

MODOS DE VER E NARRAR EM O ANJO DA TEMPESTADE

WAYS OF SEEING AND NARRATING IN O ANJO DA TEMPESTADE

Mariana Marques de Oliveira¹
 Mestre em Literatura Portuguesa
 Universidade Federal do Rio de Janeiro
 (mmdomm@gmail.com)

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo observar o diálogo entre a literatura e as outras artes, em especial a pintura e a fotografia, na obra **O anjo da tempestade** (2004), de Nuno Júdice. Partindo dessa perspectiva, pretendemos examinar como o modo de narrar no romance se relaciona com esse diálogo. Explicitaremos também de que forma a metamorfose das leituras realizada a partir desse diálogo potencializa o significado dos quadros e da fotografia destacados. Por fim, endossaremos a discussão ontológica que atravessa o romance: a relação entre a arte e a necessidade humana de permanência após a morte.

Palavras-chave: Literatura portuguesa. Nuno Júdice. Literatura e outras artes.

ABSTRACT: This paper has the main objective to observe the dialogue between the Literature and the other arts, specially painting and photography in **O anjo da tempestade** (2004), by Nuno Júdice. Starting from this perspective, we intend to examine how the method of narrating the novel relates to this dialogue. We will also show in what way the metamorphosis of readings carried out from the dialogue enhances the meaning of the highlighted paintings and photography. Lastly, we will endorse the ontological discussion which permeates the novel: the relation between the art and the human need for continuity after the death.

Keywords: Portuguese literature. Nuno Júdice. Literature and other arts.

Em "O aleph", um dos famosos contos de Jorge Luis Borges, deparamo-nos com "um dos pontos do espaço que contém todos os outros pontos", o infinito universo aos olhos do homem. A imagem, fictícia por excelência, torna-se verossímil a partir de uma estrutura narrativa que garante o pacto ficcional. Com maestria e perspicácia, Borges cria uma malha imagética que só existe na ficção, pois é somente no espaço ficcional que o infinito, isto é, o inconcebível se torna possível.

De modo semelhante, podemos dizer que o romance **O anjo da tempestade**, de Nuno Júdice, também se sustenta na narrativa do "inacreditável". Mas aqui — diferentemente do conto borgiano em que se tem uma malha imagética que "busca abarcar o "todo" —, o "infinito" estende-se pelo processo de tessitura da linguagem que assegura o pacto ficcional de um tecido textual que evidencia a

¹ Doutoranda em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa) na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (Fapeam).

ficção como o único espaço possível para a narrativa. Trata-se de histórias que nascem já de uma imagem criada pelo narrador de um tio-bisavô seu e que se somam a inúmeras outras histórias que envolvem não apenas outras personagens hipotéticas que surgem no percurso da escrita, mas também personagens que “saem” de quadros e de fotografias. Fios que também se amarram a obras literárias e filosóficas e músicas citadas, de modo que se torna evidente que, no lugar de se escrever uma história a partir de alguma justificativa e linha plausíveis, busca-se desarticular a possibilidade de uma construção narrativa una e fechada, desordenando-se os fios narrativos desse texto. Sabe-se que a “desordenação” do enredo, do espaço e do tempo que iremos analisar no romance do Nuno Júdice são características da tradição moderna do romance. Em “Reflexões sobre o romance moderno”, Anatol Rosenfeld assevera que

a arte moderna nega[r] o compromisso com este mundo empírico das aparências, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. [...] O fundamentalmente novo é que a arte moderna não o reconhece apenas tematicamente, através de uma alegoria pictórica ou a afirmação teórica de uma personagem do romance, mas através da assimilação desta relatividade à própria estrutura da obra-de-arte. (1996, p. 81)

Sendo espelho das transformações de valores na sociedade, em que a relação do homem com a sua *psique* e com o mundo é posta em questionamento do ponto de vista de visão da totalidade/fragmentação, a arte será o espaço em que ressignificam as questões do tempo, do espaço e da própria caracterização do narrador, que passa a se metamorfosear no percurso da narração (cf. ROSENFELD, 1996, p. 93). Desse modo, a obra de Júdice se encontra nessa esteira literária em que a arte volta os olhos para si própria, passando a expor o jogo do próprio fazer artístico.

Em **O anjo da tempestade**, o que o narrador "sabe" sobre a premissa de sua escrita já é criação: "Sei que era um homem alto e forte, como o documentam as fotografias de outros que seriam seus primos" (2004, p. 14). A própria imagem que o narrador tinha do seu antepassado vem de deduções feitas a partir de imagens de outrem, ou seja, a criação do tio-bisavô é já ficcional. Num romance em que os fios se multiplicam e se entrecruzam muitas vezes a partir de imagens, a própria ausência das fotografias familiares pode indicar que se trata de um álbum ficcional

de uma família. "Sem nunca ter sabido o seu nome, ou o de quem o assassinou" (2014, p. 12) junto ao "fato de não ter havido nenhuma prova de que tenha havido, efectivamente, um crime" (2004, p. 160) desse homem que "não deixara memória" (2014, p. 11), "de quem não sabia, nem sei, nada" (2014, p. 22), pois apenas lhe "disseram, em criança, que ele tinha sido assassinado" (2014, p. 35), quase não há vestígios "reais" que possam servir de construção para essa história.

Tendo como premissa ficcional a morte de um tio-bisavô, o romance já desponta com palavras de dúvidas, pois não se sabe a data certa do fatídico acontecimento, apenas que foi por "meados do século dezanove". Premissa que vem seguida de uma estrutura que aparecerá recorrentemente no romance como forma de se reiterar um exercício explícito da construção de uma narrativa sustentada pela ficcionalização das hipóteses: "Imagino que..." (2004, p. 9), "O que nunca terá ficado claro..." (2004, p. 11), "a verdade, porém, manda que se diga..." (2004, p. 17), "O mais provável..." (2004, p. 27), "Não sei se..." (2004, p. 29), "Outra hipótese que coloco..." (2004, p. 33). A própria alternância e oposição de hipóteses explicitamente exposta pela conjunção "ou" monta e desmonta a verossimilhança numa mesma linha, como mostra o seguinte trecho, em que se supõe a reação da possível noiva do tio-bisavô ao saber de sua morte: "Imaginemos, apenas, que terá chorado algumas lágrimas por ele; ou que nem isso, e pelo contrário se terá sentido aliviada por não ter de suportar, aos quinze anos, a sua entrega a alguém muito mais velho do que ela" (2004, p. 27). Tais indícios evidenciam que o que está em jogo é a própria articulação ficcional da linguagem. Não se busca uma verdade, não há um processo de construção dialético, inexistente um fio condutor, mas sim fios condutores em que o começo e o fim não se distinguem, porque suas origens provêm de outros fios já ficcionais, criando uma narrativa em que o exercício da leitura — que é a escrita — demonstra que "nenhuma história é origem e as outras cópias, mas tudo é cópia de tudo, eco de muitos ecos, simulacro de mil simulacros, segundo as leis de um universo em que nenhum princípio é estável e nenhuma verdade decisiva" (COELHO, 2007, p. 131).

Nota-se que o cerne da escrita não é a elucidação, mas a capacidade imaginativa que o descortinamento do mundo do "se" pode gerar pelas leituras e releituras das imagens realizadas no percurso da escritura. As variadas hipóteses geram imagens que se desdobram e vão levando a outras imagens, "abrindo outras

linhas possíveis de exploração neste mapa desbotado" (2004, p. 34) — como o próprio narrador declara —, em que os detalhes também se multiplicam e se tornam centrais de modo a evidenciar a ironia dessa construção de narrativa impossível:

A verdade, porém, manda que se diga que esse homem, a meio da vida, olhou para uma mulher, ou antes, para uma familiar que despertou nele, pela primeira vez, um desejo para além do vício animal de satisfazer a pura necessidade de uma noite. [...] O que o fizera olhar para ela fora o decote, tão inesperado numa família do campo, de onde saltavam as formas de seio que lhe despertaram o apetite [...]. (2004, p. 17-18)

Ademais, outras questões vão sendo levantadas pelo próprio narrador para que delas se puxem mais fios narrativos: "Mas teria sido esse o único, e último, encontro que tiveram antes da sua derradeira viagem?" (2004, p. 26). Mas as respostas a essas perguntas são novas hipóteses que se espiralam ainda mais, endossando esse labirinto sem saída. Na construção desse tecido textual, o narrador experimenta mais desequilibrar que equilibrar a narrativa na ficcionalidade. Esse jogo com a estrutura do romance realizado pelo narrador sinaliza o modo com a arte moderna se caracteriza, pois

Desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos. Com isso esgarça-se além das formas de tempo e espaço, mais uma categoria fundamental da realidade empírica e do senso comum: a da causalidade (lei da cauda e efeito), base do enredo tradicional, com seu encadeamento lógico de motivos e situações, com seu início, meio e fim. (ROSENFELD, 1996, p. 84)

Ao desestabilizar o modo de narrar no que tange à pluralização de fios narrativos, Nuno Júdice questiona o próprio fazer literário, tão caro à arte moderna. A própria realidade e a ficção perdem suas fronteiras, numa rede propositalmente desestruturada em que os fios que partem dos quadros, da fotografia, dos seres históricos, dos artistas, dos personagens literários, dos músicos, do próprio narrador, reconfiguram-se a partir de imagens já ficcionais que se entrelaçam sem terem o nó final. Conclusões são tiradas a partir de outras hipóteses já fictícias, gerando um espelhamento em que o narrador faz entre a sua história e a história de seu tio-bisavô:

Quando ela se sentou na cadeira ao meu lado, e verifiquei que a sua blusa deixava entrever os seios que eram idênticos aos da noiva,

coloquei-me eu próprio na situação do meu tio-bisavô, e não pude deixar de concluir, através desse paralelismo, que seria impossível que ele tivesse fugido para o Brasil, deixando atrás de si um tão belo corpo. (2004, p. 39).

Esse modo de narrar, em que o cerne está na forma como o narrador manipula a reconfiguração e “desconfiguração” de imagens que ele próprio constrói, desestabiliza também a postura do leitor, afinal, como afirma Teresa Cerdeira, “a mudança dos parâmetros da criação tem que ser acompanhados de novos parâmetros da fruição. A arte moderna não vem ao leitor, o leitor há-de ir ter com ela, há-de sair da passividade, há de caminhar do *plaisir à jouissance*” (2000, p. 127). Nesse sentido, o romance de Nuno Júdice vem instigar a desabituação do olhar do leitor diante da manipulação desse novelo sem fim. Este é o pacto de leitura que **O anjo da tempestade** exige.

Desconstrói-se também o conceito de verossimilhança com uma consciência narrativa explícita, revelando um processo irônico de construção, em que, como mostra o seguinte trecho, a própria consciência da necessidade de coerência interna é desestabilizada e seguida por um atravessamento dos tempos:

Com a liberdade que me é dada para conduzir os meus personagens, tenho ainda a possibilidade de o [tio-bisavô] desviar desse encontro de que irá resultar a sua morte. No entanto, se o fizesse, estaria a contrariar esse ponto de partida que é o meu conhecimento de que, algures por meio do século dezanove, um tio-bisavô meu foi assassinado. Posso, eu próprio, ir ao encontro dele, durante a sua viagem; e pedir-lhe que não prossiga o caminho, que regresse à casa na serra, e que deixe passar esse mês de Agosto [...]. (2004, p. 151)

É a partir desse atravessamento de tempos e espaços — pela falta de linearidade dos fatos narrados, retornos “impossíveis” ao passado, entrelaçamento de personagens da história com personagens das imagens — que a coerência interna é desafiada. Por isso, é preciso destacar que, tal “incoerência” não decorre de uma falha de construção; o romance gira em torno dessa própria “desarquitetura”, ela é o seu cerne. Cerne este que reflete a modernidade, como Rosenfeld reconhece:

Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser “um mundo explicado”, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra. (1996, p. 86)

É necessário destacar ainda que a alusão à desconstrução da verossimilhança não diz respeito à questão de não existir coerência com o mundo exterior da obra, visto que “o conceito de verossimilhança se volta para o próprio universo da obra literária e analisa sua coerência interna” (PINTO, 2009, p. 32). Em **O anjo da tempestade**, ainda que a criação de um “desenredo” e da tessitura em processo possa insinuar uma desestruturação da coerência interna, é justamente nesse jogo de construção de uma simulação de incoerência que o romance se sustenta.

No que tange ao processo ecrástico, especialmente à relação com as telas e as fotografias, inexistente uma relação de descrição direta como busca da totalidade diante do que a imobilidade da imagem poderia sugerir. Não há uma procura pelo oculto, há a própria criação do oculto. Por exemplo, a mulher no quadro de Ticiano, Isabelle d'Este, é posta em destaque por sua beleza e a partir desse elemento que já é extrínseco à tela, constrói-se a hipótese de ela ser a única exceção de uma viagem malsucedida do narrador, imagem retomada depois diferentemente e à qual são acrescentados mais detalhes até chegar ao momento de a “bela” Isabelle transformar-se em uma personagem do romance e passar a ser espelhada com outra personagem, a professora de francês do narrador, por quem ele também tinha uma certa admiração. Do mesmo modo, o narrador compara as mãos de Santa Tecla — da tela **Santa Tecla liberta Este da peste** (detalhe), de Tiepolo — com as de Isabelle, na altura já personagem, numa leitura em que mais um quadro é tomado pelo destaque de um ponto que se entrelaça à vida do próprio narrador. Mais do que um mero espelhamento entre a história contada do tio-bisavô e as imagens, os pontos destacados dos quadros são reinseridos já em outros contextos, gerando novas imagens que colaboram para o “desenredo” do romance. Rosina, da tela de Antoine Wiertz, é primeiramente espelhada à possível noiva do tio-bisavô — que se torna a morte nesse espelhamento —, mas também salta do quadro e passa a transitar como personagem do romance, junto à Isabelle d'Este e à professora de francês, as três interagindo com o narrador. Em outra leitura, a de uma fotografia destacada no romance, o filósofo Sartre, presente na imagem, aparece como amigo do narrador, o qual posiciona o pensador em situações de debate, gerando um processo ecrástico que, para além do diálogo com a imagem, faz ponte com ideologias que se discutiam no tempo do filósofo francês. É desse modo, em que se

somam "absurdas" possibilidades no que diz respeito aos caminhos derivados pelo salto das personagens das imagens para o enredo e seus encaminhamentos pela história, que a *ekphrasis* também põe em pauta a discussão em torno da representação. Tal processo efrástico coaduna-se com a modernidade no sentido tanto da consciência da impossibilidade da totalidade, quanto do conceito da representação, como nos ensina Teresa Cerdeira: "O artista moderno sabe que também ele escreve sobre o mesmo, e que o novo não é avatar do objeto, e que ele só existe no tratamento que lhe é dado" (CERDEIRA, 2014, p. 198). Ciente de que não há mais uma essência significativa do signo a ser almejada, o narrador moderno se lança no próprio processo de arquitetura da linguagem, em que a criação se concentra em (re)criações. Quebra-se a ilusão do real, desmascarando-se, conscientemente por parte do narrador, o processo do ato de narrar, isto é, de (des)alinhavar o tecido textual.

Embora a construção da estrutura ficcional seja o elemento que permeie a escrita do narrador de **O anjo da tempestade**, há também uma preocupação ontológica que atravessa todo o romance, o que pode ser considerado como a "verdadeira" — se é que podemos usar esse termo aqui — motivação para a escrita: o confronto entre a banalidade da vida dos homens comuns e sua (im)permanência no mundo. Percebemos uma melancólica consciência acerca de vidas — como a do tio-bisavô — que deixam memórias quase inexistentes no universo: "a terra hoje, não tem já qualquer vestígio da tragédia que ali terá sucedido" (2004, p. 126), e na própria memória dos familiares que o sucedem: "Apercebo-me, hoje, de que não tenho nada de material que me possa provar a realidade dessas pessoas; no entanto, elas existiram, e continuam a existir dentro de mim onde vou esvaziando compartimento após compartimento em busca de um sinal, de um objeto, de um vestígio" (2004, p. 74). Como muitos, a vida do seu antepassado foi mais uma das que foram atiradas para "o meio dos despojos da humanidade" (2002, p. 28). Tal consciência leva à inquietação de tentar fixar algo que permaneça para além da morte, o que sabemos que depende apenas dos que ficam ao fazerem perdurar viva, através de histórias — que podem ser vistas também como um sucessivo de imagens —, a memória dos que foram.

Ainda que a memória seja o grande artifício para que se busque algo da história dessa família, o romance, como vimos, não é sobre ela, pois ele enseja a

ficcionalização dos fios narrativos. Ainda que alguns desses fios envolva a busca de certo vestígio da memória do passado, devemos lembrar que a memória já é o primeiro “espaço” da ficção em nós. Consciência que o próprio narrador confessa ter: “é para contrariar este niilismo que recuperamos do passado todos os fragmentos que se podem estender na mesa da memória, procurando colar os restos até encontrar uma ordem, mas não vendo mais do que a imensa desordem que essa ordem escondia” (2004, p. 76). Assim, a primeira estratégia que se usaria na busca de uma (re)criação do passado já estabeleceria a primeira desordenação da história.

Mas como essa história não contém as fontes de que precisaria dispor a memória, é outra seara que vai servir de estratégia à necessidade da permanência do indivíduo. O espaço da arte aparece aqui como “a forma mais prática e mais simples de nos conseguirmos prolongar, fazendo com que a nossa imagem permaneça viva na cabeça dos outros” (2004, p. 73). Lançando mão da construção ficcional envolvendo quadros que eternizaram personagens da História — pois a arte transforma certos seres “pintados” em personagens perenes —, a narrativa do tio-bisavô, ao ser contada com o verniz ficcional, pode ser vista como uma estratégia para que o seu registro permaneça. Importa menos a verossimilhança da história do que o modo como ela é contada, como confessa o narrador: “eu próprio, quando pela primeira vez ouvi a história, lhe conferi esse cariz heroico, já que o simples *fait divers* roubava todo o sentido ao acontecimento, inscrevendo-o na pura banalidade do cotidiano” (2004, p. 19). Aqui, a ficção sendo arquitetada no percurso da própria escrita é a forma de dar os sentidos que a banalidade rouba da vida ou até mesmo ironizar a insignificância de uma vida banal. Pelo artifício da arte, dar à banalidade da história de seu avô — que também é a sua própria história — um “cariz heroico” é um modo de buscar que a arte garanta a ultrapassagem do efêmero. Tem-se consciência de que o banal morre com cada ser comum: “segredo das suas [do tio-bisavô] acções não reside nas entranhas, e o cérebro conserva o seu segredo impenetrável a qualquer lâmina” (2004, p. 129). O inapreensível da vida humana a que o trecho alude é já uma construção de um possível implícito da tela **A lição de anatomia do Dr. Nicolaes**, de Rembrandt, já que o quadro mostra a relação dos médicos apenas com a fisicalidade do corpo morto. Nesse sentido, são as metamorfoses das leituras que se destacam na busca de presentificar e perenizar a

próprio arte, como nos ensina Edson Rosa ao tratar de releituras feitas pelas artes sobre alguma obra:

A metamorfose cuida, portanto, de reler uma obra anterior, dando-lhe outra forma e até mesmo, outros sentidos; cuida ainda de deslocá-la de seu contexto, de seu tempo, de seu mundo; ou cuida, por vezes, de acudir a um aspecto, detalhe significativo que não reconstitui a obra mas que a não deixa esquecer, tornando-a imperativamente presente num traço, numa mancha, num compasso, num acorde, numa nota. (2010, p. 100)

Será pela ressignificação pelos mais inusitados ângulos que evidenciam ou inventam a sua força, seus detalhes, sua história que as imagens trazidas do exterior do romance são presentificadas. Sabe-se tanto da falácia da busca pela memória do passado, quanto do poder da arte de tentar perenizar o que diz. Por isso parece importar pouco a "recuperação" do passado do tio-bisavô e mais a criação de sua vida como uma aventura inconcebível. É necessário destacar ainda que o exercício de falar sobre o tio-bisavô espelha metonimicamente a própria preocupação do escritor, enquanto autor textual, em se manter "vivo" para além da morte. Afinal, quanto mais o narrador cria e multiplica os fios dessas histórias, vai se entrelaçando, se comprometendo, tornando a sua própria escritura um discurso sobre si mesmo. E o que não é a manipulação espiralada² que nos envolve em seu "fiar" infinito senão a reiteração da necessidade de registrar histórias sedutoras — dada a ambição arquitetônica do enredo e as leituras entreartes do romance — que se fixem na linha do tempo do mundo da leitura? Assim, nota-se uma busca por uma fixidez que na modernidade não passa de uma tentativa.

Tais ressignificações que observamos na obra de Nuno Júdice são reflexos das mudanças do próprio homem, isto é, uma "tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra de arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno" (ROSENFELD, 1996, p. 97). Também fragmentada e sem contornos fixos e firmes, a arte se volta para si mesma num processo de escrita em que o ato de narrar se mostra em seu próprio momento de tessitura; o ato de construir o inconcebível reflete a própria metalinguagem que a obra evidencia; a arquitetura do ler e do ver reforça o caráter

² O termo usado inspira-se no significado a ela dado por Roland Barthes em **O grão da voz**: "A história caminha em espiral, segundo a imagem de Vico, coisas antigas voltam, mas evidentemente não voltam no mesmo lugar: em consequência, há gostos, valores, condutas 'escritas' do passado que podem voltar num lugar muito moderno" (1982, p. 275).

metaliterário da obra, que envolve o diálogo da literatura com as outras artes; e o “desenredo” que vai sendo construído se apresenta como o ponto central da narrativa, exemplificando o caráter moderno da arte, em que o próprio fazer artístico se torna sua própria força motriz.

Referências

BARTHES, R. **O grão da voz**. Trad. Teresa Meneses e Alexandre Melo. Lisboa: Edições 70, 1982.

BORGES, J. L. O aleph. In: _____. **O aleph**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CERDEIRA, T. C. A Literatura é Babel feliz. **Metamorfoses**, Rio de Janeiro, v. 12.1/12.2, p. 193-198, 2014.

_____. Um pintor e dois olhares: Amadeo entre Almada e Mário Cláudio. In: _____. **O avesso do bordado**. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.

COELHO, E. P. Quando depois do sol não vem mais nada. In: MOURÃO-FERREIRA, David. **Os amantes e outros contos**. Lisboa: Editorial Presença, 2007.

JÚDICE, N. **O anjo da tempestade**. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

PESSOA, F. **Apontamento**. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/2374>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

PINTO, Z. **O texto nu** - Teoria da literatura: gênese, conceitos, aplicação. Manaus: Valer, 2009.

ROSA, E. A metamorfose da arte: do quadro ao poema. **Metamorfoses**, Rio de Janeiro, v. 10.2, p. 99-107, 2010.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-97.

Recebido em 01 de fevereiro de 2016
Aceito em 27 de maio de 2016