

FIO E FANTASMA

Rui Carvalho Homem

UP

Resenha de AMARAL, Ana Luísa. *Próspero morreu*. Poema em acto. Lisboa: Caminho, 2011.

A publicação desse poema dramático ocorre num contexto que maximiza as suas condições para ser um acontecimento editorial memorável: como é sabido, comemora-se este ano o quarto centenário da primeira representação d’*A tempestade*, peça de William Shakespeare cuja “invulgar portabilidade” (VAUGHAN, 1999, p. 73) a tornou um dos textos que mais ampla consequência encontrou na memória literária do ocidente. Nomeando a figura central d’*A tempestade*, *Próspero morreu* anuncia desde o título um vínculo textual que inscreve este “poema em acto” na galeria dos gestos evocativos que têm marcado 2011. Contudo, o texto de Ana Luísa Amaral faz bem mais do que oferecer um testemunho adicional da invulgarmente longa sobrevida do texto de Shakespeare – desde logo, porque não é apenas a Shakespeare que esse texto dramático em verso se reporta. Um breve olhar sobre a lista de personagens torna claro que, para além de Ariel e Caliban, únicos sobreviventes da galeria de *dramatis personae* da peça de Shakespeare, *Próspero morreu* nos traz Ariadne e Teseu, Penélope, e um Luiz que rapidamente se percebe ser Camões, acompanhado de Bárbara, a escrava a quem amou. A diversidade das referências que convoca e activa convertem o poema dramático de Ana Luísa Amaral num exemplo particularmente claro da famosa observação de Borges quanto ao modo como certos textos “só podem conceber-se na esteira de toda uma literatura”, pressupondo (e convocando) toda a riqueza de um “processo prévio” (BORGES, *apud* VENUTI, 2004, p. 106).

Com efeito, a peça é informada pela consciência de que a sua condição tardia é um factor de capacitação – e esta consciência assume também contornos éticos, políticos, de história intelectual: trata-se de um texto que reflecte e sustenta perspectivas sobre identidade de género, a condição subalterna e os factores da canonização literária que marcaram fortemente o nosso tempo. Em concomitância, *Próspero morreu* assinala o sentido de posteridade que o marca através do ponto de partida escolhido por Ana Luísa Amaral para a sua acção dramática. Em vez de abrir (como a peça de Shakespeare) com um barco sacudido pela tormenta resultante do poder do mago, a peça abre com a entrada do caixão, “presume-se que com o corpo de Próspero” (p. 12).

A Ariel é entregue uma fala de abertura – parte prólogo, parte necrológio – na qual se revela que, “das magias que fez, uma” (uma só) “sobrou” a Próspero: “convocar vozes, não de tempestades, / mas de novas matérias” (p. 12).

A intervenção inicial de Ariel anuncia assim uma tensão entre derivação (o poder póstumo de uma voz) e recriação no modo como *Próspero morreu* se relaciona com o texto de Shakespeare. Adicionalmente, reclama para a nova peça o estatuto de um velório literário que expressamente exclui a dor: embora “os maiores” tenham comparecido às exéquias de Próspero, “Para o chorar, ninguém” (p. 12); mais tarde, Penélope (uma das vozes que nesse texto carregam especial autoridade) perguntará a Ariel por que haveriam de velar por alguém que combinou “maldade” e “poder” (p. 44).

Tais passos não deixam qualquer dúvida de que o título de Ana Luísa Amaral não tem o sentido de um lamento, mas antes filia a sua peça na tradição de leitura de Próspero como uma figura que (no dizer de W.H. Auden, outro praticante exímio da lírica que enriqueceu a esteira d’A *tempestade* com o seu *The sea and the mirror*) “podemos admirar”, mas de quem não se pode “gostar” (AUDEN, 1962, p. 129). No meio século que passou sobre esta observação de Auden, o entendimento da personagem de Shakespeare como opressor colonial e patriarcal acentuou-se por força de leituras pós-coloniais e feministas – com as quais Ana Luísa Amaral tem (na sua outra identidade como professora universitária) grande familiaridade.

Mas as seduções que este texto terá para os seus leitores não se reduzem ao entendimento que proporciona de certas figuras do passado literário em condições reconfiguradas por um tempo distinto da leitura. *Próspero morreu* é um ponto de encontro de narrativas fundamentais (nalguns casos, fundadoras) do cânone ocidental e, portanto, uma oportunidade para nos confrontarmos com a nossa memória literária. A chegada conjunta à ilha de Próspero das figuras já referidas combina o desígnio (viajaram por uma razão – para velar Próspero) com o elemento acidental – são a dado passo descritas como “mal-naufragadas” (p. 12). O mar é, à partida (ou seja, antes da sua convergência no texto de Ana Luísa Amaral), o que une estas personagens: para Ariadne e Teseu, foi o que lhes permitiu o trânsito de e para outra ilha (a Creta do mito); para Penélope, definiu o horizonte do seu olhar durante a longa espera, na *Odisseia*, pelo regresso de Ulisses a Ítaca; para Camões, como sabemos, o espaço de realização da epopeia nacional, mas também o veículo para que a sua biografia se envolvesse de modo indissolúvel com a realização do desígnio expansivo e imperial.

A esta pequena comunidade, cujas identidades se reconhecem mas também se transformam relacionalmente em *Próspero morreu*, vem Penélope a chamar “Gregos e outros, vindos de outros tempos” (p. 45) – depois de Ariel, na sua fala de abertura, os ter descrito (ainda mais genericamente) como “gentes e deuses de paragens várias” (p. 12).

A reconfiguração que encontram, ao chegarem “por janelas de tempo e muito azul” ao texto desse “poema em acto”, tem um ponto fulcral na figura de Caliban.

Trata-se, é verdade, de uma das personagens shakespearianas que maiores releituras e refeições encontrou, mas uma novidade saliente *desta* reconfiguração é o facto de Caliban se tornar foco das emoções do amor. Penélope descreve-o como “escuro e informe,/ mas amado,/ forjado por um sonho isabelino” (p. 45). Problematizando as condições de abjecção que caracterizavam a personagem de Shakespeare, Ana Luísa Amaral oferece-nos um Caliban que se define, acima de tudo, pelo amor que suscita em Ariadne.

A peça sugere-nos que esta paixão tem de ser entendida em combinação com uma perplexidade: em *Próspero morreu*, Caliban existe numa sobreposição intrigante com o Minotauro. As suas condições telúricas, a “monstruosidade” que supostamente partilham, denuncia-se ao longo do texto como uma construção atribuível à masculinidade heroica e agressiva de uma figura como Teseu. Corporizando o triunfo, numa ilha, sobre uma criatura da terra, Teseu aparece, por seu lado, como uma extensão de Próspero. Em contraposição, o “monstruoso” torna-se *amável* na mesma medida em que se reconhece como outro nome para o outro enquanto subalterno.

O momento e os termos em que Ariadne revela o seu amor por Caliban confirmam esta percepção e aprofundam a relação entre o texto de Ana Luísa Amaral e as suas fontes no mito e na literatura. A fórmula escolhida por Ariadne para confessar, em aparte, o seu amor por Caliban – “e dele estou cativa” (p. 18) – ecoa o passo mais famoso das “Endechas a Bárbara Escrava”, de Camões (1981, p. 82, 85) – “Aquele cativa / Que me tem cativo”. Embora ocorrendo em aparte dramático, o passo convoca a enunciação própria da lírica de amor; dá uma dimensão textual específica à presença de Camões no texto; e recorda que Bárbara escrava é outra figura de alteridade e subalternidade que se tornou objecto de um discurso amoroso.

Em passos posteriores Ariadne celebra Caliban como “a negridão / maior que o mundo viu” (p. 19), e Ariel prevê o momento em que Caliban encontrará a expressão lírica ecoando versos de amor de Camões. Contudo, a conversão de Caliban em ser amado retira-lhe a capacidade de agir com violência (como Ariel a dado ponto observa), tornando-o mais contemplativo do que activo – com consequências fatais: Caliban observa enquanto, num acesso de fúria, Teseu mata Ariadne, após descobrir que ela tivera cinco jardas de fio que quase lhe custaram a vida no labirinto.

A morte de Ariadne é o gesto fulcral da acção de *Próspero morreu*, focalizando os dois âmbitos que, de modo interdependente, dominam o texto de Ana Luísa Amaral: relações de género e relações literárias, ambas reificadas nas possibilidades semânticas que a autora investe no fio de Ariadne. Pouco após o início da peça, Ariadne dirige-se a

Penélope como “mãe” – e tal *linhagem* constrói-se com o fio ou linha que lhes dá sentido nas narrativas de onde respectivamente provêm. As primeiras palavras que ouvimos a Penélope são para notar que Ariadne tem “tanto fio” (p. 13) – o que sugere emulação, tendo em conta a base *têxtil* da corporização de virtudes de esposa por parte de Penélope. Mas esta observação também suscita a confissão por Ariadne de que sonou parte do fio a Teseu – o que vem a conduzir à fúria deste ao ver o fio retido, que não dado, uma fúria que é também a frustração de ver a sua epopeia truncada, por Ariadne se ter recusado a tecê-lo em trama heroica, “o fio que me faria ser herói”, “a ambição maior que um homem pode ter” (p. 41).

O projecto de contrariar um cânone patriarcal e recontar alguns dos mitos fundadores da imaginação literária do Ocidente com base numa linhagem feminina entretece-se, assim, nesse “poema em acto” com uma forte dimensão autorreferencial e metatextual, através da mútua consequência de linha/verso e fio, texto e teia. Como se afirma em dois versos, próximos do final, “só o fio ficará para a memória / e na recordação” (p. 56). É revelador que Penélope, praticante paradoxal de teceduras de câmara que se desfazem mal se fazem, seja uma das personagens que nesse texto falam por meio de citações. Os ecos em que é pródigo *Próspero morreu* incluem Shakespeare, naturalmente – mas igualmente o Camões da lírica (mais do que da epopeia); uma ampla galeria de vozes poéticas de diferentes tempos e tradições; e a vasta obra anterior de Ana Luísa Amaral. As ambivalências no confronto com legados vários epitomam-se porventura no sentido de ultraje que ressoa na voz de Penélope, após a morte de Ariadne, face ao que vê como a continuada influência de Próspero, que descreve como predatória, trazendo morte ao amor. Da sua ira jorram interrogações retóricas: “E assim Próspero vence?”, “a voz / de um morto?”, “Não há fio que desuna o seu fantasma?”; “Eis o meu bastidor: serviu a espera. / Pode agora servir alguma esperança? / Desfazer, no seu fio, os fios do tempo?” (p. 53). Estas questões, vindo como vêm do modelo por excelência para um fazer paradoxal, implicam que o tributo de Ana Luísa Amaral ao continuado poder imaginativo do “centro do cânone” (BLOOM, 1995, p. 45) tem como contraponto um desafio autoproposto. O seu texto firma-se na ambição de *des-inscrever* Próspero como uma presença dominante de um acervo patriarcal – ou, se quisermos, de nos propor uma fascinante teia que coincide com desatar para a liberdade as tradições.

REFERÊNCIAS:

AUDEN, W.H. *The Dyer's hand and other essays*. London: Faber, 1962.

BLOOM, Harold. *The western canon: the books and school of the ages*. London: Papermac, 1995.

BORGES, Jorge Luis. The translators of *The thousand and one nights* (1935). In: VENUTI, Lawrence (Org.). *The translation studies reader*. 2. ed. London: Routledge, 2004.

CAMÕES, Luís de. *Lírica*. In: CIDADE, Hernâni (Org.). *Obras completas*. v. 3. Lisboa: Círculo de Leitores, 1981.

SHAKESPEARE, William. *The tempest*. In: VAUGHAN, Virginia Mason; VAUGHAN, Alden T (Orgs.). *The arden Shakespeare*, 3. Series. London: Thomson, 1999.

MINICURRÍCULO:

Rui Carvalho Homem é professor catedrático da Universidade do Porto. As áreas dominantes do seu ensino e investigação são os estudos irlandeses, a literatura inglesa do Renascimento, a tradução e a intermedialidade. É autor de *Estranha gente, outros lugares: Shakespeare e o drama da alteridade* (Lisboa, 2003) e *Poetry and Translation in Northern Ireland: Dislocations in Contemporary Writing* (Houndmills, 2009), para além de um conjunto vasto de ensaios. Como tradutor literário publicou versões de Shakespeare, Marlowe, Philip Larkin e Seamus Heaney.