



GPS¹ PARA GEOGRAFIA INCERTA

“Há o brilho febril de um tempo antigo
Que se debate emerge balbucia”

“E ali se vê o brilho vivo que navega no interior da sombra. Ali se
ouve a linguagem que, como nenúfar, aflora à tona das águas paradas
do silêncio. /.../ Ali o ar, em frente dos espelhos, oscila e parece
arder /.../.”

Sophia de Mello Breyner Andresen

“Era um país ainda por dizer
e uma flauta cantava. Nos salgueiros pendurada
ou na palavra. Uma flauta
a tanger
a língua apenas começada. Subia
pelo nervo e pelo músculo
como quem assobia no acento agudo

¹ *Global Positioning System (GPS).*





ANNABELA RITA

e no esdrúxulo. Algures por dentro
do país mudo. Uma flauta floria
sobolos nomes que vão
para nenhures. /.../
/.../ Com seus cântaros
e alegrias suas câmaras
da memória. /.../
/.../ Chamavam por ela
os antigos e os apelos ecoavam.
/.../
/.../ Nos salgueiros velhas harpas
perguntavam: onde nos levas?
Algures
No país das trevas.
Sobolos rios que vão
para nenhures.”

Manuel Alegre

É consensual que vivemos uma mudança de paradigma na conceptualização e na prática do estético, “tão substancial na evolução do conceito de arte, como o que se verificou entre a Idade Média, o Renascimento e o Maneirismo, com o declínio da concepção clássica (artesanal-canónica-intelectualista) da arte e o advento da concepção moderna (ligada às noções de génio individual, sentimento, fantasia, invenção de regras originais)”².

² Umberto Eco. *A Definição da Arte*, Lisboa, Edições 70, 2006, p. 124.





CARTOGRAFIAS LITERÁRIAS

Não é meu intuito reflectir agora sobre o conceito de Arte, em geral, ou da Literatura, em particular, nem sobre critérios que a informam e condicionam a sua recepção, quer em termos comunicativos, quer a nível da sua avaliação. “Reino Flutuante”³, “Mosaico Fluido”⁴, “Matéria Negra”⁵, dentre outras, são expressões significativas dessa *fluidéz*⁶ e ausência de fronteiras definidas do *literário*, mas também da natureza metamórfica do fenómeno estético em permanente re-cartografia, consagrando hoje o que ontem era marginal e excluindo o que antes era central ou consensual, redesenhando-se, reinventando-se⁷. E, nessa instabilidade, a busca da sua *legitimação* verifica-se, quer por via endógena (quando o texto se inscreve numa linhagem ou a evoca), quer por via exógena (quando a disciplina que o estuda reflecte sobre os seus fundamentos, natureza e convenções)⁸.

Deixo essa questão de lado e passo ao que me interessa aqui e que é do domínio da comunicação literária.

3 Eduardo Prado Coelho. *O Reino Flutuante – Exercícios Sobre a Razão e o Discurso*, Lisboa, Edições 70, 1972.

4 Fernando Pinto do Amaral. *Mosaico Fluido – Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Mais Recente*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1991.

5 Manuel Frias Martins. *Matéria Negra. Uma Teoria da Literatura e da Crítica Literária*, Lisboa, Cosmos, 1993.

6 Aspecto sintomaticamente recorrente na caracterização do literário, destacado até em título de obras, p. ex., por Eduardo Prado Coelho (*A Mecânica dos Fluidos*, 1984) e pelo já referido Fernando Pinto do Amaral.

7 Sobre a *historicidade* da Literatura, vasta e diversificada bibliografia reflecte, mas sinto-me tentada a lembrar apenas a síntese, com bibliografia final, de Manuel Gusmão *Da Literatura Enquanto Construção Histórica* in Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão (org.). *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*, Lisboa, Dom Quixote, 2001, pp. 181-224.

8 Cf. Silvina Rodrigues Lopes. *A Legitimação em Literatura*, Lisboa, Cosmos, 1994. Também: Helena Carvalhão Buescu. *Emendar a Morte – Pactos em literatura*, Porto, Editorial Campo das Letras, 2008.





ANNABELA RITA

Centrando a minha atenção no *literário*, constato que ele me atrai, me atrai e se fixa na minha memória, especialmente, por duas vias, que passo a enunciar.

Por um lado, atrai-me pela *estratégia discursiva*: ler é corresponder, a meu modo, a uma interpelação suspensa, a um convite em aberto, é *mover-me com* nessa *cena* fantasmática em que a palavra me inscreve, onde vivo uma *conjugalidade perversa*, imaginando o *outro* e calculando o *outro* a fantasiar-me, às vezes, a auto-representar-se nesse processo de maneira oblíqua (simbólica, anamorfótica e/ou fragmentariamente), desafiando o reconhecimento⁹.

Por outro lado, o texto conquista-me através de *estímulos* mais pregnantes, *motivos* (usarei esta designação, na sua máxima ‘neutralidade’ e ‘abrangência’, para imagens, esquemas accionais, etc.) que se impõem à minha atenção, que evocam outros em cadeia e que sobrevivem na minha memória depois de o abandonar. Sobrevivência por *impressividade* e por *densidade*. A *impressividade* decorre da conjugação da *saliência* dos motivos relativamente ao que os rodeia (moldura evidenciadora)¹⁰ com a sua capacidade de produzir *efeito* emocional e racional no leitor, a um tempo singular e semelhante culturalmente. Quanto à *densidade* desses *motivos*, resulta de diferentes factores: da *hipercodificação* inerente ao estético; da memória deste (referências maiores, linhagens estéticas¹¹ ou cânone¹² mais

9 A esta questão dediquei a reflexão “Então, *about Looking-glass House*” em *Breves & Longas no País das Maravilhas*, Lisboa, Roma Editora, 2004, pp. 97-121. Dentre outros, Umberto Eco tem-lhe dedicado importante e estimulante reflexão (p. ex., em *Obra Aberta*, 1962, *Leitura do Texto Literário – Lector in fabula*, 1979, *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, 1994).

10 Cf., dentre outros, Fernando Gil. *Tratado da Evidência*, Lisboa, INCM, 1996, e *Modos da Evidência*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

11 Cf. T. S. Eliot. *Ensaios de Doutrina Crítica* (com pref., selecção e notas de J. Monteiro-Grillo), Lisboa, Guimarães Editores, 1962; “A tradição e o talento individual”, pp. 19-32.

12 Cf., em especial, Harold Bloom. *O Cânone Ocidental*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1997.





CARTOGRAFIAS LITERÁRIAS

representativo); da memória cultural colectiva neles condensada; da(s) visão(ões) prospectiva(s) da comunidade (ou de grupos significativos) neles expressa(s); às vezes, também, da sua capacidade *agregadora* e *mobilizadora*, origem de pactos e de movimentos transformadores.

Na verdade, *impresvidade* e *densidade* interpenetram-se, combinam-se e coexistem na razão directa uma da outra: um *motivo* é tanto mais pregnante quanto melhor *crystalizar* em si a memória colectiva (estética e cultural)¹³ e mais expressivamente a *configurar*, mas também quanto mais surpreendentemente em função dela inovar, se distinguir, impuser a sua diferença. Inteligível na e pela sua inscrição na história da cultura, na linhagem estética e no discurso artístico. A sua *genealogia* é feita de confluências, de tangencialidades, de contaminações e de metamorfoses, fontes de uma patrimonialidade e de uma significação que o adensam, o subtilizam e o complexificam, suspendendo-o em interdiscursividade, entretecendo-o de sentidos e de pressentidos, oferecendo-no-lo como *objecto suspeito* e *sedutor* apelando à investigação ‘arqueológica’. Em suma, ele é dotado de “salência cognitiva”¹⁴ e emerge da cultura colectiva com uma natureza identitária e com uma função também de alterização desta, seja a nível da consciência mais difusa e abrangente, seja a nível da sua elaboração mais especificamente estética, das suas convenções artísticas.

Na Retórica, a Tópica¹⁵ assume a função de observar a permanência de certos *motivos* (os *topoi*), a sua retomada e convocação textuais: identifica-os, enumera-os, compendia-lhes os exemplos, perscruta-lhes a itinerância. A escrita e a leitura promovem a sua transformação

13 Essa *memória comum* das “comunidades imaginadas” de que nos fala Benedict Anderson (*Comunidades Imaginadas*, Lisboa, Edições 70, 2005).

14 Fernando Gil. *Modos da Evidência*, ed. cit., p. 198.

15 Cf., dentre outros, Ernst R. Curtius. [1948], *Literatura Européia e Idade Média Latina*, São Paulo, Edição de Instituto Nacional do Livro, 1957; “A Tópica”, pp. 82-110.





ANNABELA RITA

e reconhecimento. Leitura que é, aliás, dotada de história, como diz Alberto Manguel¹⁶: por um lado, a minha perspetivação de uma obra vai-se alterando em função da mudança das minhas próprias referências, constituindo-se como sinédoque e sinal do meu *crescimento* como leitora; por outro lado, qualquer obra vai sendo diversamente interpretada (sincrónica e diacronicamente), e esse *olhar analítico*, múltiplo e heterogéneo também a informa e complementa. No conjunto, tudo converge numa história complexa: a da *metamorfose* do *motivo* (num sentido mais amplo do que o da Tópica tradicional).

Óbvia e/ou subliminarmente, a *sobreimpressão*¹⁷ constitui o *motivo*, institui-o, promove a sua sobrevivência no imaginário individual e no colectivo, imprime-o no leitor, e dissolve as fronteiras entre os discursos e as práticas artísticas, legitimando uma perspetivação *interartes*, transversal e abrangente, *compreensiva*.¹⁸

Inesquecível, incontornável, obsessivo, até, o *motivo*, em qualquer das suas *configurações* (literária, musical, pictórica, escultórica, etc.), *crystaliza* um imaginário difuso, *representando-o* (na confluência da síntese, da sinédoque, do símbolo e/ou da metáfora), e, ao mesmo tempo, convoca a sua corte de *duplos*, sócias, semelhantes e dissemelhantes, travestidos, cúmplices e rivais: a sua *vibração* semântica, estética e cultural (no sentido mais lato dos conceitos) é tanto mais plena quanto

16 Alberto Manguel. *Uma história da leitura*, Lisboa, Presença, 1998.

17 Evocando o título de uma obra de Maria Lúcia Lepecki, antiga professora, a quem assim homenageio: *Sobreimpressões: Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*, Lisboa, Caminho, 1988.

18 Sobre esta problemática e área disciplinar, cf., em especial, a síntese, com bibliografia final sistematizada, de Claus Clüver, *Estudos Interartes: Introdução Crítica* in Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão (org.). *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*, Lisboa, Dom Quixote, 2001, pp. 333-382. Abordando também sinteticamente a história do diálogo entre estas áreas disciplinares, cf., ainda, Jean-Michel Gliksohn. *Literaturas e Artes* in Pierre Brunel e Yves Chevrel (org.). *Compêndio de Literatura Comparada*, Lisboa, F. C. Gulbenkian, 2004, pp. 263-282.





CARTOGRAFIAS LITERÁRIAS

mais e melhor deixar ecoar em si a dessa diversificada e multimodal plêiade que lhe habita a *memória* e a *fantasia* (autorais, textuais e de leitura, apenas semi-coincidentes), *corporificando* imaginariamente esses *outros* do mesmo e de diferentes discursos estéticos, *fantasmizado* por eles e com eles dialogando, *adensado* na sua *transparência*. Um *museu imaginário* (para evocar o título de André Malraux). Cada *motivo* arrasta consigo esses *outros* cujas origens e modalidades discursivas podem diferir, mas sem colocar no centro da reflexão a relação entre as artes¹⁹ nem a que distingue sistemas estético-culturais (escolas, movimentos, etc.): ele vive e significa nesse *trânsito metamórfico*, nessa travessia dos discursos, também eles, por sua vez, sujeitos às transformações que os afectam, ele só *é* na *diferência*, na *deriva* que lhe constitui a trajetória e a existência. Encará-lo na singularidade e na pontualidade da sua ocorrência e *configuração* textuais seria esquecer a sua *vida*, a sua emergência sistemática, recorrente, mas em *alterização*. Qual *'casa-búzio-texto'* de Sophia, onde o mar ressoa com vagas e marés de ecos e de silêncios, de vozes e de timbres, de vocalizações e de discursos, mar de memória e de imaginação...

Inerente ao *motivo* é a *(re)apresentação*²⁰: ele é um sistema relevando de outro e integrado noutra ainda (cultural, estético). Essa *(re)apresentação* constrói-se à semelhança da *bricolage* com que François Jacob caracteriza a vida e o funcionamento cerebral²¹. Por um lado, um fragmento mnésico combina-se com elementos imaginativos derivados de outro(s) sistema(s) englobante(s) para formar uma nova e coerente unidade. Por outro lado, ao próprio

19 Refiro-me, em especial, ao sentido em que Etienne Souriau fala nelas em *A Correspondência das Artes. Elementos de Estética Comparada* (1969), São Paulo, Cultrix, 1983.

20 Cf. Richard Rorty. *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

21 Cf. François Jacob. *O Jogo dos Possíveis*, Lisboa, Gradiva, s. d. [1995].





ANNABELA RITA

movimento de des-contextualização e de re-contextualização é inerente um processo de perda e de conquista semânticas, facto, só por si, responsável por uma *mudança funcional* e, conseqüentemente, *ontológica* do *motivo*: visto de *outra* perspectiva, *outro* parecerá. O contexto não *emoldura* simplesmente: integra, como uma *frase* que direcciona o signo E este é cristalização eminentemente inter-cultural, *fórum* de saberes e práticas.

Assim sendo, a *metamorfose* habita o *motivo* (no sentido lato em que tenho vindo a encará-lo), fenómeno análogo ao da memória genética (tal como hoje se concebe): ele contém em si a história da sua génese e reconfigurações, sinais da sua transformação, da alteridade que a identidade foi conquistando e em que esta também se foi vertendo. Ele é *objecto em fuga*, *capriccioso*, concretizando a *Arte da fuga*²² que Bach consagrou e que tantos têm explorado. Cada *estádio* dessa *metamorfose* está consubstanciado num *lugar* (texto, discurso, e, nestes, pode ir da tradicional imagem retórica à diegética e accional) e corresponde a uma *codificação* estética e cultural (daí eventual representatividade) ou difere dela (garantia de singularidade). Como um corte epistemológico, ele deixa ver, perscrutar ou suspeitar, mostra ou insinua, *concentra* um imenso *desdobrável*. Um *grão de areia* contendo em si *um universo*...

No seu percurso, o *motivo* traça um itinerário de pontos luminosos na história do discurso artístico e genológico em que se vai reconfigurando e evoca homólogos de outros discursos: sinaliza a *metamorfose* do cânone, a transformação estética, a mudança do gosto e das sensibilidades²³. Uma história complexa, multimoda.

22 *Die Kunst der Fuge*, iniciada em 1742.

23 No caso das artes visuais, isso potencia o *olhar iconológico*, o questionamento dos *programas estéticos* que informam o *objecto artístico*. Vítor Serrão distingue, a propósito: “a *Iconografia* *descreve*, a *Icononímia* *organiza* e a *Iconologia* *interpreta*”, aceitando o esclareci-





CARTOGRAFIAS LITERÁRIAS

Favorece a perspectivização das poéticas do *detalhe*²⁴, ou a da comparação entre artes, ou a das correspondências entre percepções²⁵, ou a do confronto entre sistemas estético-culturais, ou a da relação entre géneros artísticos, ou a da metamorfose destes, mas não se esgota nessas abordagens nem as elege em especial: apenas não as omite nem dissimula a sua possibilidade. Ele é uma espécie de *observatório*: onde e por onde se acede ao diverso que o informa e que o caldeou até ao *olhar leitor* (que lhe confere *identidade* numa actualidade sustentada na projecção retrospectiva e prospectiva), heterogeneidade eventualmente susceptível de parcial organização interpretativa (buscando *linhagens* e *clivagens*), no texto que o inscreve, na obra autoral, no tipo de discurso que o configura (literário, pictórico, musical, etc.), e na cultura em geral (no sentido mais vasto do conceito).

Neste sentido, o *motivo* é lugar de *crise* e de *fulgurância*, *dramático* por excelência: gera-se na morte da sua anterioridade, brilha na concentração semântica e perspéctica que o assemelha e o distingue

mento de Aurélio (no *Dicionário*) sobre a *Icononímia* como “toda a documentação visual que constitui ou complementa obra de referência e/ou de carácter biográfico, histórico, geográfico, etc.” e sobre *Iconologia* como “parte da história das belas-artes” consagrada à “explicação de imagens ou monumentos” “em diversos artistas e épocas” (*op. cit.* na página 20, p. 50, nota 65).

24 Cf., para além das referências bibliográficas possíveis, a interdisciplinaridade e a interdiscursividade do “detalhe” têm, no diálogo interdisciplinar e interdiscursivo, iniciativas expressivas da atenção da comunidade científica, como é o caso do Colóquio “Détail et totalité” promovido pelo CIPA (Centre Interdisciplinaire de Poétique Appliquée) da Université de Liège, de 24 a 26 Outubro de 2007 (<http://www.cipa.ulg.ac.be/logo/colloque.htm>).

25 Na teorização estética ou na prática artística, a busca desta correspondência entre as percepções sensoriais ou de sinestésias que combinem algumas delas tem longa tradição e destacados representantes até à noção da “obra de arte total” (Wagner), integradora. Da abordagem mais erudita à banalização dos conceitos, não nos surpreendem as equivalências ensaiadas entre a imagem e a palavra (*ut pictura poesis*) ou entre a palavra e a música, ou entre esta e a imagem (cf., como ex. desta, Luísa Ribas. “Correspondência e convergência entre sons e imagens” em http://texto.fba.up.pt/?p=55&lp_lang_pref=pt#_ftn2 consultado pela última vez a 23/01/2010).





ANNABELA RITA

em simultâneo e dissolve-se na gênese da sua posterioridade²⁶. Na vertigem da morte entre-vista e do pacto faustiano pela visibilidade cintilante, vive narcísica nostalgia, melancólica contemplação e eufórica utopia, convicto da sobrevivência imaginária, da presença ausente, da persistência insuspeitada, do reconhecimento eventual, da singularidade mesmo na semelhança. *Lugar do Anjo* (parafrazeando Eduardo Lourenço²⁷) ou *Anjo do Lugar* (o texto), indefinição radicada na combinatória dos dois termos, tensa de contradição ontológica que a inadequação (de *lugar* a *anjo* e vice-versa) insinua. *Lugar* ou *Anjo* potenciando reconhecimento e irreconhecimento, esquecido de *si* e por *si* lembrado, e de *outros* e por *outros*²⁸...

Vítor Serrão, no seu estimulante *A trans-memória das imagens: estudos iconológicos de pintura portuguesa (séculos XVI-XVIII)*, começa com uma evocação epigráfica de Mia Couto²⁹ que denuncia a combinação de esquecimento e de permanência na memória³⁰:

“Fala de Arcanjo Mistura, o Barbeiro de Vila Longe: *Primeiro, perdemos a lembrança de termos sido do rio. A seguir, esquecemos a terra que nos pertencera. Depois da nossa memória ter perdido a geografia, acabou perdendo a sua própria história. Agora, não temos sequer ideia de termos perdido alguma coisa.*”³¹

26 É, aliás, este o ponto de partida dos ensaios reunidos por ordem cronológica de autores em *Emergências Estéticas* (Lisboa, Roma Editora, 2006, p. 15). Cf., em especial, Régis Debray. *Vie et Mort de l'Image – Une Histoire du Regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.

27 Eduardo Lourenço. *O Lugar do Anjo*, Lisboa, Gradiva, 2004. Da etimologia (lat. *angelus* e gr. *ἄγγελος*, mensageiro), advém-lhe a leveza, a energia e a função anunciadora.

28 Sobre a imagem como lugar de *reinvenção* estética cf. Carlos M. Couto S. C. *Tópica Estética*, Lisboa, IN-CM, 2001.

29 Mia Couto. *O Outro Pé de Sereia*, Lisboa, Editorial Caminho, 2006, p. 331.

30 Às vezes, como afirma Vítor Serrão, o esquecimento é das circunstâncias históricas: “A memória das imagens também se entrelaça com a desmemória das circunstâncias que as geraram e se confunde com a nossa incapacidade de saber ver através da precaridade da informação disponível / .../” (*Op. cit.*, p.22).

31 Vítor Serrão. *Op. cit.* Chamusca, Cosmos, 2007., p.7.





CARTOGRAFIAS LITERÁRIAS

Considerando as obras de arte como “jogos de espelhos” e “reservatórios de memórias” transportando em si “indícios de tempo”³², sublinha a “dimensão memorial das imagens artísticas”³³ e o facto de elas relevarem de “programa[s] artístico[s] preciso[s]”³⁴, acabando por propor “o conceito de trans-memória aplicado ao estudo integral das imagens artísticas”, às obras como “laboratório[s] de memórias acumuladas, que sobrevivem e perduram, seja nas franjas do subconsciente, seja na prática da criação e da re-criação dos artistas”³⁵. Nessa proposta e na sua concretização confluíram leituras de Martine Joly³⁶, de Roland Barthes³⁷, de Louis Marin³⁸, de Georges Didi-Hubermann³⁹ e de E. Panofsky, que menciono por serem também fonte inestimável para mim (além de outros cujos nomes tenho referido e que cito quando estratégico).

Ora, contemplando eu no conceito de *imagem* também a que a própria *litera* literária projecta na minha imaginação (por isso preferi, aqui, falar em *motivo*), *visualizada* (*visualização* diferindo em função da subjectividade de cada um, autores e leitores)⁴⁰, interessa-me observar esse *trânsito transformador* dela (do *motivo*) *através* dos textos (e destes com ela, como enfatizava Louis Marin), não me atendo apenas ao seu “*programa artístico preciso*”, mas atentando igualmente nos que ela

32 Vítor Serrão. *Op. cit.*, pp. 7-8.

33 Vítor Serrão. *Op. cit.*, p. 9.

34 Vítor Serrão. *Op. cit.*, p. 8.

35 Vítor Serrão. *Op. cit.*, p. 8.

36 Martine Joly. *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan, 1994.

37 Em especial, *La Chambre Claire: Note sur la Photographie*, Paris, Gallimard, 1980.

38 Em especial, a obra *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil, 1993.

39 Em especial, a obra *L'Image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

40 Cf. no sentido em que Etienne Souriau, p. ex., fala dela como arte “representativa” em *A Correspondência das Artes. Elementos de Estética Comparada* (1969), ed. cit., “Morfologia da obra literária”, pp. 125-132.





ANNABELA RITA

foi atravessando e *assimilando* na sua própria *metamorfose*⁴¹, assim como nos que ela promove ou anuncia: seduz-me a imensa capacidade de *sugestão* e de *inflexão* de uma imagem e o modo como ela, condensando em si linhas de sentido do texto que a emoldura e a integra, potenciando-as, estimula uma *memória esquecida*, semi-dissolvida, ofelicamente submersa na do leitor, funcionando como *interruptor* de uma cadeia imaginária que expande o universo lido até ao infinito potencial, condicionando a comunicação (na origem, como no destino), despertando outras adormecidas no nosso subconsciente e alimentando-se conotativamente delas.

E interessa-me, também, escutar o *diálogo* que, através do tem-po, do espaço, dos tipos de discurso, dos programas estéticos e dos autores, os textos desenvolvem entre si, fazendo com que, para o leitor, a arte, em geral, surja como uma composição extremamente complexa, polifônica e multiforme, tecida por interpelações, respostas, correspondências, contrapontos, acompanhamentos, continuações ou rupturas, composição dialógica, portanto, onde é possível distinguir linhagens, continuidades e descontinuidades, mas onde mais nos atinge essa espécie de *coro* multímado, diverso, jogo de espelhos e de reflexos, de sombras e de luzes, de transparências e de opacidades, de dissonâncias e de consonâncias, onde a identidade se insulariza sempre em vasto e incontável arquipélago.

Além disso, interessa-me, ainda, observar o modo como as *imagens* adquirem *espessura semântica* e *funcionalidade* nos textos, devido às relações que tecem com o que neles as rodeia, chegando a orientar ou a sinalizar hipóteses de leitura, às vezes, até, a conciliá-las e a promover o trânsito reflexivo entre elas.

41 Na expressão de Louis Marin traduzida por Vítor Serrão, “a imagem percorre os textos (as ideias) e transforma-os; percorrida por eles, os textos transformam-na” (cit. por Vítor Serrão. *op. cit.*, p. 19).





CARTOGRAFIAS LITERÁRIAS

Trata-se, pois, de encarar as *imagens* (assim entendidas na sua expressão mais abrangente) como elementos que favorecem a *visão relacional* dos textos, evidenciando a sua memória íntima e os sentidos da evolução literária, os seus “programas estéticos”, mas também demonstrando a Literatura como parte integrante dessa “*never-ending conversation*”⁴² que constitui a Cultura, em geral, e a Arte, em particular.

Inquestionável poder da imagem. Emergindo e deslizando como sereia, a imagem seduz-nos com um canto que nos arrasta *para além* dela, mais *para trás, para o lado*, para uma *geografia incerta*, indecisa, indecível até... Surpreendente, insinuante, escorregadia, encantatória.

★ ★ ★

Em tão *incerta geografia*, percorri alguns itinerários documentados em livros e fi-lo em função de critérios e de tendências que constituem uma espécie de “sistema de orientação” (*gps*) de leitura esclarecido melhor nesta introdução e na de *Itinerário*, em jeito de “carta de navegação” desdobrada em díptico.

Olhando para trás, para os livros que publiquei, constato que formam um *puzzle* de perspectivação da evolução estética da literatura do Romantismo até aos nossos dias, numa trajectória que tende a reavaliar esse itinerário em função de uma leitura cada vez mais interdisciplinar e inter-artes. Cada um deles se organiza como obra orgânica, inscrevendo-se, ainda, noutra mais abrangente, em jeito de hipo/hiper-texto. A arquitectura de *obra* é evidenciada, quer pela organização dos volumes, quer pelas ‘legendas’ introdutórias ou subtítulos.

42 Wendy Steiner (ed.). *Literature as Meaning*, New York/..., Penguin Academics, 2005, p. 2.





ANNABELA RITA

Breves & Longas no País das Maravilhas (2004), dividido entre o ensaio cultural e o literário, é mais ‘lateral’ a este *puzzle*, exprimindo essa perspectiva interdisciplinar e apetente do diverso cultural, integrador e compreensivo. Aliás, ao ensaiar a pintura e a escrita de fragmentos poéticos, como fiz⁴³, também senti compreender mais intimamente o acto criativo como fenómeno comunicativo especial, marcado pela memória cultural e estética.

*No Fundo dos Espelhos*⁴⁴ constitui um díptico, obra-guia de uma reflexão de décadas sobre a literatura portuguesa moderna e contemporânea. O volume I perscruta a *cena literária*, a fantasmática comunicação entre autor e leitor, cada um entregue à construção do outro e à sua *figuração* para ele, trabalhando diferentes aspectos dessa evolução literária (retóricos, intermediais, comunicativos). O volume II especializa-se tematicamente, *visitando* a literatura como uma *casa metamórfica* que se transforma desde a sua literabilidade ficcional até à sua materialidade vocal. As abordagens de ambos os volumes são convergentes e complementares.

Desenvolvo em *No Fundo dos Espelhos* (2003-07) uma análise interdisciplinar, perspectiva evidenciada desde a abertura do volume I com o fragmento que se segue à epígrafe, em que assumo como *simile* do meu olhar ensaístico a “objectiva” cinematográfica (também *simile* da escrita literária), *simile* mantido na arquitectura da obra.

43 Na minha página do site TRIPLOV (http://triplov.com/anna_bela_rita/index.html), estão alguns exemplos dessas minhas incursões na pintura e na escrita de fragmentos poéticos: “Cores” (http://triplov.com/anna_bela_rita/cores/FrameSet.htm) e “A Negro e a Cor” (http://triplov.com/anna_bela_rita/negro_cor/index.htm), por um lado, e “A negro e cor” (http://triplov.com/anna_bela_rita/fragmento.htm) e “Entre curva e traço” (http://triplov.com/anna_bela_rita/entre_curva.htm).

44 *No Fundo dos Espelhos* (2 vols.), Porto, Edições Caixotim, 2003-06; *No Fundo dos Espelhos. Incursões na cena literária* (volume I), Porto, Edições Caixotim, 2003; *No Fundo dos Espelhos. Em visita*, Porto, Edições Caixotim, 2007.





CARTOGRAFIAS LITERÁRIAS

Por um lado, evidenciei a interdiscursividade arquitectónica das próprias obras, o diálogo que elas mantêm na literatura e com outros discursos estéticos, atentando ao *detalhe*, ao *pormenor* significativo desse diálogo entre textos, entre discursos e entre estéticas.

Além disso, sublinhei a dimensão comunicativa (retórica) dos textos, compreendendo-os no seu contexto cultural: desde uma estratégia romântica de conquista e de condução do novo público sem competência literária para o transformar no plano cultural, literário e cívico, herança iluminista da primeira geração romântica, até à contemporaneidade de uma escrita mais auto-reflexiva (no duplo sentido), preferentemente dirigida a um público com certa ‘competência’ literária.

Com isso, destaquei a progressiva subtilização (pelo recurso a sinais só identificáveis pelo leitor mais especializado, ‘par’ do escritor) da sua memória estética, dos seus fantasmas e da sua construção retórica, num itinerário reflexivo sinalizado pelas legendas introdutórias dos ensaios. Como se estes fossem as tais *focais*, ‘fotos radiográficas’ em súbito *zoom* da câmara ensaística. É essa mesma memória que, desde o Romantismo, vai invadindo progressivamente a escrita. Daí a “objectiva” do fragmento de abertura (p. 9), enevoando-a de fantasmas que habitam fragmentos seus (imagens, figuras, referências, enfim) e que só são identificáveis pelo leitor especializado, excepto na escrita pós-moderna (em que tudo isso tende a explicitar-se e a anunciar-se). Subtilização que se conclui no penúltimo ensaio, onde sublinho esse mesmo percurso na obra de Teolinda Gersão em direcção ao símbolo. Memória constitutiva de uma identidade literária nacional (equacionada entre a *Os Lusíadas* e *Mensagem*) buscada, construída e vivida pela escrita dos autores lidos em *No Fundo dos Espelhos*.

No segundo volume da obra, subtintulado *Em Visita*, observo a literatura como uma *casa metamórfica* que acaba por se dissolver na





ANNABELA RITA

voz poético-trovadoresca, seleccionando nela o trilho da memória que a habita (um dos temas centrais do vol. I), a sua museologia íntima, através da *visita* a outros textos também representativos.

Esclareço este itinerário percorrido por *No Fundo dos Espelhos* noutros volumes, em *incisões* mais detalhadas e monográficas como os estudos dedicados a Almeida Garrett⁴⁵, Eça de Queirós⁴⁶, Cesário Verde⁴⁷, Casimiro de Brito⁴⁸, Teolinda Gersão⁴⁹ ou configurações literárias do Marquês de Pombal⁵⁰. Mas também o esclareço nesta e noutra obra⁵¹ em que *desdobro* a *caminhada de apropriação* que constitui a leitura, como explicarei. Antes, porém, passarei em revista o conjunto de obras das *incisões* que referi.

Labirinto Sensível (2003), p. ex., é uma espécie de expansão de um dos momentos de *No Fundo dos Espelhos*, em jeito de observação a microscópio na sequência do capítulo dedicado a Casimiro de Brito (ou do que nele perscrutei), procurando, na reunião, revisão e arquitectura dos ensaios, dar a perspectiva da evolução do autor desde as obras fundadoras até às inéditas na altura, conclusivas, e a da minha própria aventura compreensiva relativamente ao poeta: uma

45 *Emergências Estéticas* (ensaios), ed. cit.; “Joaninha Adormecida: um ‘quadro’ habitado de memórias”, pp. 13-28.

46 *Eça de Queirós Cronista – do Distrito de Évora (1867) às Farpas (1871-72)* (ensaio), Lisboa, Edições Cosmos, 1998.

47 *Emergências Estéticas* (ensaios), ed. cit. “O Livro de Cesário Verde: Quatro Estações em Câmara de Arte e Prodígios”, pp. 29-105.

48 *Labirinto Sensível* (ensaio) [pp. 11-189] com *Breve Antologia Pessoal* de Casimiro de Brito [pp. 191-232], Lisboa, Roma Editora, 2003.

49 *Teolinda Gersão: a palavra encenada* in *Teolinda Gersão: Retratos Provisórios*, Lisboa, Roma Editora, 2006, pp. 9-118, obra em co-autoria com Teolinda Gersão e Maria de Fátima Marinho.

50 *O Mito do Marquês de Pombal*, Lisboa, Prefácio, 2004, em co-autoria com José Eduardo Franco, pp. 66-87. Este ensaio foi depois reunido em *Breves & Longas no País das Maravilhas*, ed. cit., “Outro Perfil em contra-luz: o Marquês de Pombal de Camilo”, pp. 145-162.

51 *Itinerário*, Lisboa, Roma Editora, 2009.





CARTOGRAFIAS LITERÁRIAS

trajectória que o conduz da atitude eufórica e prospectiva, de obra *in progress*, até à de um canto progressivamente fúnebre, que revela a transformação dessa obra monumental em monumento fúnebre. Um autor, pois, com uma arquitectura da obra que visa uma conclusividade susceptível de lhe definir a *imago*/máscara funerária, retrato para os vindouros. E foi essa ‘lição’ de leitura de uma obra *in progress*, contemplando inéditos que lhe afectavam a imagem édita, que colhi para o projecto das colecções de “FACES das Literaturas Lusófonas”⁵², alargando-as à lusofonia, expandindo o horizonte de observação.

No meu livro *Emergências Estéticas*⁵³, convoquei epigraficamente Sophia, no seu poema “Para Arpad Szenes”:

“O pintor pinta no tempo respirado
/.../
Pinta o quadro dentro do qual o quadro
Se tece malha a malha como em tear a teia
O outro quadro convocador do convocado”⁵⁴

Abri com esta epígrafe, que resume todo um programa do trabalho de *visitação* a autores e a textos (Garrett, Cesário, Sophia e Teolinda Gersão), que me conduziu de imagem em imagem, observando-lhes a museologia íntima (confluências, *sobreimpressões*,

52 Projecto “FACES das Literaturas Lusófonas”, que se concretiza na edição de duas colecções publicadas na Roma Editora, “FACES de Vénus” e “FACES de Penélope” (dedicadas à Poesia e à Ficção Lusófona Contemporânea) desenvolvida no âmbito do CLEPUL (Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa das Universidades de Lisboa) e do CECLU (Centro de Estudos de Culturas Lusófonas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da U.N.L.), e patrocinado pela FCT e pelo Instituto Camões. Cf. <http://www.fcsh.unl.pt/ceclu/projectos.htm>, <http://www.fcsh.unl.pt/ceclu/membros.htm>.

53 *Emergências Estéticas*, ed. cit.

54 *Obra Poética* (III vol.), Lisboa, Caminho, 1996, p. 179.





ANNABELA RITA

contaminações, evocações, enfim, a *paródia*⁵⁵ que as informa), surpreendendo-me na descoberta da complexidade fusional que os constitui. “Na hora fulva” (Mallarmé), persegui e perscrutei a “transparência ambígua”⁵⁶ das imagens, tomando-as como “lugar de convocação /.../ / Onde do visível emerge a *aparição*”⁵⁷ identitária, reveladora, quer do autor do texto em análise, quer de outros autores importantes para ele, às vezes fundindo-se ambas em *sobreimpressões*. Aparição pelo *fragmento*, vestígio de um percurso, memória “de um projecto”⁵⁸, homenagem retórica no *detalhe* representativo de uma poética à de outrem. Como neste livro.

Em *Itinerário*, percorro uma trajectória que vai, simbolicamente, do gesto régio *fundacional* da concessão de um foral até à contemporaneidade literária nacional, destacando *padrões* e *rostos*, e, no caso da leitura, demonstro e esclareço o seu movimento de apropriação desde o limiar textual até ao final, assinalando diferentes *instâncias de mediação* (da exterioridade da capa ao *incipit* textual e à travessia dos textos).

Aqui, complementarmente, procurarei evidenciar a retórica dessa perspetivação de leitura também na organização do livro e nas diferentes análises: sublinho o meu *movimento aproximativo* de leitura, desde a *moldura* em ‘grande angular’ compreensiva da modernidade literária (“Territórios”), até aos *rostos* autorais e imagens que, irresistivelmente, os textos tendem a esboçar na minha imaginação, *figurações*; nos “Diários de Bordo”, desdobro *itinerários de leitura*, distinguindo nela etapas em progressão de complexidade

55 No sentido em que Linda Hutcheon a concebe (*Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70, 1989).

56 *Obra Poética* (III vol.), ed. cit., p. 121.

57 *Obra Poética* (III vol.), ed. cit., p. 341, sublinhado meu.

58 *Obra Poética* (III vol.), ed. cit., p. 226.





CARTOGRAFIAS LITERÁRIAS

(da mais literal à mais abrangente e esteticamente expansiva, do mais evidente ao mais subtilizado) e esclarecendo o raciocínio que as relaciona, o movimento intelectual em que se geram, justificam e legitimam. Esse movimento é a “ponte” de pedras de que fala Marco Polo a Kublai Kan, n’*As Cidades Invisíveis* de Italo Calvino:

“Marco Polo descreve uma ponte, pedra a pedra.

– Mas qual é a pedra que sustém a ponte? – pergunta Kublai Kan.

– A ponte não é sustida por esta ou por aquela pedra – responde Marco –, mas sim pela linha do arco que elas formam.

Kublai Kan permanece silencioso, reflectindo. Depois acrescenta: – Por que falas das pedras? É só o arco que me importa.

Polo responde: – Sem pedras não há arco.”⁵⁹

A cada texto dedico a crónica de uma *leitura em desenvolvimento*, o registo dessa *viagem* de conhecimento, reconhecimentos e irreconhecimentos: *diário de bordo* que consagra essa história, assinalando-lhe etapas, anotando os momentos e os motivos de transição e de mudança de rota. Sob o meu olhar *maravilhado* (para usar a expressão dos antigos relatos de viagens), os textos vão-se *outrando*, metamorfoseando, provocando em mim o efeito de surpresa (‘Como não me apercebi disto antes?’). Cada diário revela, assim, quase *confesionalmente*, a história do meu *convívio* com um texto. Cada diário é *espelho* em que se re-cartografam *letra e leitora*⁶⁰: a *litera*, fantasmizada pelas diferentes sombras projectadas pelos diversos focos luminosos (interpretativos e associativos); eu, na minha aproximação analítica, sinal e sinédoque da minha própria mudança.

59 Italo Calvino. *As Cidades Invisíveis*, Lisboa, Teorema, 2008, p. 85.

60 Para evocar o livro de um meu antigo professor, Jacinto do Prado Coelho, a quem assim presto homenagem: *A Letra e o Leitor* (1969), 3.^a ed., Porto, Lello & Irmão, 1996





ANNABELA RITA

Como no *mar-casa-búzio-texto* de Sophia: os ecos sucedem-se e as ondas trazem para a praia vestígios das profundezas e de naufrágios, sinais de tesouros anunciados, às vezes perdidos para sempre, memória de outros seres e de outros tempos, reais ou míticos...

Em obra *assim*, naturalmente, continuo uma reflexão de anos e documento-a pela sinédoque e pela retomada. Revisitando autores, textos, análises, por vezes, repetindo-me mesmo.

Dedico-a, por isso, a todos os que me ajudaram no percurso: os que li e ouvi, os que analisei, aqueles com quem dialoguei (mestres, colegas, amigos, alunos, familiares), os que me estimulam a escrever, aqueles para quem escrevo... longa galeria sobre a qual desejo a poeira da omissão dos nomes sentida como poalha cintilante. Para eles, o meu agradecimento e penhor intelectual, emocionadamente. Que me acolham em obra *assim* atenta à

“linguagem que, como nenúfar, aflora
à tona das águas paradas do silêncio”
Sophia de Mello Breyner Andresen

