Leo seriam apenas infortúnios? Ou foram traçados pelas ilusões que regiam as atitudes de Leo? De acordo com Rosset (1979), não devemos acreditar em meras coincidências quando existe algo ou alguém que anuncia o futuro, porém, ainda assim, para a personagem vítima da cegueira paradoxal, isto é, a iludida, "Diz-se que fomos apenas um brinquedo nas mãos do destino; passada a ilusão do destino, permanece a sensação de ter sido um brinquedo, quer dizer, de ter sido enganado" (Rosset, 1979: 40). Ao ler os relatos de Leontina, fica explícita a sensação de traição pelo destino e pelo abandono do primo que Leo sente na cadeia.

Tendo em vista essa análise, refletimos sobre os paradoxos de Leontina: culpa e defesa, escolhas ou fatalidades. Ao mesmo tempo que Leo se culpa pelo assassinato, ela também se culpa por tudo que os homens a fizeram acreditar que tinha feito errado. Ela relata que se defendeu do velho para não morrer – Leontina não tem conhecimento de termos como legítima defesa, mas sabe que foi daí que partiu sua atitude –, porém não reserva nenhum momento para de fato se defender.

Em relação às fatalidades da vida de Leontina, podemos dizer que foram escolhas irracionais, conduzidas pela ilusão. Portanto, toda a vida de Leo foi baseada em ilusões e escolhas erradas

que, distorcidas por sua cegueira paradoxal, pareciam certas. É fato que todos os momentos de cegueira paradoxal de Leo estavam relacionados aos homens que passaram por sua vida. A ilusão fez com que Leo moldasse sua vida pela condução de visões machistas e abusivas dos homens de sua vida e até de sua mãe, que também foi vítima da cegueira paradoxal em relação a Pedro.

Referências Bibliográficas

Aulete Digital, "Ilusão", 2018, disponível em <http://www.aulete.com.br/ilus%C3%A3o>. [consultado a 05-06-2018].

Bosi, Afredo, *História Concisa Da Literatura Brasileira*, São Paulo: Cultrix. 2006.

Cortázar, Julio, *Valise de cronópio*, São Paulo: Perspectiva, 2006.

Lamas, Berenice S., *O Duplo Em Lygia Fagundes Telles: um estudo em psicologia e literatura* (trad. David Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa), Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

Rosset, Clement, *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão* (2. ed.), Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

Telles, Lygia F., *Filhos pródigos*, São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978.

L'ABLATION DE TAHAR BEN JELLOUN: UNE ÉCRITURE DE LA MALADIE ET DE SES CURES

Souad Atoui-Labidi

<https://orcid.org/0000-0001-7928-1113>

Université Mohamed Boudiaf de M'Sila, Algérie

*S'il fallait maintenant parler de ma souffrance,
Je ne sais trop quel nom elle devrait porter,
Si c'est l'amour, folie, orgueil, expérience*
Alfred de Musset, *Les Nuits*¹

Résumé: Le cancer de la prostate arrivé à un certain stade, se traite par l'ablation de l'organe malade. Ce fait est une réalité amère que peu de gens arrive à admettre. Le roman *L'ablation*, que nous étudions dans le présent article, est le récit d'un homme atteint du cancer de la prostate que l'écrivain marocain Tahar Ben Jelloun raconte avec une expression à la fois crue et lucide pour dire la maladie, la perte, la peur, l'angoisse, la douleur et l'espoir. Il s'agit bien d'un témoignage poignant mais nécessaire pour dire ouvertement le tabou de la maladie et de ses différents détours. *L'ablation* est également une écriture/vision assez complète des différentes étapes de la maladie du dépistage aux conséquences.

Or, si la maladie s'invite sur "la scène" littéraire et y prend une place importante, c'est qu'il y a derrière cette invitation une volonté de dire les choses autrement. C'est justement ce que nous proposons d'analyser dans cet article. Il sera question d'interroger la mise

¹ Alfred de Musset, "Nuit d'octobre", in *Les Nuits* (1835-1837), Paris: Larousse, 1973, p. 73.

en écriture de l'indicible ainsi que les mécanismes mis en œuvre par l'auteur pour donner à lire également le chemin menant à la guérison aussi bien physique que psychologique.

Mots-clés : Ecriture; *L'ablation*; Maladie; Cancer; Cure.

Abstract: Prostate cancer at a certain stage is treated by the removal of the diseased organ. This fact is a bitter reality that few people manage to admit. The novel *L'ablation (The Ablation)*, which we study in this article, is the story of a man with prostate cancer that moroccan writer Tahar Ben Jelloun tells, with a raw and lucid expression in the way he presents illness, loss, fear, anguish, pain and hope. It is indeed a poignant testimony but necessary to openly say the taboo of the disease and its various detours. The ablation is also a fairly complete writing/vision of the different stages of the disease from screening to consequences.

However, if the disease is invited on the literary "stage" and takes an important place in it, it is because there is behind this invitation a willingness to say things differently. That is precisely what we propose to analyze in this article. It will be a matter of questioning the writing of the unspeakable as well as the mechanisms used by the author to also read the path to healing both physical and psychological.

Key Words: Writing; *L'ablation*; Disease; Cancer; Cure.

Introduction

On ne peut éviter de penser ou même de dire que notre corps est source de beaucoup de plaisirs mais également des maux les plus intenses. Cette donnée, liée à notre existence, n'échappe pas à la littérature qui propose et pose un regard si proche du réel et pourtant chaque fois singulier sur des expériences vécues par les hommes. Les atteintes à l'intégrité corporelle ont ainsi marqué les discours de nombreux auteurs comme faisant partie intégrante de leur vie ainsi que celle de leur entourage. En effet, "Rares sont les auteurs ou les œuvres tout à fait extérieurs à la science du temps" (Serres, 1980: 12). Il est donc impossible de fuir la question de la maladie, de la douleur, de la mort lorsqu'on entreprend le projet de l'écriture d'une œuvre.

L'auteur marocain Tahar Ben Jelloun a été marqué par l'épreuve du cancer vécue par l'un de ses amis et l'a présenté selon les propos de celui-ci, au travers de son récit, non seulement comme un mal inévitable à vivre et à endurer péniblement, mais comme un passage plutôt essentiel et finalement heureux vers la connaissance de soi et la (re)connaissance de l'autre.

1 | L'auteur et le roman

Tahar Ben Jelloun est un écrivain, poète et peintre marocain né le 1^{er} décembre 1947 à Fès. Il a été connu dans le monde des lettres grâce à son roman *L'enfant du sable* sorti en 1985. Mais c'est

avec la publication de son roman *La Nuit sacrée* qu'il obtient le prix Goncourt en 1987. Ben Jelloun vit actuellement en France et continue à écrire. Son dernier roman publié en 2016 s'intitule *Le mariage du plaisir*, et son avant dernier, publié en 2014, est *L'ablation* qui sera l'objet et le corpus du présent article.

L'ablation est un récit où la multiplicité de discours est flagrante. Il est également le récit de deux têtes, puisque le romancier se transforme en écrivain public (selon son expression), ou plutôt en écrivain amical, permettant à l'un de ses amis, qui a subi l'ablation de la prostate, de tout dire, sans masque ni maquillage. Dans l'espace de 132 pages denses et parfois choquantes du roman, Tahar Ben Jelloun s'attaque de façon frontale et incisive à ce qui reste encore un tabou dans notre société : le cancer qui porte atteinte à la virilité masculine : le cancer de la prostate.

Dans cette optique, l'écrivain se glisse dans la peau de son ami pour raconter minutieusement, étape par étape et moment par moment, ce combat contre la maladie. Pour décrire cette réalité difficile et douloureuse, l'auteur ne prend pas de pincettes et ne se complique pas l'existence avec des euphémismes inutiles, et opte pour une écriture franche, crue, directe, brutale et foudroyante comme le cancer. Rien de ce que le malade subit n'est épargné au lecteur, ni les douleurs aussi bien physiques que psychologiques, ni les piqûres, ni les examens, ni même les séquelles ...

2 | Le point de départ...

Nous ne pouvons pas commencer l'analyse du récit sans citer le long passage que Ben Jelloun a écrit pour raconter le point de départ de son roman. Un passage qui dit long de l'expérience partagée avec le narrateur principal, qui reste sans l'ombre de doute, pénible et torturante mais aussi initiatique et didactique. En effet, cette expérience renseigne et enseigne sur la manière dont on doit procéder avec la maladie afin de savoir la dépasser. Les propos de Ben Jelloun explicitent également les raisons pour lesquelles, il a opté pour le maintien du discours du narrateur (l'ami) tel qu'il est :

Témoins vigilants, observateurs attentifs, il arrive parfois que les romanciers se voient confier des vies pour qu'ils les racontent dans leurs livres. Ils font alors fonction d'écrivains publics. C'est ce qui m'est arrivé il y a deux ans lorsqu'un ami, chercheur en mathématiques, m'a demandé d'écrire son histoire. J'ai hésité au début, j'ai proposé de l'aider, mais il disait que seul il ne saurait jamais faire. Je l'ai écouté des heures, je l'ai accompagné dans ses pérégrinations hospitalières et j'ai découvert un monde passionnant, rempli d'une matière riche et féconde pour l'écriture.

Je suis devenu ami avec le professeur d'urologie qui le suivait, qui m'a, à son tour, encouragé à raconter l'histoire de ce patient. Selon lui, elle rendrait service à beaucoup de gens, et pas uniquement aux hommes qui subissent l'ablation de

la prostate, mais aussi à leur entourage, leur femme, leurs enfants, leurs amis, qui ne savent comment réagir.

Je me suis vite trouvé dans une situation délicate : fallait-il, comme me le demandait mon ami, tout raconter, tout décrire, tout révéler ? Après réflexion, j'ai choisi de ne rien laisser de côté, d'entrer dans sa tête et de me mettre dans sa peau. Un jour, relisant avec lui les premières pages que j'avais écrites, il m'a confié soudain l'étendue de sa douleur physique et psychologique, sa détresse et ses doutes. Là non plus, je n'ai pas voulu biaiser.

Durant ces mois passés avec lui, j'ai été bouleversé, j'ai eu des moments de peur et même de panique. Je me suis mis à consulter à mon tour et à encourager mes amis à le faire eux aussi. Tout en imaginant certaines scènes, en les réinventant ou en les adaptant au rythme du récit, par moments, je ne savais plus si je traduisais ses fantasmes ou les miens. Je me suis pris au jeu et j'ai trahi la mission de l'écrivain public qui doit s'en tenir à la plus stricte objectivité. Nous en avons parlé et il m'a dit que c'était bien ce qu'il voulait. (Ben Jelloun, 2014: 9-10).

C'est à travers le premier chapitre intitulé "Changé" que le narrateur prépare son lecteur à suivre son changement. Celui-ci va chambouler son existence entière pour devenir quelqu'un d'autre au sens propre du terme.

La première phrase du roman est écrite de façon directe pour donner à lire la nouvelle situation du personnage : "Depuis que

je ne baise plus, je me sens plus libre et j'aime de plus en plus les femmes." (Ben Jelloun, 2014: 11). La négation du fait de ne plus avoir d'acte sexuel ouvre au narrateur de nouvelles perspectives relatives à sa liberté et à son amour pour les femmes. Une nouvelle vision des choses et du monde qui réduit le sexe, acte à la base mécanique (pour lui) car dénudé de tous sentiments, au néant. Désormais, les femmes sont vues sous un autre angle, celui de l'admiration, de la considération et de l'amour. Cette première phrase donne la nette impression que le narrateur aime cette nouvelle vie dans laquelle il se sent "plus libre" car métamorphosé grâce à la maladie ; à l'ablation de sa prostate.

Nous remarquons ainsi que le passage de l'état bestial de l'être à l'état sentimental se fait de façon progressive. Mais il a fallu ce passage "initiatique" pour que le personnage sente la valeur de ce qu'il devait considérer en premier. Cette transformation s'opère au niveau de la narration, tout au long du roman, par le fait de choisir graduellement un lexique moins cru et plus adapté à la nouvelle situation du personnage. Il choisit ainsi de s'exprimer dans ce langage "Depuis que je ne fais plus l'amour" (Ben Jelloun, 2014 : 12).

3 | Quand le littéraire explique le scientifique

Le récit *L'ablation* propose une imprégnation à un nombre important de termes et de concepts médicaux qui apportent au discours littéraire plus de précision et de clarté. C'est le narrateur

qui se charge d'assumer en grande partie cette mission. En effet, il évoque des expressions d'usage médicale tout en précisant par la suite leurs explication, signification et parfois même définition. Cette terminologie médicale donne à la fiction une certaine crédibilité et initie quelque part le lecteur à ce domaine compliqué. Le texte devient non seulement un discours destiné à des fins esthétiques mais un support pédagogique qui renseigne et initie. Effectivement : "Le fond de l'ouvrage comprend deux éléments, l'un [...] c'est la fiction, le petit roman qui amène le dialogue, l'autre [...] c'est la série de leçons scientifiques qui sont l'objet de ce dialogue" (Mangin, 1961: XI).

C'est le deuxième chapitre intitulé *Le tournant* qui est le plus inondé par une terminologie du domaine de la Médecine. Nous relevons ainsi l'abréviation anglaise PSA : "Mon taux sur une prise de sang appelé PSA (Prostate specific antigen) n'était pas très élevé, il était même en dessous du seuil critique" (Ben Jelloun, 2014: 19). Ou encore cette panoplie de termes et concepts sur l'ordonnance du patient/narrateur "Sur une ordonnance est inscrit le programme qui m'attend : toucher rectal, échographie, biopsie, IRM..." (Ben Jelloun, 2014: 20). Cependant, c'est l'explication de l'IRM qui interpelle le plus car pour le faire l'auteur emprunte une autre voix narrative, celle d'un étranger au récit.

L'IRM, m'a-t-on expliqué, va servir à confirmer une petite anomalie suspecte détectée à l'étape précédente. [...] Dans la salle d'attente, je viens d'entendre un brave

Algérien, [...] décrire à sa femme, [...], l'examen qu'il vient de subir. [...] On m'a retiré mes vêtements, [...] je me suis couché dans une sorte de civière, un tube comme celui des gens qui vont sur la Lune. On m'a attaché et, surtout, on m'a mis des casques sur les oreilles. Au début, il y avait de la musique, ensuite un bruit assourdissant par intermittence. La civière s'est mise à avancer lentement et à entrer dans un tunnel, ma tête touchait presque le plafond.

Ça avançait, ça tournait, ça revenait, je ne sentais rien, ni piqûre ni pression, c'était comme une promenade dans le tunnel de la mort. Je crois que c'est ça le chemin que notre âme emprunte pour retrouver Dieu. C'était interminable. [...] Tout mon corps a été fouillé, ils ont tout vu, analysé, je suis comme neuf. L'IRM, c'est comme une radio totale, qui photographierait tous les membres du corps, même les plus enfouis à l'intérieur de moi... Drôle d'impression (Ben Jelloun, 2014: 24-25)

L'auteur donne à cette deuxième voix narrative du "brave Algérien" un répertoire de langue autre, celui de la métaphore et de la symbolique. L'usage de "la civière" et du "tunnel" atteste symboliquement de la présence de la mort autour des malades atteints du cancer. Par l'usage du verbe croire "je crois" pour parler du chemin emprunter pour aller à Dieu, le vieux laisse transparaître son incertitude et son impuissance face à la mort qui peut intervenir à n'importe quel moment. C'est pour cette raison que son parcours semble "interminable". Le discours utilisé témoigne

de l'ignorance des concepts scientifiques de son locuteur mais confirme son émerveillement face à cette "fusée" qui lui assurera la vie et le rend "comme neuf" puisqu'il a dû avoir le corps fouillé totalement.

Le narrateur principal reprend le fil de la narration pour poursuivre l'explication des concepts qui ont marqué son parcours de cancéreux. Il définit dans le troisième chapitre intitulé *La décision*, le terme de l'ablation:

ABLATION, n.f.- action d'enlever entièrement ou partiellement un organe... Enlever, retirer, soustraire dans le but de supprimer la méchanceté du mal, soulager et en subir les conséquences. Après, je serai un homme moins quelque chose. Un homme un peu, un tout petit peu abîmé (Ben Jelloun, 2014: 27)

4 | Le cancer : douleurs et souffrances

A travers cette définition, le lecteur ressent que le mal et la douleur psychologiques commencent à s'installer chez le narrateur. L'écriture du mot ABLATION en lettres majuscules n'est nullement fortuite, elle témoigne non seulement de la grandeur de la douleur de l'homme qui va être réduit, selon ses propos, au néant. Mais elle explicite également le désarroi du narrateur qui se retrouve incapable de décider et continue de vivre désormais dans la douleur. L'installation du doute autour de lui ne lui facilite

pas la tâche de prendre la décision en faveur de l'intervention malgré l'avis positif de son médecin pour celle-ci : "Le professeur J.F [...] m'a montré les conclusions d'une réunion pluridisciplinaire qui ne laissait pas de doute sur la nécessité de l'intervention" (Ben Jelloun, 2014: 29). Entre le doute et l'espoir, le narrateur continue de vaciller jusqu'au moment où il croise un vieil ami qui lui parle de la curiethérapie : "« Mon ami, tu es jeune, fais de la curiethérapie ! Aujourd'hui on opère de moins en moins. On préserve la fonction érectile. C'est important. [...] Je sais de quoi je parle". Il répéta le mot en séparant les syllabes : « Cu-rie-thé-ra-pie !»" (Ben Jelloun, 2014: 29).

Cette fois-ci, le hasard joue en sa faveur certes mais de façon éphémère. En effet, en tentant de discuter avec son médecin sur la faisabilité de la technique, le narrateur se remet à l'évidence vu la gravité de la situation. Conscient et convaincu de ce qui se passe, il opte pour l'ablation. C'est ainsi que sa douleur psychologique augmente au fil du temps et se manifeste dans ses propos : "Cancer... le mot est à peine prononcé. On vous parle de tumeur...et pour soi on fait un jeu de mots : tu meurs... on rit nerveusement. Avant même l'opération, on vous propose des séances de rééducation de périnée. Deux ou trois «séances de rééducation périnéale avant prostatectomie »" (Ben Jelloun, 2014: 31)

L'intervalle entre le diagnostic et la décision de l'intervention, a laissé la place à une longue période de spéculation, d'angoisse et même d'espoir. Cet état accompagne le narrateur tout au long

du processus du traitement et s'étale jusqu'après l'intervention. Mais juste après l'intervention le narrateur se retrouve autre et avec c'est avec toute l'amertume vécue qu'il tente de partager minutieusement sa métamorphose avec le lecteur. Sa souffrance augmente, et son mal le mène vers la dépression qui l'a marqué puisqu'il l'a attendu. Il narre cette mauvaise période de sa vie avec beaucoup de douleur:

La dépression. Je l'attendais, je l'imaginai, je la dessinai et puis je l'oubliai. [...] Là j'étais disponible. Je ne me doutais pas que la chute se ferait lentement, sans bruit, [...] Elle est arrivée sans prévenir un matin. Je me suis réveillée [...] Impossible de bouger [...] Le temps passait. Je regardais le sol, le tapis, les draps, les objets autour de moi. [...] Plus rien ne me faisait d'effet. Je me sentais loin des maths et de la poésie. J'étais entrain de devenir analphabète. Les mots, les uns après les autres, me quittaient, ils s'en allaient ailleurs. [...] On dit qu'on se vide de son sang ; moi je me vidais de mes mots (Ben Jelloun, 2014: 41-42-43)

La comparaison évoquée à ce titre entre se vider de son sang et se vider de ses mots, met en exergue la sensation de vide vécu par le narrateur. De l'ablation faite à son corps à la dépression, il a été question de passer et de vivre toutes sortes de douleurs. En effet, le rapport étroit entre la blessure intérieure et la blessure extérieure ne trouve plus de mots pour se dire car le narrateur sombre dans un creux qui installe une sorte de non-mots voire d'un non-langage et qui cause par la suite une incapacité d'exprimer

une douleur déchirante mais présente. Dans ce contexte, les propos de Carole Fillière témoignent à plus d'un titre de l'absence des mots qui peuvent dire la douleur :

La douleur est contresens de l'expression; elle défie le langage, et renvoie le dire aux limites de ses capacités représentatives. [...] La douleur est le mal subi : elle implique son incompréhension par le sujet, ainsi qu'une réaction de perplexité face à l'injustice, qui suspend le langage. C'est pourquoi elle est vécue en silence (Fillière, 2007: 43)

Or, lorsque le narrateur arrive à ce stade de la douleur, c'est sur ses propres efforts qu'il doit compter pour s'en sortir. Il devient de plus en plus conscient et prêt à tout pour redonner goût à sa vie : "Je dois continuer à vivre à ne plus penser à ce qui me manque. Faire en sorte que ce manque disparaisse pour toujours. Le temps sera mon ami, mon compagnon." (Ben Jelloun, 2014: 132)

5 | La cure... vers d'autres perspectives

Après l'intervention et ses lourdes conséquences tant sur le plan physique que psychologique. L'ablation, cette mutilation, a permis au narrateur de voir d'un autre œil la vie, l'amour et les femmes. Avant l'intervention, le lien du narrateur avec les femmes était de l'ordre du sexuel. C'est pourquoi, il n'a pas épargné une occasion pour tromper sa femme et vivre des liaisons extraconjugales. Après l'ablation, une chose a changé chez lui puisqu'il a commencé

à se poser des questions qui n'étaient pas pour lui, jusqu'ici, de l'ordre du jour :

La sexualité et l'amour sont deux choses différentes, liées, certes, mais pas nécessairement, du moins c'est ce que je croyais jusqu'à mon opération. Peut-on aimer, aimer vraiment (en dehors de l'amitié) une personne sans faire l'amour avec elle ? Peut-on faire l'amour sans éprouver des sentiments amoureux ? Avant, je répondais tout de suite non à la première question et oui à la seconde. [...] toutes ces questions théoriques sont devenues soudain très concrètes pour moi. (Ben Jelloun, 2014: 95-96)

Le narrateur, après avoir rencontré une femme dont il est tombé de suite amoureux, a fini par comprendre que la relation d'amour n'a jamais été une affaire de sexe. Elle est plutôt fondée sur l'affection et des sentiments mutuellement échangés :

Cette première histoire m'a néanmoins redonné goût au bonheur. Entre elle et moi, ce fut une sorte d'amour les yeux fermés. Un amour chanté, écrit, mis en musique. Une relation vécue comme un poème, arrivée par hasard, au moment où je croyais ne plus pouvoir en assumer avec une femme. Ce lien je l'ai voulu à tout prix, je l'ai cultivé. Il aura été parfois sidérant, parfois curieux, parfois joyeux. Il aura eu, à sa manière, ses moments charnels, érotiques, enflammées... (Ben Jelloun, 2014: 96-97)

Cette nouvelle histoire d'amour se vit par le narrateur en empruntant un nouveau mode qui rime avec musique et chant. Elle commence et inaugure avec elle une nouvelle vie porteuse de joie et d'espoir. Rien n'importe maintenant que de vivre intensément et pleinement ce lien aux yeux fermés. Le narrateur semble être apaisé et commence petit à petit à retrouver son chemin grâce à cette rencontre programmée par le destin qui semble devenir complice et répond positivement à une longue attente. L'apaisement psychologique intervient au douzième chapitre. Les propos du narrateur glorifient ainsi les moments de bonheur vécus en compagnie de sa bien-aimée: "J'avais donc repéré les qualités qui me plaisaient chez elle et me réjouissais chaque jour de notre rencontre... Mon angoisse s'apaisait et le souvenir de l'ablation s'éloignait un peu" (Ben Jelloun, 2014: 97).

Cet amour, même à caractère éphémère puisqu'il n'a duré que quelques mois, avait un pouvoir particulier sur le présent et le devenir du narrateur. Les liens tissés deviennent jour après jour extraordinaires et font de l'aimée la femme idéale qui comprend parfaitement son partenaire :

Ma semaine était organisée en fonction des disponibilités de mon amie. [...] C'était une femme rigoureuse, au vocabulaire précis, sûre de ses convictions. Elle était droite, physiquement et moralement. [...] Souvent elle me disait : "Si je suis là, c'est parce que je l'ai voulu. [...] Je l'appelais « mon aimée ». (Ben Jelloun, 2014: 100)

Conclusion

Au terme de cette analyse succincte et non exhaustive de *L'ablation* de Tahar Ben Jelloun, il paraît clair que ce récit sonne vrai, du début jusqu'à la fin, puisqu'il donne à lire de façon à la fois, crue et surprenante, l'indicible. C'est ainsi que, de chapitre en chapitre, la narration s'accroît pour dire la douleur physique et psychologique, et témoigne de la grandeur de ce petit livre qui est également rare et important, puisqu'il raconte sans la moindre hésitation les réalités et les faiblesses de notre condition humaine.

Le récit est aussi un chemin de philosophie et de sagesse, et par là-même, une leçon de vie donnée par le narrateur qui, à travers son expérience douloureuse, tente d'une part de s'auto analyser en remettant en question certains idées et agissements, qui ont négativement marqué sa vie sans s'en rendre compte avant la découverte de sa maladie. D'autre part et surtout, l'auteur par le biais du discours de son narrateur tend à encourager ceux qui souffrent d'une maladie quelque soit sa nature, et les inciter à la dépasser et à grader espoir en allant vers de nouvelles perspectives malgré les différentes souffrances.

Références Bibliographiques

Corpus

Ben Jelloun Tahar, *L'ablation*, Paris: Folio, 2014

Ouvrages théoriques

Fillère, Carole, "Solitude et poétique de la perte chez Leopold Alas Clarin", in *Représentations Littéraires et Picturales de la douleur du XIXe au XXIe*, Actes du colloque, Clermont-Ferrand: Presse Universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 40-50.

Mangin, Arthur, *Voyage scientifique autour de ma chambre*, Paris: préface, 1961.

Musset, Alfred de, "Nuit d'octobre", in *Les Nuits (1835-1837)*, Paris: Larousse, 1973.

Serres, Michel, *Hermès V : Le Passage du Nord-Ouest*, Paris: Minuit, 1980.

Publications

Atoui-Labidi, Souad, "L'amour dans tous ses états dans l'écriture mokeddemienne", in K. Baba (dir.), *Mille et une méditations sur l'amour*, Maroc: Université Moulay Ismail, Faculté Polydisciplinaire Errachidia, 2020, p. 159-169.

Atoui-Labidi, Souad, "Amour et désir dans l'écriture de Malika Mokeddem", *Revue des sciences sociales*, 58, 2017, p. 14-21 – <<http://journals.openedition.org/revss/285>>; DOI: 10.4000/revss.285.

Atoui-Labidi, Souad, "L'image du père dans l'imaginaire romanesque mokeddemien", *Annales des Lettres et des Langues, Revue de la Faculté des Lettres et des Langues*, n.° 7, décembre 2016, p. 80-96.

Atoui-Labidi, Souad, "Le viol dans Les hommes qui marchent et *Le siècle des sauterelles* de Malika Mokeddem", *Loxias* n.° 46, septembre 2014 - <http://revel.unice.fr/loxias/?id=7888>

Atoui-Labidi, Souad, "Le siècle des sauterelles de Malika Mokeddem: une langue d'écriture à la croisée du pérégrinisme et du xénisme", in *Al'Adâb wa Lughât*", *Lettres et Langues, Revue spécialisée dans les études linguistiques et littéraires*, n.° 5 décembre 2011, p. 177-188.

II Parte

O DIÁLOGO PAN-DISCIPLINAR ENTRE LITERATURA, CIÊNCIA, TECNOLOGIAS, MEDIA E OUTRAS ARTES



MECANIZAÇÃO DE CORPO E ALMA: CURIOSIDADES CIENTÍFICAS E AUTÓMATOS (NEO)VITORIANOS

Iolanda Ramos

<https://orcid.org/0000-0002-0872-595X>

Universidade NOVA de Lisboa – FCSH/CETAPS

Resumo: Partindo da crítica de Carlyle à industrialização e aos efeitos da mecanização no corpo e alma dos seres humanos, este texto visa discutir a exibição de curiosidades científicas e a criação de autômatos no âmbito da ciência e da literatura/cultura oitocentistas. Centra-se no Homem Elefante como estudo de caso do que se apresenta como fora da norma, ilustrando o hibridismo entre homem e animal no enquadramento dos *freaks*, monstros e corpos disruptivos. O texto aborda igualmente a popularização do antropomorfismo, considerando os autômatos e os corpos mecanizados como passíveis de suscitar quer o fascínio, quer a ansiedade em relação às suas potencialidades. A análise é complementada por via de interpretações neovitorianas de performatividade, género, identidade e poder, de modo a se refletir sobre a relação do Homem com a máquina, contribuindo para a redescoberta da literatura, ciência e tecnologia vitorianas no século XXI.

Palavras-chave: Industrialização; *Freak shows*; Autômatos; Antropomorfismo; Vitorianismo.

Abstract: Drawing on Carlyle's criticism of industrialisation and the effects of mechanisation on the body and mind of human beings,

this essay aims to discuss the exhibition of scientific curiosities and the development of automata within the scope of science and literature/culture in the Victorian age. It focuses on the Elephant Man as a case study both of abnormality and hybridity of man and animal within the framework of freaks, monstrosities and disruptive bodies. This essay also addresses the popularisation of anthropomorphism by examining automata and mechanised bodies as the subject for not only fascination but anxiety over their full potential. The analysis is complemented by neo-Victorian interpretations of performativity, gender, identity and empowerment so as to look at how people relate to the machine, thus contributing to the rediscovery of Victorian literature, science and technology in the 21st century.

Keywords: Industrialisation; *Freak shows*; Automata; Anthropomorphism; Victorianism.

1 | Considerações introdutórias

A era vitoriana foi palco de um intenso debate em torno da industrialização e das suas consequências, tanto materiais como espirituais. Tendo como ponto de partida as reflexões de Thomas Carlyle em "Signs of the Times" (1829), o presente artigo pretende abordar a dicotomia que se estabeleceu entre as Letras e as Ciências num contexto de investigação oitocentista que tinha

em conta não só a evolução, mas também a eventual regressão da espécie humana. De modo a ilustrar tanto o medo como o fascínio face a uma crescente desumanização, quer no sentido da animalidade, quer da mecanização, a análise centra-se no estudo de caso de Joseph Merrick, tendo como base o texto de Frederick Treves, *The Elephant Man and Other Reminiscences* (1923). Na senda do chamado *medical sensationalism*, dos gabinetes de curiosidades e da exposição de objetos fora do vulgar, recorre-se ao conto de Clementina Black, "The Troubles of an Automaton" (1876), para exemplificar o antropomorfismo do autómato vitoriano. Por último, apresentam-se sumariamente obras nossas contemporâneas de índole neovitoriana, que integram personagens mecanizadas em enredos literários. Espera-se, em suma, retirar conclusões sobre a relação do Homem com a máquina no contexto oitocentista, bem como contribuir para a redescoberta do legado da literatura, da ciência e da tecnologia vitorianas no século XXI.

A Grã-Bretanha oitocentista não só projetava a imagem de "oficina do mundo" mas também se via a si própria como a maior potência mundial, detentora do Império no qual o sol nunca se punha. A primeira nação a conhecer os benefícios da Revolução Industrial foi, todavia, também a primeira a questionar a industrialização e a refletir sobre as consequências da mecanização na sociedade e no indivíduo. As consequências nefastas do progresso e o crescente declínio no último quartel do século XIX culminaram nas ambiguidades, contradições

e angústias do *fin de siècle*, mas a consciência das profundas mudanças operadas em todo um modo de vida desenvolveu-se a par do avanço da ciência, sobretudo a partir do século XVII. O advento da máquina trazia revolução e pandemónio, como atestam diversos textos coevos (Jennings, 2012: 3-5)¹, com destaque para o Livro I, "The Building of Pandaemonium", da obra de John Milton, *Paradise Lost* (1667), que dá conta do fumo, ruído, cheiro e calor trazidos pelo carvão, ferro e motores utilizados nas máquinas. A referência a "dark satanic mills", por contraste com a paisagem verde e agradável da Inglaterra rural, tornou-se célebre graças ao poema de William Blake, "Jerusalem", no prefácio a *Milton: A Poem in Two Books* (1804).

Em "Signs of the Times", um ensaio publicado em 1829, Thomas Carlyle foi o primeiro sage vitoriano a denunciar os efeitos da mecanização da sociedade nas interações humanas:

Were we required to characterise this age of ours by any single epithet, we should be tempted to call it, not an Heroical, Devotional, Philosophical, or Moral Age, but, above all others, *the Mechanical Age. It is the Age of Machinery, in every outward and inward sense of that word; [...] Not the external and physical alone is now managed by machinery, but the internal and spiritual also. [...]* For the

¹ Consulte-se o capítulo 3, intitulado "Revolution" e dedicado aos anos 1791-1850, bem como o capítulo seguinte, "Confusion" sobre o período 1851-1886. Recorde-se a este propósito a evocação do pandemónio da Revolução Industrial na cerimónia de abertura dos Jogos Olímpicos de Verão, em Londres, a 27 de Julho de 2012.

same habit regulates not our modes of action alone, but our modes of thought and feeling. *Men are grown mechanical in head and in heart, as well as in hand.* [...] Their whole efforts, attachments, opinions, turn on mechanism, and are of a mechanical character. (s.p.)²

Mais do que criticar a Revolução Industrial ou pôr em causa o desenvolvimento da tecnologia, questionam-se os efeitos no espírito criativo do Homem e na sua própria humanidade, tanto a nível individual como de toda a sociedade (Brendlinger, 2011: s.p.). Na verdade, as reflexões de Carlyle são consonantes com as de Darwin, registadas em "Recollections of the Development of My Mind and Character" (1876):

I have said that in one respect *my mind has changed during the last 20 or 30 years.* Up to the age of thirty, or beyond it, poetry of many kinds, such as the works of Milton, Gray, Byron, Wordsworth, Coleridge, & Shelley, gave me great pleasure, & even as a schoolboy I took intense delight in Shakespeare, especially in the historical plays. [...] But now for many years I cannot endure to read a line of poetry: I have tried lately to read Shakespeare, & found it so intolerably dull that it nauseated me. I have also almost lost any taste for pictures or music. [...] My mind seems to have become *a kind of machine for grinding general laws out of large collections of facts* [...]. (114-115, 116)³

² Destaques da minha responsabilidade.

³ Destaques da minha responsabilidade.

Se os sinais dos tempos eram encarados com bastante pessimismo por parte de Carlyle, as reflexões de Darwin parecem imbuídas de tristeza e nostalgia. Nessa medida, "One hopes that Darwin's experience is not suggestive of a general tendency, even as one suspects that it may very well be" (Sacacas, 2011: s.p.). Com efeito, também Matthew Arnold, em "Literature and Science" (1882), e Thomas Henry Huxley, em "Science and Culture" (1880), se envolveram no debate das relações antinómicas entre a ciência, por um lado, e a literatura, por outro, e suas consequências na educação. Apesar de o paradigma dicotómico se manter em aberto no século XXI, a simplista e convencional formulação dualista foi desde o início objeto de problematização e o distanciamento entre os cientistas e os intelectuais foi denunciado no título das palestras de C.P. Snow, "The Two Cultures", proferidas em 1959 e 1963. Sendo ele próprio escritor e cientista, Snow acabou por contribuir para a confluência entre as letras e as ciências esboçada no período vitoriano tardio, embora a sua tese inicial não deixe de constituir "a cautionary tale against mutual incomprehension both between literature and science and between supporters and critics of those disciplines" (Willis, 2015: 7).

Tendo em consideração o objeto de estudo do presente artigo, importa destacar o debate científico oitocentista em torno do automatismo consciente e do livre arbítrio, tanto no contexto dos seres humanos como dos animais. Nas "Recollections", Darwin reconheceu que a perda do gosto pela literatura, pintura e

música em prol da recolha exclusiva de factos científicos lhe atrofiara o cérebro, explicitando:

[...] if I had to live my life again I would have made a rule to read some poetry & listen to some music at least once every week; for perhaps the parts of my brain now atrophied could thus have been kept active through use. The loss of these tastes is a loss of happiness, & may possibly be injurious to the intellect, & more probably to the moral character, by enfeebling the emotional part of our nature (1876: 116-117).

Quatro anos antes, Darwin publicara *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872), defendendo as origens ancestrais em comum das emoções e a existência das mesmas em outras espécies para além dos seres humanos. Esta ousadia científica inspirou Huxley a proferir a palestra “On the Hypothesis that Animals are Automata, and its History” (1874), que encetou um debate igualmente polémico. Para além de questionar a existência ou não da alma nos animais, Huxley caracteriza os seres humanos como autómatos conscientes na medida em que a consciência, embora real e criada pelo cérebro, não exerce influência no comportamento:

We are conscious automata, endowed with free will in the only intelligible sense of that much-abused term – inasmuch as in many respects we are able to do as we like – but none the less parts of the great series of causes and effects which,

in unbroken continuity, composes that which is, and has been, and shall be – the sum of existence (Huxley, 1874: s.p.).

Por conseguinte, a argumentação contemporânea relativamente às letras e às ciências aponta para a interdisciplinaridade, visando estudar a ciência como uma atividade cultural que beneficia da produção de significado e da transmissão de conhecimento (Willis, 2015: 9-10). Trata-se, contudo, de um processo de reciprocidade em que as diferenças devem ser reconhecidas e respeitadas.

2 | Fora da norma: bizarras, monstruosidades e corpos disruptivos

Duas das obras oitocentistas mais emblemáticas do cruzamento da literatura e da ciência, e que contudo sugerem que as potencialidades científicas eram infinitas, mas os resultados poderiam ser literalmente monstruosos, são *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818) e *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886). Com efeito, quer a “criatura” concebida por meio da imaginação de Mary Shelley, quer o médico saído da pluma de Robert Louis Stevenson, a serem reais, poderiam fazer parte dos numerosos espécimes humanos que saíam da norma e que, como tal, eram exibidos como aberrações ou, no mínimo, como curiosidades científicas, tanto na ótica das elites, dos intelectuais e dos médicos, como das camadas populares, correspondendo ao que, em 1847, o *Punch* identificou como “The Deformito-Mania”.

Por toda a Europa, o chamado gabinete de curiosidades desempenhou um papel relevante no desenvolvimento do imaginário científico de Setecentos, correspondendo à tendência de catalogação e exposição de objetos e de espécimes animais e vegetais fora do vulgar. Os gabinetes de curiosidades desenvolveram-se principalmente ao longo do século XVIII com base em coleções privadas e contribuíram para a gênese e evolução dos museus públicos, integrando com frequência exposições de menor ou maior vulto, como a Grande Exposição de 1851. O gosto pelo raro e pelo excêntrico, de cunho muito variado, tal como peças artísticas de grande valor, objetos pertencentes a figuras históricas ou animais extintos, manifestou-se a par da censura e do temor face a casos ilustrativos do desvio da norma e do *contra-natura* por implicarem, em última instância, desconhecimento e/ou perda do controlo da Natureza. Importa salientar que, ao longo da era vitoriana, a investigação científica tinha em conta não só a evolução mas também a eventual regressão da espécie humana, o que por vezes ganhava literalmente corpo, como nos casos da chamada Vénus negra e sobretudo do Homem Elefante.

Proveniente do sul do continente africano, Saartjie ou Sarah Baartman ganhou o epíteto de “Hottentot Venus” ao ser trazida para Londres em 1810 e sujeita à humilhação do olhar das massas durante quatro anos. Para além da exibição pública, foi objeto de estudo científico, sobretudo em Paris, onde passou o último

ano de vida⁴. A esteatopigia era uma característica comum nas mulheres do povo Khoikhoi mas considerada invulgar nas mulheres europeias, à exceção das prostitutas, numa óbvia associação entre o chamado racismo científico e a sexualidade patológica (Rattansi, 2007: 33-35). O caso inspirou a obra de Barbara-Riboud, *Hottentot Venus: A Novel* (2003), bem como o filme *Black Venus* (2010), ambos de pendor neovitoriano, ao relacionarem a ciência com corpo, pornografia, sexismo e voyeurismo, além de denunciarem a violação científica de que foi vítima (Heilmann, 2010: 110-116). Com efeito, Baartman personificou o estereótipo da sexualidade primitiva, muito distante do que era considerado aceitável pela cultura dominante, não só no contexto britânico mas também europeu e, sobretudo, branco.

Quanto a Joseph Carey Merrick, conhecido pela designação híbrida de Homem Elefante, continuou a suscitar o interesse do público nos séculos XX e XXI, tanto na literatura como no palco e no écran. Embora não tenha deixado nenhum registo fidedigno, incontestavelmente escrito por si próprio, a sua história foi recuperada nas memórias do médico Frederick Treves, em *The Elephant Man and Other Reminiscences* (1923), onde ocupa um papel central no título e no conjunto do livro, sendo-lhe dedicado o primeiro capítulo, intitulado precisamente “The Elephant Man”. Este texto, por seu turno, inspirou a peça de

⁴ Nascida em 1789, morreu em Paris em 1815. Reproduções do seu esqueleto e moldes do seu corpo continuaram a ser exibidos em museus franceses. Só em 2002 os seus restos mortais foram entregues pelo governo francês à África do Sul, onde foi condignamente sepultada.

teatro *The Elephant Man* (1977), de Bernard Pomerance, e o filme *The Elephant Man* (1980), realizado por David Lynch. Merrick surgiu também em dois episódios da segunda temporada da série televisiva *Ripper Street* (2013)⁵. A sua história corresponde a um caso muito significativo no tocante à *medical sensation* ou sensacionalismo clínico (Davies, 2015: 17)⁶, tanto no âmbito do diagnóstico clínico (primeiro como elefantíase, posteriormente como neurofibromatose múltipla e nos finais do século XX como síndrome de Proteus), como da dimensão performativa por meio da exibição como atração de feira, fruto de um processo complexo do olhar de curiosidade (*staring*) e de dominação (*gazing*) (Moura, 2016: 37, 46; Garland-Thomson, 2009: 39, 201). Em termos gerais, a análise contemporânea, nomeadamente, pós-moderna e neovitoriana, da ligação da medicina à literatura no século XIX confere destaque a relações de poder, como ocorre no conceito de *clinical gaze* proposto por Foucault (1975: 195). Com efeito, os historiadores da medicina deram conta de uma inversão nas dinâmicas do poder, tendo sido alterada a relação

⁵ A série passa-se em Whitechapel, iniciando-se em 1889, seis meses depois dos crimes de Jack the Ripper, e integra personagens reais e fictícias. Merrick nasceu em 1862 e embora tenha morrido de causas naturais em Abril de 1890, a série reescreve a realidade numa ótica neovitoriana, à semelhança de *Whitechapel* (2009), *Sherlock* (2010) e *Elementary* (2012), entre outras séries (Ramos, 2015: s.p.). No episódio intitulado "Am I Not Monstrous?", ele morre às mãos de outra personagem, que retira o aparelho que o impedia de sufocar enquanto dormia.

⁶ Davies atribui a designação *medical sensationalism* a Rieger (2014). Acrescente-se que o estudo interdisciplinar da dimensão clínica e social de patologias e de doenças congénitas tem contribuído para o desenvolvimento crescente dos Estudos sobre a Deficiência (*Disability Studies*) na área dos Estudos Culturais e das Ciências Sociais.

entre médico e paciente, que era dominada pelo cliente no século XVIII, em prol do desenvolvimento do poder dos médicos no século XIX. Consequentemente, a narrativa do cliente-paciente foi substituída pelo diagnóstico do médico, sendo que o corpo e a doença se tornaram o centro do *medical gaze* em vez da versão da doença tal como apresentada pelo paciente (Caldwell, 2004: 143).

Merrick nasceu com aparência saudável mas no seu primeiro ano de vida começou a mostrar sinais de deformação, que começou com um alto debaixo do lábio superior e se foi agravando a partir dos quatro anos de idade. Foi abandonado pelo pai após a morte da mãe⁷, viveu num *workhouse* e depois juntou-se aos *freak shows*, exibindo as principais características do seu corpo deformado: macrocefalia, hiperostose do crânio, hipertrofia dos ossos mais longos, pele grossa e massas subcutâneas. Acrescenta-se que o caso de Merrick continua a ser alvo de estudo e uma das mais recentes investigações científicas iniciou-se em 2013 com a análise ao ADN do seu esqueleto, que pertence ao *Royal London Hospital Museum*, não estando exposto ao público. O fenómeno dos *freak shows* no século XIX é complexo e levanta diversas questões que preocupavam a sociedade oitocentista,

⁷ Na época, corria o boato de que a mãe de Merrick teria sido violada por um elefante, como explicação para a deformidade, embora, num relato atribuído ao próprio Merrick, seja referido que, já grávida, ela se tinha assustado com uma parada de elefantes numa rua (Wright, 2013: 107). Acrescente-se que também o romance neovitoriano de Rosie Garland sobre *freaks*, intitulado *The Palace of Curiosities* (2013), cujo enredo se situa em Londres, na era vitoriana, retoma o tópico da violação, por parte de um leão do circo, da mãe da personagem Eve, conhecida como "the Lion-Faced Woman".

nomeadamente, os limites do conhecimento científico face a “aberrações” da natureza como, por exemplo, a mulher barbuda, o menino lobo, os gémeos siameses, para além de casos de nanismo e gigantismo. A curiosidade, aliada à procura de sensações fortes, frequentemente por via do escândalo sexual, do crime ou de espetáculos inusitados, faz parte da natureza humana e transpõe barreiras temporais (Diamond, 2004: 6, 190). A era vitoriana, pautada por inúmeras convenções, pela censura e pela repressão das emoções, foi igualmente o período em que se desenvolveu a ficção sensacionalista, coincidindo com a industrialização e o rescaldo da Revolução Francesa (Fantina, 2010: 19). Importa realçar que, na época, o *industrial novel* ganhou bastante popularidade, ao refletir sobre a situação da Inglaterra na transição do trabalho manual para o mecanizado, visando incentivar uma consciência social (Ramos, 2014: 249), ao passo que o *sensation novel* se destinava a despertar o corpo e provocar reações físicas, “Making the Flesh Creep”, conforme indicado no *Punch*, em 1863 (Purchase, 2006: 189). Por conseguinte, uma larga parte do público-alvo destes subgéneros literários encontrava-se envolvido no processo de desenvolvimento industrial e tornou-se, sobretudo no final do século, ele próprio objeto de estudo por ser fruto da massificação e mecanização da sociedade: “[...] such novels took the form of ‘simple physical effect’ [...] thus effacing the idiosyncrasies of individual reading” (Dames, 2007: 66-67).

Embora os novos leitores, pertencentes às classes trabalhadoras, fossem particularmente influenciáveis pelo impacto visual explícito,

o gosto pelo melodrama era transversal a todas as classes sociais. Sabe-se que a própria rainha Vitória assistiu a sessões privadas com *freaks* (Shildrick, 2002: 24, Davies, 2015: 11) e a Princesa de Gales, futura rainha Alexandra, visitou Merrick no seu quarto do hospital (Treves, 1923: 24)⁸. Ao fazerem-no, conferiam respeitabilidade e aceitabilidade àquilo que saía da norma e do padrão. Os corpos disruptivos são contrários aos padrões estabelecidos, exercendo uma dupla ação de questionamento e de confirmação do corpo normativo (Moura, 2016: 36-40, 52-56). A própria expressão *freak show* é marcadamente pejorativa, depois de nas décadas de 60 e 70 do século XX o termo *freak* se ter aplicado a movimentos de contracultura e a qualquer indivíduo que se apresentasse de forma invulgar, contra as tendências do *mainstream*. A imagem popular dos *freak shows* continua a ser de opressão, exclusão, crueldade, exploração da diferença e humilhação desumana, embora atualmente as obras neovitorianas que revisitam os espetáculos dos *freak shows* procurem transmitir uma perceção inovadora sobre a capacidade de auto-suficiência e o exercício de poder por parte dos *freaks* na sua capacidade de *performers* (Pettersson, 2016: 187, 198; Wright, 2013: 81-84; Durbach, 2010: 4-14). Nesse sentido, tomado como um artista performativo, o *freak* é detentor de um corpo extraordinário que é alvo de uma construção narrativa, pelo que a sua ocupação profissional lhe permite manipular essa narrativa. Além disso, perante o público,

⁸ Merrick era particularmente sensível às mulheres e revelou grande emoção quando uma das suas visitas femininas lhe sorriu pela primeira vez, iniciando-se a transformação “from a hunted thing into a man” (Treves, 1923: 22).

o *freak/performer* "estrutura a capacidade de olhar corpos diferentes, questionar a identidade do espectador e, em último caso, confirmar o corpo dominante como o *normal*. O olhar sobre o corpo disruptivo é, para o corpo dominante, o olhar para algo muito semelhante a si e que simultaneamente o nega" (Moura, 2016: 4).

Tendo em conta o contexto histórico-social oitocentista, sobretudo a ambiguidade finissecular supramencionada no tocante às consequências do progresso científico e tecnológico, pode dizer-se que a história de Merrick estabelece "uma associação quase subliminar entre a realidade social predatória criada pela industrialização e decorrente mecanização, o caos primordial da selva e os respetivos efeitos violentos no ser humano" (Fernandes, 2015: 60). O próprio texto de Treves constitui um misto de realismo clínico, sentimentalismo vitoriano e romance sensacionalista (Ferguson, 2008: 129), sendo que o protagonista não só tinha sido transformado em curiosidade pelo seu agente, sempre referido por Treves como "the showman" (Treves, 1923: 11), como se encontrava desprovido de humanidade ao pairar sobre ele "the loathsome insinuation of a man being changed into an animal" (Treves, 1923: 2). No contexto do evolucionismo darwinista, esta constatação era muito inquietante, ao parecer provar que "an atavistic return to an animal state was possible" (Wright, 2013: 114). Em 1884, Treves era cirurgião no Hospital de Londres, no *East End*, e viu na fachada de uma loja, pela primeira vez, a figura assustadora do Homem Elefante num cartaz que reproduzia

a sua imagem em tamanho real. Tratava-se de um anúncio a um *freak show* e essa primeira impressão ficou registada nas recordações do médico, 39 anos depois: "It was the figure of a man with the characteristics of an elephant. The transfiguration was not far advanced. There was still more of the man than of the beast. This fact – that it was still human – was the most repellent attribute of the creature" (Treves, 1923: 1-2). Contudo, como se pode verificar, a dúvida é alimentada no início da narrativa pela caracterização quer como *creature* e *beast*, quer como *it* e *thing* até o médico travar conhecimento com "the wretched man" de 21 anos⁹, que não deixava de ser "this primitive creature" (Treves, 1923: 5-6, 18). Saliente-se que, volvidas seis décadas, Merrick proclama precisamente o inverso, "I am not an animal! I am a human being!", no filme de Lynch.

A exploração da ambiguidade e/ou hibridismo de Merrick, descrito por um lado como um imbecil incapaz de expressar emoções e, por outro, como uma figura corajosa e heroica (Treves, 1923: 8, 36-37), manifesta-se, assim, quer por meio da exposição pública a que é sujeito por ser "a monstrosity and an object of loathing" (Treves, 1923: 8), quer por via do alegadamente altruísta *gaze* científico de Treves. O ter sido salvo por este médico, que o acolheu no hospital, não será alheio ao desenvolvimento da teratologia, o estudo da monstruosidade e da anormalidade, não na esfera pública mas na clínica, longe do olhar coletivo (Crockford, 2012: 113, 115). Com efeito, o fascínio pelo corpo

⁹ Erroneamente, evoca-o como John e não como Joseph.

disruptivo materializa-se no estudo das *monstrosities* e articula-se com a curiosidade popular face aos *freaks*, visto que o conceito de "monstro", do latim *monstrum*, se relaciona com *monstrare*, ou seja, mostrar, e aplica-se a um ser deformado, uma coisa gigantesca ou uma pessoa desumana, designando também um ser fantástico ou uma criatura lendária que causa terror. A monstruosidade é, por definição, um fenómeno visual e remete para a periferia da identidade humana (Wright, 2013: 3). Assim, a observação da monstruosidade, tanto em humanos como em animais ou em híbridos, integra-se numa rede de associações epistémicas de ordem mitológica, clássica, bíblica, clínica e simbólica (Shildrick, 2002: 12-13). Por exemplo, em termos da conceção de beleza, a era vitoriana e, em larga medida, a nossa própria contemporaneidade, segue os preceitos da estética clássica, cujo conceito de beleza se fundamenta na conceção platónica/aristotélica do mundo em termos de equilíbrio, simetria, harmonia e proporcionalidade, identificando o que é belo com o que é bom. Esta noção alarga-se na tríade estabelecida pelas teorias estéticas e éticas medievais que aliam o belo ao bom e ao verdadeiro (Scruton, 2011: 2-4), sendo que o que não é belo representa a maldade e a falsidade. Por conseguinte, os vitorianos estabelecem laços entre a monstruosidade e o comportamento humano.

Em termos gerais, o Homem Elefante correspondia ao *freak* como um ser bizarro, estranho, incomum, corporizando uma aberração da natureza e, como tal, objeto tanto de exibição

como de estudo científico. Contudo, o que se constata nesta figura é que, apesar do seu aspeto monstruoso, susceptível de causar medo e repugnância, Merrick é afável, educado, sensível. Deste modo, representa uma inversão do padrão convencional de duplicidade, visto que no seu caso o monstro alberga um admirável ser humano. Esta subversão constitui, sobretudo, um desafio à ordem natural que serve de modelo à organização social, estabelecida na cultura vitoriana com base em categorias antinómicas como ser/parecer, humano/animal, civilizado/primitivo, normal/anormal, belo/grotesco, masculino/feminino, eu/outro.

Por conseguinte, o texto de Treves pode ser interpretado como

an attempt to restore evolutionary development to an anthropocentric course, presenting Merrick not as man-turning-into-animal but as animal-turning-into-man through the ministrations of love, cleanliness, and conversation. In humanizing Merrick, Treves also recuperates the nineteenth-century logic of social and evolutionary progress that this initial iconography violates (Ferguson, 2008: 121)

A desumanização no sentido de aproximação à animalidade deixa, portanto, de constituir uma possibilidade neste final aparentemente feliz e consonante com os parâmetros vitorianos da respeitabilidade.

3 | A popularização do antropomorfismo: automatismos e corpos mecanizados

A narrativa de Treves inclui uma referência ao comportamento mecânico das enfermeiras, apenas para sublinhar que não se mostravam afetadas pela deformidade de Merrick, tratando-o como tratavam outros pacientes: “[...] they were acting rather as automata than as women” (Treves, 1923: 22). Na sua maioria, os autómatos são utilizados nos textos literários oitocentistas com um intuito simbólico, embora possam igualmente constituir personagens com um papel ativo na narrativa¹⁰. Autores vitorianos consagrados, como Charlotte Brontë e Charles Dickens, integraram-nos nas suas narrativas. Dickens explorou personagens padronizadas e corpos mecanizados, como se pode verificar em *Hard Times* (Coll, 2014: 25-26), ao passo que em *Jane Eyre*, por exemplo, a protagonista da obra de Brontë constrói “her assertion of selfhood” (Coll, 2014: 2), proclamando a Rochester a sua condição como um ser humano livre e dotado de vontade própria, ao declarar: “Do you think I am an automaton? – a machine without feelings?” (Coll, 2014: 1).

Na ótica da dicotomia “ser vs. parecer”, os autómatos, como objetos ou máquinas que se assemelham a seres vivos, servem o propósito da duplicidade e do engano ou ilusão, tendo-se tornado populares exatamente graças à sua natureza

¹⁰ A título de exemplo, consulte-se o estudo de Coll, 2014, centrado nas obras de Mary Elizabeth Braddon, Edward Bulwer-Lytton, Samuel Butler, George Gissing e George du Maurier, mas abrangendo outros autores.

antropomórfica. Para imitarem a realidade, visam reproduzir características tanto de animais como de seres humanos, funcionando mecanicamente por meio de pesos, molas secretas e engrenagens, muitas vezes combinadas com relógios e música. O autómato mais conhecido continua a ser o relógio de cuco, mas o público vitoriano estava familiarizado com inúmeros bonecos e bonecas que provocavam o espanto e a admiração quando tocavam instrumentos, dançavam, escreviam ou desenhavam, contribuindo quer para o entretenimento, quer para a divulgação da ciência¹¹. Nessa medida, precederam os cyborgs, robôs e autómatos dos dias de hoje¹².

Uma das maiores atrações científicas da era vitoriana foi uma máquina faladora, a cabeça robótica Euphonia, exibida no *Egyptian Hall* de Londres¹³, no Verão de 1846. A autómata feminina era fruto de um trabalho de 25 anos desenvolvido pelo cientista

¹¹ Uma das mais relevantes iniciativas de divulgação do progresso científico e tecnológico da Grã-Bretanha face às outras nações foi a Grande Exposição de 1851. Entre outras atrações de sucesso, destacou-se “The Piping Bullfinch”, um pássaro mecânico dentro de uma gaiola (Souter, 2012: 145).

¹² Os robôs humanóides Einstein e Sophia tiveram grande sucesso na *Web Summit* de Lisboa, realizada em Novembro de 2017. Criada em 2015, a robô Sophia deu a conhecer ao grande público a aplicabilidade da Inteligência Artificial e popularizou-se ainda mais no mercado português ao protagonizar anúncios de publicidade de uma operadora de telecomunicações em 2018 e 2019.

¹³ Tratava-se de um edifício de *design exótico*, construído em Piccadilly, em 1812, que se tornou célebre como sala de espetáculos de magia e de espiritismo. Ficou conhecido como “The Home of Mystery” e albergou também diversos *freak shows* organizados pelo famoso empresário americano Phineas T. Barnum. O edifício acabou por ser demolido em 1905 (Souter, 2012: 141).

alemão Joseph Faber, que se inspirou no famoso autómato sob a forma de jogador de xadrez, "O Turco", criado pelo barão Wolfgang von Kempelen por volta de 1770 e na sua obra sobre o mecanismo da fala humana ("Euphonia", 2019: s.p.). Exibida pela primeira vez em Viena, em 1840, e depois nos Estados Unidos e na Europa, a máquina replicava a fala de um ser humano em vários idiomas e, nos espetáculos londrinos, chegava a entoar uma versão sepulcral de "God Save the Queen" (Christyn, 2016: s.p.). Ao contrário de outras situações em que um ventríloquo falseava vozes, os espectadores constatavam que o desempenho de Euphonia era fiável e houve opiniões muito favoráveis a mais este avanço científico. Contudo, o público foi menos numeroso do que era expectável e o empresário teatral John Hollingshead, no segundo volume das suas memórias, intituladas *My Lifetime* (1895), considerava o autómato de Faber "his scientific Frankenstein monster" ("Euphonia", 2019: s.p.), sendo que o público apreciava a capacidade de fala da Euphonia mas sentia repulsa pela língua de borracha e pelo seu olhar vazio. Pode dizer-se que o antropomorfismo robótico coloca a máquina como demasiado humana, por um lado, e não suficientemente humana, por outro (Christyn, 2016: s.p.), como constatou Masahiro Mori. Em 1970, este professor de robótica cunhou a expressão "vale da estranheza" (em inglês, "uncanny valley") para identificar a passagem de uma primeira reação de aceitação, por parte dos seres humanos, de réplicas com parencas aos humanos, para a fase de estranheza ou rejeição a um estado de quase humano exibido por máquinas semelhantes mas não idênticas aos humanos, seguida de uma

nova resposta empática quanto à réplica do completamente humano.

Por coincidência, também em 1846 o *Punch* publica a notícia "The Political Automaton Chess-Player", que faz jus ao autómato jogador de xadrez como uma maravilha da mecanização face ao homem que puxava os fios da marioneta, para evocar uma das maiores maravilhas da época, o jogador de xadrez político, na figura do Primeiro-Ministro Sir Robert Peel. A notícia é acompanhada pelo *cartoon* "The Man Who Works the Automaton", representando Peel a ser manipulado por Richard Cobden¹⁴, escondido dentro da caixa. Em contrapartida, quando outro autómato chamado Psycho maravilhou o público do *Egyptian Hall* em 1875, imitando a figura de um turco que jogava às cartas e acertava em exercícios de aritmética, o próprio *Punch* reconheceu que o boneco dificilmente poderia esconder sequer um anão, avançando com a possibilidade de ser movido a eletricidade (Souter, 2012: 146).

No quadrante literário, e tendo como objetivo exemplificar textos oitocentistas que recorrem a autómatos, integrando-os no enredo como curiosidades científicas exibidas em público, importa destacar "The Troubles of an Automaton", publicado no *New Quarterly Magazine*. Da autoria da escritora inglesa Clementina Black, uma sufragista que partilhava das convicções

¹⁴ A notícia integra-se no contexto do debate entre protecionismo e livre-cambismo. Cobden era um acérrimo opositor das Leis dos Cereais, defendendo o liberalismo económico.

dos socialistas fabianos e marxistas, este conto de 1876, passado em Londres, apresenta um protagonista invulgar, um autómato, como fica patente no título. No entanto, tal como se desvenda praticamente no início da história, trata-se de uma personagem dupla, constituída por um homem escondido dentro da máquina. Tal como Treves contactara com o espetáculo do Homem Elefante por meio de um cartaz, o enredo de Black baseou-se num anúncio fictício à exibição pública do supramencionado autómato jogador de xadrez, da autoria de Kempelen, exibido na Europa e no território americano durante mais de seis anos. Entre as várias hipóteses que se colocavam no sentido de compreender as competências do autómato quanto a um jogo tão complexo como o xadrez, especulava-se que o boneco escondia um ser humano. Cerca de 20 anos depois de este autómato ter sido destruído num incêndio, o conto de Clementina Black não deixa margem para dúvidas e resolve o mistério do alegado mecanismo ao apresentar como explicação a existência de um trabalhador, Sydney Bannerman, dentro do autómato, nas exposições organizadas pelo empresário, Mr. Slade. Apesar de esta atividade o deixar exausto, Bannerman, um aspirante a artista mas sem recursos financeiros para tal, adota de livre vontade "the character of automaton" (Black, 1876: 466) de modo a conseguir frequentar a *Royal Academy*.

O conto apresenta, por conseguinte, um ser híbrido, uma máquina completada pelo corpo e pela mente de um ser humano, sendo por isso imbatível: "[...] as a rule, the automaton

was more than a match for its human antagonist" (Black, 1876: 463). Trata-se de um texto representativo da máquina como uma extensão do ser humano, no contexto do período vitoriano tardio e em paralelo com a automatização dos trabalhadores. O facto de Bannerman se transformar em autómato era "on his part entirely unpremeditated", embora "by no means contemplated remaining an automaton all his life" (Black, 1876: 465). Acima de tudo, implicava restrições físicas e psicológicas de estar aprisionado noutra corpo, a par da necessidade de manter secreta essa sua atividade: "The only really doubtful point was that question of acting automaton at all. There had been a certain element of deception in that [...]" (Black, 1876: 480). Com efeito, o conto acaba por colocar Bannerman perante um dilema moral dado que, escondido no autómato, a quem dá voz como um ventríloquo, assistira a um furto cometido por um carteirista, pelo que terá de optar entre manter a ilusão e o segredo do autómato ou denunciar um outro comportamento desonesto. Numa ótica neovitoriana, é possível interpretar o lado humano do autómato, ou seja, o corpo e a mente de Bannerman, como uma prótese ou extensão das formas ocultas do jogador de xadrez (Coll, 2009: 18). Tendo presente o supracitado debate sobre automatismo consciente por oposição a livre arbítrio, suscitado pelo cientista T. H. Huxley, pode dizer-se que o conto de Black especula quer sobre as consequências que um mundo standardizado tem na autonomia do indivíduo, quer sobre a automatização dos vitorianos do período tardio, no contexto de oposição entre o natural e o tecnológico (Coll, 2009: 18-19). Em

termos da narrativa, a última frase do conto elucida o leitor sobre o desfecho da história: "As for the automaton, Mr. Slade has taken it on his travels, and it is now exhibiting with great success in New York" (Black, 1876: 487).

Uma vez que o presente artigo não se propõe abordar textos identificados com a ficção científica, cabe referir que se encontram autómatos e/ou personagens mecanizadas num número considerável de obras do século XXI, identificadas com a produção literária e fílmica neovitoriana para jovens adultos¹⁵.

Se, por um lado, o neovitorianismo visa a recuperação, redescoberta e reinterpretação da era vitoriana, contribuindo para dar a conhecer aspetos mais desconhecidos, censurados ou silenciados dessa época, de modo a problematizar a nossa própria contemporaneidade (Heilmann, 2010: 4, 28-29; Boehm-Schnitker, 2011: 2; Kohlke, 2008: 13-14), por outro lado, uma das suas principais vertentes, o *steampunk*, retoma a confiança no futuro e o poder da máquina, aliados à admiração pelas potencialidades do ser humano, mais do que ao temor da mecanização¹⁶. No precursor filme *Wild Wild West* (1999), um misto

¹⁵ Para um estudo sobre autómatos na ficção científica para jovens adultos e, em especial, sobre a mudança do paradigma servil e inferior do autómato, consulte-se "The Clockwork Model" (Chen, 2012: 83-99).

¹⁶ Note-se que o maquinista americano Zadoc Dederick, em conjunto com Isaac Grass, inventou um homem movido por uma máquina a vapor, que é considerado o primeiro autómato americano. Apresentado ao público em 1868, este "Steam Man", dotado da velocidade e da força de três cavalos, conseguia andar, correr e puxar veículos, tendo inspirado diversas obras literárias destinadas a jovens, como *The Steam Powered Man of the Prairies* (1868), de Edward S. Ellis e *Frank Reade and*

de *western* e comédia com elementos *steampunk* passado no período do pós-Guerra de Secessão, o principal vilão, corporizado no inventor Dr. Arliss Loveless, encontra-se quer confinado, quer complementado pela sua cadeira de rodas movida a vapor, como se de uma prótese ou uma extensão de si mesmo se tratasse. Também a popular adaptação fílmica *A Invenção de Hugo* (2011), realizada por Martin Scorsese e baseada na obra de Brian Selznick, *The Invention of Hugo Cabret* (2007), é passada numa estação de comboios em Paris, na década de 30 do século XX, e é protagonizada pelo filho de um relojoeiro. Para além de os relógios e as respetivas engrenagens, assinalando o passar do tempo, serem omnipresentes na ficção neovitoriana/*steampunk*, um autómato inanimado acaba por desempenhar um papel relevante na narrativa, mantendo viva a ligação entre pai e filho¹⁷.

Por último, tomem-se a título de exemplo dois autores de sucesso no panorama literário contemporâneo. Judith Rumelt, que escreve sob o pseudónimo de Cassandra Clare, é autora da trilogia de obras sob a designação *The Infernal Devices*, da qual *Clockwork Angel* (2010) constitui o primeiro volume¹⁸. Este *best-*

the Steam Man of the Plains (1876), de Harry Enton ("Steam Man of Zadoc Dederick", 2019: s.p.).

¹⁷ Em contrapartida, no filme *The Best Offer* (2013), intitulado *A Melhor Oferta* em Portugal, o autómato como peça artística e como objeto de valor tem uma função determinante no desenrolar de um enredo sobre autenticidade e falsificação.

¹⁸ Rumelt é americana e nasceu em 1973. O romance foi traduzido para português sob o título *Anjo Mecânico*, logo em 2010. Também o segundo e o terceiro volumes da trilogia, intitulados *Clockwork Prince* (2011) e

-seller de índole neovitoriana centra-se em Londres, em 1878, e interliga elementos de mistério, fantasia, aventura e sobrenatural, podendo ser integrado na ficção para jovens adultos. Simbolicamente, a protagonista, Tessa Gray, tem a capacidade de mudar de identidade e transformar o corpo graças ao seu colar representando um anjo mecanizado, que é o seu anjo da guarda quando a protege contra todos os vilões, incluindo uns autómatos predadores. Tessa considera o colar como uma parte integrante de si própria (Clare, 2010: 11, 405), como uma projeção do seu eu interior, na luta contra os autómatos humanóides ao serviço das forças do mal. O texto partilha da conceção convencional dos autómatos, “[not] a *living* creature at all. She is an automaton. A mechanical creature, made to move and appear as a human being moves and appears” (Clare, 2010: 160). A descrição antropomórfica destes seres híbridos é esclarecedora:

[...] you’re completely human in appearance [...] [some] looked more human than others [...]” (Clare, 2010: 60, 228). Com efeito, “[...] a blue print drawing of a human skeleton made up of pistons, cogs, and plates of hammered metal [...] No other material quite gives the semblance of human flesh [...] (Clare, 2010: 238-239)

Além disso, a obra de Cassandra Clare tem sido objeto de estudos académicos que dão ênfase a questões de género e de identidade: “She [Tessa] is, initially, nothing but an object

Clockwork Princess (2013) se encontram traduzidos, respetivamente, como *Príncipe Mecânico* e *Princesa Mecânica*.

waiting for an identity [...]. Clare's heroine is forced to realize her hidden power – the ability to change into the shape of anyone by accessing a hidden spirit that lives inside an object [...]” (Graham, 2013: 6). Graças a uma capacidade performativa, a adolescente Tessa Gray começa por aceitar a inferioridade da mulher na sociedade patriarcal vitoriana, para depois a subverter:

The *Infernal Devices* trilogy is an adventure story about a girl who goes through the trials and triumphs of a Victorian life. Through Steampunk elements, such as clockwork devices (machinery that resembles artificial human beings), Tessa is able to search for her own identity [...]. Clare uses Steampunk literature as a suitable passage for self-discovery (Bergman, 2013: 63)

Por conseguinte, pode concluir-se que a transformação do corpo implica representações de força e de poder nas narrativas *steampunk* neovitorianas: “*Clockwork Angel* gives agency to its heroine through the theme of the double. Many of these neo-Victorian novels do the same, suggesting that an added element to these Victorian reworkings is feminine power” (Graham, 2013: 9).

Também o escritor inglês Mark Hodder¹⁹ recorre não apenas à duplicidade, mas a uma multiplicidade de identidades, neste caso dando destaque a protagonistas masculinos, para veicular a reinterpretação de dinâmicas de poder na era vitoriana.

¹⁹ Nascido em 1962, Hodder foi jornalista e ganhou o Prémio Philip K. Dick de 2010 para ficção científica.

Inspirado pela tradição britânica dos romances de aventura, as suas obras combinam a realidade e a ficção especulativa, num contexto de história(s) alternativa(s), fantasia e *steampunk*. Tendo em vista a mecanização, merece destaque *The Curious Case of the Clockwork Man* (2011), o segundo livro da série de seis obras dedicadas ao explorador Sir Richard Francis Burton e ao poeta Algernon Swinburne. A ação passa-se em 1862 e inicia-se com o aparecimento de um autómato de latão em Trafalgar Square: "A mechanical man stood before them. It was constructed from polished brass, slender, and about five-feet-five-inches tall. [...] a great many motionless gears could be glimpsed, as small, complex, and finely crafted as the workings of a pocket watch" (Hodder, 2011: 19).

Consonante com os paradigmas do *steampunk*, o texto não só salienta os efeitos da tecnologia e do aperfeiçoamento genético, mas recorre a aparelhos mecânicos e a diversos mecanismos impulsionados por meio de vapor, sendo que o próprio Burton, como herói da narrativa, se encontra preso no corpo de um autómato. O enredo contrapõe, deste modo, os *Eugenicists*, que constituem a facção biológica da tecnologia *steampunk*, aos *Technologists* que, por exemplo, criam insetos gigantes para os transformar em veículos movidos a vapor. Os automatismos são recorrentes nos enredos de Hodder e a sua importância reflete-se igualmente em dois outros títulos, *The Return of the Discontinued Man* (2014) e *The Rise of the Automated Aristocrats* (2015), com várias personagens, com destaque para o protagonista, Richard

Burton, a corporizar diversos *alter egos*, incluindo personagens mecanizadas.

4 | Considerações finais

Esta análise partiu da reflexão pessimista de Thomas Carlyle no tocante à industrialização e aos seus efeitos na mente e nos corações dos seres humanos, susceptíveis de apresentarem comportamentos mecânicos. No contexto do debate oitocentista entre a literatura/cultura e a ciência, que integrou Charles Darwin, Matthew Arnold e T. H. Huxley e que posteriormente se identificou como as duas culturas, evocou-se o interesse pelas emoções nos homens e nos animais, bem como a teoria do automatismo consciente. A interseção entre as letras e as ciências, articulando a criatividade da ficção e a observação científica, foi demonstrada por meio do texto do médico Frederick Treves, com base no estudo de caso de Joseph Merrick. Tomado como exemplo do hibridismo entre humanidade e animalidade, o corpo disruptivo do chamado Homem Elefante foi enquadrado na exibição de aberrações da natureza e de monstros nos *freak shows*, completando-se a análise com interpretações contemporâneas, de cariz neovitoriano, sobre a dimensão performativa do sensacionalismo clínico e a alteração da ótica convencional das relações de poder entre quem era exibido, o agente/mediador que promovia a exibição e o público-espectador.

O corpo mecanizado foi explorado no presente artigo igualmente por via da exposição pública de autómatos vitorianos. Sendo estas máquinas que imitavam seres vivos, não só divulgavam o progresso científico e tecnológico, mas também correspondiam a uma popularização do antropomorfismo, suscitando reações quer de aceitação, quer de estranheza e rejeição. Tanto a duplicidade como a ilusão inerentes às capacidades dos autómatos manifestavam-se como causas e efeitos de temores e de ansiedades da sociedade oitocentista, sobretudo no último quartel do século XIX, quanto à máquina como uma prótese ou uma extensão física e/ou simbólica do Homem. Como tal, recorreu-se a alguns textos literários, alheios ao cânone da ficção científica, que enquadram personagens mecanizadas nos seus enredos. Deu-se destaque, prioritariamente, ao conto de Clementina Black, que coloca o protagonista e o público-leitor perante um dilema de ordem moral, fazendo-se, a título complementar, referência a algumas obras de características neovitorianas e *steampunk*, que inspiram novas dinâmicas de poder, sobretudo em termos de género e de identidade.

Nessa medida, poder-se-á dizer que as obras oitocentistas apresentam seres humanos que se secundarizam para darem protagonismo aos autómatos, preconizando o conflito de emoções e de sentimentos humanos em corpos automatizados, ao passo que, nas obras mais recentes, as capacidades performativas das personagens contribuem para processos de auto-conhecimento, reforço de carácter e subversão do *status*

quo. Deve questionar-se, porém, se o referido conflito e os referidos processos são, efetivamente, inconciliáveis, apesar de o paradigma da não-identidade, fraqueza e invisibilidade, patente na necessidade de esconder o poder dos corpos orgânicos, se alterar no sentido de uma revitalização do exercício de poder dos seres humanos na conceção de corpos tecno-humanos. Por conseguinte, a mecanização de corpo e alma, suscitada pela Revolução Industrial e denunciada no início do século XIX, aponta tanto para uma reapreciação das relações do Homem com a máquina, como para uma revalorização da literatura, da ciência e da tecnologia vitorianas no século XXI, num contexto interdisciplinar do estudo da ciência como uma atividade cultural.

Referências bibliográficas

Bergman, Cassie N., *Clockwork Heroines: Female Characters in Steampunk Literature*, Master's thesis, Western Kentucky University, 2013.

Black, Clementina, "The Troubles of an Automaton", *New Quarterly Magazine*, 6, 1876, p. 463-487. Disponível em <https://www.nytimes.com/1876/07/23/archives/the-troubles-of-an-automaton.html> [consultado a 25-03-2019].

Boehm-Schnitker, Nadine and Susanne Gruss, "Introduction: Spectacles and Things – Visual and Material Culture and/in Neo-Victorianism", *Neo-Victorian Journal*, 4:2, 2011, p. 1-23.

Brendlinger, Jane, "The Age of the Machine", *Victorian Web*, 2011. Disponível em <http://www.victorianweb.org/authors/carlyle/signs/brendlinger.html> [consultado a 25-03-2019].

Caldwell, Janis McLaren, *Literature and Medicine in Nineteenth-Century Britain: From Mary Shelley to George Eliot*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Carlyle, Thomas, "Signs of the Times", *Edinburgh Review*, 49, 1829, p. 439-459, *Victorian Web*, 2004. Disponível em <http://www.victorianweb.org/authors/carlyle/signs1.html> [consultado a 25-03-2019].

Chen, Jou-An, *Airship, Automaton, and Alchemy: A Steampunk Exploration of Young Adult Science Fiction*, Master's thesis, University of Canterbury, 2012.

Christyn, Royce, "Meet Euphonia, the Victorian Text-To-Speech Robot from 1846", *Newspunch*, March 16, 2016. Disponível em <https://newspunch.com/meet-euphonia-the-victorian-text-to-speech-robot-from-1846> [consultado a 30-03-2019].

Clare, Cassandra, *Clockwork Angel*, New York and London: Margaret K. McElderry Books, 2010.

Coll, Fiona, "The Victorian Automaton as Imaginary Prosthetic", *Victorian Review*, 35:2, 2009, p. 18-23.

Coll, Fiona, *The Victorian Automaton: Technology, Agency, and Fiction*, PhD thesis, University of Toronto, 2014.

Crockford, Ally, "Spectacular Medical Freakery: British 'Translations' of Nineteenth-Century European Teratology", in Anna Kérchy and Andrea Zittlau (ed.), *Exploring the Cultural History of Continental European Freak Shows and 'Enfreakment'*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012, p. 112-128.

Dames, Nicholas, *The Physiology of the Novel: Reading, Neural Science, and the Form of Victorian Fiction*, Oxford: Oxford University Press, 2007.

Darwin, Charles R., "Recollections of the Development of My Mind and Character", 1876, in John van Wyhe (ed.), *The Complete Work of Charles Darwin Online*, 2013. Disponível em <http://darwin-online.org.uk/content/frameset?viewtype=side&itemID=CUL-DAR26.1-121&pageseq=1> [consultado a 25-03-2019].

Davies, Helen, *Neo-Victorian Freakery: The Cultural Afterlife of the Victorian Freak Show*, New York: Palgrave Macmillan, 2015.

Diamond, Michael, *Victorian Sensation: Or, the Spectacular, the Shocking, and the Scandalous in Nineteenth-Century Britain*, London: Anthem Press, 2004.

Durbach, Nadja, *Spectacle of Deformity: Freak Shows and Modern British Culture*, Berkeley: University of California, 2010.

"Euphonia", in "History of Computers", 2019. Disponível em <https://history-computer.com/Dreamers/Faber.html> [consultado a 30-03-2019].

Fantina, Richard Fantina, "Sensation Fiction and the Emergence of the Victorian Literary Field", *Victorian Sensational Fiction: The Daring Work of Charles Reade*, New York: Palgrave Macmillan, 2010, p. 11-38.

Ferguson, Christine C., "Elephant Talk: Language and Enfranchisement in the Merrick Case", in Marlene Tromp (ed.), *Victorian Freaks: The Social Context of Freakery in Britain*, Columbus: The Ohio State University Press, 2008, p. 114-133.

Fernandes, Isabel, "The Elephant Man (1980) de David Lynch: de 'freak' e caso clínico a alegoria / The Elephant Man (1980) by David Lynch: from 'freak' and clinical case to allegory", *Cine Qua Non – Bilingual Arts Magazine*, 9, 2015, p. 54-75.

Foucault, Michel, *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception* (trans. A. M. Sheridan Smith), New York: Vintage Books, 1975.

Garland-Thomson, Rosemarie, *Staring: How We Look*, Oxford: Oxford University Press, 2009.

Graham, Lisa, *Powerful Mirrors: Neo-Victorian Doubling in the Novels of Libba Bray, Cassandra Clare, and Kady Cross*, Master's thesis, University of North Carolina Wilmington, 2013.

Heilmann, Ann and Mark Llewellyn, *Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-first Century, 1999-2009*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010.

Hodder, Mark, *The Curious Case of the Clockwork Man*, London: Snowbooks, 2011.

Huxley, Thomas H., "On the Hypothesis that Animals are Automata, and its History", *Fortnightly Review*, 16, 1874, p. 555-580. Disponível em http://www.sophia-project.org/uploads/1/3/9/5/13955288/huxley_animals.pdf [consultado a 30-03-2019].

Jennings, Humphrey, *Pandaemonium: The Coming of the Machine as Seen by Contemporary Observers, 1660-1886*, London: Icon Books, 2012.

Kohlke, Marie-Luise, "Introduction: Speculations in and on the Neo-Victorian Encounter", *Neo-Victorian Journal*, 1:1, 2008, p.1-18.

Moura, Catarina, *A Heterotopia do Corpo: Do Homem Elefante ao Freak Neovitoriano*, Dissertação de Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas, área de especialização em Estudos Ingleses e Norte-Americanos, NOVA-FCSH, 2016.

Petterson, Lin Elinor, "The Deviant Body in Neo-Victorian Literature: A Somatechnical Reading of the Freak in Rosie Garland's *The Palace of Curiosities* (2013)", *Journal of English Studies*, 14, 2016, p. 183-201.

Purchase, Sean, "Sensation Fiction", in *Key Concepts in Victorian Literature*, London: Palgrave Macmillan, 2006, p. 188-191.

Ramos, Iolanda, *Matrizes Culturais: Notas para um Estudo da Era Vitoriana*, Lisboa: Edições Colibri, 2014.

Ramos, Iolanda, "Neovitorianismo", in Carlos Ceia (Coord.), *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, 2015. Disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/neovitorianismo/> [consultado a 25-03-2019].

Rattansi, Ali, *Racism: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2007.

Rieger, Christy, "The Legacy of Medical Sensationalism in *The Crimson Petal and the White* and *The Dress Lodger*", in Nadine Boehm-Schnikter and Susanne Gruss (ed.), *Neo-Victorian Literature and Culture: Immersions and Revisitations*, London: Routledge, 2014, p. 153-164.

Sacasas, Michael, "'Mechanical in Head and Heart': Carlyle and Darwin on the Mind as Machine". 6 December 2011. Disponível em <https://thefrailestthing.com/2011/12/06/mechanical-in-head-and-heart-carlyle-and-darwin-on-the-mind-as-machine/> [consultado a 25-03-2019].

Scruton, Roger, *Beauty: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2011.

Shildrick, Margrit, *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*, London: Sage, 2002.

Souter, Keith, "The Egyptian Hall", in *Medical Meddlers, Mediums and Magicians: The Victorian Age of Credulity*, Stroud: The History Press, 2012, p. 141-149.

"Steam Man of Zadoc Dederick", in "History of Computers", 2019. Disponível em <https://history-computer.com/Dreamers/SteamMan.html> [consultado a 30-03-2019].

"The Political Automaton Chess-Player", *Punch, or the London Charivari*, 10, 1846, p. 66. Disponível em https://www.sciper.org/browse/PU1-10.html#top_PU1-10-233 [consultado a 25-03-2019].

Treves, Frederick, "The Elephant Man", *The Elephant Man and Other Reminiscences*, London: Cassell and Company, 1923, p. 1-37.

Willis, Martin, "Introduction", *Literature and Science: A Reader's Guide to Essential Criticism*, London: Palgrave, 2015, p. 1-10.

Wright, Alexa, *Monstrosity: The Human Monster in Visual Culture*, London and New York: I. B. Tauris, 2013.

ARTE E MEDICINA OU DA RELAÇÃO ENTRE DISTINTOS MODOS DE CURA

Carlos Augusto Ribeiro

<https://orcid.org/0000-0001-7146-8629>

IELT (NOVA-FCSH)

Resumo: As potencialidades terapêuticas da arte são valorizadas e assumidas por artistas modernos e contemporâneos.

A predileção moderna pelo primitivo tem como pressuposto a possibilidade de renovação espiritual através do contacto com fontes de criatividade natural.

Artaud estipula como dever social da arte: a condução e a expressão de angústias e fúrias dispersas da época – um reconhecimento da importância da arte e da ficção enquanto fontes de modelos para a vida emocional.

Palavras-chave: Arte; Medicina; Terapia; Cura.

Abstract: The therapeutic potentials of art are valued and embraced by modern and contemporary artists.

The modern predilection for the primitive presupposes the possibility of spiritual renewal through contact with sources of natural creativity.

Artaud stipulates as a social duty of art: the conduction and the expression of the anxieties and scattered fury of the time - a recognition of the importance of art and fiction as sources of models for emotional life.

Keywords: Art; Medicine; Therapy; Healing.

O espírito, como o corpo, tem as suas doenças epidérmicas e o seu escorbuto [...]. Os diversos estados de alma são sempre, por conseguinte, correlativos aos do corpo. (La Mettrie)

A história da complexa relação entre arte e medicina (ou, mais genericamente, entre arte e ciência) é longa e frutuosa¹. Atestando uma das modalidades desse diálogo, nomeio duas obras: *Retrato de família* (2003) de Marilene Oliver e *Escultura Habitada* (1988) de Maria José Oliveira. Ambas são imagens do corpo – produtos de uma história que não se limita à da arte, mas inclui a da medicina. Respetivamente: corpos biológicos – visualizados e virtualizados pela imagiologia médica – ficcionalmente rematerializados; um corpo primordial anatomicamente reconstruído – traje sem dono de nossa humana condição. A obra de Marilene Oliver remete para uma imagem do corpo produzida por máquinas de imagens da medicina e, devido às quais, o olhar médico passa a depender, no diagnóstico, muito mais da observação de imagens que da observação do paciente. A peça de Maria José Oliveira remete para uma iconografia anatómica: para uma imagem do corpo que deve à aliança histórica entre o olhar (observação anatómica) e o desenho.

¹ Este texto é o desenvolvimento de "Expôr as feridas: relações entre arte e medicina", apresentado no *Colóquio Internacional Artes de Cura II – Prevenir, Cuidar e Curar*, Museu da Farmácia / IELT – NOVA FCSH, 26 de Outubro de 2017.

As potencialidades terapêuticas e exorcísticas da arte são valorizadas e assumidas por artistas, modernos e contemporâneos. Unicamente a título de exemplo, recorde-se alguns dos artistas que as reconhecem, explicitamente: Van Gogh, Picasso, Frida Kahlo, Ana Mendieta, Paula Rego ou Louise Bourgeois.

Em ruptura com a arte erudita e a ordem social existente, a predileção moderna pelo primitivo (Gombrich, 2002: 214-225) tem como pressuposto a possibilidade de renovação espiritual através de um contacto com as fontes de criatividade natural (a saber: o louco, a criança e o primitivo). Na busca de libertação dos artificios doentios da cultura moderna aposta-se no regresso a origens mais saudáveis: ao passado primitivo e exótico da humanidade, à inocência da infância, à incorruptibilidade de gente comum.

As artes, a escrita e a narração de histórias (lendo-as ou representando-as) são essenciais para o integral bem-estar do indivíduo – em conformidade com o pressuposto de não-separação entre a pessoa e o seu corpo, a saúde física e a saúde emocional. Lidando com material inconsciente, a literatura e a arte – tal como a psicanálise – são, em simultâneo, portas de acesso ao inconsciente² e dispositivos de sobrevivência

² “[...] It is a fantastic privilege to have access to the unconscious. I had to be worthy of this privilege, and to exercise it. It was a privilege also to be able to sublimate. A lot of people cannot sublimate. They have no access to their unconscious. There is something very special in being able to sublimate your unconscious, and something very painful in the access to it. But there is no escape from it, and no escape from access once it is given to you, once you are favored with it, whether you want it or not... To

(Bourgeois in Bernadec e Obrist (org.), 2000: 131). Elas facultam o acesso à vida humana, às experiências interiores de pessoas imaginárias (reais ou ficcionais), retratadas e examinadas nas histórias; e a quem com elas se relacione a possibilidade de despertar (e diluir-se) em outros corpos e vozes, sustentando-se em um “trânsito de vidas” (Couto, 2009: 107). Dessa maneira, permitem o contacto consigo próprio (e com os outros), com o que somos, com os nossos sentimentos e emoções, contribuindo para uma vivência mais controlada destes (Dutton, 2010: 207). O controlo de um caos interior mediante formas, imagens e palavras (mobilizadas por energia criativa subjacente), as quais nos confrontam, inspiram, encorajam e confortam. A recuperação de um sentimento de harmonia e sanidade do indivíduo consigo próprio – após a libertação de vozes interiores ou a mitigação de ansiedade, medo e dor, decorrentes de experiências traumáticas (doenças, guerras ou crises económicas). É inestimável o valor da auto-expressão. Mais do que fantasia de prazer, está em jogo (não poucas vezes) uma medida de salvação pessoal: levantar o moral e tornar mais tolerável a vida (*vide* a criação artística e intelectual nos campos de concentração). Terríveis fracassos e necessidades estão na origem da arte. Uma dura luta por um modo pessoal de expressão, socialmente aceitável, subjaz à

escape you have to have a place to go. You have to have the courage to face risk. You have to have independence. All these things are gifts. They are blessings... Sublimation is a gift; lots of people cannot sublimate. The life of the artist is basically a denial of sex. [...]” (Bourgeois in Bernadec e Obrist (org.), 2000: 164)

necessidade de auto-reconhecimento³ do artista (Bourgeois in Bernadec e Obrist (org.), 2000: 166-167).

Provendo uma adaptação para o indivíduo, a literatura e arte permitem desarmar diversas armadilhas que o tolhem e confinam. Uma delas, a “armadilha da realidade” (Couto, 2009: 105). Sendo fiscalizadora do pensamento e cárcere inexpugnável de indivíduos que se esquecem de transpor o imediatamente perceptível (treinando a habilidade da transcendência) e se esquecem de que a realidade é o produto de uma construção social, a “armadilha da realidade” só pode ser desativada através da inquietação crítica e (imperativo atual) de um pensar (no sentido terapêutico⁴ do termo) o mundo (para curar as suas doenças).

³ “What modern art means is that you have to keep finding new ways to express yourself, to express the problems, that there are no settled ways, no fixed approach. This is a painful situation, and modern art is about this painful situation of having no absolutely definite way of expressing yourself. This is why modern art will continue, because this condition remains; it is the modern human condition.... It is about the hurt of not being able to express yourself properly, to express your intimate relations, your unconscious, to trust the world enough to express yourself directly in it. It is about trying to be sane in this situation, of being tentatively and temporarily sane by expressing yourself. All art comes from terrific failures and terrific needs that we have. It is about the difficulty of being a self because one is neglected. Everywhere in the modern world there is neglect, the need to be recognized, which is not satisfied. Art is a way of recognizing oneself, which is why it will always be modern.” (Bourgeois in Bernadec e Obrist (org.), 2000: 167)

⁴ Mia Couto argumenta que o exemplo de Ho Chi Minh – o de se ensinar a si próprio a ler para além dos muros da prisão – coincide com a tarefa de leitura e de pensamento. Porque “ensinar a ler é sempre ensinar a transpor o imediato. É ensinar a escolher entre sentidos visíveis e invisíveis. É ensinar a pensar no sentido original da palavra ‘pensar’ que significava ‘curar’ ou ‘tratar’ um ferimento.” (Couto, 2009: 105).

Antonin Artaud estipula como dever social da arte: a condução e a expressão de angústias e fúrias dispersas da época (1980: 110) – um reconhecimento da importância da arte e da ficção enquanto fontes de modelos para a vida emocional. O dever do artista: ser o ímã que atrai sobre si “todas as fúrias dispersas” ou ser o bode expiatório que abriga “no fundo do seu coração o coração da sua época” (1980: 110). Desse modo, o artista-mediador pode livrar a sua época do “mal-estar psicológico” (1980: 110). As obras de arte serviriam para extinguir, mediante a integração, “as partes obscuras da sombra” (1980: 110), o inconsciente da época. Mais adiante, afirma: “[...] A arte deve realmente lançar mão das preocupações particulares e içá-las ao nível de uma emoção capaz de dominar o tempo.” (1980: 111)

Em “Arte como Sobrevivência na Era Electrónica” (1973), Marshall McLuhan atribui ao artista a missão de perturbar os nossos sentidos e desestabilizar a nossa adaptação excessiva ao ambiente mediante a invenção de novos meios de percepção e o desenvolvimento de novas capacidades de adaptação e relacionamento com novas situações da existência (2009: 200-205). Na realidade, a “mesma insubmissão ao conformismo ambiente está na origem da investigação científica fecunda e é indispensável ao desenvolvimento da pessoa humana” (Todorov, 2017: 243).

Sublinhando a crescente urgência e relevância dos primeiros filmes de Charlie Chaplin, John Berger considera-os como um

"comentário íntimo ao século XX em que vivemos" (2016: 40). Tanto mais certo quando se observa, hoje em dia, uma visão e um padrão de vida "frenéticas, precárias, impiedosas, inexplicáveis" (Berger, 2016: 40), impostos pela tirania do capitalismo financeiro especulativo.

Sofrendo de crises pessoais, ideias suicidas na infância, um período de sofrimento causado por um acidente aéreo enquanto piloto de guerra, dores persistentes e de uma crise psíquica nos anos 1955-57, Joseph Beuys assume a dimensão terapêutica da arte. Joseph Beuys advoga que a arte é terapia (Beuys, 2010: 122): uma medicina espiritual capaz de curar enfermidades sociais e individuais. Uma terapia que exige, a cada pessoa, a criação (ou a recuperação) de uma consciência e implica um processo de conhecimento que ultrapassa a pretensão de "desviar agressões, ou dar algum passatempo às pessoas" (Beuys, 2010: 122). Fiel a uma tradição messiânica da vanguarda, Beuys via na arte o único método para libertar a humanidade da alienação da vida moderna. Considera que a arte é o meio ideal para a formação e o desenvolvimento integral (sempre inacabado) de cada ser humano. Valoriza uma educação artística integral – necessariamente expressa através de todas e quaisquer matérias (ciência, economia, direito, política, etc.), compreendidas como ramificações da criatividade em geral. Uma educação artística que fomenta as capacidades artísticas e possibilidades de cada indivíduo, livre e criativo no processo de efetiva auto-determinação própria (Beuys, 2010: 121-122).

Na urgência de "curar o povo alemão do trauma e do colapso do país" (Kuspit, 1993: 15), concebeu a sua prática artística como afim à de uma medicina espiritual (das ideias, da cultura e da sociedade, a transbordar a tarefa da classe médica) e concebeu as suas obras como escultura social, implicando um conceito alargado da arte (i.e. adaptado à imagem do homem enquanto centro e entidade criadora). Identificando a guerra como uma "enfermidade social" (Graevenitz, 1994: 254) e denunciando a crença patológica na racionalidade tecnocrática (Beuys, 2010: 23), quis restabelecer o equilíbrio entre as esferas separadas e desvinculadas (arte, sociedade e economia) e reconciliar a racionalidade técnico-científica com a criatividade artística. Reivindica a centralidade do ser humano em qualquer perspetiva de futuro e, forçosamente, no desenvolvimento de uma efetiva ordem democrática, desalojando, desse modo, a centralidade exclusiva de "forças económicas, isoladas e por si mesmas" para que possa ocorrer, segundo um modelo tripartido, "um equilíbrio entre a vida espiritual, estrutura legal e vida económica" (Beuys, 2010: 113).

Conjugando a dimensão de ritual e peça de teatro nas suas ações, recorre ao primitivo (rejeitado: ritos, práticas, objetos e símbolos, xamânicos ou cristãos) não só para "assinalar o carácter mortífero do presente", mas incutir a "necessidade de um confronto com forças perdidas" (Beuys, 2010: 23) em prol de futuras possibilidades. Assim, entende a morte e a ressurreição como algo positivo. Um processo de cura opera-se com *I Like*

America And America Likes Me (1974). Simbolizando o espectador, enfermo, Beuys fez-se transportar (de avião e ambulância) até uma galeria nova-iorquina onde coabitará com um coiote: "O homem ocidental doente, transformado em xamã, envolto em feltro com cajado de pastor, se reuniu com o animal divino, que o curou quando aceitou a sua alma e sua inteligência de animal." (Graevenitz, 1994: 254)

Conhecida por sujeitar o seu corpo a desconfortáveis ritos simbólicos, nos quais estica os limiares de dor⁵ e resistência, Marina Abramovic realiza a performance *Balkan Baroque* (1997). Durante quatro dias, sete horas por dia, na cave de um pavilhão, a partir do qual emana um odor insuportável, ela limpa e branqueia, com água e escovas e sabão, uma pilha de ossos com vestígios de carne. Durante o ritual de purificação, chora e canta canções folclóricas jugoslavas, da sua infância, sob as imagens (silenciosas) dos seus progenitores e sob as de si própria – primeiro a narrar o método de criação de um lobo de ratos, um rato-exterminador⁶ da própria família, e, depois, a dançar uma

⁵ "I had learned in *Rhythm 10* and *Thomas Lips* that pain was something like a sacred door to another state of consciousness. When you reached that door then another side opened." (Abramovic, 2016: 89).

⁶ O rato nunca mata ninguém da sua família. É, por isso, difícil matar um rato. Em caso de envenenamento da comida, são os mais fracos e doentes que são enviados. E, se estes morrerem, os mais saudáveis não tocam na comida. Marina Abramovic explica o processo de criação de um rato exterminador, no seu livro *Walk Through Walls*. É retirado um rato de uma família instalada num buraco (um de vários constituintes de um ninho). Enchendo todos os buracos, exceto um, com água, obriga-se a que os ratos de uma das famílias fujam pelo único buraco de saída. Na fuga, o caçador de ratos apanha-os e coloca-os (30 a 40 ratos, machos) numa gaiola. Sem comida, exceto água. Devido à sua anatomia,

frenética música sérvia. Comentário político sobre a Guerra da Jugoslávia, *Balkan Baroque* condensa uma "imagem universal da guerra" (Abramovic, 2016: 237).

Ana Mendieta alimentou o desejo de imagens poderosas, mágicas e curativas. Inspiraram-na as tradições africanas e pré-colombianas do culto da natureza tal como as práticas dos santeiros (Rio, 1987: 29). Partilhou profundamente a visão cósmica da Santería – a versão catolizada da religião africana Yoruba – segundo a qual a terra é trabalhada por poderosos espíritos (Perreault, 1987: 14). Assumindo o corpo próprio como meio artístico e símbolo, Ana Mendieta realiza um acto político e mágico com a série *Silhuetas* (Perreault, 1987: 10). A arte é o meio de reatar os laços com o universo e de se fundir com a terra – encarada como ser vivo e fonte maternal. Guiada pela necessidade interior e pela crença no poder regenerador da arte, estas obras ajudaram-na a curar-se (Perreault, 1987: 14). Por intermédio da apropriação de uma porção de terra, encontra um alívio temporário para a dor oriunda do exílio forçado de Cuba

os dentes dos ratos crescem ilimitadamente, podendo morrer por sufocamento. Os ratos, machos, da mesma família estão aprisionados na gaiola, esfomeados, recusando-se a matar os membros das suas famílias. Mas, uma vez que os seus dentes continuam a crescer, vêm-se obrigados a comer o mais fraco, e depois outro e outro. O caçador de ratos espera que só reste um único rato na gaiola. O caçador espera até ao momento em que os dentes do sobrevivente estejam crescidos a ponto de o sufocar e, então, abre a gaiola, e cega os olhos dele com uma faca, e deixa-o ir. O rato sobrevivente, cego e desesperado, corre para o buraco da sua família, matando todos os ratos que encontra no caminho, seja familiar ou não, até que um rato maior e mais forte o mate. O caçador de ratos volta a repetir o mesmo procedimento (Abramovic, 2016: 237-239).

para os EUA (onde viveu, durante a adolescência, em orfanatos e famílias de acolhimento) e vê recrudescer o sentimento de proximidade a Cuba e à natureza.

A eclosão de um cancro de mama, na década de oitenta, leva Jo Spence a mudar o seu estilo de vida. Como condição de sobrevivência e melhoria do bem-estar, retoma o controlo direto sobre o seu corpo e adota um regime alternativo de saúde (nomeadamente, através da eliminação de dependências alimentares: açúcar, gordura animal, sal e comida processada). Ao mesmo tempo passa a usar a fotografia sobre si própria, como forma de terapia⁷ e processo de cura. Até ao fim dos seus dias, na sequência do diagnóstico de cancro e da necessidade de remoção cirúrgica do seio esquerdo, a sua prática fotográfica foi norteadada por uma auto-análise crítica e terapêutica.

Mediante a narrativa fotográfica, montagem e re-encenação performativa de traumas pessoais inicia um registo de imagens,

⁷ Jo Spence recusa a conceção de terapia usada pelos críticos de arte: "Certainly if feminists are involved in forms of therapy, many of us are not interested in adapting ourselves to the environment, nor in 'personal growth' (the two most popular definitions of therapy), but rather in undergoing a process of political analysis so that we are better equipped for struggle and change." (Spence, 2001: 352) E explicita a natureza ideológica do seu trabalho: "[...] we are interested to better understand how, through visual and other forms of representation, our psychological or subjective view of selves, and others, are constructed and held across the institutions of media, and within the hierarchical relationships in which we are constantly encountering the various facets of capital and state. In other words we don't just want to leave it to the professional, mediating, groups (whether they be in health, education, the media, or whatever) to represent the world to us, or to speak for us, however well intentioned – or not." (Spence, 2001: 352-353).

Picture of Health? (1982-86) e *Cancer Shock, Photonovel* (1982), num esforço de articulação dos complexos sentimentos de medo e raiva, lidando com questões de controlo, direitos dos doentes e terapias alternativas. Numa atitude, em certa medida, insólita, confronta-se com o problema da representação do cancro – quase sempre apresentado como doença incurável, metáfora de todas as lutas, cujas imagens são de uma miséria irremediável. Exibe imagens potencialmente chocantes do seu corpo aos olhares de médicos, familiares, homens e *mass media*, numa recusa do imperativo dominante de negação e repressão, devido ao qual a experiência institucionalizada do doente é transformada em banalidade, destituída de qualquer importância e potência. Intenta assim tomar controlo sobre a sua própria vida e, com a sua obra, continuar com a sua vida. Propugna pela acessibilidade universal de terapias alternativas, não invasivas, no tratamento do cancro. Questiona o olhar médico (que infantiliza o doente) e a conceção do corpo (enquanto campo de batalha) mantida pela medicina ortodoxa. Desprezando a razão da revolta do corpo, a medicina ortodoxa recorre a meios de o anestesiarem e silenciarem. À semelhança de uma guerra química e de métodos usados pela polícia e pelos militares contra indivíduos revoltosos ou insurreições da ordem social, também contra o cancro há unicamente três métodos institucionalizados: cirurgia, quimioterapia e radioterapia.

Em colaboração com terapeutas, Jo Spence desenvolveu a sua foto-terapia inspirando-se no psicodrama e em técnicas

de co-aconselhamento⁸. Consciente da função das imagens fotográficas na promoção de certos modos de construção, modos de ver e contar o mundo, ela procurou por meio de estratégias de reordenação, remodelação e reinvenção, fazer romper as noções comuns e inquestionáveis – nomeadamente, os estereótipos de feminilidade idealizada.

Contra a fixidez no retrato fotográfico, a nova forma de representação integra a representação de identidades múltiplas e fragmentadas. Mediante a alternância de posições (entre o sujeito fotografado e o fotógrafo, ligados por uma relação de reciprocidade), a pessoa diante da câmara fotográfica torna-se autor e sujeito da imagem. Numa combinação do sentimento pessoal com a apresentação de si, do pessoal com o fotográfico, a finalidade da foto-terapia é: projetar exteriormente múltiplos aspetos de si próprio com vista a uma posterior reintegração. Por via da reavaliação da própria vida, a foto-terapia possibilita a

⁸ O co-aconselhamento visa, mediante a troca de apoio mútuo, a libertação dos efeitos de experiências más e dolorosas do passado (dor, perda, embaraço, raiva). Baseia-se na alternância de posições (entre quem fala e quer fazer-se ouvir e um outro – quem ouve e está disponível para a escuta), tendo como fundamento uma necessidade humana básica (fazer-se ouvido por outro interlocutor). Pressupõe que cada pessoa tem recursos pessoais, inteligência para recuperar espontaneamente dessas situações negativas através de um processo natural de descarga emocional (choro, tremura, etc.). A descarga emocional adequada proporciona a libertação de um padrão rígido de atuação e de sentimento deixados pela ferida. Arte de escuta entre duas pessoas: ouvir e tomar atenção aos pensamentos e enunciados daquele que fala enquanto torna a experienciar as angústias acumuladas. Trata-se de eliminar padrões negativos e repetitivos de atuação derivados de uma situação angustiante ou de uma má experiência que ficou por avaliar e por nos desembaraçarmos.

transformação interior, de maneira a que o sujeito possa alcançar uma relação mais harmoniosa consigo próprio. Passando por uma temporária suspensão da sensação de estranheza e despersonalização, alcançar-se-ia um melhor relacionamento com a totalidade de ser / estar. E ficar-se-ia mais equipado para a luta e para a mudança. Jo Spence considera a foto-terapia como uma ferramenta de reinvenção de si própria dentro de possibilidades enunciadas; uma oportunidade de regresso a si própria, de se confrontar com a sua própria história e com a história ficcional de que se quer separar, desembaraçar-se, lidando com a perda (a barreira social do silêncio associada à perda) e com a morte numa relação mais descontraída e com um reforçado sentimento de retorno à vida. O prazer proporcionado pela destruição de um ícone ou de umas provas fotográficas equivale a uma ação direta sobre a própria realidade passada, inferior ou à promessa de erradicação de uma realidade inaceitável. Em vez de vítima, torna-se participante ativa da vida⁹.

⁹ Após o diagnóstico de leucemia, Jo Spence usa a câmara como um livro de anotações ('notebook') e mantém um diário – *The Final Project* (1991–92) – contendo documentação sobre os tratamentos administrados, foto-teatro, sessões de terapia fotográfica a propósito do envelhecimento e mortalidade e abordagens à morte em diferentes culturas. Hospitalizada em 1992, fotografa as visitas ao seu quarto (Marie Curie Hospice, Hampstead), desenvolve a obra "Hospice Diaries" onde documenta os dias bons e maus da vida, inspirando-se nos estudos do álbum de família, 'life writing' e livro de recortes ('Scrapbook'). Neles reúne todos os livros contendo fotografias e comentários, realizados quase diariamente desde os anos oitenta até à sua morte. Restam 40 livros (por ela designados de 'workbooks'), feitos com um duplo propósito: um registo pessoal íntimo para se lembrar e meio de partilhar o pessoal com os outros, publicitando, segundo o método feminista "o pessoal é político". Cada um desses livros é, em simultâneo, uma obra pessoal e privada, e, ainda, um documento antropológico, destinado

Lygia Clark entende a arte como preparação para a vida. O participante pode descobrir e recompor a sua realidade física e psíquica. Visando o equilíbrio entre corpo e mente, induz e canaliza experiências (psicoterapia experimental) baseadas em manipulação dos sentidos e interpretação das emoções.

Na fronteira entre a arte e a clínica, a obra de Lygia Clark reveste-se de uma dimensão social e política (Clark, 1998: 73). Debate-se contra o processo de coisificação e fetichização do objeto artístico e contesta o uso da arte de vanguarda como "forma de regulação social, e não de crítica e debate" (Borja-Villel, 1998: 14). Consequentemente, as suas obras vão perdendo o carácter objetual. Depois de admitir ter feito "arte para escapar do hospício" (Clark, 1998: 276), e com a qual aprendera a viver, deixa de fazer arte, reclamando "o simples viver sem [necessidade de] fazer qualquer proposição" (Clark, 1998: 273). A obra é o ato. Na década de sessenta e setenta, o espectador é chamado a ser o sujeito (incorporado) da sua própria experiência. Enquanto participante, é convidado a fazer, a alterar ou a usar um objeto segundo instruções escritas da artista – em suma: a ser suporte da existência e do significado das suas peças ou de experiências induzidas e canalizadas pela artista para desencadear a transformação psíquica (com recurso

a sobreviver ao seu autor – por via da documentação, tenta evitar que as experiências de luta com o cancro, como a de muitos pacientes até com outras adversidades, não se perdessem (porque elas, os pacientes e as suas experiências durante a doença, constam no registo, fazendo parte da história...) para a reflexão e aprendizagem dos que sobrevivem.

a objetos transicionais, feitos em materiais pobres e quotidianos, os quais permitem estabelecer relação entre o indivíduo e os outros ou a do indivíduo consigo próprio). O objeto está ligado ao corpo, tornando-se não um objeto apreendido pelos sentidos, mas um filtro sensorial através do qual o mundo é experimentado – tal como exemplifica *Máscaras Sensoriais* (1967) e *Máscara Abismo* (1968). Lygia Clark entende a arte como um ritual no qual o participante pode descobrir e recompor a sua realidade física e psíquica. Concebe a obra como "preparação para a vida" (e não como "reprodução da realidade") e, parafraseando Hélio Oiticica, o corpo como a primeira "sonda da vida" (Brett, 1998: 22). O espectador torna-se paciente da psicoterapia experimental por ela (apelidada de "estruturação do self" e) desenvolvida com grupos (estudantes da Sorbonne), pessoas isoladas ou em meio psiquiátrico. Segundo um modelo de reciprocidade, através do qual se dá a fusão dos papéis de artista e médico, o indivíduo tem a possibilidade de reinventar a sua existência por via da "ligação, bloqueamento e restrição" (Brett, 1998: 25). As experiências baseiam-se na manipulação dos sentidos e na interpretação das emoções, com vista a atingir um equilíbrio entre mente e corpo: "harmonizar a experiência vivida e a construção mental, o real e o imaginário" (Brett, 1998: 25). Refletindo sobre a sua atividade enquanto terapeuta em carta endereçada a Guy Brett, Lygia Clark declara o seu desígnio: nunca tratar "o psicótico como um louco, mas sim como um artista sem a obra de arte." (Herkenhoff, 1998: 47)

Independentemente de se considerar a doença (ou a dor que a assinala) e o sofrimento como males a erradicar, a extrair do corpo ou do espírito e a anulá-los – conforme à visão do Ocidente; independentemente de se considerar a doença e a dor como terapêutica desejável e saudável (enquanto nível superior de existência), a confiança no poder terapêutico da arte sustenta a transmutação artística do passado doloroso e o renascimento do criador. Independentemente da lógica do mal-doença-maldição ou, inversamente, da lógica da doença como significativa e benéfica (domada e compreendida como sentido), joga-se a possibilidade de transformação (e eventual cura) do indivíduo ao contar o seu passado. Muda o artista e muda a audiência. Estamos perante duas formas distintas de cura: a científica e a simbólica (Sandner, 1997: 202-204). A cura simbólica visa o corpo como um todo através do símbolo, enquanto agente intrapsíquico que opera a intersecção entre o psíquico e o físico. A cura científica (racional ou objetiva) usa os factos empíricos e um repertório de técnicas específicas; estabelece a sua base a partir de sólidos conhecimentos anatómicos, fisiológicos e farmacológicos – por essa razão, concentrando a sua atenção em órgãos específicos, e raramente no corpo como um todo – e fundamenta-se em procedimentos testados e aprovados. Enquanto o factual e o possível constitui o domínio da ciência, a fantasia e os factos – por conseguinte, não só o possível, mas também o imaginável – sustentam as humanidades (Wilson, 2018: 77). As humanidades não são distintas da ciência (Wilson, 2018: 183). Ambas são dois ramos do conhecimento, conjugáveis, que

partilham “a mesma origem e os mesmos processos cerebrais da criatividade” (Wilson, 2018: 85).

Bibliografia

Abramovic, Marina, *Walk Through Walls – A Memoir*, UK: Penguin Fig Tree, 2016.

Ammann, Jean Christophe / Jacqueline Burchardt (org.), Beuys, Kounellis, Kiefer, Cucchi – *Bâtissons Une Cathédrale – Entretien*, L'Arche, 1988.

Artaud, Antonin, “A Anarquia Social da Arte” in *Mensagens Revolucionárias*, Lisboa: & etc, 1980, p. 110-112.

Berger, John, “Alguns Apontamentos Sobre A Arte de Cair” in *Confabulações*, Lisboa: Relógio D'Água, 2016, p. 35-43.

Bernadec, Marie-Laure e Obrist, Hans-Ulrich (org.), *Louise Bourgeois – Destruction Of The Father, Reconstruction Of The Father, Writings and Interviews 1923-1997*, Londres: Violette Editions, 2000.

Beuys, Joseph, *Cada Homem Um Artista*, trad. Júlio do Carmo Gomes, Porto: 7 Nós, 2010.

Borja-Villel, Manuel J., “Introdução” in *Lygia Clark*, Porto: Museu de Serralves, 1998, p. 13-15.

Clark, Lygia, "Conferência Pronunciada na Escola Nacional de Arquitectura em Belo Horizonte em 1956" in *Lygia Clark*, Porto: Museu de Serralves, 1998, p. 71-73.

Clark, Lygia, "Paris, 31 de Março de 1971 – Carta de Lygia Clark a Hélio Oiticica" in *Lygia Clark*, Porto: Museu de Serralves, 1998, p. 276-277.

Clark, Lygia, "6 de Maio de 1972", in *Lygia Clark*, Porto: Museu de Serralves, 1998, p. 272-275.

Brett, Guy, "Lygia Clark: Seis Células" in *Lygia Clark*, Porto: Museu de Serralves, 1998, p. 17-35.

Couto, Mia, "Quebrar Armadilhas" in *E Se Obama Fosse Africano? E Outras InterInvenções*, Lisboa: Caminho, 2009, p. 101-113.

Dutton, Denis, "Os Usos da Ficção" in *Arte e Instinto*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2010, p. 175-226.

Gombrich, E.H., *The Preference for the Primitive – Episodes in the History of Western Taste and Art*, London & New York: Phaidon, 2002.

Graevenitz, Antje von, "Curar" in *Joseph Beuys*, Madrid: Museu Nacional Centro Reina Sofia, 1994, p. 254.

Herkenhoff, Paulo, "Lygia Clark" in *Lygia Clark*, Porto: Museu de Serralves, 1998, p. 36-53.

Kahlo, Frida, "Carta a Carlos Chávez [Outubro, 1939]" in Raquel Tibol (org.), *Escritos de Frida Kahlo*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2008, p. 277-279.

Kuspit, Donald, *The Cult of the Avant-Garde Artist*, Nova Iorque: Cambridge University Press, 1993.

McLuhan, Marshall, "A Arte como Sobrevivência na Era Electrónica" (1973) in Stephanie McLuhan e David Staines (org.), *Compreender-me – Conferências e Entrevistas*, Lisboa: Relógio D'Água, 2009.

Perreault, John, "Earth and Fire – Mendieta's Body of Work" in *Ana Mendieta – A Retrospective*, Nova Iorque: New Museum of Contemporary Art, 1987. Disponível em http://ca.newmuseum.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/6463. [consultado a 29-09-2018].

Rio, Petra Barreras del, "Ana Mendieta – An Historical Overview", in *Ana Mendieta – A Retrospective*, Nova Iorque: New Museum of Contemporary Art, 1987. Disponível em http://ca.newmuseum.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/6463. [consultado a 29-09-2018]

Sandner, Donald, *Os Navajos e o Processo de Simbólico da Cura – Uma Investigação Psicológica dos Rituais, Magia e Medicina*, São Paulo: Summus, 1997.

Spence, Jo, "Beyond the Family Album" in Hilary Robinson (org.) *Feminism Art-Theory – An Anthology 1968-2000*, Oxford / Massachusetts: Blackwell Publishers, 1980 (reed.2001), p. 352-360.

Todorov, Tzvetan, *O Triunfo do Artista*, Lisboa: Edições 70, 2017.

Wilson, Edward O., *Homo Creator*, Lisboa: Clube do Autor, 2018.

DULCINA DE MORAES: A ATRIZ PERSONAGEM

Raissa Gregori Faria Neves

<https://orcid.org/0000-0003-3642-6890>

<http://lattes.cnpq.br/1313931633747094>

Mestranda em Literatura e Outras Artes – Universidade de Brasília¹, Brasil

Resumo: O presente projeto visa analisar a biografia da atriz Dulcina de Moraes, *Dulcina e o Teatro de seu Tempo*, escrita por Sérgio Viotti, sob a ótica da ficção e tratar a personagem histórica como literária. Analisar a biografada sob a metodologia da personagem de ficção deverá servir de suporte para a discussão sobre verdade na Literatura e nas Artes, sobre a tensão entre documental e ficcional, entre narrativa histórica-científica e histórico-criativa.

Palavras-chave: Literatura; Biografia; História; Ficção; Personagem.

Abstract: This project aims to analyze the biography of the actress Dulcina de Moraes, *Dulcina e o Teatro de seu Tempo*, written by Sérgio Viotti, from the perspective of fiction, and treating the historical character as literary. Analyzing the biography under the methodology of the fictional character will serve as a support for the discussion about truth in Literature and in the Arts, on the

¹ O presente artigo é parte integrante da pesquisa que compõe a dissertação de mestrado *Dulcina de Moraes: da personagem construída à construção de personagem*. Agradecimentos: a apresentação deste trabalho no Colóquio Literatura e Ciência II, na Universidade Aberta, de Lisboa, Portugal, só foi possível graças ao financiamento da FAP-DF Fundação de Apoio à pesquisa do Distrito Federal. A esta instituição, os nossos mais profundos agradecimentos.

tension between documentary and fictional, between historical-scientific and historical-creative narrative.

Key words: Literature; Biography; History; Fiction; Character.

As realizações da atriz Dulcina de Moraes são de suma importância para a história do teatro brasileiro. Seu sonho de articulação da categoria teatral foi realizado na estrutura da Fundação Brasileira de Teatro, que mantém a faculdade e um teatro que levam seu nome em Brasília. Entretanto, Dulcina, que nasceu no Rio de Janeiro e excursionava atuando em todo o país, é cada dia mais ignorada fora da capital federal, com constante renovar das gerações e uma historiografia dominante desinteressada em entender qualquer teatro produzido no país anterior à montagem de *Vestido de noiva* em 1943², considerada o marco da modernização da linguagem no Brasil. Restou à Dulcina permanecer no imaginário atual como uma mitologia caricatural da sua persona, algo entre a diva glamorosa e ultrapassada, uma mitologia que ofusca sua contribuição efetiva ao Teatro Brasileiro. Pensar Dulcina é olhar para a memória das raízes do nosso teatro,

² Sobre o assunto cito: "O teatro brasileiro contemporâneo ao advento e primeiros anos do modernismo foi estigmatizado pela crítica especializada como de baixa qualidade estética. Dramaturgos da estirpe de Oduvaldo Viana caíram no ostracismo, em nome do hegemônico cânone crítico modernista, que desprezou as manifestações anteriores à exibição da clássica montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, considerada o marco inaugural da modernidade teatral no Brasil. Criou-se um buraco negro, para onde foram tragados os dramaturgos, como se quisesse esquecer que houve teatro no período." (Madeira, 2008: 9).

bem como de uma ontologia do ofício do ator, que envolva ética, metodologia e história. Há pouco sobre Dulcina de Moraes na historiografia do teatro. O principal trabalho que restou sobre a atriz é sua biografia, escrita pelo autor e amigo Sérgio Viotti. Tratá-la como uma personagem de uma obra literária surge, a princípio, nesta pesquisa, como realidade metodológica, pois Dulcina, a protagonista da fábula de sua biografia *Dulcina e o teatro de seu tempo* é mais que a atriz, é uma personagem.

Se por um lado há algo da ordem da falta de escolha neste caminho metodológico, da escassez de fontes, por outro lado tratar a biografia de Dulcina pelas operações da ficção é uma escolha clara, uma tomada de posição acadêmica e política, de defender o valor de conhecimento artístico e de valorização da figura do artista, cuja luta contra o preconceito pela profissão foi a grande luta de Dulcina de Moraes. A ciência sempre se arrogou a ter maior poder sobre o conhecimento humano ao reivindicar para si a Verdade enquanto objeto e finalidade; à arte caberia a imitação e conseqüentemente a falsidade, o erro, o delírio. Estender esta concepção às gentes é rápido: os cientistas detêm o que é verdadeiro e, portanto, certo; aos artistas cabe o delírio, o errado. Querer escancarar o que há de ficcional em uma construção histórica é uma maneira de valorizar a arte como instrumento do conhecimento humano.

Por que objetivamos considerar uma obra biográfica como ficcional, se, contudo, não pretendemos negar que lidamos com uma obra cuja narrativa tem conteúdo de valor histórico? Porque

visamos compreender a verdadeira contribuição histórica de Dulcina de Moraes utilizando como ponto de partida a análise da construção poética de Sérgio Viotti desta atriz-personagem, o emprego dos recursos literários na sua composição. Assim é mister examinarmos, para quem da obra, os conceitos de Literatura e de Ficção, e definir em que medida as regras da composição da ficção são funcionais para a análise de Dulcina retratada em *Dulcina e o teatro de seu Tempo*. A definição de Literatura por si só já é objeto de inúmeras obras canônicas que possuem alcance muito maior que o presente artigo poderia almejar; entretanto nos deteremos sobre três autores que nos fornecerão suficiente material para compor uma problemática acerca da pergunta fundamental "o que é Literatura?" e sua relação com verdade, ficção e personagem. São estes Terry Eagleton, Anatol Rosenfeld e Beth Brait. Vamos a eles.

Em *Teoria da Literatura - uma introdução*, publicado pela primeira vez em 1983, o crítico literário inglês Terry Eagleton investiga o conceito de Literatura tendo em vista a delimitação do escopo sobre o qual se dedicaria a teoria literária, seu verdadeiro horizonte de discussão. A obra se afirma como tendo fins didáticos, quer tornar o assunto acessível ao maior número possível de leitores. Recorrer, portanto a este autor para a elucidação do conceito de literatura tem por primeira justificativa a intenção de uma elucidação acessível, direta, didática. A introdução do livro é inteiramente dedicada à definição do conceito de Literatura, mas é só ao final da obra, após percorrer todo um panorama

histórico das escolas mais significativas de crítica literária que Eagleton concluirá seu posicionamento frente ao debate acerca desta definição. A primeira proposição de solução da questão examinada se converte rapidamente em uma recusa. É a hipótese de que toda Literatura se definiria como "escrita imaginativa", conseqüentemente, de que se definiria como Literatura toda escrita pertencente ao universo da ficção. Porém o argumento não demora a ser refutado. Empregando um exemplo da esfera da Literatura de sua cultura, a Literatura Inglesa, à qual pertenceriam tanto os escritos de Shakespeare como os sermões de John Donne ou a autobiografia espiritual de Bunyan, Eagleton demonstra que não se pode restringir à ficção o território dos textos literários. Pertencem ao escopo da Literatura também as obras escritas que aspirassem a ser narrativas do verdadeiro, ou pelo menos, que não meramente imaginativas (Eagleton, 2006). Para Eagleton a própria distinção entre fato e ficção não seria uma fronteira precisa de se determinar, uma vez que tal distinção se apresenta como historicamente instável, como submetida à mentalidade da época que a pensa. Exemplo da fragilidade desta discriminação entre fato e ficção seria o uso da palavra "novel" na Irlanda do final século XVI, empregada tanto para descrever acontecimentos reais quanto fictícios. O exemplo abala nossa tradicional concepção dos termos e vem para ilustrar que a distinção entre verdade artística e verdade histórica é em si cultural e histórica. Este é apenas o início da investigação de Eagleton sobre o que seja a Literatura. Uma definição que identificasse Literatura e Ficção implicaria, por oposição, destituir

a presença de qualquer elemento imaginativo, por exemplo, da História, Filosofia ou das Ciências Naturais, o que também não é verdade. E, se por um lado muito do que pertence à escrita não imaginativa é incluído na concepção vigente de Literatura, também boa parte do que pertence à escrita de ficção está excluído desta qualificação. Antes de se dedicar ao argumento que de fato nos abrirá a porta da sua concepção de Literatura, Eagleton ainda examina a hipótese dos formalistas russos de que Literatura seja o emprego da linguagem de forma peculiar. Para os formalistas russos a Literatura obedeceria unicamente às suas regras, estruturas e mecanismos internos e embora não negassem que a arte guarda relação com a realidade social, acreditavam que a relação com a realidade representada não pertenceria à atividade do teórico da Literatura.

Antes de ceder à tentação de continuar percorrendo seu caminho, que não mais oferece instrumental de discussão do ficcional, cheguemos logo ao ponto de conclusão do teórico inglês. A definição de Literatura é mutável e é empregada segundo a *valorização* dos leitores em relação aos escritos. Escritos ficcionais tidos como menores não possuiriam o "direito" ao estatuto de Literatura. Literatura, finalmente, poderá ser entendida como um conceito que se define cultural e historicamente pelo que é valorizado como Literatura. Sua definição dependerá de como alguém ler a obra, e não da natureza do que é lido. Essa valorização é reflexo de sua época e pode se transformar junto com ela, afinal, mecanismos de valoração de uma sociedade

se impõem através dos mecanismos de poder desta sociedade, donde podemos concluir que a definição de Literatura está carregada da ideologia das camadas dominantes de uma época. O raciocínio de Eagleton é determinante e pode e deve ser estendido às demais áreas do conhecimento. É quase um alerta, um manual de segurança do pesquisador para que compreendamos o alcance das ideias humanas e os limites da ciência e da verdade por ela desvelada, nunca desprovida da política e da história, de uma sociedade, de uma época.

O ponto de partida do mapa de trajetória investigativa de Eagleton rumo ao conceito de Literatura assemelha-se ao começo de percurso metodológico de outro autor, o alemão radicado no Brasil, Anatol Rosenfeld, em seu artigo "Literatura e Personagem" de 1968³. Rosenfeld tem em vista uma problemática diferente, mais próxima à nossa: quer discutir a personagem de ficção e para isso é imprescindível definir Literatura. Este, a Literatura, é o campo predominante da discussão do tema, mas não se restringe a ela, uma vez que *personagem de ficção* é uma categoria pertencente às demais linguagens artísticas. Rosenfeld, como Eagleton, pauta sua argumentação inicial por

³ Artigo que faz parte da obra *A personagem de ficção*. A obra compreende quatro artigos que dialogam entre si: "Literatura e Personagem", de Anatol Rosenfeld, "A Personagem do Romance", de Antonio Candido, "A Personagem no Teatro", de Décio de Almeida Prado e "A Personagem Cinematográfica", de Paulo Emílio Sales Gomes. Propõe paradigmas para uma poética da Literatura, do Teatro e do Cinema. O conjunto de textos do livro é articulado pela questão da personagem de ficção, e cada autor explana sobre a personagem na linguagem que lhe compete.

um jogo de hipóteses e refutação, pontuando alguns dos mesmos argumentos do autor inglês, porém com exemplos da produção literária em língua portuguesa. Para Rosenfeld o que comumente se entende por Literatura seria apenas parte da Literatura, parte que também pode ser chamada de as "belas letras". Literatura no sentido lato seria tudo o que é "passível de ser afixado por meio de letras" e dentro deste vasto campo, aquele mais restrito das belas letras seria o campo que se distinguiria por seu caráter imaginário ou ficcional, sem que essa delimitação tivesse necessidade de recorrer a valorações estéticas para se delinear. Em seguida, porém, exatamente como no encadeamento argumentativo de Terry Eagleton, Rosenfeld refuta essa definição:

A literatura de cordel tem caráter ficcional, mas o mesmo não se pode dizer dos *Sermões* de Padre Vieira, nem dos escritos de Pascal [...]. No entanto, nenhum historiador da Literatura hesitará em eliminar das suas obras os romances triviais de baixo entretenimento e em nelas acolher os escritos mencionados. (Rosenfeld, 2000:12).

Assim, os autores concordam quando circunscrevem a Literatura (algo de ordem maior de grandeza), como uma parte da literatura (tudo o que se escreve) que se relaciona com a Ficção, mas que não se limita a ela.

Entendendo, ainda que superficialmente, os campos do texto que podem aparecer sob o nome de Literatura é preciso compreender o que faz de uma obra de Literatura também

uma obra de ficção. A mera confusão entre ficção e história não nos parece ofertar as ferramentas que queremos colher para a análise almejada da personagem Dulcinea, na biografia de Viotti. Segundo as compreensões da definição de Literatura até aqui examinadas *Dulcinea e o Teatro de seu Tempo*, é um escrito que não haveria porque ser excluído dos domínios da Literatura pela circunscrição de gênero biográfico. Resta saber de que modo as categorias da ficção, descartadas como definidoras da Literatura, ainda nos podem ser úteis em nosso esforço analítico da obra.

Como observamos, tanto Rosenfeld como Eagleton visam compreender o grau de participação da ontologia ficcional nos domínios da Literatura. Rosenfeld, entretanto, insere o assunto ao se debruçar sobre a estrutura da obra literária, nos fornecendo os instrumentos visados de análise. Composta por diferentes camadas de significação, sendo unicamente a camada do texto impressa, de fato, real, todas as outras camadas de significação do texto literário surgiriam desta evocação do real oferecida pelo texto, sendo sempre resultados da enunciação do texto e não da correspondência ao evento real. Deste modo, Rosenfeld nos dá suporte para a conclusão da importância de serem as regras do funcionamento desta enunciação o ponto primordial a ser verificado na construção literária e não sua correspondência ao evento, chegando à ideia da utilidade cognitiva da ficção segundo suas regras internas de funcionamento: a verdade própria da ficção, para a Literatura e outras linguagens artísticas que operam através de *personagens*.

Atingimos destarte a um ponto nevrálgico da discussão. A relação Ficção e Verdade. A ficção vem a ser compreendida como uma seara ontológica privilegiada onde a Verdade é própria, não é externa. Afirmar a verificação do estatuto de verdade da ficção sem referencial externo no interior de seus próprios domínios é como dar à ficção o status de verificação da matemática. Algo que inverteria a ordem de toda a determinação positivista sobre a relação das artes e da ciência. Retomemos o exemplo anteriormente mencionado de Eagleton, em que a própria distinção entre fictício e factual seria algo nebuloso, variável historicamente, ou como em suas palavras:

A distinção entre “fato” e “ficção”, portanto, não parece nos ser muito útil, e uma das razões para isso é que a própria distinção é muitas vezes questionável. Já se disse, por exemplo, que a oposição que estabelecemos entre verdade “histórica” e verdade “artística”, de modo algum, se aplica às antigas sagas irlandesas. No inglês de fins do século XVI e princípios do século XVII, a palavra “novel” foi usada, ao que parece, tanto para os acontecimentos reais quanto para os fictícios, sendo que até mesmo as notícias de jornal dificilmente poderiam ser consideradas fatuais. (Eagleton, 2006:2)

A afirmação põe abaixo qualquer pretensão de superioridade à verdade que o factual possa ter sobre a ficção, de maneira contundente. Nos alerta para a relatividade histórica do conceito de ficção, como, conseqüentemente, para a historicidade

de qualquer conceito. E eis aqui um ponto de encontro entre toda a Arte, Literatura e Ciência: a História. No entanto, não nos ajuda a entender o mecanismo atual da ficção e sua potência de envolvimento do leitor. É somente com o instrumental rosenfeldiano que entenderemos a estrutura plena de operação do ficcional na Literatura, podendo conectá-la às demais linguagens artísticas que funcionam com a lógica do ficcional através da *personagem*, categoria que atravessa a Literatura, carregando com ela a ficção.

Voltemos ao “Literatura e Personagem”. Após dedicar-se a uma definição de Literatura o próximo conceito a ser problematizado por Rosenfeld é o da *ficção* e quais são os domínios de seu campo. Para ele, *personagem* e *ficção* se relacionam de modo íntimo e interdependente: é a *personagem* que em última instância realiza o ficcional e, numa relação dialética, a *ficção* precisa da *personagem* para se realizar. O caráter ficcional não se define por critérios de valoração, a boa e a má ficção são, por assim dizer, igualmente ficção. As fronteiras que definem o caráter ficcional se dão em termos ontológicos, lógicos e epistemológicos (Rosenfeld, 2000). Examinemos melhor a cada um deles:

1– Ontológico: Os seres e mundo do ficcional não precisam corresponder a seres e mundo de existência fora do âmbito do ficcional.

Uma das diferenças entre o texto ficcional e outros textos reside no fato de, no primeiro, as orações projetarem

contextos objectuais e, através destes, seres e mundos puramente intencionais, que não se referem, a não ser de modo indireto, a seres também intencionais (onticamente autônomos), ou seja, a objetos determinados que independem do texto. (Rosenfeld, 2000:17)

A afirmação quer nos dizer que o que distingue o texto ficcional de outros é que nele o contexto objetivo projetado pelas orações é puramente intencional, ou seja, que não se relaciona com a realidade a não ser indiretamente, que prescindem da realidade para existir. O texto da ficção possui um universo de ontologia próprio, seu caráter de existência não é medido pela correspondência ao mundo ontologicamente determinado como real, ainda que guarde com ele uma relação de verdade nesta projeção. A relação de verdade, o que é verdadeiro na produção fictícia, é uma certa eficácia com que esta recompõe um processo de projeção do real e seus efeitos, e não da efetividade do real. A verdade fictícia, portanto, não está na existência, mas na ilusão da mesma, o que nos leva ao segundo aspecto:

2– Lógico. A verdade no interior de uma obra de ficção não deve corresponder à realidade, mas à verossimilhança, ou seja, a coerência com a possibilidade de realidade tal como ela é percebida. A verdade é uma certa lógica de operação da verdade. Além da ideia de verossimilhança do real é fundamental perceber aqui a inserção da ideia de percepção da realidade, que é da ordem de como a ficção

afeta o sujeito que a frui e que tem uma certa percepção do mundo⁴. Essa relação é viabilizada pela identificação do leitor com a obra. O que nos leva diretamente ao terceiro e último aspecto:

3– Epistemológico (a personagem). É a personagem quem de fato aciona o ficcional. A sensação de ficção só pode ser percebida pelo receptor através da personagem. O universo da ficção acionado pela ilusão do real necessita da mediação de um canal de identificação antropomórfico:

A descrição de uma paisagem de um animal ou de objetos quaisquer pode resultar, talvez, em excelente “prosa de arte”. Mas esta excelência resulta em ficção somente quando a paisagem ou o animal [...] se “animam” e se humanizam através da imaginação pessoal [...] No fundo é isso que Lessing pretende dizer no seu *Laocoonte* ao criticar um poema descritivo por lhe faltar o que chama – segundo a terminologia do século XVIII – a “ilusão” (*Taeuschung*), ou seja, a impressão da “presença real” do objeto. Tal “ilusão” somente é possível pela colocação do leitor dentro do mundo imaginário, mercê do foco “personal” que deve animar o poema e que lhe dá caráter fictício. (Rosenfeld, 2000:27)

⁴ É nesta percepção de realidade do leitor que mora a ideologia dominante deflagrada por Eagleton.

Rosenfeld evoca a clássica obra sobre teoria estética do Iluminismo Alemão de Gotthold Ephraim Lessing, o *Laocoonte* (publicado pela primeira vez em 1766), para defender que somente através do personagem o texto se “anima”, ganha alma. É o personagem que introduz o leitor no universo da ficção e isso se opera através da ilusão que só a identificação com o humano, com outro, com o *personagem* pode proporcionar. Apesar de prescindir de valores estéticos para ser ficção, é da ordem da poética o que permite que a ficção aconteça, uma vez que a ficção depende da ilusão de realidade para se processar. Personagem, verossimilhança, ilusão, uma antiga combinação envolvendo o universo ficcional.

Começamos por entender o conceito de literatura, depois o de ficção e chegamos agora ao ponto de compreender a personagem e sua função. Além de Rosenfeld outra autora contemporânea a dedicar-se particularmente à problemática da personagem em Literatura é a brasileira Beth Brait, em seu livro *A Personagem*, cuja primeira edição data de 1985. Através de um trabalho de recuperação da tradição da crítica literária em torno do tema, Brait se ocupa também da problemática da criação. Sua perspectiva analítica parte axiomáticamente do entendimento de que a personagem existe no texto como único espaço ontológico de ficção, e acaba por encerrar em dois os aspectos fundamentais, núcleos essenciais, da questão da personagem:

- O problema da personagem é, antes de tudo, um problema linguístico-artístico, pois a personagem não existe fora das palavras;
- as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção. (Brait, 2017:19)

Os dois aspectos são justamente a realidade do texto e a ficção do real, que representa o real. Invenção e reprodução. Brait defende que para a análise do personagem é fundamental compreender a construção do texto elaborada pelo autor e que a personagem faria a ponte entre “arte e vida”. Brait, como Rosenfeld, enxerga a personagem como elo fundamental da ficção. Este catalisador do acontecimento artístico, capaz de ultrapassar fronteiras das linguagens conectando real e narração do real⁵. É este olhar que lançaremos à *Dulcina de Dulcina e o Teatro de seu Tempo*. Isolando-se os núcleos definidores da questão da personagem é preciso compreender como se estruturam seus mecanismos de criação, ou ainda nas palavras de Brait:

- De que forma o escritor, o criador da realidade ficcional passa da chamada realidade para este outro universo, capaz de sensibilizar o leitor?
- Que tipo de trabalho estético requer este processo capaz de reproduzir e inventar seres que se confundem,

⁵ Essa habilidade de conectar-se tanto ao fato quanto ao artefato do personagem de ficção é algo que fica cada vez mais explícito na produção artística contemporânea. As adaptações de livros para peças e filmes, filmes para séries, séries para *games* e assim por diante em geral mantém, mais do que a articulação da trama, a essência das personagens.

especialmente em nível de recepção, com a complexidade e a força dos seres humanos? (Brait, 2017: 20)

A questão levantada por Brait nos será cara em nossa análise, o personagem, habitante unicamente do lugar-texto, pode adquirir estatuto tal entre os leitores, que escape a esta circunscrição. Se a via desta pesquisa é pensar como ficção uma obra que documenta a vida de uma personagem cuja intencionalidade subjetiva projetada objetivamente por suas orações realmente se refere a um contexto exterior, existente, a personagem da obra de ficção tradicionalmente realiza o inverso dessa operação. Se vamos ler o mecanismo de *ficcionalização* da personagem *Dulcina*, as personagens literárias fictícias conferem existência ao irreal. Quando muito célebres, seu estatuto no imaginário comum adquire tal potência que faz o personagem ganhar uma existência quase material. O exemplo é Sherlock Holmes, personagem fictício do inglês Arthur Conan Doyle, extremamente popular não só na Literatura Inglesa como mundial e que já ganhou as mais diversas versões e interpretações em diferentes plataformas artísticas, para além da Literatura. O endereço do personagem presente no livro não existia à época da publicação. A ausência do endereço frustrou gerações de turistas, fãs da obra, que procuravam o endereço em suas viagens a Londres. Nos anos noventa, resolveu-se pela criação de um museu dedicado ao personagem neste endereço, Backer Street, 221B, mantido pela Sherlock Holmes Society of England. No endereço foi posta uma placa afirmando que ali viveu Sherlock Holmes.

Poderíamos dizer, em relação a este caso, que a ficção criou um fato? Não é preciso chegar a isso. Se algum desavisado, desconhecedor de Sherlock Holmes passa pelo endereço, ele pode acreditar que um dia o “dono” deste nome realmente existiu e lá habitou. Entretanto sabemos que todo leitor viajante ao deparar-se com tal placa não duvidará da “ficcionalidade” de Holmes. Antes podemos nos lembrar da historicidade das fronteiras posta por Eagleton a partir do uso da palavra *novel*. Também para Brait não podemos nos furtar a incorrer nas questões de linguagem a partir daí:

Ao colocar estas questões caímos necessariamente no universo da linguagem, ou seja, nas maneiras que o homem inventou para reproduzir e definir suas relações com o mundo. [...] Nesse jogo, em que muitas vezes tomamos por realidade o que é apenas linguagem (e há quem afirme que linguagem e vida são a mesma coisa), a personagem não encontra espaço numa dicotomia simples, entendida como ser reproduzido/inventado. Eles percorrem as dobras e o viés dessa relação e aí situa sua existência. (Brait, 2017: 20)

É neste ponto que a autora abdica das fronteiras da literatura para estabelecer bases de elucidação sobre a linguagem e a reprodução do real. Brait resolverá a questão primeiramente no campo da imagem como linguagem, estabelecendo diferentes gradações de vínculo da linguagem com o real, desde a

fotografia documental, passando pelo retrato publicitário até concluir com a pintura não realista.

Seu primeiro ponto de análise é a relação com o real das fotografias 3x4. Tidas como expressões da pessoa mesma, ao ponto de serem utilizadas como prova de verificação identitária para documentos, as fotografias 3x4 dissimulam a construção de “eu” contida na linguagem: certa luz branca e homogênea, um recorte da pessoa no enquadramento ombro acima, uma posição sempre sentada, uma aparência “limpa” e “organizada”, a expressão de seriedade. Recursos comuns à fotografia 3x4, cuja intenção é expressar certa neutralidade, mas que não deixam de ser artifícios que respondem a certa finalidade. Assim a autora elenca sumariamente códigos de construção do real reincidentes em uma linguagem que, a princípio, deveria reproduzir o real em sua forma mais autêntica.

A partir dessa elucidação fica simples de acompanhar a evolução da graduação do argumento de que a ideia de reprodução do real sempre comporta alguma construção artificial. Seu objeto seguinte são dois retratos, duas fotografias de atrizes hollywoodianas utilizadas para a divulgação de filmes à época. Na fotografia publicitária a necessidade de criação de um personagem é bem mais explícita que na fotografia 3x4, e os recursos ficcionais crescem com essa outra intencionalidade/necessidade de intervenção sobre o real, em seu processo reprodutório. Por fim Brait lança olhar à pintura de Cândido Portinari (1903-1962)

Os retirantes. Para a autora o uso da linguagem da pintura no quadro é feito de forma não diretamente imitativa, o que permite ao pintor deflagrar de forma mais contundente a violência da realidade a qual a tela quer problematizar, nos trazendo a ideia de que a ficção dispõe de seus próprios meios para aludir ao real.

Só então, tendo estabelecido alguns paradigmas sobre linguagem e sua articulação com a habilidade de reprodução do real, que diverge da pura imitação do real, Brait se debruçará sobre a construção da personagem na Literatura e fará um panorama da tradição da crítica literária sobre o assunto a partir da revisão do conceito aristotélico de *mímesis*. Longe de nos debruçar sobre o trabalho específico de Brait nos interessa o suporte deste entendimento de *mímesis* não como imitação da realidade, mas como criação orientada por uma *verossimilhança interna* (Brait, 2017: 40).

Dulcina e o teatro de seu tempo não é uma biografia comum, em que um autor que muitas vezes não conheceu seu biografado, põe-se a pesquisar a sua vida, em geral após a morte da personalidade em questão, através de documentos ou de entrevistas com pessoas ligadas ao biografado. Este é um livro escrito em duas etapas, a primeira: *Dulcina primeiros tempos* (1908-1937) fora publicada em 1988; à época Dulcina estava então com oitenta anos. A segunda parte (1938-1996), concluiu-se em 1999, três anos após a morte da biografada, e no ano 2000 o texto é publicado na íntegra. O livro de Dulcina começa

a ser escrito com sua participação direta, através de seus materiais guardados cedidos à pesquisa entre recortes de jornais, programas de espetáculos e fotografias, mas também em longas entrevistas/conversas com o autor, seu amigo pessoal. Nesta biografia o biógrafo se anuncia como integrante da narrativa. Ele apresenta a sua relação com a biografada antes mesmo de apresentá-la:

Justamente por isso, por essa amizade velha, de trocas de passado em conversas, de trabalhos prazerosamente juntos, de planos para o futuro, muitos planos, sempre planos, eu me perguntei, antes, e continuava perguntando, em pleno vôo: seria eu a pessoa indicada para escrever a seu respeito?

Quem sabe outro alguém, mais distante, menos chegado, poderia ser mais objetivo. Quem sabe talvez, mais frio e analítico. Imparcial. Impiedosamente crítico.

Mas isso também não era bom, tampouco. Se há que escrever a respeito de alguém é essencial que haja uma forte ligação de admiração e respeito pelo biografado. Disso, tinha certeza.

Sim, o convite fora feito para a pessoa certa. (Viotti, 2000:16)

O trecho acima pertence ao capítulo de abertura do livro e deixa claro que o autor/narrador foi admirador e amigo da biografada e que não tentará se isentar dessa relação no exercício da biografia. O sujeito não é imparcial em relação ao objeto. Enquanto Dulcina era ainda viva Viotti realizou uma série

de entrevistas com ela, durante a viagem mencionada no trecho acima e em outras, gravando as conversas em fitas de áudio, a fim de colher material para narrar sua vida. O resultado das entrevistas é tão potente que eles formam, literalmente, capítulos à parte em que o narrador/autor se descola de uma descrição histórica da trajetória profissional de Dulcina e sua inserção no contexto da história do teatro brasileiro para dar lugar a cenas de conversas entre biógrafo e biografada em que tópicos livres de discussão são propostos na conversa, que segue rumos mais conceituais, um debate sobre teatro brasileiro sem respeito a uma cronologia de acontecimentos. A estes capítulos o autor batizou de *Brasília*, cidade para qual viajou para gravar Dulcina, e os numera conforme os intercala com os outros capítulos, em que data e batiza as fases da trajetória de Dulcina de Moraes. Os capítulos *Brasília* presentificam uma 'cena' que de fato se realizou entre os dois amigos. Nestes capítulos grandes transcrições de depoimentos são intercalados de comentários do narrador, em que ele desenha para nós sua visão de Dulcina, que importância e que críticas se podem atribuir a ela.

Embora o contexto projetado pelas orações do texto não seja onticamente autônomo, ou seja, como nesta obra literária o autor faz referência a um universo cuja existência extrapola o campo do texto e, desta forma resultando num texto de história, nesta obra a ficção acontece via linguagem na caracterização de suas personagens principais Dulcina e Viotti, obra e criador, mestra e aprendiz, objeto e sujeito. Toda a catalogação de um

período formador do teatro brasileiro, de uma geração que envelhece tentando construir alicerces de um teatro e de uma nova geração que a sucede abalando estes mesmos alicerces ao mesmo tempo em que continua tentando erigi-los é a grande metáfora que emerge desta biografia e a potência de uma verdade simbólica que a obra visa exprimir. Sérgio Viotti é um autor pesquisador, mas também um narrador personagem que apresenta Dulcina como alguém que ele admira, que tem como oráculo e mestra, mas também emprega seus esforços como discípulo em apontar-lhe o novo.

Mesmo que a construção de Viotti possua grande ênfase na carga afetiva de seu texto, o autor-narrador afirma sua intenção de marcar terreno no histórico, como documento, como herança, como legado, como pedagogia:

O que eu desejaria, e disse a ela, era poder contar, e deixar contado, coisas que os que estão começando hoje não sabem. E, possivelmente, não viriam a saber nunca que a memória do teatro é fraca, mesmo entre as gentes do teatro. Muito permanece ignorado por puro desinteresse. E as informações nem sempre são fáceis de se encontrar. As que existem, infelizmente, são bem poucas em relação ao que poderia, ao que deveria haver. Creio que é importante deixar tudo isso documentado para os que virão. Como parte de um todo ao qual deve pertencer, de forma indestrutível, a noção do respeito que se deve ter pelo teatro e pela profissão. (Viotti, 2000:16)

Assim o ciclo do encontro de gerações se conclui. Viotti vai ao encontro de Dulcina para ouvir e depois contar o que é memória e o que é informação. O que recebeu de Dulcina irá devolver "para os que virão". Quer "contar, e deixar contado", quer narrar. Mas o autor quer também "deixar tudo isso documentado", ou seja, se referir a uma realidade que não pode se perder pela fraqueza da memória. *Dulcina e o teatro de seu tempo* quer contar uma estória e a História.

A lógica da Ficção, para além da Literatura possui um *corpus* próprio: a ficção é o espaço em que algo não verdadeiro atinge a verdade a partir de sua capacidade de simbolização do real e não da sua mera imitação. A capacidade da literatura expressar com força simbólica o referente, seja ele real ou imaginado, é o que lhe confere o estatuto de verdadeiro, de "verdadeira Literatura". No espaço da arte a beleza é uma eficiência da ficção, a ferramenta para se alcançar a verdade da natureza humana. Literatura é linguagem e arte. Como outras linguagens e artes, opera em um campo em que a ontologia coincide com coerência e coerência coincide com beleza, desde a poética de Aristóteles. Tendo alcançado um ponto da discussão em que, se não chegamos a determinar nossos conceitos, determinamos a cosmologia em que esses conceitos orbitam, devemos voltar a nossa questão central *Por que tratar uma biografia como ficção?* e entender se não há contradição entre o gênero e a metodologia de análise proposta.

Entretanto nenhum romance, nenhuma obra de ficção, se confunde com uma reportagem jornalística, com um tratado científico. Ela é, quando muito, uma biografia, ou uma autobiografia do possível (que por mais que se baseie em documentos e na memória do vivido sempre ganha criatividade propiciada pela linguagem que a presentifica na distância dos eventos...). (Brait, 2017: 69)

O trecho citado de Brait vai ao encontro direto de nossa questão. Mesmo a biografia não se confunde com tratado científico. Todo acontecimento, seja dado pelo documento, seja dado pela memória se presentifica na linguagem, através da criatividade. Uma biografia é criação literária, e interpretá-la deve acontecer pelo exame do uso da linguagem.

Isso não invalida que a ficção não almeje também a verdade, apenas se trata de um outro tipo de verdade, segundo uma modalidade diferente de pretensão referencial, a "pretensão a redescrever a realidade de acordo com as estruturas simbólicas da ficção" (Ricoeur apud Soares, 2017:36). A pretensão que guia a ficção é indireta, ela visa indiretamente a nossa experiência temporal. A da história é direta, mas isso não nos impede de dizer que, num outro sentido de 'verdadeiro' e 'verdade', história e ficção podem ser consideradas as duas verdadeiras (Soares, 2017:36).

Comumente as tensões entre ficção e história, ou, em última instância entre arte e ciência se definem por sua utilidade.

Ciência seria útil porque aplicável, enquanto que a arte não. Para o presente trabalho a fronteira não se sustenta, é imprescindível para nós, nos é útil, a verdade da ficção de Viotti e a verdade historiográfica de Dulcina. A dialética da história e ficção, retórica e verdade, ciência e arte, documento e memória, subjetividade e objetividade, imparcialidade e interpretação, seleção e totalidade, nos serviu de bússola ao longo desta singela empreitada analítica, uma bússola que não aponta a direção de uma única estrela, mas de toda uma constelação. Se podemos pensar como Paul Ricoeur que a pretensão à verdade da ficção é indireta e a da história é direta, a obra *Dulcina e o Teatro de seu tempo* pode ser vista como uma obra cujo uso da verdade simbólica é uma ponte para a verdade referencial.

Bibliografia:

Aristóteles, *Poética* (trad. Eudoro de Souza), São Paulo: Abril Cultural, 1973.

Brait, Beth, *A Personagem*, São Paulo: Contexto, 2017.

Candido, Antonio; Gomes, Paulo Emílio Salles; Prado, Décio de Almeida e Rosenfeld, Anatol, *A Personagem de Ficção*, São Paulo: Perspectiva, 2009.

Eagleton, Terry, *Teoria da Literatura: Uma Introdução* (tradução de Waltensir Dutra), São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Gomes, Paulo Emílio Salles, *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, São Paulo: Paz e Terra, 1996.

Madeira, Wagner Martins, "Oduvaldo Vianna: Renovador do Teatro Brasileiro", in Wagner Martins Madeira (ed.), *Oduvaldo Vianna - Comédias*, São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. IX-XXVIII.

Rabetti, Maria de Lourdes, "Subsídios para a história do ator no Brasil: pontuações em torno do lugar ocupado pelo modo de interpretar de Dulcina de Moraes entre tradição popular e projeto moderno", *Revista do Lume*, vol. 1, nº 1, 2012, p. 31-55.

Sá, Álvaro de, *A Fundação Brasileira de Teatro no Rio de Janeiro 1955-1969* - Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

Soares, Martinho Tomé Martin, *História e Ficção: em Paul Ricoeur e Tucídides*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017.

Viotti, Sérgio, *Dulcina e o Teatro de seu Tempo*, Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.

CRISTO X BOMBA: DRAMATURGIA, TECNOLOGIA E TENSÃO NO SÉCULO XX

Carlos Mateus da Costa Castello Branco

<https://orcid.org/0000-0002-0127-0032>

<http://lattes.cnpq.br/2609567889993490>

Professor da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal, Brasil

Resumo: O texto tem por objetivo expor a análise da peça *Cristo x Bomba* (1967), da escritora brasileira Sylvia Orthof (1932-1997), na qual é possível identificar questões que envolvem alguns dos avanços tecnológicos e científicos que marcaram o século XX, bem como o imaginário social e literário dos anos 1960. O surgimento da bomba atômica que aparece na peça de forma alegórica, bem como a ida do homem ao espaço são exemplos das conquistas da humanidade que se revelam em forma de diálogo crítico na obra. Também são apresentados questionamentos, como o papel da televisão e o consumo das ideias prontas impostas ao público consumidor. Finalmente, traz como ambientação muitos dos questionamentos que surgem como efeitos colaterais do avanço tecnológico que parece estar em confronto com as falas religiosas e com a impossibilidade do ser humano de garantir sua permanência na Terra.

Palavras-chave: Teatro; Sylvia Orthof; *Cristo x Bomba*; Século XX; Literatura e Ciência.

Abstract: The text aims at presenting the analysis of the play *Cristo x Bomba* (1967) by the Brazilian writer Sylvia Orthof (1932-1997), in which it is possible to identify issues that involve some of the

technological and scientific advances that marked the 20th century, as well as the social and literary imaginary of the 1960s. The advent of the atomic bomb is portrayed in the play in an allegorical manner, as well as mankind's journey to space which exemplify the achievements of mankind that reveal themselves in the shape of a critical dialogue in the play. Questionings such as the role of the conformity imposed on the consuming public are also presented. Ultimately, its settings bring forth many of the questions that arise such as side effects of the technological advance that seem to confront religious speeches and the impossibility of ensuring the permanency of mankind on Earth.

Keywords: Theater; Sylvia Orthof; *Cristo x Bomba*; 20th Century; Literature and Science.

Esta reflexão tem a intenção de trazer a este espaço de discussão literária o nome e a obra da escritora brasileira Sylvia Orthof, bem como a relação entre sua dramaturgia e questões próprias de uma época em que a tensão mundial estava eivada de elementos tecnológicos e científicos.

Apesar de ser mais conhecida pela literatura dirigida ao público infantil, sua obra teatral dos anos 60 é uma importante fonte dramática que desperta o interesse do leitor a partir das discussões do mundo ali contidas. Quando foi morar em Brasília na década de 60 escreveu a peça *Cristo x Bomba*. Eram tempos

complexos na geopolítica, com a Guerra Fria protagonizando a atenção do mundo. No Brasil vivia-se a Ditadura Militar, que nos últimos tempos vem sendo defendida por setores reacionários da sociedade Brasileira a contra-senso dos avanços com relação à inclusão social e esforços progressistas dos últimos anos.

Sylvia Orthof foi professora da Universidade de Brasília e lecionou no Centro Integrado de Ensino Médio que funcionou de 1964 a 1970. O CIEM funcionava como unidade experimental da Universidade e lá Sylvia montou o TEMA - Teatro de Máscaras do CIEM. Com esse grupo montou alguns espetáculos, entre eles a peça mencionada que surgia em termos de contexto teatral em meio ao “processo de evolução da experiência teatral brasileira” (Prado, 2003) nas décadas de 50 e 60, quando se estabeleceu a continuidade e o amadurecimento do teatro no Brasil, pois a modernidade nos palcos do teatro brasileiro ocorre de forma tardia. É no início da segunda metade do século XX que segundo Prado ocorre o “deslanche do teatro moderno” (Prado, 2003).

Com o golpe às instituições democráticas de 1964 o Brasil vive um momento político crítico sintetizado pelo historiador Ronaldo Costa Couto nas seguintes palavras: “Anos Sessenta, apogeu da Guerra Fria entre os Estados Unidos e a União Soviética. No Brasil, 1964 começa carregado de ameaças. A instabilidade política alcança o auge.” (Couto, 1998: 17). É quando se rompe a ordem legal no país: “O poder civil mergulha em agonia que vai durar até 1985.” (Couto, 1998: 17). Para o mesmo historiador o país faz parte de um sistema maior de interesses mundiais, haja vista que

“[...] o golpe de 1964 é essencialmente um subproduto da Guerra Fria.” (Couto, 1998: 17).

Nos anos 60, portanto, estão representadas no Brasil, do ponto de vista da configuração do campo cultural brasileiro, forças antagônicas. Várias dessas forças estão associadas ao que se tornou hegemônico com vistas a implementar no país a cultura de massa e o sistema capitalista liberal. Outras representam a tentativa de combater a entrada maciça da mídia a favor do capital e interesses externos. Desde os interesses coloniais, até os interesses pós-independência onde a inserção do Brasil continuou reforçando o sistema hegemônico das grandes potências bélicas e econômicas, sendo que, até o presente momento, a principal função do país é o de exportador de *commodities*, apesar dos significativos avanços sociais das últimas décadas.

O fator novo, porém, na década de 1960, é justamente o avanço das tecnologias midiáticas. Principalmente a difusão da comunicação radiofônica e televisiva. A partir desses poderosos meios de comunicação, as empresas serviram de porta-voz tanto de suas próprias ideologias quanto das ideologias de governo. Esse contexto é reflexo de um movimento mundial do mercado de entretenimento que serve, em última hipótese, aos interesses de seus patrocinadores.

O momento de amadurecimento do teatro brasileiro coincide com o auge bélico da Guerra Fria e com a disputa entre as forças progressistas, compostas pelos grupos difusores da cultura

comprometida com a reflexão das contradições da vida, e o campo hegemônico comprometido com a tomada do poder pelos militares a serviço do capital estrangeiro. O teatro em Brasília, portanto não se esquivava da reflexão sobre esse momento da humanidade.

A peça *Cristo x Bomba* dialoga com a história da humanidade por meio de personagens que em torno da figura do astronauta que conquista o espaço fazem perguntas a Deus, relembrando o nascimento e vida de Jesus Cristo. Toda a peça traz releituras de orações como o Pai Nosso, a Ave Maria e o Credo. Aos questionamentos há uma série de respostas que dialogam com a atualidade do homem sujeito às leis terrenas, que envolvem a exploração da mão de obra e a existência das guerras e da bomba, também personagem. A peça faz referências à guerra fria e traz à tona a dialética entre morte e vida. Tem compromisso com a discussão dos dilemas fundamentais do ser humano, tanto no sentido existencial quanto social, seja por questionar a razão da vida, como por questionar a atitude do ser humano enquanto parte integrante de uma sociedade em crise, capaz de se autodestruir. A autora utilizou recursos caros ao teatro político, seja do ponto de vista formal, seja no conteúdo abordado, que é histórico-social. Com relação à forma, a quebra da quarta parede é uma das primeiras características que podem ser percebidas na peça, porque as primeiras falas das personagens são indagações dirigidas ao próprio público.

Logo no início do texto, quando a origem da "cápsula metálica" é anunciada, menção épica à conquista do espaço pelo homem, várias perguntas chamam o leitor à reflexão, inicialmente com a provocação irônica da personagem Marlui:

Marlui: Então, vocês vieram ouvir os sinos, tal como os meninos que sempre pedem a história do Chapeuzinho vermelho e do Lobo mau?

Moema: Vocês vieram para rezar ou para saber se somos capazes?

Sylvain: Vieram criticar? (Orthof, 1967: 2).

A sequência de perguntas parece alertar o público de que a ingenuidade deve ser deixada de lado ao longo da leitura/encenação, e que, definitivamente, esta não é uma peça para ser usufruída de forma ingênua, ou, ainda, que sua natureza não é a de entretenimento, mas sim a de reflexão crítica. É possível afirmar que esse aspecto está alinhado com o teatro didático, pois tem como objetivo fundamental provocar o público e romper com o ilusionismo cênico. Isso se confirma com as perguntas seguintes feitas por "Moema – Vocês vieram para rezar ou para ver se somos capazes?", por "Sylvain – Vieram criticar?". A reflexão metalinguística é incluída no texto, de modo que a consciência do papel social do teatro e de sua força enquanto instrumento de exercício da prática reflexiva ficam abertamente evidenciados. Mais à frente, a fala de Sylvain, nesse sentido, é contundente: "Isto que fazemos não é teatro. Fiquem à vontade. Viemos procurar a fórmula da nova comunicação. Estamos na época dos

empacotados." (Orthof, 1967: 3). O texto mostra com veemência que há por trás dele uma intenção de revelar ao público o contexto social em que a arte ali apresentada se insere, o que permite incluí-lo no grupo dos textos de teatro que identificam os efeitos da indústria da reprodução da arte: "Sylvain – A indústria do cinema. Uma emoção é multiplicada por mil. A indústria da televisão!". Hoje, talvez, a fala pudesse ser atualizada em termos de número, em vez de mil, seriam milhões ou bilhões. Mas o que impressiona é que a frase poderia ter sido tirada do ensaio de Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, em que o autor trata, entre outras questões, da perda da aura da obra de arte, devido a um "processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente" (Benjamin, 1994: 166). Por este ângulo, percebe-se que Sylvia Orthof tinha total consciência das transformações sociais e de suas consequências nas vidas das pessoas a sua volta e do público a que se dirigia, sendo que a arte deveria se pronunciar a esse respeito. A fala da personagem A. Augusto é ainda mais expressiva em relação a este último aspecto e mais ferina do ponto de vista programático, pois expressa sem disfarces ou metáforas qual a intenção ideológica do texto: "Não queremos que você, depois do jantar, assista hipnotizado a uma emoção. Desempacote a sua consciência industrializada!". O leitor é chamado a ter uma atitude proativa com relação ao espetáculo e, por correspondência, ao mundo em que vive, no qual precisa agir para que não seja dominado pela indústria

que entrega tudo pronto sem que haja qualquer opção sobre a validade ou necessidade daquilo que lhe é entregue. Em seguida aos alertas, vem a segunda simbologia épica: "Moema – Quem foi Jesus?" e surge mais uma observação de posicionamento: "Não viemos apresentar um cristo colorido, bonitinho, cercado de sinos, flores, santinhos. Nossa reza é outra!" (Orthof, 1967: 3). O texto também dialoga criticamente de forma estética com o Futurismo, o que se percebe pela passagem em que Lana canta: "Cápsula metálica/ Homem máquina/ gerado pelo fogo/ lançado num novo renascer/ de astros." (Orthof, 1967: 2).

A canção é repetida pela mesma personagem mais à frente e, em seguida, por Sylvain, como um refrão que vai compondo uma espécie de reza reforçada pela fala também de Lana: "A capsula útero/ Mãe do homem de hoje/ útero frio, sincopado/ Cheio de cálculos... matemáticos" (Orthof, 1967: 4). A menção à ciência e toda a referência da chegada do homem à lua, como se houvesse uma ironia com a solução dos problemas da humanidade por meio do avanço das máquinas e das guerras mostram que naquele momento ainda ressoava o manifesto futurista ou se fazendo representar num outro momento da história. O texto revela, em sequência, a incompreensão do homem em relação à religiosidade, ao divino: "Sylvain – Meu pai, meu pai, porque me abandonaste?" "A. Augusto – Há fome de pão no mundo!", "Sylvain – Há sangue no lugar do vinho" (Orthof, 1967: 5).

Cristo x Bomba é uma pequena peça com múltiplas influências, inclusive a do existencialismo, percebida quando o tema vida e

a morte é abordado:

A vida e a morte

Antes da morte há vida

Antes da vida há vida

Depois da morte o que virá (Orthof, 1967: 1)

A peça narra a chegada do homem ao espaço como se fosse o próprio nascimento de um novo homem o homem máquina:

Era uma vez e muitos anos

Passados e a vir

Cápsula metálica

Homem máquina

Gerado pelo fogo

Lançada num novo renascer de astros (Orthof, 1967: 1)

Porém este novo homem está completamente perdido e sem referências das suas origens e valores. Não sabe para onde é a direita e a esquerda, nem sabe sobre peso e medida. Ao longo da peça, os personagens que funcionam como o coro dialogam com ele para refletirem sobre religião. As imagens criadas pela autora indicam que não há diferença entre homem e máquina. E é nessa obra com tom futurístico, científico e tecnológico que o Astronauta perdido no espaço procura respostas para suas dúvidas e falta de referências.

Imediatamente o teatro de Sylvia Orthof se posiciona contrário à cultura de massa bestificante que induz o sujeito a comprar

produtos, comprar ideias, comprar arte, menos a pensar a vida de forma crítica. Em *Cristo x Bomba* a primeira abordagem com relação à tecnologia é justamente o modo como esta é utilizada para multiplicar a emoção. Para se ter uma ideia das forças hegemônicas que se posicionavam na década de 1960, vale trazer a memória da Rede Globo, que surge justamente no período em que o país foi presidido por Juscelino Kubitschek, um dos presidentes que mais abriu o mercado nacional para o capital estrangeiro. É em seu governo que muitas montadoras de automóvel, por exemplo, se instalam no Brasil. Segue uma breve sequência das atividades da emissora:

Julho de 1957 Rádio Globo ganha canal de televisão:

O presidente Juscelino Kubitschek aprova a concessão de uma estação de televisão à Rádio Globo. Surge o canal 4, futura TV Globo, no Rio de Janeiro.

1965 TV Globo foi inaugurada:

Em pouco tempo formou-se a Rede, com a transmissão simultânea da programação da Globo para todo o país. Com cinco emissoras próprias, de propriedade da Família Marinho, 118 afiliadas no Brasil, pertencentes a diversos grupos empresariais, o sinal da Rede Globo chega atualmente a 5.490 municípios brasileiros¹.

¹ Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/historia-grupo-globo/historia-grupoglobo.htm> [acesso em: 18.fev.2016].

A maior emissora do país se firma justamente no início do regime militar, que se alinhou ao governo norte-americano, que, por sua vez, tinha como principal política internacional junto à América do Sul o combate às políticas socialistas e anti-imperialistas.

A primeira relação que podemos traçar entre a televisão e a peça de Sylvia Orthof é a necessidade imposta pela massificação do conteúdo midiático destinado às massas pela difusão da mídia televisionada no Brasil já na década de 60. Há trechos dessa obra que constituem grande exemplo de pensamento e que combatem a ação bestificante da televisão. A obra conclama o espectador a ter uma postura reflexiva sobre a produção televisiva, sobre os enlatados empurrados ao consumidor: “A Indústria do cinema. Uma emoção é multiplicada por mil. A indústria da Televisão [...] não queremos que você, depois do jantar, assista hipnotizado a uma emoção” (Orthof, 1967: 3). Esse exemplo demonstra principalmente a capacidade de percepção do contexto social e também revela a lucidez e conhecimento da autora sobre as forças que atuavam no campo social de sua geração. É preciso, portanto, verificar, no sentido do discurso, o seu pertencimento de lugar de fala, que obviamente revela suas necessidades de produção teatral e também o seu fundamento intelectual na produção artística. Ou seja, é forçoso reconhecer que há uma percepção de que a tecnologia pode estar a serviço de forças manipuladoras, uma vez que quem as detém são segmentos minoritários da sociedade altamente comprometidos com o poder financeiro. A autora é clara e se refere à indústria

do cinema em sua peça e a capacidade da multiplicação da emoção. Obviamente essa realidade já não era novidade na década de 60, mas talvez no Brasil a percepção da visão crítica sobre as consequências dessa multiplicação se fazia necessária a tal ponto de figurar como conteúdo de discussão, assim como de alerta ao texto teatral.

Ainda é preciso mencionar que a ciência impacta de tal forma a sociedade, ainda que estejamos falando de um país periférico, no sentido de não estar no centro das decisões, que a transformação não passa despercebida pela narrativa literária, independente do momento histórico, pois esta é reflexo da realidade, incluindo a complexidade da relação entre o homem e a ciência.

Podemos perceber que o próprio título da obra dispõe o antagonismo entre a religião e a ciência – Cristo e a Bomba. Naturalmente estamos falando da bomba atômica e da capacidade destruidora desse artefato que representa a potencialidade do perigo, mas por outro lado a potencialidade do homem em superar desafios científicos e tecnológicos. O fato é que ainda que o Brasil não pudesse sequer ser atingido imediatamente pela bomba, sabia-se que a humanidade vivenciava com espanto na década de 50 e 60 a escalada das disputas nucleares, principalmente depois do resultado de Hiroshima e Nagasaki. Naturalizar essa discussão no teatro demonstra como a ciência no século XX passa a fazer parte do imaginário das pessoas comuns. Afinal as notícias estão no

rádio, nos jornais e na televisão. Os testes nucleares realizados na década de 60 pelos russos foram feitos para que todo o mundo soubesse do seu potencial destrutivo. De fato, não se sabia qual o limite, e depois da segunda guerra mundial e dos seus episódios nucleares no Japão, o imaginário social no século XX nunca mais seria o mesmo. O mundo assistiu no mínimo de forma apreensiva os passos que eram dados pelos atores nucleares da Guerra Fria.

No final dos anos 50, o desenvolvimento dos mísseis balísticos intercontinentais e o aumento do número de armas nucleares produziram mais tensões, embora o objetivo continuasse sendo o de constranger o emprego das armas nucleares. Nascia a ideia da guerra nuclear limitada...Em outras palavras uma nação não atacaria outra se soubesse que seu inimigo, mesmo atingido por artefatos nucleares, ainda poderia manter a capacidade de contra-atacar e atingir suas cidades mais populosas. (Teixeira, 2007: 36)

Outro aspecto importante é que ao trazer os desdobramentos de um mundo globalmente afetado pelos avanços científicos, não só a partir do advento do cinema, das armas e também da corrida espacial, é que sua obra passa a ter um caráter universal, podendo ter seus temas identificados em qualquer parte do mundo ocidental afetado pelos avanços do século XX. Nesse ponto específico a própria ciência surge na obra de Orthof como fator universal.

O alinhamento global das ideias contidas na peça é perceptível a partir do momento em que a dramaturga comunica seu pensamento, a sua fala e, assim, consegue definir e tem êxito ao encontrar o local onde essas ideias possam ecoar. No entanto, é a necessidade de outros sujeitos pelo mesmo discurso que permite que a peça de teatro, com suas características concretas de realização, ganhe corpo. Nesse sentido é possível traçar um desenho das forças artísticas teatrais no Brasil naquele momento. Percebe-se, portanto, que existe um sistema maior que é o momento social que se vive no mundo e no país que gera uma coincidência de discursos artísticos e ideológicos. A fala contra a mídia não é exclusividade de Sylvia Orthof, mas sim compartilhamento de ideias do mesmo momento histórico-social. A partir do momento em que a mesma realidade é vivida por diversos sujeitos não é estranho que as falas versem sobre o mesmo objeto ou constituam pensamentos com estruturas similares e coincidentes, quando o texto questiona o banho de sangue pelo qual passa toda a humanidade e não apenas nos restringirmos às associações estéticas da obra com a cidade, mas com toda a humanidade.

Voltando à questão do campo hegemônico, para compreensão desse sistema de teatro político brasileiro na década de 1960, é preciso compreender alguns aspectos do cenário brasileiro. Um deles é que "Em 1964 as experiências culturais até aqui referidas colidiram com um violento obstáculo e, pelas características de seu ímpeto, seguiram em frente no vácuo." (Costa, 1996: 101). O

golpe parece funcionar como um marco de acirramento entre os campos ideológicos. No entanto, como observa Roberto Schwarz ainda sobre o golpe, "...a trajetória que acompanhamos ficou interrompida. Como era inevitável, o teatro em parte reagiu, em parte se ajustou, e em parte se ajustou reagindo." (Schwarz, 1996, *apud* Costa, 1996: 15). Vale recuperar os ditos de Antonio Cândido:

A tentativa de focalizar simultaneamente a obra como realidade própria, e o contexto como sistema de obras, parecerá ambiciosa a alguns, dada a força com que se arraigou o preconceito do divórcio entre história e estética, forma e conteúdo, erudição e gosto, objetividade e apreciação. Uma crítica equilibrada não pode, todavia, aceitar estas falsas incompatibilidades, procurando, ao contrário, mostrar que são partes de uma explicação tanto quanto possível total, que é o ideal do crítico, embora nunca atingindo em virtude das limitações individuais e metodológicas. (Cândido, 1981: 30)

Basta recuperar a análise feita por Villas Bôas, que mostra como se deu a preocupação do combate às Ligas Camponesas e relembra que também havia intromissão norte-americana naquela conjuntura:

Não à toa, uma das primeiras ações da ditadura militar de 1964 foi destruir as Ligas Camponesas. No contexto de

engajamento pré-golpe, a principal preocupação da CIA no Brasil foi o potencial foco de subversão do nordeste brasileiro, em que as Ligas, contagiadas pelo sucesso da revolução cubana, ameaçavam a estrutura de poder por meio da organização popular na luta pelas reformas de base de caráter radical. A título de exemplo da atenção conferida pelas forças de inteligência estadunidenses às Ligas Camponesas, vale destacar a tática de contracomunicação que chegou a ser aventada, embora não tenha sido colocada em ação, para combater a utilização do cordel com arma de agitação e propaganda a serviço da mobilização e consciência dos camponeses. (Villas Bôas, 2009: 49)

Em *Cristo x Bomba* são trabalhadas as temáticas históricas, a fim de discutir a ação humana num século de bombas e holocausto. Sabemos que Sylvia Orthof foi perseguida pelos militares e censores, como lembra Celso Araújo ao se referir à peça *Cristo versus Bomba*:

O Clima no Planalto não estava nada ameno; Sylvia passou a ser visada, por algumas vezes chegou a ser seguida por carros suspeitos e logo estaria incluída entre os praticantes do teatro de protesto. Resultado: o SNI, Serviço Nacional de Informações, cuja ideologia da censura foi se sofisticando em tudo, proibiu a viagem do grupo do SESI para apresentar o espetáculo fora de Brasília. (Araújo, 2012: 61)

A peça escrita em 1967 revela toda a preocupação da autora em se posicionar por meio da dramaturgia contra os absurdos e as crises de valores humanos pelos quais passava a humanidade. Certamente a peça teve como matéria prima a realidade conturbada dos momentos que antecederam o acirramento do regime militar no país que no final daquele ano imporá à toda a sociedade os horrores do Ato Institucional nº 5, o AI-5. Os desdobramentos da 2ª Guerra Mundial, da Guerra Fria, da Guerra do Vietnã, da ditadura militar no Brasil, toda a situação geopolítica vivenciada pelo mundo naquele momento, formava um cenário que permite a identificação da dramaturgia de Sylvia Orthof com várias das questões que afligiam e ainda afligem a sociedade. Nesse sentido, o texto se mostra atual, uma vez que as contradições do ser humano persistem com muita força.

A alegoria da Bomba é um dos pontos altos da peça e antecede seu encerramento. Representa a personificação da beligerância, do autoritarismo, do mal. Ela é uma rainha vestida de prata que se auto intitula: “Eu sou ótima, sensacional!!!” (Orthof, 1967: 15). A Bomba é capaz de se comunicar em qualquer idioma e seduzir todos os homens. Defende “a luta que cria raízes profundas [...]” que “cria uma guerra fria, ótima [...] Lutemos pelas bandeiras e fronteiras, isso é ótimo!” (Orthof, 1967: 16), prega o materialismo do homem, professa a destruição: “Viva a morte! Viva a morte!...” (Orthof, 1967:17). E ao final é quem deixa a pergunta para a plateia depois do diálogo com o astronauta: “Passarás, não passarás?/ A dois mil/ Tu chegarás?”. (Orthof, 1967: 19). Nesta

peça, Sylvia Orthof mostra ter total consciência das forças que operaram e ainda estão presentes no nosso país e no mundo.

Referências bibliográficas:

Araújo, Celso, *A Cidade Teatralizada*, Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012.

Benjamim, Walter, *A Obra de Arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre – RS: Zouk, 2012.

Candido, Antonio, *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

Costa, Iná Camargo, *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

Couto, Ronaldo Costa, *Memória Viva do Regime Militar – Brasil: 1964-1985*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

Prado, Décio de Almeida, *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Orthof, Sylvia, *Cristo x Bomba*. Texto datilografado, obra não editada, 1967.

Teixeira, Dêmia Baracho, *A influência dos EUA sobre a adesão brasileira ao Tratado de Não-Proliferação de Armas Nucleares (TNP)*. Dissertação de Mestrado em Relações Internacionais - Universidade de Brasília, 2007.

Villas Bôas, Rafael Litivin, *Teatro Político e Questão Agrária 1955-1965: contradições, avanços e impasses, de um momento decisivo*. Tese de Doutorado, UnB, 2009.



O IELT é financiado por Fundos Nacionais através da FCT
Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito dos projetos
UIDB/00657/2020 e UIDP/00657/2020



O CETAPS é financiado por Fundos Nacionais através da FCT
Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito do projeto UIDB/04097/2020



O CHAM é financiado por Fundos Nacionais através da FCT
Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito do projeto UIDB/04666/2020.



O IHC é financiado por fundos nacionais através da FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito dos projetos
UIDB/04209/2020 e UIDP/04209/2020.

