



MATERIAIS PARA O FIM DO MUNDO 4

Libretos

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

LIBRETOS

MATERIAIS PARA O FIM DO MUNDO - 4

Fevereiro 2016

PROPRIEDADE E EDIÇÃO

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA

WWW.ILCML.COM

VIA PANORÂMICA, S/N

4150-564 PORTO

PORTUGAL

E-MAIL: ilc@letras.up.pt

TEL: +351 226 077 100

CONSELHO DE REDACÇÃO DE LIBRETOS

DIRECTORES

ANA PAULA COUTINHO

GONÇALO VILAS-BOAS

JOANA MATOS FRIAS

ORGANIZADOR DO Nº 6

PEDRO EIRAS

AUTORES

MATILDE VIEIRA

TIAGO SOUSA GARCIA

VITOR FERREIRA

ASSISTENTE EDITORIAL

LURDES GONÇALVES

CAPA

Pieter Brueghel, *O Triunfo da Morte* (pormenor)

PUBLICAÇÃO NÃO PERIÓDICA

VERSÃO ELECTRÓNICA

ISBN 978-989-99375-3-6

OBS: Os textos seguem as normas ortográficas escolhidas pelos autores. O conteúdo dos ensaios é da exclusiva responsabilidade dos seus autores.

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2016



UID/EL7/00500/2013



POCI-01-0145-FEDER-007339



Nota de abertura

No dia 21 de Dezembro de 2012, a expectativa de um fim do mundo – tão espectacular quanto improvável – foi vivida à escala planetária. Entre terrores genuínos e um irónico ambiente de festa, a data fatídica passou sem incidentes, e profecias de novas datas para uma destruição do planeta começaram imediatamente a surgir.

O que é o fim do mundo? Um juízo universal da humanidade, conforme dizem os textos vetero- e neotestamentários? Uma catástrofe ecológica, global e iminente, provocada pelo homem? A alegoria de um mundo que perdeu as suas (meta)narrativas, vogando sem verdade e sem destino, após Auschwitz e Sarajevo? O pretexto para a sedução do espectáculo, entre filmes-catástrofe e um delicioso imaginário da destruição? Ou o confronto de cada qual com a sua morte própria? Por que nos fascina e aterroriza este tema milenar, nunca resolvido – e o que temos a ganhar com a exploração do nosso próprio terror?

Para estudar o imaginário do fim do mundo, o Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa organiza, desde 2013, uma série de seminários abertos, coincidindo com os equinócios e os solstícios. Os libretos *Materiais para o Fim do Mundo* recolhem alguns ensaios apresentados nesses seminários, ou textos afins. Neste quarto libreto, Matilde Vieira questiona os fins do mundo perspectivados pelas crianças, entre a literatura infanto-juvenil, a paisagem desolada de *A Estrada* de Cormac McCarthy, a desagregação da linguagem, a invasão do *nada*; Tiago Sousa Garcia encontra em *Camões* as razões para o canto e para a renúncia ao canto, quando o mundo ciclicamente se perde numa “austera, apagada e vil tristeza”; por fim, Vítor Ferreira lê o fascínio e o pavor pelo fim do mundo entre o teatro de Sarah Kane e o cinema de Lars von Trier, problematizando conceitos como pessimismo, perigo ou responsabilidade.

Pedro Eiras

Do nada ao nome: o fim do mundo explicado pelas crianças

Matilde Vieira

Universidade do Porto

Resumo: Quando o fim do mundo se insinua silencioso de ausência em ausência, que podemos fazer contra o *nada*? Tendo a criança como denominador comum, três obras muito diferentes – *O Elefante Cor de Rosa* de Luísa Dacosta, *A História Interminável* de Michael Ende e *A Estrada* de Cormac McCarthy – encontram uma resposta idêntica na possibilidade de imaginar e reinventar a linguagem e com ela, e através dela, resistir ao fim do mundo.

Palavras-chave: infância, linguagem, fim do mundo, nada, esquecimento, nomear

Abstract: When the end of the world insinuates itself through absence, what can we do against the *nothing*? Having the child as a common element, three very different works – *O Elefante Cor de Rosa* by Luísa Dacosta, *The Neverending Story* by Michael Ende and *The Road* by Cormac McCarthy – find a common ground on the possibility of imagining and reinventing language and with it, and through it, resisting the end of the world.

Keywords: childhood, language, end of the world, nothing, oblivion, naming

Juro pelos meus olhos
que te venho pedir
o apocalipse da esperança

Carlos de Oliveira

The Child is father of the Man

William Wordsworth

Prólogo

Numa crónica, recordando a passagem do cometa Halley em 1910, Cecília Meireles escreve sobre o fim do mundo, dizendo:

A primeira vez que ouvi falar no fim do mundo, o mundo para mim não tinha nenhum sentido, ainda; de modo que não me interessava nem o seu começo nem o seu fim. Lembro-me, porém, vagamente, de umas mulheres nervosas que choravam, meio desgrenhadas, e aludiam a um cometa que andava pelo céu, responsável pelo acontecimento que elas tanto temiam. (Meireles 1998: 73)

Ora, é precisamente nesse preciso ponto da infância e com essa mesma imagem do cometa que se inicia esta reflexão.

Mas antes, confronto-me com aquele que será talvez o problema comum a três séries de seminários sobre o fim do mundo. A expressão “fim do mundo” leva inevitavelmente à terrível questão: “de que mundo?”. Segue-se uma série de inquietações. O fim do planeta é diferente do fim da galáxia que é diferente do fim do universo. O fim de outras espécies não é o fim da nossa espécie (e vice-versa). As bactérias já assistiram a vários fins do mundo. O fim do humano é o fim da consciência? O fim do mundo como o conhecemos é igual à nossa morte?

O próprio ensaio principia um apocalipse, no sentido etimológico do termo, na tentativa de revelar, de deixar a descoberto o que até aqui estava oculto. Releio as palavras de Stephen Jay Gould, paleontólogo norte-americano, numa entrevista a propósito da chegada do ano 2000:

Imagine que você é um tiranossauro. Vive no fim do Cretáceo, e lá vem um asteróide que cai. Para você é um desastre inapelável, você morre assim com todos os seus congêneres. Nada podia ser mais trágico. Do seu ponto de vista, o facto de que a vida se restabelecerá 5 ou 10 milhões de anos mais tarde não é um consolo. A possibilidade de uma extinção nos inquieta com razão, mas em nossa escala, não na escala da Terra. (1999: 34)

Retomo esse fim do mundo, egoísta e antropocêntrico, mas um fim do mundo que começa, como em Cecília, a partir do momento em que o mundo ganha algum sentido. Regresso ao ponto de partida da infância acrescentando que a minha memória literária não será das melhores. A minha explicação encontra-se nas muitas histórias que me foram lidas na infância, estantes de histórias que sei de cor e que deixam pouco espaço na memória para os livros lidos na idade adulta.

A primeira tentativa é então explicar o porquê do fim do mundo nos livros para crianças, mas detenho-me novamente perante uma questão: porque haveria de ser o fim do mundo diferente de todas as outras histórias que metem medo? Se temos assassinatos, crianças empurradas para dentro de fornos, lobos que comem avós e que morrem afogados com pedras na barriga, por que não o fim do mundo?

Compreendo então que na verdade o problema não está no fim do mundo, mas na forma como ele surge. Não espectacular ou explosivo, mas subtil, insinuando-se aos poucos. Sigo a ideia e o ensaio que seria “O fim do mundo explicado às crianças” torna-se numa tentativa de resposta a esse fim do mundo que se prolonga silencioso e discreto através da leitura de três obras distintas, mas com a figura da criança como elo comum. Falo de *O Elefante Cor de Rosa* de Luísa Dacosta editado em 1974, de *A História Interminável* do alemão Michael Ende, editado em 1979 e, por fim, de *A Estrada* do norte-americano Cormac McCarthy, editado em 2006.

1. O Nada

Como Cecília contemplo o fim do mundo espelhado na imagem de um cometa e de um pequeno elefante cor de rosa, livro homónimo, escrito por Luísa Dacosta.

Num planeta distante da nossa galáxia existem elefantes cor de rosa, num “mundo amável” (Dacosta 1996: 8) os elefantes movem-se “um pouco como balões soprados, porque a gravidade não os [prende] demasiado ao solo” (*ibidem*), há flores

brancas e festa todos os dias, “todos os dias em águas límpidas os elefantinhos bebiam o arco-íris e as estrelas (...) todos os dias a vida era alegre e companheira” (11). E, de súbito, morre uma flor branca. Os elefantes aprendem a tristeza. Seguem-se todas as outras flores brancas, e a manhã já não nasce “laranja e ouro” (22), prolonga-se a noite e “na floresta verde, que eles podavam para se alimentar, havia galhos mortos sem folhas e no chão, frouxas sem vida, as asas azuis de um pássaro” (26).

Neste fim do mundo não há explosões, barulho, multidões em correria, há antes uma ausência que se vai instalando pouco a pouco em tudo o que rodeia o elefantinho:

E agora que já sabiam medir o tempo em sofrimento parecia-lhes interminável ter de esperar aquela noite que apagava a alegria do planeta, onde tinham vivido, murchando flores e ramos, ceifando asas, ensombrando os ares e as águas, apagando o cristal das manhãs, o luar das três luas e o brilho das estrelas. (...)

Pareceu ao elefantinho que os seus companheiros eram menos, que faltavam. Mas não tinha a certeza, não sabia contar. Entretanto, por toda a parte a sombra da desolação estendia-se enorme: nem asas azuis, nem flores brancas, nem folhas verdes, nem águas claras. Em breve, o elefantinho não teve dúvidas. Estava sozinho. (30-34)

Eis como o livro se torna numa aprendizagem da tristeza e da solidão. O ingénuo elefante que desconhece o sofrimento vê o seu coração cheio de espinhos como um ouriço e, chegado o ponto onde o fim do mundo se torna demasiado doloroso, é-nos dito: “Olhar tinha-se-lhe tornado terrível e passava o tempo, indiferente, de olhos fechados, na esperança de forçar a vinda daquela noite a que não podia fugir” (35). Afinal, se de ausência em ausência o *nada* toma o lugar do que estava, de que serve ver?

O mesmo movimento acontece em *A História Interminável*. Livro muito interessante, sob vários aspectos, a começar pelos vários níveis da narrativa. A cor do texto difere conforme a personagem principal, um rapaz de 11 anos, Bastian, está dentro ou fora da história encaixada na história englobante. Eu, leitora, assisto a Bastian lendo “A História Interminável”. Bastian lê, no seu livro, a mesma história interminável onde um jovem guerreiro índio, Atreíú, tenta salvar o reino de Fantasia, acometido pela terrível ameaça do misterioso *nada* e pela doença da Imperatriz-Criança. O terrível *nada* é na obra de Ende, como em *O Elefante Cor de Rosa*, aquilo que não pode ser visto:

As copas das árvores mais próximas eram verdes, mas a folhagem das árvores afastadas parecia ter perdido a cor, era cinzenta. E, um pouco mais longe, tornava-se estranhamente transparente, nebulosa, ou antes, parecia cada vez mais irreal. E para além dessas árvores não havia nada, absolutamente nada. Não era um lugar ermo, nem uma zona escura ou clara; era algo insuportável à vista e que dava às pessoas a sensação de terem ficado cegas. Pois não há olhos que suportem olhar o nada total. Atreiu pôs a mão à frente da cara e quase caiu do ramo onde estava empoleirado. Agarrou-se bem e desceu outra vez o mais depressa que pôde. Já tinha visto o suficiente. Só agora compreendia bem o horror que ameaçava Fantasia. (Ende 1996: 42)

Este “nada total” exerce sobre os habitantes de Fantasia uma atracção inexplicável. Indolor, insinuando-se lentamente, não são poucos os que lhe sucumbem, atirando-se propositadamente para o *nada* ou esperando, sem sair do lugar, a sua chegada, como é o caso da velha tartaruga Morla para quem tudo é indiferente:

— Ouve lá — gorgolejou Morla —, somos velhas, pequeno, velhas de mais. Já vivemos bastante. Já vimos muito. Para quem sabe tanto como nós, nada é importante. Tudo se repete eternamente, dia e noite, Verão e Inverno, o mundo está vazio e não tem significado. Tudo se move em círculos. O que aparece tem de desaparecer, o que nasce tem de morrer. Tudo passa, o bem e o mal, o estúpido e o inteligente, o belo e o feio. Tudo é vazio. Nada é real. Nada é importante. (45)

Esta tranquilidade face ao fim do mundo é, todavia, apenas reservada a tartarugas e outras espécies de niilistas já que, como nota Umberto Eco, “o argumento de que todos os homens são mortais nunca tranquilizou um moribundo! ‘Você está morrendo, mas veja, isso acontece com todo o mundo, meu velho!’ Se ainda lhe restarem forças, ele o esbofeteará.” (1999: 180)

Este *nada*, que não pode ser visto nem em *O Elefante Cor de Rosa* nem em *A História Interminável*, é de certa forma ilustrado na paisagem desolada de *A Estrada* de Cormac McCarthy. Na contracapa da edição portuguesa, o romance é resumido da seguinte forma:

Um pai e um filho caminham sozinhos pela América. Nada se move na paisagem devastada, excepto a cinza no vento. O frio é tanto que é capaz de rachar as pedras. O céu está escuro e a neve, quando cai, é cinzenta. O seu destino é a costa, embora não saibam o que os espera, ou se algo os espera. Nada possuem, apenas uma pistola para se defenderem dos bandidos que assaltam

a estrada, as roupas que trazem vestidas, comida que vão encontrando – e um ao outro. (McCarthy 2006)

Relato da viagem de um pai e de um filho por uma terra devastada, imagem de um mundo pós-apocalipse, onde a sobrevivência é praticamente impossível, a obra não poderia estar mais longe de um qualquer universo infantil. Contudo, surpreende, abrindo o livro, uma dedicatória ao filho do escritor na altura com oito anos. Estamos perante “o ponderoso contra-espectáculo das coisas deixando de existir” (*idem*: 180) e uma nova afirmação do *nada* plasmado na paisagem que contamina a própria linguagem e os nomes:

Nada prendia o olhar, nenhum fumo. Posso ver?, perguntou o rapaz. Sim. É claro que podes. O rapaz apoiou-se no carrinho e ajustou a roda de focagem. O que é que vês?, perguntou o homem. Nada. Baixou os binóculos. Está a chover. Sim, disse o homem. Eu sei. (*idem*: 12)

Primeira lição sobre o fim do mundo: o facto de o *nada* não se poder ver não significa que ele não se vá instalando aos poucos.

2. Da necessidade de dar um nome ao que se imagina

A ausência em *A Estrada* é particularmente evidente na inexistência de nomes próprios: desde os nomes dos lugares, que não deixam identificar ao certo onde se passa a acção, até aos nomes que tornam o pai e o filho que acompanhamos ao longo da obra em dois seres rotulados apenas por definições genéricas como “o homem”, “a criança”, “o rapaz”, “ele”.

Num ensaio detalhado sobre a questão dos nomes em *A Estrada*, Ashley Kunsu destaca o facto de a única personagem que surge identificada com um nome próprio, Ely, admitir prontamente a falsidade do nome. Como nota a autora, sem o verdadeiro nome o homem não pode ser considerado responsável pelas suas acções e palavras (2009: 60).

Os nomes são um dos exemplos da relação atribulada do romance com a linguagem. Num mundo reduzido ao mínimo, uma linguagem reduzida ao mínimo: diálogos monossilábicos, uma linguagem indecisa, oscilante, mesmo no grafismo da página¹ e a reflexão sobre os nomes:

Os nomes das coisas a seguirem lentamente essas mesmas coisas para o reino do esquecimento. As cores. Os nomes dos pássaros. As comidas. Por fim, os nomes das coisas que cada um acreditava serem verdadeiras. Mais frágeis do que ele pensava. Que parcela já desaparecera? O idioma sagrado privado dos seus referentes e, como tal, da sua realidade. A encolher-se como uma criatura que tenta conservar o calor. Mais tarde ou mais cedo, acabaria por se apagar para sempre. (McCarthy 2006: 63)

A dissolução da linguagem acompanha a desagregação de um mundo onde as coisas que se acreditava serem verdadeiras revelam a sua imensa fragilidade. Num mundo que distingue os “bons” dos “maus” pelos que não se voltaram para o canibalismo, onde muitos cederam ao *nada* – a começar pela figura materna que se suicida no início do romance – é a figura da criança o eixo moral de todo o romance. É ela que, qual Prometeu, “transporta o fogo”, frase repetida por diversas vezes ao longo do romance². É a ela, qual Adão (e não faltam no romance de McCarthy alusões bíblicas), que caberá nomear o novo mundo ainda latente. Talvez por isso, num romance a tantos níveis tão violento, o autor oferece ao leitor uma ténue hipótese de redenção.

O rapaz conversa com o pai acerca de um outro menino que julga ter visto e pergunta-lhe: “Mas quem é que o vai encontrar, se ele estiver perdido? Quem é que vai encontrar o menino?” (184). A resposta do pai antecipa o que acontecerá após a sua própria morte, quando a criança é encontrada por uma família, deixando antever a possibilidade de um reinício: “A bondade vai encontrar o menino. Sempre assim foi. E há-de voltar a ser.” (*ibidem*) A criança sobrevive e, com ela, o fogo. Fogo esse que afinal talvez não se apague para sempre. Consideremos o paralelismo entre a expressão “transportar o fogo” e a forma como o autor se refere à linguagem como “uma criatura que tenta conservar o calor”. Duvidássemos ainda da importância dos nomes, a despedida entre pai e filho é descrita do seguinte modo: “Quando regressou, ajoelhou-se ao lado do pai e pegou-lhe na mão fria e repetiu o nome dele em voz alta vezes sem conta” (*ibidem*). Como sublinha Kunska:

By divesting the post-apocalyptic landscape of those names that signify the now ruined world, *The Road* frees both character and reader from the chains of the old language. Eliminating the old suggests the coming of the new and creates a space in which the new world can be imagined and called into being. (2009: 64)

[Ao libertar a paisagem pós-apocalíptica dos nomes que convocam um mundo agora em ruína, *A Estrada* liberta tanto as personagens como os leitores das correntes da antiga linguagem. O eliminar do antigo sugere a chegada de algo novo e cria um novo espaço no qual o novo mundo pode ser imaginado e chamado a ser.]

Se em *A Estrada* esta é apenas uma esperança ténue, em *A História Interminável* a solução para deter o *nada* que destrói quase por completo Fantasia é precisamente dar um novo nome à Imperatriz-criança. Este novo nome dado por Bastian marca precisamente a passagem da primeira para a segunda parte do livro com a transformação de Bastian de leitor da *História Interminável* em actor no reino de Fantasia. A partir do momento em que dá um novo nome à Imperatriz, Bastian faz renascer Fantasia criando um novo mundo através dos seus desejos. Nomear é aqui fazer nascer de novo através da imaginação infantil, a única capaz de recomeçar um mundo após a sua quase extinção. A uma nova forma de ver corresponderão novos nomes.

A importância da capacidade criadora através da linguagem não podia ficar mais clara do que quando, no avançar da história, Bastian, chegado à “Cidade dos Antigos Imperadores”, se confronta com todos aqueles que quiseram um dia tornar-se indevidamente imperadores de Fantasia e que perderam todas as suas memórias. A certa altura, o guarda da cidade revela o sádico jogo que entretém os habitantes. Um conjunto de dados contém as vinte e seis letras que compõem todas as histórias. Os antigos imperadores, despojados da capacidade de fala, sem passado e, por isso, sem futuro, jogam aos dados pela eternidade e a cada lançamento procuram palavras. Eventualmente, nota o guardião da cidade, ao fim de muitas jogadas, compõem-se palavras. Se o jogo for jogado tempo suficiente, a aleatoriedade dos dados permitirá até combinações sem sentido como “espinafre amarelo” ou “pinta pescoços” (Ende 1996: 268). A perda da capacidade de contar histórias, relacionada aqui com a perda da memória do mundo real, ilustra assim o fim do mundo dos potenciais imperadores presos para sempre em Fantasia.

Retorno a *O Elefante Cor de Rosa*. Sozinho num planeta a morrer, o elefante é resgatado por um cometa que o leva através das galáxias. Contudo, os cometas são demasiado quentes e os elefantes demasiado pesados. O elefante aterra no nosso

planeta, no único sítio possível para um elefante cor de rosa: a imaginação de um menino. O menino diz “vi-um-elefante-cor-de-rosa!” (Dacosta 1996: 55) e, como em *A História Interminável*, é o acto de contar que faz com que os outros vejam o pequeno elefante, agora a salvo na imaginação de vários meninos:

E no meio dum silêncio ansioso, descreveu o elefantezinho com as suas orelhas de pétala de rosa gigante, a torcidinha do rabo, a tromba cor de bolo de aniversário, o seu andar gracioso de balãozinho soprado, a sua pança de bola-de-sabão.

– Ah! Como é lindo!

E todos viram o elefantezinho cor de rosa que passou a habitar a Terra e a unir uma roda de meninos. (56-58)

3. "Faz o Que Quiseres" ou Somos todos chamados a responder pelo fim do mundo e pelo que virá a seguir

O último dos temas que se repete nos três livros, a par do *nada* e da hipótese de responder ao fim do mundo através da imaginação e da invenção de uma nova linguagem, é resumido no símbolo da Imperatriz-criança, um amuleto onde está escrito "Faz o Quiseres". Em *A Estrada* esta ideia surge levada ao extremo, ilustrada pela violência, pelo canibalismo, pela crueldade. Contudo, em *A História Interminável* o amuleto que permite a Bastian satisfazer os desejos e (re)inventar Fantasia faz também com que este perca a cada desejo as suas próprias memórias. Perante a possibilidade de criar do zero e com as difíceis instruções – “faz o que quiseres” – os desejos de Bastian rapidamente se tornam egoístas – ser mais alto, mais corajoso, ser admirado.

Por outro lado, quando tenta o altruísmo e, não antevendo as consequências dos seus desejos, transforma as criaturas mais tristes de Fantasia nas mais alegres, ameaça a sua própria hipótese de conseguir regressar ao seu mundo. A cada desejo, Bastian vai perdendo as suas verdadeiras memórias e, por conseguinte, a capacidade de inventar histórias e de formular o único desejo capaz de o fazer regressar. O caminho de retorno é, assim, um longo caminho de abdicação, um caminho inverso no qual Bastian perde todas as suas recordações, incluindo o próprio nome, e que termina com o protagonista procurando, numa mina de imagens, a memória capaz de o trazer de volta, tentando salvar do esquecimento a única memória que o prende ainda ao mundo real. Estamos

aqui perante o delicado equilíbrio de salvar um mundo (Fantasia) sem perder o outro (o real).

Mas afinal que tem isto tudo a ver com o fim do mundo?

A verdade é que, em última instância, nenhum discurso é capaz de nos salvar do fim do mundo. O verdadeiro fim do mundo não pode ser discutido, é do domínio do indizível se não sobrar ninguém para contar a história. O fim do mundo interessa-me aqui como motivo de reflexão, enquanto hipótese de produzir um sentido. Afinal, que posso eu aprender com o fim do mundo?

Enquanto sobreviver um único humano, a nossa responsabilidade face ao fim do mundo é guardar as imagens, salvá-las do esquecimento e salvaguardar a possibilidade de uma nova linguagem que descreverá o que até aqui nunca existiu. É lembrar que a invenção de uma nova linguagem – em certa medida o que faz a poesia e a literatura – surge como alternativa à afirmação constante do *nada*, à ausência de alternativas. É lembrar que onde há um fim há sempre uma possibilidade, ainda que ténue, de reinício; que é preciso salvaguardar a hipótese de – como lembra Luísa Dacosta no início de *O Elefante Cor de Rosa* – “no sonho, a liberdade”. Lembrar que tudo existe porque foi nalgum ponto imaginado³. Até o fim do mundo. Afinal, “se há coisa que o mundo fez sempre bem / foi acabar. De novo e sempre: acabar.” (Freitas 2015: 154).

Bibliografia

Carrière, Jean-Claude/ Jean Delumeau / Umberto Eco / Stephen Jay Gould (1999), *Entrevistas Sobre o Fim dos Tempos*, tradução de José Laurenio de Melo, Rio de Janeiro, Rocco.

Dacosta, Luísa (1996), *O Elefante Cor de Rosa*, Porto, Civilização Editora [1974].

Ende, Michael (1996), *A História Interminável*, tradução de Maria do Carmo Cary, Lisboa, Editorial Presença [1979].

Freitas, Manuel de (2015), *Sunny Bar*, Lisboa, Alambique.

Gaiman, Neil (2013), “Why our future depends on libraries, reading and daydreaming”, <www.theguardian.com/books/2013/oct/15/neil-gaiman-future-libraries-reading-daydreaming> (último acesso em 18/09/2015).

Kunsa, Ashley (2009), “Maps of the world in its becoming’: post-apocalyptic naming in Cormac McCarthy’s *The Road*”, *Journal of Modern Literature*, vol. 33, nº 1, 57-74.

McCarthy, Cormac (2007), *A Estrada*, tradução de Paulo Faria, Lisboa, Relógio D’Água.

Meireles, Cecília (1998), “O fim do mundo”, in *Quatro Vozes*, Rio de Janeiro, Record, 73.

Matilde Queirós Vieira nasceu no Porto em 1991. Licenciada em Línguas, Literaturas e Culturas – Variante de Português/Inglês pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, concluiu em 2014, na mesma instituição, o Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes com a dissertação *Entre o Instante e a Eternidade: Imagens do Tempo na Poesia de Lêdo Ivo*.

NOTAS

¹ Esta indecisão está presente na própria mancha gráfica do texto, por exemplo em elementos como “it’s” ou “can’t” que ora aparecem grafadas com o apóstrofo, ora surgem sem ele.

² A expressão é repetida diversas vezes ao longo do romance como algo que caracteriza as personagens principais, “os bons”. “Transportar o fogo” é uma garantia de sobrevivência não só física mas moral:

Vai correr tudo bem, não vai, papá?

Vai, sim.

E não nos vai acontecer mal nenhum, pois não?

Claro que não.

Porque nós transportamos o fogo.

Sim. Porque nós transportamos o fogo. (McCarthy 2006: 59)

³ Em 2013, Neil Gaiman, autor britânico, falando sobre o papel da leitura e das bibliotecas, alude à obrigação de imaginar, numa conferência da qual destaco este excerto:

We all – adults and children, writers and readers – have an obligation to daydream. We have an obligation to imagine. It is easy to pretend that nobody can change anything, that we are in a world in which society is huge and the individual is less than nothing: an atom in a wall, a grain of rice in a rice field. But the truth is, individuals change their world over and over, individuals make the future, and they do it by imagining that things can be different.

Look around you: I mean it. Pause, for a moment and look around the room that you are in. I’m going to point out something so obvious that it tends to be forgotten. It’s this: that everything you can see, including the walls, was, at some point, imagined. Someone decided it was easier to sit on a chair than on the ground and imagined the chair. Someone had to imagine a way that I could talk to you in London right now without us all getting rained on. This room and the things in it, and all the other things in this building, this city, exist because, over and over and over, people imagined things. (Gaiman 2013)

[Nós – adultos e crianças, autores e leitores – temos a obrigação de sonhar acordados. Temos a obrigação de imaginar. É fácil fazer de conta que ninguém pode mudar nada, que estamos num mundo no qual a sociedade é enorme e o indivíduo é menos que nada: um átomo numa estrutura, um grão num campo de arroz. Mas a verdade é: os indivíduos mudam o mundo vezes sem conta, os indivíduos constroem o futuro e fazem-no imaginando que as coisas podem ser diferentes.

Olhem em volta. Façam uma pausa e por um momento observem a sala onde nos encontramos. Vou tornar evidente algo tão óbvio que tende a ser esquecido. Tudo o que conseguimos ver, incluindo estas paredes, foi, em alguma altura, imaginado. Alguém decidiu que era mais fácil sentar-se numa cadeira do que no chão e imaginou a cadeira. Alguém teve de imaginar uma maneira de eu conseguir falar convosco aqui, em Londres, sem que a chuva nos caísse em cima. Esta sala e todas as coisas nela, e todas as coisas neste edifício, nesta cidade, existem porque, uma e outra vez, as pessoas imaginaram.]

“Não mais, Musa, não mais”. O fim do mundo a partir de Camões

Tiago Sousa Garcia

Universidade do Porto | University of Kent

Resumo: Ao tempo da publicação de *Os Lusíadas*, Portugal encontrava-se num momento crucial da sua História. Com a empresa dos Descobrimentos em declínio, o jovem rei Sebastião tentava redireccionar os esforços nacionais para uma nova guerra santa. O descontentamento era evidente. Apesar de concluído em meados do século XVI, *Os Lusíadas* sofre revisões que aludem aos problemas do país à época da sua primeira publicação em 1572: a influência nefasta de alguns conselheiros reais, a avareza e cobiça dos principais nobres e mercadores nacionais, os pesados impostos levantados à população empobrecida, o desinteresse pela literatura e pelas artes humanistas. Neste artigo, faz-se uma leitura presentista do crescente descontentamento do narrador em *Os Lusíadas* provocado pela espiral de declínio em que o país entrou e que, eventualmente, resultará na completa recusa do narrador em continuar a glorificação da história nacional. Uma nota final em modo impressionista transporta as preocupações de Camões para o contexto cultural e académico de Portugal em 2015.

Palavras-chave: *Os Lusíadas*, Luís de Camões, presentismo, economia, apoio à investigação, filistinismo

Abstract: At the time of the publication of *Os Lusíadas*, Portugal was at a crucial crossroads in its history. With the enterprise of Discoveries in decline, young King Sebastian I attempted to redirect the national effort towards a new holy war. The nation's discontent was clear. Even though the manuscript of *Os Lusíadas* had been concluded in the mid-fifteenth century, the text was revised up until the moment of its first publication in 1572: examples of that are the allusions to the nefarious influence of some of the royal counsellors, to the greed and ambition of the nobility and merchant classes, to the heavy taxes levied to the impoverished populace, or to the lack of interest shown in literature and other humanist arts. This article gives a presentist reading of the growing disenchantment displayed by the narrator of *Os Lusíadas* caused by the spiral of decline into which Portugal had fallen and that will, ultimately, lead him to stop the

glorification of the nation's history. A final impressionist note will carry Camões' concerns to the cultural and academic context of Portugal in 2015.

Keywords: *Os Lusíadas*, Luís de Camões, presentism, economy, research grants, philistinism

Antes de começar, alguns avisos à navegação. O primeiro aviso é metodológico: o que tentarei fazer aqui é diferente do tipo de análise que normalmente faço. Não estou certo de que resulte; não estou certo de que conseguirei convencer – mais, não estou certo de que *quero* convencer. Talvez por isso prefira chamar a este artigo “O fim do mundo *a partir* de Camões” – a maior parte do que se seguirá dever-se-á mais a mim do que ao poeta quinhentista. Daí segue que quando me referir a Camões, ou ao Poeta, não me refiro necessariamente a Camões personagem histórica, nem talvez ao poeta enquanto sujeito biográfico. O poeta Camões de quem falarei é uma entidade misteriosa – uma mescla de historicidade com uma figura idealizada de um Camões enquanto poeta maior – quase heróico – das letras europeias.

Finalmente – dividi esta comunicação em duas partes desiguais. A primeira, mais longa, será a leitura ela mesma. A segunda, mais posfácio que análise, assemelha-se a uma reflexão de quem acabou de pousar o livro: desconexa, rápida, incerta.

Permita-me, caro leitor, que comece por alterar as unidades de tempo: esqueça, por agora, segundos, minutos, horas; dias, meses e anos. O tempo, n’*Os Lusíadas*,¹ mede-se em versos, estâncias e cantos. Na narrativa de Camões, os navegadores portugueses demoram seis cantos completos até desembarcarem na Índia – mais de seiscentas estâncias; ou mais de quatro mil e oitocentos versos. Estes mais de quatro mil e oitocentos versos traduzem cerca de quinze séculos de História e um de navegação. E todavia, a viagem de regresso de Vasco da Gama e companhia dura menos de duas estâncias. Como se a desolação atingisse subitamente o poeta – ou como se as naus de Gama fossem levadas em mão pelos deuses de volta ao Tejo. Ou talvez um pouco dos dois. O que me interessa neste momento é aquilo que imediatamente sucede ao retorno dos navegadores:

Não mais, Musa, não mais, que a Lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida.
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida. (X.145.1-4)

O fim da viagem é, então, o fim d'*Os Lusíadas*, mas os termos em que Camões introduz o fim do seu trabalho poético são incrivelmente significativos. Não se trata de um qualquer término de narrativa: não é apenas um “isto é o fim” ou “em conclusão”. As últimas palavras do poeta são de desespero, cansaço, quase suplicando pela morte. O fim do canto é, também, o fim da vida; ou então, o fim da escrita é o fim do mundo.

Deve notar-se que esta não é uma mera associação semântica (embora também o seja): o fim da escrita, ou antes, a impossibilidade de continuar a escrever como sinónimo do fim de tudo é um tema que reaparece de tempos a tempos na obra de Camões. Veja-se, por exemplo, a sua extraordinária sextina: “Nao posso imaginar qual seja a pena/ Que traslade esta pena com que vivo” que termina “Morrendo estou na vida, e em morte vivo/ Vejo sem olhos, e sem língua falo;/ E juntamente passo gloria e pena” (Camões 1981: 76). O jogo de palavras entre “pena” como desgosto ou tristeza e “pena” enquanto objecto de escrita assemelha-se à dicotomia que identifiquei n'*Os Lusíadas* entre a impossibilidade da escrita e fim do mundo. As duas penas são, para Camões, inseparáveis, e inversamente proporcionais: quanto maior a pena na vida, menor o uso para a pena de escrita.² No terceto que encerra a sextina, Camões junta a impossibilidade da escrita com outro tema que lhe é subjacente: a profecia. Aquele que vê sem olhos e fala sem língua lembra tanto Tirésias – o profeta cego – como Filomela, que teceu a história da sua violação e mutilação porque não a podia contar. Ao juntar estes dois personagens, Camões produz a figura idealizada do vate: o profeta masculino e feminino, capaz de ver além do tempo e de cantar mesmo quando a linguagem não é suficiente. Quando o canto já não é mais possível, então, o fim do mundo esta próximo.

O desânimo final n'*Os Lusíadas* chega também de modo semelhante: o fim da narrativa sucede ao maior esforço profético do poeta quando, através de Tétis, reconta os acontecimentos que se seguiram à viagem de Vasco da Gama até ao momento da escrita. Permitam-me também que proponha uma possível definição de profeta: aquele que conhece a *história* do futuro. O profeta assemelha-se ao ponto de origem de dois

vectores distintos, com direcções opostas. A estrutura temporal d'*Os Lusíadas* é, como se sabe, semelhante. A narrativa posiciona-se no centro dos dois vectores – a viagem de Vasco da Gama – conhecendo igualmente o passado como o futuro.³ Consequentemente, esperar-se-ia que o desânimo final se anteviesse nas primeiras linhas do poema, e de facto assim é. Ao longo da narrativa o poeta pede a intervalos a renovação da inspiração às musas. Estas repetidas invocações são normalmente entendidas como uma espécie de pausa de recuperação, como se o poeta estivesse num longo caminho e precisasse de se alimentar para continuar. Talvez. Mas são também sinal de que o autor não tem outra opção senão continuar, como se o poema estivesse já escrito nos céus e o poeta não fosse tanto criador como escrivão, não tanto demiurgo como escravo, lembrando a pontos a hesitação de Cristo em continuar com o plano sangrento de crucificação de Deus. Reestabelecido pelas musas, o poeta continua o seu caminho, mas o desânimo é cada vez mais evidente.

O primeiro grande e evidente momento de dúvida acerca do percurso histórico português surge, como é sabido, pela voz do velho do Restelo. Qual Quixote investindo contra os moinhos, o ancião amaldiçoa as gigantes naus de partida para a Índia ao mesmo tempo que amaldiçoa o próprio Camões e a sua epopeia:

Oh! Maldito o primeiro que no mundo
Nas ondas vela pôs em seco lenho!
Dino da eterna pena do Profundo,
Se é justa a justa Lei que sigo e tenho!
Nunca júizo algum, alto e profundo,
Nem cítara sonora ou vivo engenho,
Te dê por isso fama nem memoria,
Mas contigo se acabe o nome e a gloria! (IV.102)

O que o velho do Restelo não sabe, mas não escapa a Camões na sua posição de vate, é que o canto é inevitável, tal como o é a empresa das navegações portuguesas. O desencanto continua a crescer ao longo da narrativa a tal ponto que o suposto culminar do presente do tempo narrativo com o desembarque dos navegadores portugueses em Calecute é relativamente anti-climático e breve. Em vez da recepção heróica, dos laços fortes de amizade, da conquista e conversão dos nativos, das riquezas e fortes laços

comerciais, os portugueses são recebidos com artimanha, traição, intriga. Em tempo narrativo, os portugueses passam apenas dois cantos na terra desejada, ou menos ainda, já que parte destes é dedicada uma vez mais ao passado glorioso, quando Paulo da Gama explica ao Catual as vidas dos heróis desaparecidos. O pináculo da História portuguesa, parece Camões dizer do seu ponto de vista privilegiado, não é a chegada à Índia, mas a própria viagem. A chegada à Índia é apenas o princípio de outra parte da História lusa, outra parte bastante mais sangrenta e bastante menos gloriosa, resumida por Tétis a Vasco da Gama. Uma outra metáfora para o tempo narrativo n' *Os Lusíadas* é a de uma subida a uma montanha, onde o apogeu é a chamada de 'Terra à vista' ao largo de Calecute, e onde a descida, apesar de certa e conhecida desde o início da subida, se apresenta como uma conclusão inesperada e indesejada. No fim da descida, então, a súplica de Camões, "Não mais, Musa, não mais," e depois, silêncio, fim.

Essa súplica final não é, contudo, o produto de uma tristeza trazida pelo final de uma viagem agradável, mas, como disse anteriormente, o resultado de uma crescente desilusão com o propósito da empresa. É certo que o primeiro indício de descontentamento chega pela voz do velho do Restelo, mas rapidamente o poeta transportará preocupações semelhantes para a sua própria voz. No final do oitavo canto, por exemplo, após expor a plano do Catual para se apoderar da mercadoria portuguesa, Camões intervém:

Veja agora o juízo curioso
Quanto no rico, assi como no pobre,
Pode o vil interesse e sede imiga
Do dinheiro, que a tudo nos obriga.

[...]

Este rende muitas fortalezas;
Faz treedores e falsos os amigos;
Este a mais nobres faz fazer vilezas,
E entrega Capitães aos inimigos,
Este corrompe virginais purezas,
Sem temer de honra ou fama alguns perigos;
Este deprava às vezes as ciências,

Os juízos cegando as consciências.

Este interpreta mais que sutilmente

Os textos; este faz e desfaz leis;

Este causa os perjúrios entre a gente

E mil vezes tiranos torna os Reis.

Ate os que só a Deus omnipotente

Se dedicam, mil vezes ouvireis

Que corrompe este encantador, e ilude;

Mas não sem cor, contudo, de virtude. (VIII.96-99)

Estas considerações finais ligam-se mais claramente, por proximidade, aos intentos dos inimigos dos portugueses na Índia, parecendo, à primeira vista, ilibar a empresa portuguesa de qualquer ambição de riqueza. As palavras de Vasco da Gama ao Samorim ecoam precisamente esse sentimento, quando lhe diz que, ao celebrar o acordo com D. Manuel, do Samorim será o proveito, e do português a glória (VII.62.8). No entanto, pelos próprios termos de Camões, ninguém está imune à cobiça, nem Portugal, nem os seus reis e barões, nem os seus marinheiros heróis: a sede de dinheiro corrompe em absoluto e, crucialmente, é capaz de se esconder por debaixo de um manto de virtude. Este é também o sentimento do velho do Restelo, que abre o seu grito de descontentamento com as famosas palavras “ó gloria de mandar, ó vã cobiça/ Desta vaidade a quem chamamos Fama” (IV.95.1-2), em que o objectivo declarado da empresa portuguesa – a fama – é precedido pela carga semântica moral e monetária da cobiça.

Esta ligação entre os perigos morais da empresa dos descobrimentos e a crescente desilusão do poeta-profeta que sabe o resultado final do seu canto tornam-se claras no final do sétimo canto. Depois da recepção do Samorim a Vasco da Gama para discutir o acordo de paz mercantil, e assim que o Catual sobe à nau de Paulo da Gama e é recebido com comida e vinho, o poeta interrompe-se a meio do verso e pede de novo às musas forças para continuar. As razões que o poeta apresenta são múltiplas, mas, para o meu propósito, saliento duas: o esquecimento a que foi relegado apesar dos seus esforços para glorificar a História da nação, e a falta de mérito de tantos daqueles agentes que depois da primeira viagem de Vasco da Gama irão dominar o comércio com a Índia e os outros territórios portugueses. “Vosso favor invoco,” suplica o poeta, “que

navego/ Por alto mar, com vento tão contrario/ Que, se não me ajudais, hei grande medo/ Que o meu fraco batel se alague cedo.” (VII.78.5-8). O batel é fraco porque, apesar dos seus esforços, a fortuna traz a Camões “Novos trabalhos vendo e novos danos” (VII.79.4). Mas, apesar de todas as dificuldades, o problema maior é a ingratidão daqueles que deveriam reconhecer-lhe os feitos e que, em vez de o honrarem, “Trabalhos nunca usados me inventaram,/ Com que em tão duro estado me deitaram!” (VII.81.7-8). A solução mais fácil para os seus problemas, parece admitir Camões, seria a lisonja daqueles que, sem feitos dignos da lira do poeta, estivessem dispostos a pagar por ela. Mas Camões mantém-se fiel à sua musa, advertindo-a de que “Nenhum ambicioso que quisesse/ Subir a grandes cargos, cantarei,/ Só por poder com torpes exercícios/ Usar mais largamente de seus vícios” (VII.84.5-8) mas apenas “Aqueles sós direi que aventuraram/ Por seu Deus, por seu Rei, a amada vida,/ Onde perdendo-a, em fama a dilataram” (VII.87.1-3).

Esses heróis dignos do louvor de Camões são os protagonistas dos últimos cantos d’*Os Lusíadas*, principalmente através das profecias de Tétis. O último desses é D. João de Castro, que morre em 1548, antes do nascimento de D. Sebastião, e cuja morte coincidirá, *grosso modo*, com a data da conclusão do manuscrito d’*Os Lusíadas*. Embora existam exemplos de revisões posteriores, quase até à data da sua publicação, nenhuma dessas revisões alude a qualquer contemporâneo de Camões em Lisboa. O poeta-profeta sabe que a descida da montanha está concluída, e que o fim da narrativa é também o fim do mundo idealizado n’*Os Lusíadas*, um mundo em que valores do espírito humanista como a Fama, a Glória, ou o Conhecimento, serão abandonados em favor da nova idade mercantil que tomará conta da sociedade portuguesa. Talvez porque *Os Lusíadas* são o canto de cisne de um mundo prestes a desaparecer, Tétis decide mostrar a Gama a máquina do mundo, as esferas concêntricas que seguem percursos fixos, impelidas por um Deus imóvel e inescrutável para qualquer mero humano. A máquina do mundo contém o universo todo, e esse está contido n’*Os Lusíadas*.⁴ Camões é, afinal, o criador e o destruidor de um mundo em vias de extinção. E, de novo, quando a narrativa acaba, esse mundo cantado pel’*Os Lusíadas* acaba também:

Não mais, Musa, não mais, que a Lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida,

E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida.
O favor com que mais se acende o engenho
Não no dá a patria, não, que está metida
No gosto da cobiça e na rudeza
D'uma austera, apagada e vil tristeza (X.145)

O fim do mundo de Camões e d'*Os Lusíadas* então, neste contexto, assemelha-se ao castigo do deus vingador do Antigo Testamento. Não cantarei mais, diz Camões, porque ninguém me ouve, porque a empresa gloriosa que tentei celebrar foi substituída pela cobiça. Ou por outras palavras, não vale a pena cantar aqueles cujos ouvidos estão surdos e os olhos cegos pela sede de dinheiro.

Coda, ou Camões XXI

“Quando ouço a palavra ‘cultura’, pego na minha pistola” – este *dictum* é normalmente atribuído a Hermann Göring, Reichsmarschall da Luftwaffe. A ironia é que a famosa frase não pertence a Göring, mas a uma das personagens de *Schlageter*, uma peça de Hanns Johst produzida para o aniversário de Adolf Hitler em 1933, e uma expressão clara da ideologia nazi. Ou, por outras palavras, mesmo um dos regimes mais terríveis da História da humanidade percebe que a cultura é necessária – mesmo útil –, e que, como qualquer instrumento humano, não é essencialmente pura e moral. A eficácia do ministério da propaganda de Goebbels é exemplo claro disso, particularmente no que ao desenvolvimento da indústria cinematográfica nazi diz respeito. Também o Estado Novo português teve o seu secretariado de Propaganda Nacional que, ao comando de António Ferro, premiou a *Mensagem* de Pessoa, num concurso em que parte dos critérios era a necessidade de possuir um discurso nacionalista e de promover os valores nacionais.⁵ Também a epopeia de Camões foi posta ao serviço da ditadura portuguesa que, numa leitura simplista, a tornou no símbolo maior da portugalidade, ignorando completamente o contexto verdadeiramente global do qual *Os Lusíadas* é um produto.

A cultura parece sobreviver a tudo então, excepto quando valores monetários mais altos se levantam. Em 2011, o Ministério da Cultura foi extinto. Em 2014, os

resultados da avaliação aos centros de investigação pela Fundação para a Ciência e Tecnologia foi conhecida: cerca de metade dos 322 centros soube que o seu orçamento não ultrapassaria 5000 euros por ano – na melhor das hipóteses (Ferreira/Firmino 2014). As bolsas de Doutoramento e Pós-Doutoramento atribuídas caíram para menos de metade dos números de há uma década atrás (Ferreira 2014). Os jovens licenciados foram aconselhados a emigrar pelo seu primeiro-ministro (Público/ Lusa 2011). Centros de investigação fecharam, cursos desapareceram, muitos saíram do país. Não preciso de continuar, todos sabem a que me refiro e certamente muitos ecoaram as palavras de Camões: não mais, Musa, não mais. Não conseguimos continuar.

A grande diferença entre os contemporâneos de Camões e os nossos é, talvez, de agência: Camões terminou porque viu o seu mundo corrompido pela cobiça e com pouco interesse em renovar-se, mas a decisão de quando e como terminar foi do próprio poeta. A nossa opção de continuar vai-nos fugindo, e a cada passo forçam-nos a desistir. Quando no caminho estamos cansados e suplicamos por ajuda, ninguém nos ouve e ninguém nos responde. *Os Lusíadas* continuam no currículo escolar, mas, se não existir ninguém capaz de ler para além do nacionalismo salazarista que ainda persiste em tantos, valerá sequer a pena continuar a ler?

Depois de terminar a sua narrativa, desgostoso pelos ouvidos duros daqueles que compunham a elite da sociedade portuguesa, Camões abriu a porta a uma réstia de esperança: D. Sebastião, o jovem rei que teria o poder de se tornar no rei perfeito do humanismo e acabar com o monopólio do vil metal nas consciências nacionais. Sabemos, com o privilégio da História, que D. Sebastião destruirá completamente a esperança de Camões. Recentemente tivemos a notícia de que um grupo foi criado para repensar a função da FCT (Firmino 2015); em Novembro de 2015, o Ministério da Cultura foi reestabelecido. Talvez esta seja a nossa réstia de esperança, talvez não. Tal como Camões, a função dos académicos e agentes culturais é a de cantar para ouvidos surdos e peitos endurecidos, mas, ao contrário do poeta, não podemos decidir quando o fim da nossa narrativa chegará.

Bibliografia

- Blanco, José (2006), "A verdade sobre a *Mensagem*", <www.fundacaoantonioquadros.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=65&Itemid=34&limit=1&limitstart=13> (último acesso em 24/01/2016).
- Camões, Luís de (1981), *Lírica Completa III*, ed. Maria de Lurdes Saraiva, Lisboa, INCM.
- (1999), *Os Lusíadas*, ed. António José Saraiva, Porto, Figueirinhas [1978].
- Dixon, Paul B. (1985), "History as prophecy in Camões's *Os Lusíadas*", *Luso-Brazilian Review*, 22, University of Wisconsin Press: 145-150.
- Firmino, Teresa (2015), "Criado grupo de reflexão sobre o futuro da FCT", *Público*, Lisboa, 15 de Dezembro de 2015.
- Ferreira, Nicolau (2014), "Corte nas bolsas de doutoramento e pós-doutoramento da FCT foi brutal", *Público*, Lisboa, 15 de Janeiro de 2014.
- Ferreira, Nicolau / Firmino, Teresa (2014), "Resultados da avaliação da FCT: 11 centros excepcionais e 52 excelentes", *Público*, Lisboa, 22 de Dezembro de 2014.
- Oliver, Elide Valarini (2003), "The machine of the world and the man-machine: cosmo-vision and the individual consciousness in times of certainty and times of doubt", *Portuguese Studies*, 19, MHRA: 122-144.
- Público / Lusa [s/n] (2011), "Passos Coelho sugere a emigração a professores desempregados", *Público*, 18 de Dezembro de 2011.
- Walters, D. Gareth (1993), "Camões and the ends of time: a reading of the 'Sextina'", *Portuguese Studies*, 9, MHRA: 128-139.

Tiago Sousa Garcia está prestes a concluir um Doutoramento incluído no programa doutoral TEEME – Text and Event in Early Modern Europe (<http://www.teemeurope.eu/>) nas Universidades de Kent e do Porto. Anteriormente concluiu a licenciatura em Línguas, Literaturas e Culturas, perfil bidisciplinar de Português e Inglês, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, e um mestrado em Literaturas Anglo-Americanas pela mesma instituição com uma tese sobre a influência católica sobre o personagem de Stephen Dedalus em *A Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce, através de uma perspectiva pós-colonial. Actualmente, a sua investigação centra-se na primeira tradução para inglês de *Os Lusíadas* de Camões, por Sir Richard Fanshawe (1655), e na relação dessa tradução com o clima político britânico contemporâneo.

NOTAS

¹ As citações d'*Os Lusíadas* seguem a edição de António José Saraiva de 1978. No corpo do texto serão apenas identificadas por canto, estância e verso.

² Sobre a extraordinária sextina de Camões *vide* Walters 1993.

³ Sobre as implicações do posicionamento entre História e profecia na narrativa d'*Os Lusíadas* *vide* Dixon 1985.

⁴ Sobre a tradição literária e filosófica do tropo da máquina do mundo *vide* Oliver 2003.

⁵ Sobre a atribuição do prémio a Pessoa *vide* Blanco 2006.

“Everything’s got a scientific explanation” (ou talvez não): um desejo de fim do mundo em Sarah Kane e Lars von Trier

Vítor Ferreira

Universidade do Porto

Resumo: Comparando os momentos de anestesia e perplexidade que coabitam nas obras de Sarah Kane e Lars von Trier, este ensaio reflete acerca dos motivos que nos podem levar a desejar (ir)racionalmente o fim do mundo.

Palavras-chave: fim do mundo, Sarah Kane, Lars von Trier, ciência, morte, caos

Abstract: Comparing the moments of anesthesia and perplexity that coexist in the works of Sarah Kane and Lars von Trier, this essay reflects upon the reasons that may lead us to (ir)rationally wish the end of the world.

Keywords: end of the world, Sarah Kane, Lars von Trier, science, death, chaos

I

A frase que origina (parcialmente) o título deste ensaio é pronunciada por Ian, uma das três personagens com as quais Sarah Kane, em 1995, estreia o seu universo dramático. À afirmação de Cate “I believe in God.” (Kane 2001: 56), Ian responde com “Everything’s got a scientific explanation.” (*ibidem*). Estamos no final da penúltima cena e o título da peça (*Blasted*, ou, em português, *Ruínas*) ilustra de forma bastante precisa o cenário mas também o momento dramático que as personagens experienciam. Ian, que

num primeiro instante da peça se apresenta como um desprezível agressor, racista (“Tip that wog when he brings up the sandwiches.” (*idem*: 3)) e homofóbico (“You dress like a lesbos. I don’t dress like a cocksucker.” (19)), cujo principal objetivo parece ser humilhar tudo aquilo que o rodeia,¹ vê, então, invertido o seu papel. De facto, tal acontece logo na Cena Dois, aquando da entrada do Soldado (a restante personagem) em cena. A partir desse momento específico, Ian terá de aceitar uma postura submissa,² obedecendo ao Soldado, que transporta na arma e na violência do discurso os maiores instrumentos de poder.

Mas regressemos ao princípio (deste texto, não da peça). Afinal, por que razão decidi destacar, no título, algo tão vulgar como a resposta de Ian? A esta pergunta respondo com dois motivos: 1) pelo contexto em que a afirmação é proferida; 2) pela relação que me permite estabelecer com outras obras. Atentemos no primeiro. Após ter sido violado e cegado (porque o Soldado lhe suga os globos oculares antes de suicidar-se), Ian, nas Cenas Quatro e Cinco, aguarda a morte.³ Ou melhor, como diria outra voz, numa outra peça, “investe na direção da morte”.⁴ Porém, para um homem perturbado, ferido e mutilado, o suicídio é dificilmente concretizável. Embora a decisão esteja tomada e pareça ser irrevogável, Ian depende de Cate (nem que seja para encontrar a arma). Cate, por outro lado, não concorda com Ian: “It’s wrong to kill yourself.” (*idem*: 54). E é neste contexto que os dois dialogam sobre a existência (ou a ausência) de Deus.⁵ Naturalmente aporético, o diálogo acentua entre ambos uma fratura insanável: de um lado, a otimista ingénua, do outro, o niilista que através da confirmação prática do horror se crê ainda mais lúcido. Vejamos um exemplo desta rutura:

Cate God wouldn’t like it.
Ian There isn’t one.
Cate How do you know?
Ian No God. No Father Christmas. No fairies. No Narnia. No fucking nothing.
Cate Got to be something.
Ian Why?
Cate Doesn’t make sense otherwise.
Ian Don’t be fucking stupid, doesn’t make sense anyway. No reason for there to be a God just because it would be better if there was. (*idem*: 55)

Como podemos ver, Ian parece muito certo da sua descrença. Contudo, e apesar de todo o contexto envolvente, à medida que o diálogo avança, acabará por afirmar a existência da Ciência, atribuindo-lhe o poder de explicar tudo. Mas como pode a Ciência explicar Auschwitz ou Sarajevo? E colocar esta questão é, igualmente, perguntar: como pode a Humanidade dar resposta a tais atrocidades? Porque sem o Humano não pode existir a Ciência. Mas, também, porque, cada vez mais, sem a Ciência não pode existir o Humano. Para Sarah Kane, o mundo podia até ter festivais de música, bom teatro e o seu Manchester United. Mas era claramente um lugar onde reinava o caos da falha: o incompreensível: o injustificável. E, por isso, nas suas peças expõe os recortes mais escuros, mundos de um mundo que gostaríamos que não existisse. Mundos que as suas personagens querem deixar: “This is not a world in which I wish to live.” (*idem*: 210). Mundos que não somos capazes de compreender que existam. Mas que existem, no mundo que partilhamos. E, como tal, somos obrigados a perguntar: porquê? para quê?

II

Ainda assim, nem tudo parece ter uma resposta. Corrijo: nem tudo parece ter uma resposta satisfatória. E, no cinema, Lars von Trier faz da exposição do incompreensível e do injustificável um ingrediente essencial. Em 1996, ano em que Sarah Kane estreia *O Amor de Fedra (Phaedra's Love)*, von Trier apresenta *Ondas de Paixão (Breaking the Waves)*, um filme que julgo partilhar alguns pontos de contacto com o teatro da autora britânica, nomeadamente na exploração paralela de algumas temáticas⁶ e na construção das personagens.⁷ Por conseguinte, estudar conjuntamente as suas obras permite-nos verificar que Sarah Kane e Lars von Trier partilham bem mais do que uma reputação de *enfants terribles* ou um imaginário criativo capaz de chocar leitores e espetadores de todo o mundo.⁸

Mas, por agora, concentremos a atenção em *Ondas de Paixão*. Mais especificamente num momento relativo à última parte do filme e que me permitiu construir a ponte entre Sarah Kane e Lars von Trier. Um momento que poderia ser entendido como uma resposta à constatação de Ian em *Ruínas*. Bess (Emily Watson), personagem central do filme, está disposta a tudo para salvar o marido. E ainda que as outras personagens a tentem convencer de que não há nada que possa fazer, ela vai até

ao limite das suas crenças. Poderia dizer-se, talvez, que vai até ao fim do mundo (do seu, sem dúvida). Num sacrifício final, entrega-se de forma deliberada a um grupo de selvagens, sendo violada, torturada e acabando por falecer momentos após chegar ao hospital.

Que lógica podemos, então, estabelecer entre uma violação num barco e um homem que está a morrer num hospital? À partida, nenhuma. Ainda assim, Bess (já morta) conseguirá alcançar o que pretendia. O seu marido, que de acordo com a opinião médica oficial se encontrava cada vez mais próximo da morte, irá recuperar de forma inexplicável. Um milagre, portanto. Terá sido Deus? Simplesmente o acaso? Não sabemos. E não sabemos nós, espetadores, nem as personagens que sobrevivem, pelo que os seus rostos outrora vibrantes se afogam numa apatia generalizada. Uma alteração evidente, que julgo manifestar-se de forma mais intensa em Dr. Richardson (Adrian Rawlins), o médico de Bess (e também do seu marido). Metódico, íntegro e, acima de tudo, racional, Dr. Richardson apresenta-se como uma personagem-tipo, possivelmente entendível como a personificação do conhecimento científico. No decorrer do filme, e apesar da genuína compaixão que aparenta sentir por Bess, o médico não consegue evitar um constante sorriso paternalista e a ligeira manifestação de quem, por se achar dotado de um conhecimento mais prestigiante, naturalmente se sente superior. Compreensível. Pois, afinal, ele é um médico. E Bess uma rapariga da aldeia (que todos reconhecem como bastante limitada).

No entanto, Bess morre (da forma que morre). E o médico perde a sua paciente. A partir de então não sabe o que pensar. E muito menos o que dizer. Ora veja-se o momento no qual é interrogado por uma comissão de inquérito a respeito do ocorrido:

The Inquiry You described the deceased as “an immature, unstable person, a person who due to the trauma of her husband’s illness, gave way in obsessive fashion to a perverse form of sexuality”. Would you like to clarify that to the Inquiry?

Dr. Richardson That’s what I wrote?

The Inquiry Yes. That’s what it says.

[...]

You had the deceased in your care. The court would like to hear the medical facts.

Dr. Richardson If... If, hum, if you were to ask me again... to write the conclusion then... instead of writing “neurotic” or, hum, “psychotic”, then I might just use, hum, use a word like...“good”.

The Inquiry “Good?”

Dr. Richardson Yes.

The Inquiry You wish the records of this court to state that in your medical opinion the deceased was suffering from being “good”? Perhaps this was the psychological defect that led to her death. Is that what we shall write, Dr. Richardson? (02:18:10 - 02:20:08)

Na peça que Sarah Kane estreou no mesmo ano, uma das personagens centrais, Fedra, logo na Cena Dois, responde a um médico da seguinte forma: “I didn’t ask you to speculate. I asked for a diagnosis. And treatment.” (Kane 2001: 68). Habitados à Ciência eficaz que rapidamente encontra resposta para tudo, somos, contudo, obrigados a verificar que há momentos nos quais a Ciência falha. Ou porque efetivamente não nos traz respostas. Ou porque não traz as respostas que gostaríamos de ouvir. Em *Ondas de Paixão*, a Ciência falha porque não consegue encontrar uma forma suficientemente adequada de explicar o sucedido. Falha o discurso: no conteúdo, mas também na forma. Pelo que as hesitações e a gaguez de Dr. Richardson (a que pela primeira vez assistimos) são apenas um testemunho do seu colapso.

Uma ruína da linguagem que não é exclusiva do cinema de Lars von Trier. Num ensaio que explora a ideia de sublime em Sarah Kane, Joana Matos Frias verifica, a respeito de *Ruínas*, que “Kane está a escrever a sua primeira peça, e já experiencia este colapso total da linguagem que, em última instância, a conduzirá a um enorme vazio entre o *grito* e o *silêncio*” (Frias 2015: 237). E, realmente, o que de mais comum parece haver entre as personagens de Kane e as de von Trier é o percurso que trilham: do *grito* ao *silêncio*, da *hiperestesia* à *anestesia* (*idem*: 243), ou vice-versa.

Num outro filme, que analisaremos muito brevemente, Lars von Trier decide voltar a *humilhar* a Ciência. Para tal, transplanta alguns dos traços psicológicos de Dr. Richardson para John (Kiefer Sutherland), uma das personagens de *Melancolia*⁹ (*Melancholia*, 2011). A esta nova personagem acrescenta, porém, uma boa dose de arrogância (talvez para depois poder humilhá-la de forma mais violenta). Tal como o seu homólogo, John serve como espelho da racionalidade durante a quase totalidade do

filme. Sem nunca duvidar da força do conhecimento científico, e perante a ameaça do fim do mundo, tenta acalmar a mulher, Claire (Charlotte Gainsbourg), garantindo-lhe em diversos momentos que nada tem a temer:

John Sweetheart, you have to trust the scientists.

Claire They say that it will hit..

John No they don't, that's not true. Not the real scientists. Now, the prophets of doom they'll write whatever they can to attract attention. But the real scientists, all of them agree. Melancholia is just gonna pass right in front of us. And it's gonna be the most beautiful sight ever. (01:08:31 - 01:08:53)

John Tomorrow evening Melancholia will pass us by and you'll never have to see it again, okay?

Claire So it won't hit us?

John Not a chance.

Claire What if your scientists have miscalculated and...

John They haven't.

Claire You promise?

John Of course I do. I promise. (01:27:56 - 01:11:15)

Como seria expectável (para os mais familiarizados com os filmes de von Trier), John está enganado. E assim, quando finalmente se apercebe de que os cálculos dos *verdadeiros* cientistas falharam, decide suicidar-se, tomando um frasco de comprimidos. Mais tarde, Claire irá encontrá-lo morto, no estábulo, deitado junto aos cavalos. A imagem revela-se bastante sugestiva. Observamos a queda irreversível da personagem: da prestigante sociedade científica, regressa à natureza. Não é, todavia, um regresso qualquer, mas o regresso possível (que naturalmente lhe custa a vida).

III

Podemos observar que há muitos filmes acerca do fim do mundo, mas não tantos assim em que o mundo realmente acabe. Um ano antes da profecia maia (inspiradora de alguns pânicos e *blockbusters*) poder falhar, Lars von Trier decidiu acabar com o mundo. Fê-lo, evidentemente, da maneira que encontrou possível. No seu caso, através do cinema. O objeto consequente de tal intenção, *Melancholia*, principia e culmina com o fim do mundo. No princípio, que é também o fim, o mundo realmente acaba. E com o mundo,

a vida. E tudo aquilo que nos poderia ou deveria importar. Como causa (deste fim do mundo), o cineasta decidiu optar pela colisão entre um outro planeta azul e a Terra. Responder a “por que razão acaba o mundo?” no filme de Lars von Trier é fácil. Não tão fácil (mas, ainda assim, possível) é entender por que razão quis Lars von Trier acabar com o mundo. E, para tal, o melhor talvez seja recuarmos no tempo.

Não sei ao certo quantas vezes o universo cinematográfico do realizador dinamarquês terá sido rotulado de misantropo. Mas arrisco dizer que muitas. E, para isso, não só terão contribuído as suas infelizes declarações em diversos momentos¹⁰ mas também as constantes ilustrações do mal e da injustiça que os seus filmes exibem. As cicatrizes, essas, podem ser observadas com mais detalhe nas personagens principais.¹¹

No entanto, é importante notar que, entre alguns dos seus filmes, se vão apontando algumas diferenças. O final de *Dogville* (2003), conhecido por despertar os instintos mais sádicos dos espetadores, oferece, também, um curioso detalhe. A personagem principal, Grace (Nicole Kidman), tal como algumas personagens do teatro de Sarah Kane já mencionadas, vê o seu papel inverter-se: de vítima converte-se em agressora. E, se durante a quase totalidade do filme Grace parece assumir uma crença incondicional no valor humano, sempre pronta a encontrar justificações e desculpas para os atos mais bárbaros que os seus intervenientes cometem, no final muda de opinião, concluindo que sem *Dogville* o mundo até seria um lugar melhor. Como consequência, opta pelo massacre total da população. No entanto, recusa matar Moses, o único cão. A conclusão parece ser: o problema do mundo está na Humanidade, não na Natureza. Seis anos mais tarde, porém, Lars von Trier estreia *Anticristo* (*Antichrist*, 2009), um filme que ilustra a Natureza de forma bem distinta. A dado momento, é mesmo a personagem feminina (cujo nome desconhecemos) que comenta: “Nature is Satan’s Church” (Trier 2009). E assim, quando em *Melancholia* escutamos Justine (Kirsten Dunst) dizendo passivamente “The Earth is evil. We don’t need to grieve for it” (Trier 2011a), é todo o universo de *Anticristo* que nos ecoa na memória.

Resumindo, de *Dogville* a *Anticristo*, o pessimismo do cineasta parece aumentar, uma vez que concluímos: o mal não se encontra apenas na Humanidade, mas também na Natureza. De *Anticristo* a *Melancholia* o caminho repete-se. Mas desta vez (porque talvez haja um limite para o pessimismo,) von Trier converte-o em *otimismo*: “In a way, the film

does have a happy ending.” (Trier 2011b). Sim. O nosso mundo, devorado por outro planeta, chega ao fim. A vida desaparece. Ainda assim, Lars von Trier vê no seu filme um final feliz. E não é o único. A respeito da mesma obra, Žižek constata: “Again, paradoxically, I claim it’s not a superficially but [a] profoundly optimistic film” (2012). O filósofo esloveno justifica-se, aplaudindo a forma tranquila como Justine aceita o fim. Mas vejamos um outro excerto da entrevista que Lars von Trier concede a Nils Thorsen, um pouco antes de concluir o filme:

How do you personally feel about the thought that the world might come to an end?

If it could happen in an instant, the idea appeals to me. As Justine says: Life is evil, right? And life is a wicked idea. God may have had fun at creation, but he didn’t really think things through. [...] So if the world ended and all the suffering and longing disappeared in a flash, I’m likely to press the button myself. If nobody would be in pain. Then people might say: how nasty, what about all the lives that wouldn’t be lived? But I can’t help seeing it all as a mean streak. (Trier 2011b)

O cineasta pode chegar a esta conclusão e, por conseguinte, querer defendê-la no filme que está a realizar, construindo-a de forma a que o apocalipse seja entendido como “a sublime event that is passively consumed and even enjoyed” (Kollig 2013: 95). Mas von Trier fala do mal, da dor e do sofrimento. E em tudo isto nada parece haver de otimista. Daí que eu julgue ser mais correto entender este *otimismo* como uma forma auto-irónica de pessimismo. A mesma que, em *Ruínas*, leva o desesperado Ian a comentar “Lucky Bastard.” (Kane 2001: 57) após Cate lhe mencionar a morte de um bebé. E onde o teatro de Sarah Kane e o cinema de Lars von Trier mais se tocam é no extremo do pessimismo, neste humor bem negro que pudemos observar. Mas, tocam-se, também, na demonstração das feridas que a Humanidade parece não conseguir sarar.

Sarah Kane pode não ter escrito sobre o fim do mundo. Mas fê-lo quando as suas personagens desejaram a morte. Quando traumatizou os espectadores das suas peças. Fê-lo porque os seus leitores não conseguem ler um texto seu sem desejar que este chegue ao fim. Ou que, pelo menos, pare de ser como é. Fê-lo em *Ruínas* com o jogo entre “darkness” e “light” (*idem*: 59-60). Fê-lo em *Purificados* (*Cleansed*, 1998) na didascália final (“The sun gets brighter and brighter, the squeaking of the rats louder and louder, until the light is blinding and the sound deafening” (*idem*: 151)). Fê-lo no jogo entre o grito e o silêncio. E fê-lo até na sua própria vida. Dizia que as suas personagens eram

“completely Romantic” (*apud* Saunders 2002: 64). Simulou-lhes a decisão final. Artaud talvez a considerasse uma suicidada da sociedade. Eu não sei. Apenas lhe conheço as obras. E das obras concluo a impossibilidade de entendermos tudo. Mas também a responsabilidade, profundamente humanista, que submeteu nos seus textos.¹²

IV

É igualmente justo e pertinente salientar que, apesar de todas as semelhanças e aproximações que procurei demonstrar, há diferenças significativas entre o trabalho de ambos. E onde mais se afastam talvez seja mesmo nessa questão da *responsabilidade* artística. *Ruínas*, por exemplo, apresenta uma dimensão que dificilmente encontramos no cinema de von Trier. E apesar de aquele ter sido o primeiro texto de Kane, escrito há já vinte anos, ele conserva em si uma urgência atual. Cada vez mais formatados e anestesiados pelo “enquadramento” (Butler 2009: 3) que a comunicação social ocidental nos oferece, somos levados a interpretar algumas vidas como menos valiosas do que outras. No seu livro de ensaios *Frames of War*, Judith Butler explica: “the frames through which we apprehend or, indeed, fail to apprehend the lives of others as lost or injured (lose-able or injurable) are politically saturated” (*ibidem*). Sarah Kane não precisou de ler esta conclusão. Sabia-a desde a sua primeira peça. Em *Ruínas*, diz-nos Ian a respeito do que acontece em alguns lugares: “No one’s interested” (Kane 2001: 47). De facto, somos cúmplices deste fechar de olhos. Pois estaríamos a mentir se disséssemos que um atentado em Nova Iorque provoca em nós a mesma reação que um atentado na Síria. Mas o mundo que ocupamos tem Nova Iorque. E para os que não apreciam grandes metrópoles, tem até prados, lagos e praias. E a Síria. E em todos estes lugares, o bem e o mal. Sem fronteiras muito definidas.

Resta-me questionar: será perigoso ter em conta Sarah Kane e Lars von Trier quando investigamos assuntos como o fim do mundo? Deveremos estar preparados para aceitar o fim como a melhor solução? Num ensaio relativo a Sade, comenta Octavio Paz: “Sade é um escritor que merece ser lido. É um escritor perigoso? Não acredito que haja escritores perigosos: o perigo de certos livros não está nos próprios livros mas na paixão dos seus leitores.” (2001: 60). É bem possível que no início desta investigação não tivesse a consciência absoluta de que perguntar por que existe o mundo, ou para quê,

implica aceitar de antemão uma infinidade de cenários. E, evidentemente, não vou negar: as peças de Sarah Kane e os filmes de Lars von Trier são desconfortáveis. Mas o que dizer de uma violação? De um suicídio? E de tantas outras coisas... E com isto me sinto obrigado a concluir que mais perigoso do que ler estas peças ou ver estes filmes é não fazê-lo. Porque evitar o desconforto é continuar a permitir que, todos os dias, o mundo de tantos outros chegue ao fim.

Bibliofilmowebgrafia

Butler, Judith (2009), *Frames of War: when is life grievable?*, Londres, Verso Books.

Diken, Bülent/ Lausten, Carsten (2005), "Becoming abject: rape as a weapon of war", *Body and Society*, vol. 11, no. 1: 111-128.

Frias, Joana Matos (2015), "Can take away your life but not give you death instead: Sarah Kane, o sublime como abjecção", in *Repto, Rapto (alguns ensaios)*, Porto, Edições Afrontamento: 231-244.

Kane, Sarah (2001), *Complete Plays*, Londres, Methuen.

Kollig, Danielle Verena (2013), "Filming the world's end. Images of the apocalypse in Lars von Trier's *Epidemic* and *Melancholia*", *Amaltea: Revista de mitocrítica*, Vol. 5: 85-102.

Paz, Octavio (2001), *Mais do que Erótico: Sade*, tradução de Paulo Lopes D'Azevedo, Miraflores, Difel.

Saunders, Graham (2002), *Love Me or Kill Me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, Manchester, Manchester University Press.

Simut, Andrei (2011), “The apocalypse according to Lars Von Trier”, *Ekphrasis*, nº 2: 77-84.

Trier, Lars Von (1996), *Breaking the Waves*; argumento de Lars von Trier e Peter Asmussen; com Emily Watson, Stellan Skarsgård e Adrian Rawlins.

-- (2000), *Dancer in the Dark*; argumento de Lars von Trier; com Björk.

-- (2003), *Dogville*; argumento de Lars von Trier; com Nicole Kidman e Paul Bettany.

-- (2009), *Antichrist*; argumento de Lars von Trier; com Charlotte Gainsbourg e William Dafoe.

-- (2011a), *Melancholia*; argumento de Lars von Trier; com Kirsten Dunst, Charlotte Gainsbourg e Kiefer Sutherland.

-- (2011b), “Longing for the end of all”, entrevista concedida a Nils Thorsen. <http://www.melancholiathemovie.com/#_interview> (último acesso em 23/09/2015)

Žižek, Slavoj (2012), “The optimism of Melancholia”. <<http://bigthink.com/videos/the-optimism-of-melancholia>> (último acesso em 23/09/2015)

Vítor Ferreira nasceu em 1993 no Porto. Licenciado em Línguas, Literaturas e Culturas (variante Inglês/Espanhol) pela Universidade do Porto, é atualmente mestrando em Estudos Literários, Culturais e Interartes na mesma instituição. Publicou, na *Revista Ler*, textos de ficção, poesia e fotografia. Tem como áreas de interesse: Estudos Interartes, Poesia Portuguesa Contemporânea, Dramaturgias Contemporâneas, Literatura de Viagens e Estudos Feministas.

NOTAS

¹ Para além de insultar Cate (“You’re stupid. You’re never going to get a job” (Kane 2001: 8)), Ian parece igualmente querer humilhar-se a si mesmo, desrespeitando a débil condição física que manifesta através de um consumo excessivo de substâncias nocivas.

² Nas obras de Sarah Kane e, mais especificamente, em *Ruínas* (inspirada pelo conflito na antiga Jugoslávia), todas as personagens são capazes do *bem* e do *mal*. Mesmo o Soldado, que surge em cena numa posição de agressor, pode ser entendido como uma vítima quando, por exemplo, relata as atrocidades que outros soldados cometeram contra a sua namorada. Todavia, a intenção da dramaturga não seria a de desculpar as suas ações, mas a de expor a complexidade dos cenários de guerra. Ler a obra de Kane tendo em conta o que ocorria na Bósnia ajuda a compreender:

Regarding victimhood, for instance, in some cases family members were forced to rape one another or to witness a family member being raped. On the side of the aggressor, there is evidence to suggest that rape was used as a rite of initiation. Being forced to rape, soldiers or fellow Serbs were forced into a brotherhood of guilt. Those who refused were humiliated and in some cases castrated or even killed. (Diken/Lausten 2005: 112)

³ Podemos verificar que o horror do confronto com o Soldado altera a perceção de Ian em relação à morte, pois na Cena Um era o próprio que afirmava não tolerá-la: “Can’t stand it. (...) Death. Not being.” (Kane 2001: 10).

⁴ Refiro-me a uma frase que pode ser encontrada em *4:48 Psicose* (*4:48 Psychosis*, 2000): “I am charging towards my death.” (Kane 2001: 207).

⁵ Relativamente a Deus, assinalo uma afirmação de Sarah Kane: “It was my first relationship breakup, I suppose.” (*apud* Saunders 2002: 22).

⁶ Para citar alguns exemplos: o desejo de suicídio, a (im)possibilidade do amor, a fé, a esperança, a justiça (ou todas estas ausências).

⁷ Poderíamos, por exemplo, pensar nas semelhanças que existem entre Cate (*Ruínas*) e Bess (*Ondas de Paixão*) ou no modo como Ian (*Ruínas*) e Jan (*Ondas de Paixão*) optam pelo suicídio (não conseguindo, porém, concretizá-lo).

⁸ Mesmo ao nível das imagens que produzem há muitas semelhanças: tortura, violações, mutilações genitais, etc.

⁹ Dois filmes que, de facto, partilham muitas afinidades, tal como nota Andrei Simut:

Of all the Trier’s films, *Breaking the Waves* relates in a special way to *Melancholia*, not only for some formal recurrent elements (both films start with a wedding filmed in a realistic-documentary style, with symbolic connotations; both films are divided into chapters, accompanied by striking romantic landscapes and symbolic images; a similar emphasis on dramaturgical structure, different from other films by Trier), but

also for the programmatic Romantic approach, admitted by the director himself on both occasions (*Breaking the Waves* was situated by Trier in the sentimental department”, which is also true for *Melancholia*). (2011: 78)

¹⁰ O exemplo mais conhecido ocorreu em 2011, sendo que após as polémicas declarações relativas a Hitler, o festival de Cannes decidiu mesmo declarar von Trier como “persona non grata”.

¹¹ Para tal, bastaria citar um triângulo de nomes: Bess (*Ondas de Paixão*), Selma (*Dancer in the Dark*) e Grace (*Dogville*).

¹² Tal como reflete Joana Matos Frias:

há qualquer coisa de verdadeiramente existencialista na obra de Sarah Kane, e o seu existencialismo está nisto, no modo como Kane se sente responsável, enquanto artista, por testemunhar a sua visão do mundo, envolvendo-se no seu próprio testemunho. [...] A escritora leva às últimas consequências o seu sentido de responsabilidade perante a História, como quis Sarte quando admitiu que somos todos responsáveis pelo que se passa no mundo. (2015: 242)

Libretos



ILCML

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

UID/ELT/00500/2013

COMPETE
2020

PORTUGAL
2020



UNIÃO EUROPEIA
Fundos Europeus Estruturais
e de Investimento

POCI-01-0145-FEDER-007339