

A Exumação da Morte: Angústia e Memória em Nuno Júdice e Jáder de Carvalho

Sarah Diva Ipiranga

CAPES/CEC – FLUL/UECE

Resumo: A morte, enquanto instância significativa, é o eixo dos livros *O anjo da tempestade*, de Nuno Júdice e de *Cantos da morte*, de Jáder de Carvalho. Assentados na reconstrução de uma memória particular (o primeiro, prosa; o segundo, poesia), ambos têm na narração autobiográfica o ponto de partida para a enunciação textual. Através da vivência da morte de uma terceira pessoa - um parente, no relato de Nuno Júdice, e um conjunto de mortos, no caso de Jáder de Carvalho -, procura-se traçar o percurso desse acontecimento, suas implicações na vida pessoal e injunções na elaboração estética dos textos. A mediação é dada pela angústia, sentimento que atravessa os dois livros e dá a medida do enfrentamento da morte e da sua repercussão nos narradores. Com estratégias discursivas bem diferentes, que vão da fragmentação narrativa do primeiro à contenção formal do segundo, os dois autores montam um trajeto que compartilha memórias pessoais e históricas para desaguar na constituição da subjetividade de cada um. Por isso perceber de quais instâncias e estratégias os dois escritores se valem para da morte do outro fazer um percurso a si mesmo é o que intentamos analisar neste artigo. As contribuições de Paul Ricoeur, sobretudo as ideias acerca de angústia e morte; de Giorgio Agamben, com suas reflexões sobre a memória; de Mikhail Bakhtin, através das considerações sobre morte e personagem; como também os estudos de Clara Rocha e Paula Morão que têm a autobiografia como objeto teórico são conceitualmente a linha metodológica empreendida na leitura e análise dos textos.

Palavras-chave: morte, Nuno Júdice, Jáder de Carvalho, memória

Dentro da vida, a morte está presente.

Dentro da morte, a vida se processa.

Alegre ou triste, amando ou sem amar,

Eu sou um morto-vivo e um vivo-morto.

Jáder de Carvalho

A morte, enquanto referência literária, atravessa a história da literatura em tempos e espaços diversos. Da ficção à poesia, é personagem singular e altissonante que faz a inquietude de poetas e narradores. Muitos sobre ela falaram na tentativa de enfrentá-la, superá-la ou mesmo aceitar o destino que propõe a todos. Nos inúmeros gêneros que a têm como *persona*, destacam-se os relatos autobiográficos, que tentam aproximar-se desse fenômeno com estruturas discursivas diversas (diário íntimo, memórias, auto-retrato, romance de formação etc.)

No registro com tom confessional, sobretudo naquele em que o escritor, assentado na velhice dos anos, revela-se e procura fazer uma reconstrução de si centrada na memória pessoal e subjetiva, podemos perceber essa aproximação do fenômeno da morte de forma mais intensa e demorada. A morte torna-se motivo e impulso para a escrita e, contraditoriamente, cria uma linha implícita de recuperação da vida, que reaparece fragmentada em vários tempos, espaços e acontecimentos.

A vizinhança da ‘última fronteira’ faz, portanto, com que o escritor se debruce sobre o fato em si – o fenecimento –, para perscrutar-lhe avisos e manifestações, como também reaviva a sua memória para a vida passada. Um estado intervalar se instala, posto que da *velhice* se retorna com frequência à *infância*, havendo muitas vezes uma indistinção entre esses estados do ser. Assim, premido pela morte e ao mesmo tempo imerso na memória, que lhe traz de volta a vida, o escritor precisa elaborar esteticamente esse desconforto.

Dentro dessa perspectiva, gostaríamos de destacar duas experiências literárias que procuram lidar com esse enfrentamento (morte e memória) de maneira bem peculiar: *O anjo da*

tempestade (2004), do português Nuno Júdice, e *Cantos da morte* (1967), de Jáder de Carvalho, escritor brasileiro. Dizemos peculiar porque ambos interpõem uma diferença em relação aos relatos autobiográficos tradicionais: os dois autores, em gêneros diferentes, prosa, no primeiro, e poesia, no segundo, partem da experiência de morte de uma *terceira pessoa* para reelaborar sua própria existência. Por consequência, os narradores não são inicialmente protagonistas, o que abole em princípio o pacto autobiográfico, uma vez que este exige uma coincidência entre autor, narrador e personagem.¹

Outra marca que particulariza e aproxima os dois livros é a despreocupação com a referencialidade (deferência ao factual e histórico), que, querendo ou não, ainda é uma exigência do gênero. Mesmo que comporte uma dimensão fictícia, o que aliás é inevitável, a referência a uma concretude de fatos ou acontecimentos é pedra de fundação dos textos com fundo intimista e biográfico. Em Júdice e Carvalho, a narrativa desvincula-se rapidamente dessa quadratura e parte do seu abandono, isto é, logo no início a construção imaginativa toma as rédeas e é partir desse contraponto que um pacto se estabelece com o leitor, constituindo o romanesco e o poético as formas, em sua concepção estética, de tratar e enfrentar o desalojamento que a morte proporciona.

No entanto, mesmo com a impureza e indeterminação presentes nos discursos aqui propostos para análise, e que podem ser compreendidas como um desafio que a literatura impõe a ela mesma,² os dois textos mantêm laços apertados com a tradição memorialista e confessional.³ Se pensarmos que memorialismo é um “gênero em que alguém narra a sua história integrada na do seu tempo, contando não só acontecimentos de natureza privada e individual (como faz a autobiografia) como outros, de que o protagonista e narrador foi agente, co-agente ou testemunha” (Morão 1997: 315), podemos categorizar os dois livros como de memórias, pois é a recordação que dá corpo aos textos e em dada parte o discurso volta-se para si e implica o escritor-narrador-poeta dentro das lembranças. Além disso, como nos alerta Morão, a figuração como testemunha inclui o escritor na trama do acontecimento narrado.

Há que se referendar também que a narração da morte de uma terceira pessoa, a de um tio-bisavô, no caso do livro de Nuno Júdice, e de um conjunto de mortes, no que diz respeito ao

escritor brasileiro, não anula o intimismo e o tom confessional. Em ambos os livros encontramos uma auto-análise constante, consequência não só de espírito crítico dos autores, mas sobretudo da pujança da morte e da memória na feitura dos textos.

Agente enunciador essencial em comum entre os dois livros que também se deve mencionar é a presença da *angústia*. Na leitura, percebemos que tanto uma angústia existencial quanto aquela vivenciada diante da morte se articulam e invadem a vida dos escritores, determinando-lhes as ações e gerando, por sua vez, o ato da escrita. Assim, angústia e morte, paradoxalmente, instauram a vida e a narração. Nuno Júdice e Jáder de Carvalho, entretanto, encontraram caminhos diversos para lidar com a angústia e transformá-la em força motriz de seu projeto (auto)biográfico. Por isso perceber de quais instâncias e estratégias os dois escritores se valem para da morte do outro fazer um percurso a si mesmo é o que intentamos analisar neste artigo. As contribuições de Paul Ricoeur, sobretudo as ideias acerca de angústia e morte; de Giorgio Agamben, com suas reflexões sobre a memória; de Mikhail Bakhtin, através das considerações sobre morte e personagem; como também os estudos de Clara Rocha e Paula Morão que têm a autobiografia como objeto teórico são conceitualmente a linha metodológica empreendida na leitura e análise dos textos.

1.1 Narrar o morrer

O homem, segundo Paul Ricoeur, é acossado por duas angústias: a da morte, que é inevitável, e a da fragilidade psíquica. As duas põem em perigo a estabilidade humana e forçam o homem a se preparar para as questões que estarão postas após a consciência e vivência dessas duas experiências. A primeira angústia, a da morte,

constitui ameaça externa no sentido de que a vida não a inclui na sua trama; a falar em absolutos, a vida poderia ser imortal. É empiricamente que me capacito da necessidade de minha morte, pelo espetáculo da morte dos vivos, uns após os outros. Eis por que toda morte, ainda a mais esperada, intervém na vida como uma interrupção. (Ricoeur 1968: 295)

Como consequência deste estado angustiante em que somos postos, vem a sensação de que “vir ao mundo não é o ato pelo qual eu fundo a mim mesmo” (*idem*: 296). Isto é, nascer não é um passo à frente, mas alguns atrás. O ser humano tem que se redobrar para cumprir o trajeto até si mesmo. Essa dor, portanto, vai adquirir um sentido na medida em que ela desperta no homem os reais motivos da sua existência: “nesse nível revela-se a afirmação originária como querer-viver” (*idem*: 297). Somente diante desta insegurança inicial, consequência da ameaça que a morte impõe, é que podemos encontrar uma justificativa para a vida, que não vem pronta: “Do morrer recebe o viver toda a simplicidade de que é capaz” (*ibidem*). Assim quando a vacuidade da vida teima em minar o próprio sentido da existência, o homem é chamado a reassumir o controle através do querer-viver.

A outra angústia a que se refere Ricoeur sai dessa contingência vital e externa e mergulha na abissal fragilidade do psiquismo humano. A intensidade desta última tem uma variação histórica importante e, ao ver do filósofo, contraditória, já que “é com efeito chocante que seja nas sociedades mais civilizadas, melhor armadas contra todos os riscos e durante os períodos de paz, que venha a surgir essa insegurança endógena do psiquismo...” (*idem*: 299).

Para a superação desse outro nível, além da chamada “higiene mental”, é preciso que o homem se imponha deveres, obrigações. Daí surge o compromisso com as causas sociais, pois é saindo de si, já que o ‘de dentro’ do indivíduo pode ser um naufrágio (narcísico), que o ser humano se projeta para as necessidades do outro e encontra um porto minimamente seguro para sua própria existência. Assim, o pertencimento a uma *causa* liberta o homem e o embala para frente: “Podemos chamar *histórico* o novo nível que atingimos, porque o homem nele figura como o protagonista – o artesão e o paciente – da história dos homens tomada em seu nível coletivo” (*idem*: 300) [grifo do autor].

Se para Ricoeur, o equilíbrio humano precisa do elemento histórico e ético para se firmar, ou seja, uma terceira pessoa, para Bakhtin a afirmação do humano encontra-se na arte: “O homem na arte é o homem integral” (Bakhtin 2003: 91). A superação das questões que acoçam o ser, segundo o pensador russo, será encontrada na estética e não somente na ética. No entanto, os dois filósofos concordam no que diz respeito ao impacto da morte na vida do ser

humano. Com classificações e abordagens diferentes, ambos a veem como categoria essencial e uma experiência que traz consequências decisivas para o estar-no-mundo. Na concepção de Ricoeur, como vimos anteriormente, ela é ponto de partida para a primeira angústia, quando nos defrontamos com a vacuidade do viver que o nascimento não preenche. A morte então traria a necessidade de o homem ancorar seu viver numa disposição construída para a existência. Para Bakhtin, nascimento e morte são deslocados para o que ele denomina de ‘fronteiras temporais’, pois escapam a uma autoconsciência: não tenho como relatar meu nascimento e minha morte, sou privado desta narração. Ou seja, duas experiências extremamente íntimas e intransferíveis, mas que não podem, contraditoriamente, ser registradas pelo seu protagonista: “Na vida que vivencio por dentro não podem ser vivenciados os acontecimentos do meu nascimento e da minha morte; enquanto meus, o nascimento e a morte não podem tornar-se acontecimentos da minha própria vida” (*idem*: 95).

Aí está a questão: como narrar algo que escapa a si mesmo? A morte, então, figura-se como um fenômeno que só se pode entrever, imaginar, fabular, conjecturar. No entanto, nem por isso escreve-se menos sobre ela; ao contrário, até por conta dessa impossibilidade - uma experiência própria que não pode ser vivenciada -, o escritor é impelido, através da escrita, a suprir a vivência com as palavras.

Se pensarmos que *vivência* é a presença e relação direta com os acontecimentos em sua materialidade e intensidade e que a experiência vem da tradição, elabora-se com o acúmulo sedimentado pela vivência humana e as lições que ela deixou,⁴ o escritor altera o percurso tradicional – vivência-experiência – e vale-se da experiência da morte do outro para se preparar para a vivência da sua: “Depois do enterro, depois do monumento tumular vem a *memória*” (*idem*: 98) [grifo do autor].

Os medos que se interpõem na vivência da morte também são diferentes: perder o outro (“A perda da pessoa única qualitativamente definida do outro, o empobrecimento do mundo da minha vida onde esse outro estava e agora não está – esse outro único e definido”) (*idem*: 95) tem um sentido forte de separação e perder a si é diferente. O mundo sem o outro será possível vivenciar, mas não o será o mundo sem mim, disto também estou privado. A

consequência principal deste paradoxo é a ação produtiva que ele gera: “só essa diretriz é esteticamente produtiva” (*idem*: 97).

Veremos agora como essa ‘diretriz produtiva’, a morte, é construída esteticamente pelos dois textos selecionados.

1.2 A morte e a experiência da dúvida

Em *O anjo da tempestade* (2004), “um dos livros mais complexos e empolgantes e belos recentemente editados em Portugal”,⁵ Nuno Júdice dispõe-se a reviver a morte de um parente em tempos passados: “Aí por meados do século XIX, num cerro do Algarve, a meio caminho entre o mar e a serra de Monchique, um tio-bisavô meu foi assassinado” (Júdice 2004: 9). Inicialmente tem-se a impressão de que o narrador detém a posse dos fatos (espaço, tempo, personagem, acontecimento), como cabe a um texto memorialista. No entanto, logo a seguir à descrição do que vai ser narrado, deparamo-nos com a introdução da dimensão do imaginado, do possível e não do factual ou mesmo verossímil, que dará o tom de todo o romance: “**Imagino** que tinha sido no Verão, numa tarde do mês de Agosto mais quente desse século...” (*ibidem*) [grifo nosso]. A partir daí há uma sucessão de vazios e intermitências que serão preenchidos com especulações diversas e que poderiam pôr em questão o estatuto do narrado e da própria memória:

Sem nunca ter sabido o seu nome, ou de quem o assassinou, e porquê, guardei como obrigação a necessidade de escrever a sua história, embora não haja ninguém que me possa informar sobre alguma coisa da sua vida, e muito menos restado arquivos ou notícias que informem sobre o assunto. (*idem*: 12)

Assim, o narrador encontra-se numa situação paradoxal, posto que destituído dos elementos tradicionais e inequívocos de um relato que busca reconstruir a memória do outro: arquivos, fotos, depoimentos, testemunhas. Para suprir essa ausência, é necessário o uso de estratégias discursivas (a memória necessita da inscrição na letra), entre as quais se destaca a imersão em múltiplas e às vezes desencontradas possibilidades ativadas pelo imaginário do escritor: “Não sei, por outro lado, o que poderia ter acontecido se ele tivesse voltado para trás a

tempo de ver o criminoso...” (*idem*: 42). Isso caprichosamente envolverá o parente, uma figura obscura e sem história, em mil acontecimentos. A tarefa será dar corpo a um morto, cuja vida e fenecimento permanecem incógnitos. Não se sabe quem o matou, nem por qual motivo, até a descoberta do corpo é tardia, restando apenas o que os animais não conseguiram devorar.

Giorgio Agamben, filósofo italiano, propõe uma reflexão diferente da habitual em relação à capacidade do ser humano de recordar. Para ele, a ausência de uma recordação clara, como nos acontece, por exemplo, ao acordar depois de um sonho, não significa que uma produção não possa ser gerada. Segundo ele, “a recordação que não recorda nada é a mais poderosa das recordações” (Agamben 1999: 58). Talvez dessa forma possamos entender a obsessão do narrador, que sem nenhuma pista do que realmente aconteceu, isto é, sem recordação, transforma essa ausência em busca constante, o que faz com que se coloque no lugar do morto, compartilhando com ele experiências inusitadas.⁶ Por isso, há uma oscilação constante entre passado e presente, tornando a temporalidade uma categoria dúbia e fluida, com o tempo escorrendo pela imaginação entre épocas diversas, sem obedecer a uma cronologia. O processo, complexo, é ativado por um “[relógio] que estava a funcionar na minha cabeça, e andava com o ponteiro para trás, levando-me na sua máquina que percorria décadas sucessivas, e um século, até esse dia de Agosto em que [...] um homem foi assassinado” (Júdice 2004: 39).

Por conta desse relógio, ele cria uma memória própria, baseada em especulações que dialogam tanto com a história do lugar e da população quanto com seu imaginário particular. Para casar os tempos, passado e futuro, o narrador confessa que fez, em datas diferentes, visitas ao lugar onde o tio-bisavô teria sido assassinado. Tenta, com esse recurso, recompor a trajetória e aproximar-se do momento exato da morte. Essa atitude revela-nos um intento mais profundo: fundir as dimensões temporal e espacial, o que, no entanto, mostra-se um malogro, pois no lugar da encosta da serra hoje existe um campo de golfe e não há como precisar um acontecimento que não deixou rastros.

Segundo Walter Benjamin (2006), é justamente o rastro que permite a vivência. Para o pensador que teve a memória como centro das suas reflexões, o caçador segue um rastro e ele

vai levá-lo à presa. No entanto isso não significa que haja uma aprendizagem, pois seguir o rastro é uma atitude instintiva. Só haverá experiência se um processo transformar a vivência num acúmulo de conhecimento ativado pela consciência. O ‘caçador’ de *O anjo da tempestade*, tendo já perdido a presa, procura, contraditoriamente, o rastro:⁷ “O problema, neste momento, é que não posso confirmar se o corpo apareceu ou não. Sei que o cemitério foi construído em 1848, um ano depois da redação do *Manifesto Comunista*” (Júdice 2004: 68).

Em face da procura de uma ausência, o desassossego instala-se na narrativa. Como nos dizia Ricoeur, é a morte do outro que traz o primeiro desconforto espiritual ao homem, pois “é em parte a morte alheia que faz com que a ameaça externa se torne interna” (Ricoeur 1968: 296), ou seja, a sobrevivência ao morto toma a forma da angústia e fere o que de vivo ainda resta naquele que fala ou relata a morte contígua. Isso gera uma série de interferências filosóficas na narrativa (há várias citações de filósofos, destacando-se Kierkegaard e seu livro *Conceito de angústia*), mas que não transformam necessariamente a narrativa numa meditação sobre a morte. Antes podemos ler um duelo, o que explicita a dificuldade de lidar com a finitude: “Noutras circunstâncias, percebi que já não tinha medo da morte; mas quando sua proximidade é algo que o espírito tem presente, a reação do corpo obriga-nos a procurar defesas...” (Júdice 2004: 101).

A meditação apaziguaria o ser e o ajudaria a enfrentar o acontecimento, mas como a ele, o fato, só cabem dúvidas, o registro fica no nível do descontentamento, da procura de uma explicação e coloca o narrador próximo do *sofrimento*. A morte, portanto, traz uma procura sofrida pela Verdade, dor que atravessa os textos com fundo memorialista e de certa forma confere-lhes um dilaceramento, pois essa angústia não pode ser evitada. Além disso, o destino do homem (personagem) já foi traçado e não há como alterar-lhe isto. O que escritor faz em boa parte do livro é procurar mudar esse destino – o de uma morte sem explicação –, propondo várias situações inusitadas para ele, como, por exemplo, a possibilidade de ter fugido do casamento e vindo morar no Brasil. Por que o faz? Porque talvez o anime o desejo de Justiça, renegado aos esquecidos. Já que não pode trazê-lo à vida, pode restituir-lhe a Voz. Acreditamos

que o pensamento de Agamben novamente nos possa ajudar a compreender com mais agudeza o trabalho de Júdice:

Furtando-se à língua dos signos e à memória, o Esquecido faz nascer a justiça [...] Não como um discurso que se poderia silenciar ou divulgar, mas como uma voz, não como um testamento autógrafo, mas como um gesto anunciador ou uma vocação. (Agamben 1999: 72-73)

A Verdade, então, tão procurada, equivale ao impulso do Justo, que também é motivado pela angústia, como nos lembra Ricoeur, quando situa no ‘devotamento a uma causa’ o sentido para o viver. Numa fase específica da vida, o desejo de justiça esteve presente para o narrador no seu engajamento pessoal e na militância comunista (“‘Escolheste a angústia’, perguntou-me ela. Não, disse-lhe, preferi a luta de classes”) (Júdice 2004: 170); depois, com o abandono da causa popular e coletiva, ele vê-se novamente voltado para essa questão, agora na recuperação da figura do tio-bisavô. Ao especular sobre ele e as causas da sua morte (conjecturas que tomam boa parte do primeiro capítulo do livro), é obrigado a fazer relações com a história do país, com as características sociais e econômicas específicas daquela região, reconstruir os tipos e as mentalidades da época, enfim, uma reconstituição que sai da particularidade familiar e entra novamente no nível histórico e social mais amplo. Num mesmo momento, temos em cena a morte do avô, ponderações sobre a luta de classes (não teria sido o homem assassinado por funcionários insatisfeitos?) e a revolta do autor com a estrutura social que dá sustentação ao modelo econômico e social que já existia em épocas passadas. Por isso, o tio-bisavô, em alguns momentos, é ‘apenas’ um homem do século XIX imerso em questões de amor, partilha, traição; em outros, serve de ponte para as reflexões do autor sobre o panorama político nacional: “A dúvida que ainda tenho é saber se continua a passar-se alguma coisa no país, mesmo que tenhamos passado por uma revolução, por uma contra-revolução...” (*idem*: 44).

Diante de tantas voltas, fica claro que o desejo de uma unidade,⁸ se dá corpo ao projeto autobiográfico, mostra-se um desencontro diante da perplexidade do sujeito frente ao seu estado intervalar e fragmentado, “divisível no espaço, agregado de partes” (Ricoeur 1968: 296).

Tal fragmentação dispara o carácter circular e ‘divisível’ da história, que se passa no Algarve, depois parte para um trem a caminho de Salzburgo, envereda em terras brasileiras, olha para Paris, pisa em Londres, mas retorna sempre à serra de Monchique. Seus personagens, da mesma forma, habitam em mundos de vivos e mortos, livros e telas, letra e voz, viventes de espaços históricos e estéticos que fazem parte da memória do autor: Karl Marx (com quem dialoga boa parte do livro), Nadya, primeira mulher de Estaline, Jean-Paul Sartre (no livro é reproduzida uma foto em que o filósofo francês aparece ao lado do escritor), Isabelle d’Este⁹ (imagem essencial ao romance, pois entra na constituição de várias personagens, que assumem a sua forma), Santa Tecla, Schubert (*A morte e a donzela* é a peça musical referenciada), Von Karajan. Todos eles, se dão vida ao romance, estão, entretanto, amalgamados pelo signo da morte. É ela que enovela a aparente disparidade de tempo e espaço.

Se esses personagens representam uma ampliação histórica e espacial na complexa arquitetura que se desenha no texto, ao mesmo tempo são a ponte para a instalação de uma subjetividade mais íntima, pois é através deles que o narrador volta-se para si e insere suas questões na trama. Com essa aproximação, começamos a entrar na memória do narrador, agora co-protagonista. Na segunda parte do livro, ele, figura mista, passa a se apresentar mais, porém sempre com o cadáver do parente ao lado. Um morto e um vivo caminhando pela história em busca de respostas. Não por acaso uma das imagens a que ele recorre com frequência é o quadro de Antoine Wiertr, ¹⁰ cuja personagem, Rosina, está de frente a um esqueleto, representação da morte. Os dois planos que se superpõem com esse quadro - o literário e o pictórico, o passado e o presente, a vida e a morte -, vão dando sustentação ao edifício construído na narrativa, cujo enredo poderia estar esvaziado, posto que o fato narrado não dispõe de estruturas físicas palpáveis para manter a trama em pé.

Para que a alternância de níveis aconteça, as duas forças que, segundo Clara Rocha (1992: 26), interferem na constituição dos textos memorialistas, dão o movimento de avanço e recuo do texto. Uma força centrípeta que direciona a escrita – a rememoração da morte – precisa conviver com o movimento centrífugo que dissipa o foco e faz com que a história se

parta em mil pedaços que são rearticulados pela linha da escrita. Quase um trabalho de Sísifo, pois não há paz para esse narrador incansável em busca de uma resposta.

No entanto esse esforço parece carregado de prazer, pois é nele que se revela a face narcisista do relato autobiográfico (Rocha 1992). Nas idas e vindas em busca do que se passou no século XIX, o narrador aproxima-se de si e coloca-se na história, como falamos anteriormente. Suas inquietações, predileções, impasses e vivências amorosas encaminham o texto e tornam-se o centro de reflexão da obra. Sísifo e Narciso fundem-se e o leitor, em alguns momentos, não sabe diferenciá-los.

Na última parte da história, aparece a referência ao título do livro, que vai ter uma repercussão especial na trama. Depois de atravessar tempos e cenários com o esqueleto do tio-bisavô ao lado, ao final parece devolver-lhe a sua 'dona', a morte, e ao lugar onde foi encontrado. Já que não houve explicação razoável para o acontecido, apesar de ele ter apresentado tantas possibilidades durante a narração, resta um nível que ainda não havia sido contemplado: o mítico, tão caro às aldeias no interior de Portugal. Haveria, pois, uma coincidência entre o dia da morte do parente e o aparecimento inesperado de um raio, acompanhado da imagem de um anjo e suas asas desenhado no céu.¹¹

A morte teria sido um entre vários acontecimentos que se seguiram ao aparecimento do raio. Como tão bem cabe à compreensão mítica do mundo (que leva ao misticismo), os fatos individuais estão enredados numa teia maior e mais complexa na qual perdem sua individualidade e ascendem a um conjunto que lhes apaga a importância, posto que misturados a muitas outras manifestações de um mundo superior de que não dispomos de conhecimento. A técnica não é muito diferente da empreendida na compreensão social e esquerdista da sociedade, que vê sempre no plural, no conjunto, apagando as individualidades, que funcionariam como uma afirmação do mundo burguês. A diferença é que, nesse segundo sistema, há causas racionais e explícitas, com tudo quase cabendo no *Manifesto comunista*. Na visão mítica do universo, a despeito da sua pluralização, as crenças não contam com a racionalidade, portanto exigem uma aceitação do desconhecido: "Sei, desde essa altura, que há uma correspondência entre os mundos superior e inferior, desencadeada por mecanismos que

não conseguimos dominar, através dos quais se estabelecem diálogos que vão para lá do tempo e da matéria” (Júdice 2004: 152).

O que se desenha nessa aceitação é o abandono do controle, que também é uma marca da reconstituição memorialista. Aquele que escreve, imbuído da busca da verdade, precisa estar no controle para encaminhar a narrativa. Como o descaminho é inevitável, pois recordar é preencher vazios, o indivíduo, abrindo mão das rédeas das lembranças, da História, da compreensão social, entra numa nova categoria: a da liberdade. Somente essa poderá superar a insurgência da angústia. Depois de lidar com as suas formas: a angústia da morte do outro e a da existência e procurar superação para cada uma delas - pela memória em relação à primeira, e pelo engajamento social, na segunda -, o autor descobre no novo estágio a possibilidade de uma integração consigo mesmo. No seu texto sobre a angústia, Ricoeur finaliza-o justamente falando desse último nível, no qual a superação das adversidades dá-se através da aceitação do inevitável:

Era assim, soerguendo o querer-viver até o querer comunitário e social [...] que se superava a angústia em seus primeiros graus; é agora, renunciando ao saber absoluto e acolhendo as eventualidades de um destino histórico, que a angústia pode ser vencida. (Ricoeur 1964: 304)

Dentro da trama isso só será possível porque uma outra perda se elaborou no enredo: o de um caderno no qual o autor teria deixado as suas anotações. Ao lado da narrativa da morte, também se desenrolou subliminarmente no romance a trajetória desse caderno, depositário da tentativa de passar para o papel as impressões que esteve a vivenciar. Nas idas e vindas do caderno, que se extraviou e depois voltou a sua posse, o narrador conquista e perde o seu ‘domínio’. E o faz na medida em que deliberadamente o afasta de si.

Hesito um instante em atirá-lo (o caderno) à água; mas um encontrão de alguém que passa por trás de mim, num grupo apressado, fez com que o deixasse cair. Vejo-o desaparecer na superfície negra do rio, onde as luzes se reflectem, levando para o fundo tudo que escrevi... Sinto-me aliviado, como se tivesse atirado ao rio a minha angústia e ela se diluísse na correnteza. (Júdice 2004: 174-5)

Ao final, perdidos os dois - ser e papel, homem e texto – posto que devolvidos ao pó (o tio-bisavô) e à água (o caderno de anotações), ele pode voltar a si, nessa busca de identidade que é a marca do estar-no-mundo.

1.3 As forças do luto

A morte como ‘diretriz produtiva’, para retomar o pensamento de Bakhtin, também é centro gerador de uma poética, no caso do escritor brasileiro Jäder de Carvalho (1901-1985). Famoso por sua prosa engajada, principalmente nos romances, ele na verdade é um poeta especial, com acentuado traço lírico e melancólico. Artífice de uma escrita que percorre 50 anos de publicações diversas (de 1931 a 1981), Carvalho trabalha vários temas: o sertão, a infância, os amores amantes, a saudade do campo, a militância política etc. Apesar de não ter um volume específico de memórias, suas lembranças estão espalhadas pelos livros que publicou, evidenciando uma obra poética com forte fundo autobiográfico. Por conta desse fator, antes de entrar precisamente na análise do livro selecionado para investigação e comparação, havemos por bem apresentar um pouco as manifestações da morte e suas contingências no conjunto da obra do escritor.

Nos textos em que o tom intimista domina a cena e traz a memória como a ponta do novelo (“Ah, no fundo da minha memória/ escuto os meus passos cautelosos,/ dentro da noite, pelo corredor”) (Carvalho 1978: 67), a morte aparece como um *topos* constante, com qual o poeta estabelece laços íntimos de convivência e cuja presença impulsiona intensamente a sua escrita. Ela é “o sono em que não se respira/ o sono onde não se sonha/ o sono de que não se acorda/ no mesmo corpo” (*idem*: 51). Sob várias formas e significados, personifica-se nos versos e revela um homem em constante diálogo com a finitude e suas contingências (a solidão e a melancolia) e com suas manifestações: a morte do outro e a proximidade da sua (“Estou vivo. Sabeis. Mas tenho maus pressentimentos”) (*idem*: 22).

Assim, no tempo-espaco em que se encontra, precisa lidar inicialmente com vários lutos: parentes, amantes, o próprio passado. A perda de amigos e familiares apresenta-se como o material simbólico mais premente para essa aprendizagem que se desenha, quando a finitude

do outro acaba misturando-se a de si mesmo, mostrando-se um fenômeno indiviso. Quanto à morte, ela não funciona como uma última fronteira; pelo contrário, é trazida à tona em várias experiências, de modo que o sujeito confessional poeticamente funde os estados d'alma, convocando a sua morte para a autoconsciência e transformando-a em matéria poética: “Ontem, segui o enterro, pela rua,/ De um mortinho que não fizera os dez/ E fugia da vida sem vivê-la./ Fui ver o rosto do menino.../ Fechei os olhos e gritei, chorando:/ _Homens, foi nessa idade que eu morri! (Carvalho 1966: 8).

Já a dor que atravessa aquele que fica está bem expressa no poema “Pode-se viver muito” (Carvalho 1978: 19): “Pode-se viver muito./ O homem pode viver um século./O que vive longamente/ Vê morrer os filhos, a mulher,/ Os melhores parentes, os maiores amigos./ É criatura marcada para a saudade”. Permanecer, diante de tantas perdas, é, portanto, o desafio que se impõe aos vivos. Retomamos o pensamento de Ricoeur para se ter a dimensão do resultado desse incômodo na constituição do ser: “De que maneira poderá a morte, a intrusa, parecer estar inscrita no íntimo de mim mesmo (...)? (...) pelo horror do silêncio dos ausentes que não mais respondem, a morte alheia penetra em mim como uma lesão de nosso ser comum (...)” (Ricoeur 1968: 296).

A partir daí, a angústia, sancionada pela ausência, toma o leme da poesia e é num estado intervalar entre a revolta e a aceitação que o poeta nutre seu ofício. Assim, como o narrador de *O anjo da tempestade*, habita num mundo de mortos e vivos para os quais cria estados poéticos específicos. Na lida com os últimos, o signo da revolta é o mais insurgente, opção que deságua no compromisso social e na dedicação a uma causa histórica e coletiva. É importante observar, neste momento, principalmente numa análise de fundo comparativo, que, em um percurso semelhante ao do escritor português, Carvalho teve a vida envolvida na militância política e também recupera, em alguns dos seus escritos, as reflexões de fundo social e a defesa dos desfavorecidos, quando admite ter “trocado as ideias pacíficas do sertão pelas ideias das guerras sociais” (Leal 2000: 31). Mesmo sem os esclarecimentos mais precisos que encontramos na prosa (em *O anjo da tempestade*, há referências claras ao *Manifesto comunista*, aos movimentos políticos do país e a figuras marcantes da História de Portugal),¹² divisamos no

poeta cearense o mesmo sofrimento que acomete aqueles cuja percepção do social passa pelo filtro da subjetividade. A primeira pessoa, aquela que fala e que detém o discurso, precisa abdicar de si e da segunda pessoa (agente do discurso com o qual se pressupõe um contato individual e íntimo – o tu) em favor da emergência de uma terceira, a do corpo social: “Eu amava a mim mesmo. Amava tudo em mim:/ as mãos sem calos/ um coração individual” (...) “Coração, coração, esquece a bem-amada (...) Há povos com fome, ó alma!” (...) “Já não amo a mim mesmo./ Minhas dores/ são as dores do povo” (Carvalho 1978: 33-34).

Para nos dar a ver o estado em que se encontra em relação ao conjunto homem-discurso-sociedade, Jáder também evoca um relógio. Ao contrário da máquina do escritor português, que está em movimento, interligando presente e passado, o tempo jaderiano estagna para que a visão da complexidade do mundo se estenda aos olhos. Por isso, o estado que acompanha o poeta é sempre o da vigília, como observado no poema “Insônia” (*idem*: 84): “Ponteiros cansados pelas horas más da vida/ Resolveram parar. Acabou-se o tic-tac do relógio”. A partir daí um diálogo se estabelece (“Minha insônia não é muda:/ deitada, há muito, comigo/ ela diz que é noite alta, perto da madrugada”) (*ibidem*). E as indagações têm início: “Um dia, a fome acabará no mundo?/ Um dia, seremos todos livres?” (*ibidem*).

Apesar de a revolta comandar uma boa parte dos gestos poéticos, a ponderação, se pensada como aceitação da inevitabilidade, aspecto já abordado anteriormente por meio do texto de Paul Ricoeur, também desaba sobre os textos e dá-lhe uma conotação mais ampla. Se numa fase mais aguerrida, há que se abrir mão do *eu* em função do *nós*, como fica claro no poema de Carvalho, em outro momento essa opção é questionada. De posse de um vocábulo que tem uma significação social intensa, o pão, o autor retira-lhe o sabor coletivo e envia-o para outro campo semântico, como se pode depreender dos versos a seguir: “Mas o meu pão/ não é para o corpo subnutrido dos homens pobres,/ para os povos de estômago vazio/ (...)/ Meu pão (...) é tão-somente/ para as almas de solo cansado” (*idem*: 25). O movimento sai do aprisionamento do real pelo seu lado econômico e dirige-se à visão do mundo em sua espiritualidade. Processo idêntico pode ser identificado no romance de Nuno Júdice no momento em que se elabora uma resignificação das pessoas verbais (eu, tu, nós). A partir das

aulas de francês que teve com sua explicadora, revela-nos o narrador, pôde entrar em contato com o *Manifesto comunista* e aceder às ideias marxistas. No entanto, num outro momento de sua vida, dispensa os grilhões da coletivização e assim contemporiza:

Fiquei, no entanto, com essa conjugação do verbo *être* como herança da sua [explicadora de francês] vida; embora reduzida ao *je suis, tu es*, porque é entre mim e ti que as coisas se decidem (...), e terá sido essa a razão por que o materialismo histórico não me convenceu, com a sua conjugação no plural dos pronomes, destruindo o singular. (Júdice 2004: 60) [grifos do autor]

Além do mundo dos vivos, o poeta mergulha na zona de sombra da morte abrigada pela memória e partilha uma sala com fantasmas, com quem convive de forma quase harmoniosa: “Na noite velha, os meus fantasmas vivem./ Ouço beijos, queixumes, confissões./ Oh, não escuto lágrimas, contudo:/ os meus mortos não choram, não soluçam” (Carvalho 1966: 20). Os mortos são incorporados à vida do poeta, que na velhice tem na sua companhia o diálogo mais fecundo, já que a solidão entre os vivos é cada vez maior. A ‘donzela morta’ de Schubert,¹³ evocada diversas vezes por Nuno Júdice, aqui reaparece como identidade desse mundo submerso que ganha vida em passos vagarosos pela casa: “Que eles andam nas salas – adivinho./ E esta canção, ó vivos, não é vossa:/ é dos mortos, talvez de minha morta,/ que ela em canções de Schubert se anuncia” (*ibidem*).

Todos esses fantasmas encontram uma configuração única no livro *Cantos da morte* (1967).¹⁴ Se nos poemas antes destacados encontramos vivências diversas e diluídas do fenômeno, no livro referido há uma preocupação em tomar o tema como significativo constitutivo e ordenador da obra, além de elemento catalisador dos sentimentos e ações que são gerados. No que pese a ligeireza da sua composição (o autor revela que escreveu esse livro em seis horas), ele é vagaroso na construção e na vivência da dor e do sofrimento: “De repente me veio aquela tristeza, aquele sentimento, aquela saudade dos mortos que eu conhecia, e eu me sentei à máquina e fiz o livro” (Leal 2000, p. 71). Assim, parece-nos que, diante das várias manifestações da morte, o poeta investe na *narração*, se assim podemos considerar seu

esforço poético de contar e reconfigurar um acontecimento, como forma de ultrapassar a dor e o espanto.

Apesar de falar da morte no plural, ‘mortos’, no livro o poeta a individualiza numa única entidade que congregará todos os elementos e funções que estão associadas ao fenómeno: a “Morta”. A partir dessa condensação, Carvalho utiliza um recurso não muito usual aos textos poéticos: imprime uma ordem ‘narrativa’ ao fato, já que o primeiro poema começa com um enterro e o último com um renascimento (de si). Ordenar, se pode configurar um impulso de controle, de outra forma revela-nos um objetivo mais rarefeito: amenizar a inquietude da ação desordenada da finitude. Passadas tantas perdas, relatar cada uma delas representaria um esforço de dor talvez maior do que o poeta, no momento, poderia vir a dar. Por isso, coloca-as num único caixão para que o processo de luto e saudade esteja concentrado na mesma imagem.

Essa ação mostra-se inversa à que é posta em prática na composição do romance de Nuno Júdice, pois lá a morte de um parente multiplica-se em ‘mil’ mortos, compondo um quadro multifacetado e poliforme, composto de fragmentos que vêm de vários tempos e cenários. Isso acontece porque lhe falta o que abunda no livro de Jáder: rituais (funeral, enterro, missa, coro de lamentação). A ausência é preenchida com uma superposição de mortos e imagens da morte. Todavia, em vez de aglomerá-las em um só corpo, o autor optou por fundi-las a várias outras, mas de uma forma que possamos identificar cada uma delas (Rosina, Isabelle D’este, A donzela de Schubert).

Jáder, ao contrário, elaborou um livro ‘sólido’, fechado, tradicional, marcado por um projeto de unidade (incomum na poesia). Apesar dessa estrutura, a tessitura textual encontra-se trespassada por um tom confessional pungente. A primeira pessoa invade os poemas revelando os diversos estados de espírito que vivencia diante das perdas e sobretudo as transformações por que passa: da morte do outro à redescoberta de si e do mundo. Morte e vida, como no romance de Júdice, entrelaçadas por um sujeito que encontra na narração o ponto de sustentabilidade.

Assim, de forma vagarosa e pausada,¹⁵ cada detalhe tem um significado e gera uma sequência: do caixão à igreja, da missa ao coro de lamentação etc. O objetivo seria concentrar e não dispersar o sofrimento, de forma a impedir que o excesso de sentimentos sobrecarregue o sujeito lírico e o impeça de continuar a narração. Isso, no entanto, também acarreta uma perda, pois o que existe de autobiográfico e dá origem ao livro (como falamos anteriormente) aporta numa imagem mais geral forjada na metáfora da morte.

O poema que dá início ao livro - (“O enterro”) (Carvalho 1973: 23) - estende a nós a imagem da morta no momento do sepultamento, ponto de partida do relato.

Pálida a fronte, adormeceste, um dia.
E de mãos postas, como se rezasses,
Foste levada para a sepultura,
Numa tarde de chuva. Ah, fria tarde!

Esconderam do vento os teus cabelos
E dos meus olhos tua face morta.
Em marcha lenta, os homens te deitaram
Na terra morta, para o sono profundo.

A Morta, no entanto, não é um ser qualquer, entre ela e o poeta houve um laço de amor (“mas não me digam que não me entendeste/ no adeus desesperado, na saudade/ tecida de clamores e soluços”), elemento essencial para que haja uma continuidade discursiva. Verificamos que as escolhas semânticas estão dentro da tradição em que o tema está incluído: estado corporal (palidez, mãos postas), espaço (sepultura), tempo (tarde de chuva, fria, lenta). A morte sobrepõe-se à vida (“esconderam do vento os teus cabelos”) e ganha uma dimensão mais profunda e densa (terra morta, sono profundo). Na sequência, os poemas continuam situados nos rituais que acompanham a morte (“Sétimo dia” e “Missa cantada”) e nas sensações que desperta: saudade, pranto, luto.

Como consequência desse estado de perda, novamente um relógio entra em cena e seu movimento, ou ausência dele, dá a medida do estado das coisas: “A casa é morta./ Oh, já não

batem horas no relógio./ A noite não se muda dessa casa” (*idem*: 39). Se aquele que fica é “criatura marcada para a saudade”, há que se recordar os mortos por meio dos objetos carregados de memória que trazem a presença do outro como sua marca. A sensação é ambígua, carregada de duplicidade, pois há um desencontro entre esses mesmos objetos e a função que não mais desempenham: “Em tua estante, os livros sem consolo./ Na sala-de-jantar, a mesa posta./ Mas não escuto a fome dos meninos” (*idem*: 136). Uma dissociação vida-morte tem lugar e a partir daí o lugar do poeta torna-se entre-mundos, num plano vago que oscila entre terra e céu.

Nessa modulação, há uma alternância entre os estados dos sujeitos: a morta ganha vida com a poesia e o poeta, vivo, passa a quase-morto, como está na epígrafe do trabalho, retirada justamente de um poema deste livro: “Passo dias inteiros em mudez./ E não só em mudez: em solidão./ Digo: aparentemente, nada acorda/ A sensibilidade do meu corpo” (*idem*: 135). O corpo do poeta começa a desfazer-se e a perder a conexão entre suas partes: “O silêncio é da morte, não da vida./ Onde os batidos do meu coração?/ Onde os clamores do meu pensamento?” (*idem*: 47). Daí há um voltar-se para si como forma de entender e ultrapassar o estado informe em que se encontra. Se o futuro parece a ponta de um despenhadeiro, a memória, um passo atrás, não alivia as dores e descortina uma paisagem interior danificada (*idem*: 75-76):

Certa vez, numa noite muito triste,
Marcada de silêncio e solidão,
Quis olhar-me por dentro e o que vislumbro
Não apenas comove, mas dá pena.

Vi retratos que o tempo descorou
Rostos fitei que não identifico.
Olho fisionomias com surpresa.

Se, pela mão poética, os mortos permanecem e ganham, na imortalidade, certa juventude, os que ficam, os vivos, envelhecem, são levados pela correnteza dos anos e tornam-

se mais velhos do que os fantasmas com quem convivem. A relação temporal é alterada e ao final o lugar dos dois sujeitos está submetido a uma desvantagem: “Na tristeza das rugas, ergo a face./ E, olhos postos nos teus, eu te pergunto/ se esta minha velhice não te cansa” (*idem*: 78).

Diante da impossibilidade de fundir efetivamente os dois mundos, o poeta deve deixar a amada retornar ao túmulo e abrir mão da sua presença: “Nunca mais houve estrelas neste céu, nem mistérios e música na noite” (*idem*: 81). Indagado sobre a veracidade do que cantou em seus versos, ele também vai depositar na dimensão do incompreensível, do mistério a experiência vivenciada: “Eu não respondo. Por favor, não peçam./ (...)/ O mundo tem mistérios insondáveis.../ **Nos meus olhos, alguém não olhará/ do fundo indevassável de outras vidas?**” (*idem*: 84).[grifo nosso]

A ideia de um outro que olha por nós de dentro de nós está imbricada com a própria consistência do relato autobiográfico, em que a identidade do escrevente só pode ser dada na relação com um outro: “minha vida é a existência que abarca no tempo as existências dos outros” (Bakhtin 2004: 96). Quando essa existência encontra-se numa fronteira temporal, a da morte, é preciso um esforço de escavação, assim como fizeram os autores dos dois livros, para desenterrar os mortos e poder com eles travar experiências insondáveis. Assim, ambos, quase de forma sacrílega, acordam seus defuntos e fazem com que eles se movimentem em torno de suas vidas como se vivos estivessem. Para tanto precisam despregar-se do compromisso com a veracidade e embarcar em mundos fictícios que ganham vida nas páginas que sublinham.

Se “A memória finda do outro (...) possui a chave de ouro do acabamento estético do indivíduo” (*idem*: 98), entende-se por que a morte é tão privilegiada nos textos. Transfigurada num quadro, numa música, numa personagem, é ela, a Morte, que carrega em seus braços os vivos.

Bibliografia

Agamben, Giorgio (1999), *Ideia da prosa*, trad. João Barrento, Lisboa, Cotovia.

Bakhtin, Mikhail (2003), *Estética da criação verbal*, trad. Paulo Bezerra, São Paulo, Martins Fontes.

Benjamin, Walter (2006), *Passagens*, trad. Irene Aron e Cleonice Mourão, Belo Horizonte, UFMG, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Caleiro, Maria da Conceição, in *Mil Folhas (Público)*, 02 de janeiro de 2005.

Carvalho, Jádér de (1967), *Cantos da morte*, Fortaleza, Instituto do Ceará.

-- (1966), *Água da fonte*, Fortaleza, Instituto do Ceará.

-- (1978), *Poemas inesperados*, Fortaleza, Terra de sol.

Engels, Friedrich, Marx, Karl (2008), *O manifesto comunista*, Sintra, Padrões Culturais.

Júdice, Nuno (2004), *O anjo da tempestade*, Lisboa, Dom Quixote.

-- (2009), *Os passos da cruz*, Lisboa, Dom Quixote.

-- (...), "Entrevista à Maria João Cantinho", ver www.storm.magazine.com/novodb/armais.php.

Leal, Ângela (2000), *Jádér de Carvalho*, Fortaleza, Ed. Demócrito Rocha.

Lejeune, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Ed. du Seuil.

-- (2003), "Definir a autobiografia", in Morão, Paula (ed.) *Autobiografia. Auto-representação*, ACT8, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas.

Mathias, Marcelo Duarte (1997), "Autobiografias e diários" in *Colóquio-Letras*, n. 143-144: 41-62.

Morão, Paula (1997), "Memorialismo". in Buesco, Helena (ed.), *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Editorial Caminho: 315-319.

Pires, José Cardoso (2010), *O delfim*, Alfragide, Leya.

Ricouer, Paul (1968). *História e verdade*, trad. F. A. Ribeiro, São Paulo, Forense.

Rocha, Clara (1992), *Máscaras de Narciso: estudos sobre a autobiografia em Portugal*, Coimbra, Almedina.

Sarah Ipiranga é Investigadora do Centro de Estudos Comparatistas – CEC- da Faculdade de Letras – Universidade de Lisboa. Desenvolve uma pesquisa, em nível de Estágio Pós-Doutoral (CAPES), sobre *Infância, formação e memória na poesia de Jáder de Carvalho*, escritor brasileiro do século XX. No Brasil, é Professora Adjunta de Literatura Comparada da UECE e uma das coordenadoras do Grupo de Pesquisa Ateliê de Literatura e Arte, em parceria com a UFC. Também coordena o Laboratório *Trópicos*, que está voltado para os estudos entre Literatura e Cultura. É autora do livro *O sol na palavra: a literatura cearense sob o signo solar* e de muitas publicações em vários periódicos brasileiros.

NOTAS

¹ A respeito do assunto, ver Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Ed. du Seuil, 1975. Recomenda-se também, visto a revisão feita pelo autor sobre as ideias propostas neste livro, a leitura do artigo “Definir a autobiografia”, que se encontra em *Autobiografia. Auto-representação*, ACT8, publicação do Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa, organizada por Paula Morão.

² Em entrevista que dá à Maria João Catinho, inquirido sobre o caráter autobiográfico do que escreve neste romance, o escritor se esquia e prefere salientar o sentido ambíguo do texto, no qual memória e ficção fazem um par onde não é possível dar a medida e o peso exatos de cada uma delas: “Há uma procura deliberada da ambiguidade [...] A memória, portanto, surge apenas como um dos materiais de trabalho da ficção”. A entrevista pode ser acessada no site www.storm.magazine.com/novodb/arqmais.php.

³ “Este é provavelmente o texto mais autobiográfico de Nuno Júdice”. Ver Maria da Conceição Caleiro, *In Mil Folhas* (Público), 02 de janeiro de 2005.

⁴ Ver “Ócio e ociosidade”, In *Passagens*, de Walter Benjamin (primeira tradução em português: Belo Horizonte: UFMG, 2006).

⁵ O comentário, de Maria Conceição Caleiro, dá-nos um pouco a dimensão de como o livro foi recebido pela crítica e que tipo de apreciação a ele foi destinada. Praticamente toda a recepção leitora elogiou o romance e destacou-lhe a inventividade. Ver Maria da Conceição Caleiro, *In Mil Folhas* (Público), 02 de janeiro de 2005.

⁶ Em *Os passos da cruz* (Dom Quixote, 2009), de Nuno Júdice, verifica-se um processo semelhante ao do romance *O anjo da tempestade*. Nele, o narrador sai em busca da terra onde viveu, nos séculos XVII e XVIII (1652-1717), Antónia Margarida de Castelo Branco, freira, cuja autobiografia revela os sofrimentos e percalços pelos quais passou em seu casamento. Nesse percurso, mais uma vez sua história pessoal intercala-se com a memória da escritora, formando um texto ambíguo e intricado.

⁷ A imagem de um autor-caçador pode ser encontrada em sua plenitude no romance *O delfim*, de José Cardoso Pires (Leya: Alfragide, 2010). Nele, um escritor é literalmente um caçador e essas duas artes, escrever e caçar, formam o argumento da obra.

⁸ Marcelo Duarte Mathias, em “Autobiografias e diários” afirma: “Esta busca de unidade constitui o mais específico da exigência autobiográfica”. Em seguida, o autor contemporiza a afirmação, pois acredita que na busca de si o narrador não encontrará mais do que “marcos dispersos de um destino particular” (1997: 41-42). In: *Colóquio-Letras*, n. 143-144, 1997; pp. 41-62.

⁹ No trem para Salzburgo, o autor faz vários comentários sobre o quadro de Ticiano que se encontra em Viena. A partir daí, Isabelle vira modelo e referência no livro, dialogando com vários outros personagens e situações.

¹⁰ O quadro, *Les deux jeunes filles* ou *La belle Rosine*, encontra-se no Museu Wiertz, em Bruxelas, cidade natal do pintor (1806-1865).

¹¹ Sobre o título do livro, Nuno Júdice, em entrevista à Maria João Cantinho, afirma: “[...] é essencial a dimensão do sagrado que é introduzida por essa imagem num quadro em que todos os elementos apontam para a materialidade do humano”. (ver em www.storm.magazine.com/novodb/armais.php)

¹² No romance, Júdice a dada altura introduz na história a figura de Manuel Teixeira Gomes (1860-1941), intelectual que assumiu a Presidência do País em 1923 para, depois de dois anos de exercício da função, deixá-la e isolar-se na Argélia.

¹³ “A morte e a donzela”, ou “O quarteto de cordas n. 14” (1824), é uma composição do austríaco Franz Schubert. Segundo especialistas, a evocação da morte na peça musical teria uma relação direta com o fato de o músico ter contraído sífilis, na época um atestado da proximidade do fim.

¹⁴ Aqui utilizaremos a segunda edição do livro, datada de 1967. Nela, há várias páginas de epígrafes (4) (o que não é usual), nas quais ele cita textos de diversos autores (Dante Alighieri, Elizabeth Browning, Baudelaire etc.), todos voltados para a questão da morte. A dedicatória também é ampla e centrada no tema: “A Mauro Mota, pela imortal contagiante beleza das elegias; a Manuel Bandeira, pela graça com que enganou a morte e pela ternura com que a cantou; e a todos os poetas que amaram a morte.”

¹⁵ Observemos que o poeta utiliza o soneto, forma que por si só já apresenta e requer uma contenção, uma linha de raciocínio e uma adequação à métrica.