

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



**NATUREZA FANTÁSTICA:
representações do outro mundo na obra de
Eça de Queirós e Terrence Malick**

Pedro Reis Colaço

Tese orientada pelas Professoras Doutoradas Ângela Fernandes e Clara Rowland, especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Comparatistas

2018

Agradecimentos

Se a lista de todos os agradecimentos devidos neste trabalho se apresentasse completa e por extenso pareceria desproporcional ao seu conteúdo, pois foram de facto muitas e muito grandes as ajudas que recebi. A todos os que sabem ter participado directa ou indirectamente deixo a minha mais sincera gratidão.

Às professoras dras. Ângela Fernandes e Clara Rowland agradeço terem aceitado orientar um projecto de futuro duvidoso e toda a extraordinária disponibilidade e apoio que me mostraram durante todo o longo período de trabalho.

Ao professor dr. José Pedro Serra agradeço o seu precioso voto de confiança no momento inicial.

À minha família e amigos devo todo o alento de que me servi. Dependi a cada passo do seu conselho, ou consolo. Não posso deixar de imprimir nestas páginas os nomes Susana dos Reis, Rita Sabbo, tia Leny, Pedro Estrela, Joana Quintino e tio Zé Pedro. À minha mãe e irmãs o meu amor profundo.

Por fim, quero agradecer aos socorristas e profissionais de saúde sem cuja perícia e determinação este trabalho teria ficado a meio. Reservo um agradecimento especial à Ana Fialho pela sua incansável generosidade.

Esta dissertação fala de mundos divididos por fronteiras que, como todas as fronteiras, são artificiais e efêmeras. Dedico-a *aos do outro lado*, e ao meu pai.

Resumo

Nesta dissertação estudamos representações fantásticas e representações da natureza através da crítica comparada a uma selecção de obras de Eça de Queirós e Terrence Malick. As obras estudadas são o conto *Adão e Eva no Paraíso* (1897) e a antologia de textos conhecida como *Prosas Bárbaras* (1866-67), da autoria de Eça, e também a longa-metragem *The Tree of Life* (2011), da autoria de Malick. Argumenta-se a existência de um tema transversal ao *corpus*: o *outro mundo*. Considera-se então a relação deste tema com o conceito de fantástico, procurando estabelecer uma definição clara desse conceito. Finalmente, estudam-se os procedimentos artísticos utilizados, nas formas literária e cinematográfica, que constituem o que pode ser designado como representação fantástica da natureza. O tópico da natureza revela-se, nestas obras, intimamente relacionado com o problema dos limites da linguagem.

Palavras-chave: Eça de Queirós, Terrence Malick, natureza, fantástico, indizível.

Abstract

The present dissertation considers representations of the fantastic and representations of nature through a comparative critique of a selection of works by Eça de Queirós and Terrence Malick. We examine Queirós's short-story *Adão e Eva no Paraíso* (1897) and the collection of texts known as *Prosas Bárbaras* (1866-67), as well as Malick's feature film *The Tree of Life* (2011). We argue for the existence of a common theme throughout the *corpus*: the *other world*. We will then examine the relationship between this theme and the fantastic, seeking to establish a clear definition of this concept. We also study the artistic procedures used by the authors, in literary and cinematographic forms, which constitute what might be called a fantastic representation of nature. The subject of nature proves to be, in these works, intimately related to the problem of the limits of language.

Key words: Eça de Queirós, Terrence Malick, nature, fantastic, indefinable.

Índice

Introdução	6
1. Natureza-Infância	8
1.1. A árvore	8
1.2. A espada de fogo da linguagem	21
2. O Outro Mundo	34
2.1. O fantástico	34
2.2. <i>Prosas Bárbaras</i> : Poema fantástico	41
2.2.1. Alma universal	47
2.2.2. Estilo fantástico: o indeterminado	54
2.3. <i>The Tree of Life</i> : A religião do sol	67
Conclusão	88
Bibliografia	91
Anexos	97

Introdução

Este trabalho propõe-se estudar a representação fantástica através de uma comparação entre a obra de Eça de Queirós e Terrence Malick. A escolha destes dois autores, que talvez surpreenda dada a aparente disparidade da sua obra, deveu-se, em primeira instância, ao intuito de cruzar estudos de literatura e cinema, assim como o de cruzar o estudo de um autor português com o de um estrangeiro; em segunda instância, à obscura afinidade que reconheci entre a obra de Eça e a de Malick e que procurei compreender. Tal afinidade relacionava-se com a representação da natureza, e envolvia um conjunto de tópicos os quais regeram cada fase da minha investigação: invisível, movimento, música e espírito.

Com base nestes parâmetros, iniciei o meu estudo do fantástico, campo conceptual que se revelou amplo e versátil o suficiente para abranger os dois autores, porém problemático enquanto enquadramento crítico, dadas essas mesmas amplitude e variabilidade. Foi assim necessário procurar uma definição relativa de “fantástico”, adequada à análise das obras em mãos. Tal definição não pôde ser estabelecida *a priori* mas apenas no decurso da análise, pelo que as conclusões do trabalho vão ora no sentido da crítica ora no sentido da formulação teórica.

Deste modo se explica a estrutura da dissertação. O primeiro capítulo consiste na leitura aproximada e comparativa das obras *Adão e Eva no Paraíso* (1897) e *The Tree of Life* (2011), identificado-se nestas um tema central comum que é também um problema discursivo - *o outro mundo*. Partindo deste ponto, o segundo capítulo abrange uma breve revisão teórica sobre o conceito de fantástico e o género por ele representado, procurando formular noções úteis ao aprofundamento da análise temática e formal das obras. Retoma-se em seguida esta análise, considerando outra obra de Eça de Queirós, *Prosas Bárbaras*, como modelo de literatura fan-

tástica. Especificam-se os elementos constituintes de um discurso fantástico e elenca-se um conjunto de procedimentos estilísticos relativos a esse discurso na obra de Eça. Identificadas estas figuras do fantástico, aborda-se então a sua tradução na obra cinematográfica de Malick, mediante a teoria de Jean Epstein. Discutem-se os recursos e limites próprios do cinema na representação do *outro mundo*, e estudam-se os diversos aspectos fantásticos no discurso do cineasta norte-americano.

No decurso da análise que se segue, o termo “natureza” revela prestar-se a duas definições que embora parecendo contraditórias coexistem num dicionário corrente: “1 - mundo exterior ao homem”, e “7 - conjunto dos traços característicos de um indivíduo; temperamento; carácter; compleição” (Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa). A coincidência destes dois sentidos nas obras estudadas é um assunto central na nossa análise. Embora não seja do âmbito deste trabalho procurar ilações de cariz filosófico ou social, parece-me importante inscrever as presentes considerações na vasta problemática do que considero ser uma questão crucial no nosso tempo: a relação entre ser humano e natureza.

1 - Natureza-Infância

1.1. A árvore

No Génesis, a árvore da vida é uma de duas árvores plantadas por Deus no centro do Éden; a outra é a árvore do conhecimento do bem e do mal, cujo fruto é expressamente proibido por Deus ao Homem. Porém, instigada pela serpente, Eva come o fruto da árvore do conhecimento e dá-o a comer a Adão, tornando-se ambos subitamente conscientes da sua nudez. Ao se aperceber da transgressão, Deus castiga o Homem expulsando-o do jardim, condenando-o a trabalhar a terra para garantir a sua subsistência. Para lhe impedir o caminho de regresso e o acesso à árvore da vida, cujo fruto concederia a imortalidade, Deus destaca querubins como sentinelas e uma espada mágica de fogo (Génesis 1-3).

Assim se configura na Bíblia hebraica a condição primordial do ser humano: nascido da terra, dela modelado, mas a ela estranho por culpa do seu conhecimento. As duas obras que em seguida exploraremos abordam este primeiro conflito mítico, cada qual enfatizando um dos lados da questão: no conto *Adão e Eva no Paraíso* (1897) retrata-se a ruptura entre o Homem e a natureza, no filme *The Tree of Life* (2011) o abandono da infância.

Adão e Eva no Paraíso foi primeiramente publicado como introdução ao *Almanaque Enciclopédico para 1897*, volume que Eça de Queirós assumira o compromisso de organizar a pedido do editor António Maria Pereira (Cunha, 2012: 90-91). Este almanaque propunha-se, nas palavras de Eça, oferecer ao leitor "uma Ciência moça, de roupagens ligeiras, ágil e familiar, que o toma pela mão, o conduz alegremente, sem soalheiras e sem estalagens, a um dos seus maravilhosos Domínios" (Queirós, 2011: 245) A publicação do conto ocorre num período de intenso debate sobre as origens e evolução da espécie humana, suscitado pelas recentes

descobertas dos diversos ramos científicos da antropologia, biologia, paleontologia, etc., descobertas que contradizem fortemente a versão bíblica destas origens, se interpretada literalmente¹. *Adão e Eva no Paraíso* (AEP) apresenta aos leitores do *Almanaque Enciclopédico* a elaboração ficcional desta polémica.

O conto narra os primeiros dias do Homem, o seu nascimento e vivências numa Terra primordial criada por Deus. É citado como fonte o tratado *Annales Veteris et Novi Testamenti*, de James Ussher², arcebispo de Armagh no século XVII, o qual pretendia reforçar de rigor científico a descrição bíblica da Criação, assinalando a sua exacta calendarização. Enaltecendo este trabalho, o narrador do conto dá continuidade ao esforço de cientificação de Ussher: reescreve as crónicas de Adão e Eva no Paraíso tendo em conta o conhecimento científico disponível em finais do século XIX, em especial a teoria da evolução de Charles Darwin (*On the Origin of Species by Means of Natural Selection*, 1859). Este jogo de representações contraditórias resulta numa narrativa fabulosa, de temporalidade confusa, e ambígua quanto à agência divina. Adão é um primata, que se humaniza pela progressiva aquisição de linguagem, e no seu deambular pelo Paraíso testemunha uma Terra em formação, moldada pela actividade vulcânica, habitada por grandes mamíferos e por dinossauros em simultâneo. Encontrando Eva por intervenção de Jeová, Adão forma com ela o primeiro casal, o qual é responsável pelas primeiras grandes descobertas da humanidade. No final do conto o narrador entrega-se a uma reflexão sobre a condição do ser humano e o amor.

¹ Um texto em particular, a Introdução a *Elementos de Antropologia* (1880) da autoria de Oliveira Martins, referido por Maria Helena Santana como “principal hipotexto” do conto de Eça (Santana, 2007: 262), ilustra bem a configuração do debate: “Para nós, que trocámos as tradições religiosas italo-celtas pelas do povo judeu, a história natural do homem consistia na tradição da “Bíblia”: Deus fez o mundo, depois os animais, depois Adão; colocou-o no Paraíso; proibiu-lhe comer o fruto de uma certa árvore; Adão comeu, pecou, foi expulso, condenado; multiplicou-se sobre a terra ingrata; e como continuava a pecar, veio um dilúvio castigá-lo. Na Arca se conservaram, porém, as sementes de todas as espécies; e o mundo povoou-se de novo, e veio existindo até hoje qual o vemos.

Tal é o mito de que a antropologia tem de dar a tradução; tal é a doutrina que ela tem a refutar, desde que o farisaísmo religioso pretende atribuir foros de verdade positiva ao que, por natureza própria de origem, só a tem poética. A vida começou por aparecer indeterminada nas formas orgânicas, pastosa na multidão dos seres primitivos de um oceano prolífico; daí veio, por gradações sucessivas, individualizando os organismos animais, até chegar no decurso de tempos incontáveis a atingir o tipo humano.” (Martins, 1987: 19).

² “Usserius, nome latino adoptado por James Ussher (1581-1656)(...), foi o eminente teólogo calvinista que, paralelamente a

O filme *The Tree of Life* (TL) centra-se na tragédia da família O'Brien, abalada pela morte do seu segundo filho. O sofrimento e a procura de sentido de Jack, o filho mais velho, e a mãe, Mrs. O'Brien, suscitam uma vasta exploração no tempo, que se estende da origem ao fim do Universo. É representada a formação das estrelas e da Terra, o desenvolvimento das suas formas de vida, dos primeiros organismos aos grandes répteis e ao embrião humano que será Jack. A fragmentada cronologia estabiliza e dilata-se progressivamente: assistimos ao nascimento de Jack e aos seus primeiros anos, ao nascimento dos seus irmãos, ao amor e orientação dos pais, às suas brincadeiras de criança. Concentramo-nos então num período crítico da vida do protagonista: o fim da sua infância. Por uma sucessão de experiências, dá-se o amadurecimento da sua consciência moral e personalidade até à mudança de casa pela família O'Brien. No segmento final da história, Jack adulto é conduzido, em *espírito*, a um lugar de harmonia.

Após ilustrar os primeiros “dias genesíacos” - de uma Terra primeiro silenciosa e informe, e depois abundante e variada, preparada para a recepção do “Predestinado” - o narrador de *Adão e Eva no Paraíso* faz uma afirmação surpreendente: “Nesses tempos, meus amigos, o Sol ainda girava em torno da Terra. (...) Ele ainda não se submetera à imobilidade augusta que lhe impôs mais tarde, entre amuados suspiros da Igreja, mestre Galileu...” (Eça de Queirós, 2009: 316). Neste enunciado que, por maleabilidade linguística, concilia contradições entre religião e ciência oferece-se, por um lado, um sinal de ironia³ que acompanhará referências como “segundo o cálculo majestático [do bispo] Usserius” (ibid.: 316), por outro, e com mais importância, apresenta-se o modelo estilístico do conto: a narrativa formar-se-á a partir de um jogo discursivo. O jogo consiste na conjunção de duas representações do mundo, duas histórias, familiares ao leitor e incompatíveis entre si, transformadas numa nova forma.

³ Ainda que, como observa Maria do Rosário Cunha, as suas circunstâncias editoriais atribuam ao conto uma certa dimensão pedagógica que talvez mitigue a ironia na aproximação entre a narrativa bíblica e a científica. (Cunha, 2012: 90)

O conto não se propõe, portanto, obedecer com rigor ao paradigma religioso (como texto litúrgico) nem tão-pouco ao científico (como ensaio antropológico), mas antes criar uma ficção que explora os limites estilísticos de cada discurso.

É deste modo que o acontecimento fulcral do conto, a hominização de Adão, vem a adquirir a seguinte configuração:

Então, numa floresta muito cerrada e muito tenebrosa, certo Ser, desprendendo lentamente a garra do galho de árvore onde se empoleirara toda essa manhã de longos séculos, escorregou pelo tronco comido de hera, pousou as duas patas no solo que o musgo afofava, sobre as duas patas se firmou com esforçada energia, e ficou erecto, e alargou os braços livres, e lançou um passo forte, e sentiu a sua dissemelhança da Animalidade, e concebeu o deslumbrado pensamento de que *era*, e verdadeiramente *foi!* Deus, que o amparara, nesse instante o criou. E vivo, da vida superior, descido da inconsciência da árvore, Adão caminhou para o Paraíso. (ibid.: 316)

Da inconsciência da árvore onde passara a “manhã de longos séculos” que durara as oito horas de amor entre o Sol e a Terra, Adão perfaz um acto que se revela fracturante: concebe o pensamento de si mesmo, dissemelhante da “Animalidade”. É neste instante, diz-nos o narrador, que Deus cria o Homem.

Este acontecimento dá origem à angustiosa aventura que se seguirá para Adão. Não mais pode “nosso Pai venerável”, o primeiro da espécie humana, regressar à sua tranquila residência entre os ramos e a folhagem uma vez tendo concebido a sua própria identidade por oposição à Animalidade que o cerca. Em vez disso será compelido pela “Energia Inteligente” que agora o anima a deixar a mata de onde provém e a distanciar-se dela cada vez mais, atormentado pelo temor de regredir à sua condição original. Mantém-se ao longo do conto uma ambiguidade quanto à responsabilidade pela hominização de Adão e Eva: ora esta parece re-

sultar dos seus próprios esforços, ora da intervenção onipotente de Jeová. Neste ponto, os dois discursos em confronto - o religioso e o científico - são fundamentalmente opostos, o que leva o engenhoso narrador a servir-se da expressão ambivalente “Energia Inteligente”. Esta expressão, recorrente na narrativa, sintetiza a agência humana e a divina sem anular nenhuma das partes, o que se revelará de grande importância na construção estilística do conto.

A afirmação da consciência de Adão é gradual e custosa. Nos primeiros momentos, o primeiro Homem sente-se relutante em abandonar a sua árvore maternal: “Nas ramagens que tão generosamente, através de tão longas idades, o nutriram e o embalaram, ainda colhe as bagas sumarentas, os rebentões mais tenros.” (ibid.: 317) Porém, movem-no novos e irresistíveis impulsos. Na sua recém-descoberta identidade germinam o desejo e o receio: “Mas caminha... As suas pupilas amarelas, onde faísca o Querer, sondam, esbugalhadas, através da ramaria, procuram para além o mundo que deseja e receia, e a que sente já a zoadá violenta, como toda feita de batalha e rancor.” (ibid.: 318)

Com a dissemelhança, que assinala a criação do ser humano, inicia-se uma batalha rancorosa entre um mundo interior e o exterior; a recém-nascida consciência é baptizada por este conflito. Tal cisão, significando a queda de um estado de benevolente inocência para um estado de tormento assemelha-se à expulsão de Adão e Eva do jardim do Éden na versão bíblica⁴. No conto de Eça, Paraíso é o nome não do jardim idílico mas da terra de caos, terror e maravilha que “nosso Pai venerável” deve desbravar. Ao abandonar o arvoredo, Adão é confrontado com o assombroso espectáculo de uma imensidão de “Formas diferentes”, *animadas* por uma “Vida diferente” (ibid.: 318). É interessante constatar que o receio de Adão pela árvore é maior do que por qualquer outra criatura do Paraíso. O seu antigo abrigo “natural e doce” torna-se agora aos seus olhos inteligentes o mais dissemelhante dos seres. É a imobilidade da vegeta-

⁴ O SENHOR Deus disse então: “O homem tornou-se semelhante a um de nós, conhecendo o bem e o mal. Agora só falta que vá também colher o fruto da árvore da vida, para dele comer e ter vida para sempre! Por isso, Deus, o SENHOR, expulsou-o do jardim do Éden e o homem teve que ir cultivar a terra, da qual tinha sido formado. (Génese 3, 22-23).

ção que o inquieta: para o primeiro homem, o arvoredo afigura-se perigoso, de formas *monstruosas* que procuram retê-lo, impedir o seu progresso.

E bem podemos pensar que, de todas as Formas, nenhuma o apavorava mais que a dessas mesmas árvores onde vivera, agora que as reconhecia como seres tão dissemelhantes do seu Ser e imobilizados numa inércia tão contrária à sua Energia. Liberto da Animalidade, em caminho para a sua Humanização, o arvoredo que lhe fora abrigo natural e doce só lhe pareceria agora um cativo de degradante tristeza. E esses ramos tortuosos, empecendo a sua marcha, não seriam braços fortes que se estendiam para o empolgar, o repuxar, o reter nos cimos frondosos (...), reclamando o seu secular morador? De tão estranho medo nasceu talvez a primeira luta do homem com a Natureza. (Ibid.: 318)

Progredindo de maravilha em maravilha, de terror em terror, pelo território do Paraíso, tudo contemplando pela primeira vez - animais, vegetação, rio, colinas - Adão vê-se envolvido num esforço paradoxal: procura consolo e amparo na sua ainda primitiva consciência para resistir ao *terror* que o assoma do exterior, assim impelido pela “sublime nascente de Energia” dentro de si, e contudo o seu medo reside precisamente na dissemelhança que entre ele e a natureza firma a consciência. Adão move-se num constante esforço de *compreensão*, animado pela convicção de que por ela encontrará alívio, ao estabelecer “a sua supremacia sobre essa Natureza incompreendida” (ibid.: 321), e por esse esforço distancia-se cada vez mais do mundo natural.

A divisão ocorre pela linguagem: com a capacidade de nomear a natureza, o ser humano define-a, e por contraste, define-se a si mesmo. É deste modo que o termo “natureza” adquire o sentido de “mundo exterior ao homem” (Dicionário infopédia da Língua Portuguesa: ‘Natureza’).

Uma teoria sobre a origem da linguagem diferente da versão bíblica é oferecida no conto. No Génesis, Deus exhibe perante Adão as várias espécies de animais (e presumivelmente plantas) para que este lhes atribua o seu nome definitivo (Génesis 2:19-20). O narrador de *AEP* propõe-se elucidar esta “exageração oriental, cândida e simplista” (Queirós, 2009: 312). Na origem dos nomes, conta, estão as sensações que os diversos seres do Éden provocam em Adão; perante cada nova aparição, grunhindo de espanto ou tentando imitar o que ouve, o primata emite sons que vão assentando na sua jovem memória. Estes sons são “as toscas raízes dessa Palavra pela qual verdadeiramente se humanou, e foi depois, sobre a Terra, tão sublime e tão burlesco.” (Ibid.: 312). Esta “Humanização”, como já se tornou claro, é a afirmação de um mundo próprio do humano por oposição ao *outro* mundo, o mundo natural, ou a Animalidade, afirmação só possível pela linguagem. Pela palavra, Adão demarca a fronteira entre o “eu” e o “lá”:

E bem podemos pensar, com orgulho, que ao descer a borda do rio Edénico, nosso Pai, compenetrado de que era, e quanto, diverso dos outros seres! já se afirmava, se individualizava, e batia no peito sonoro, e rugia soberbamente: - Eheu! Eheu! Depois, alongando os olhos reluzentes por aquela longa água que corria vagarosamente para além, já tenta exteriorizar o seu espantado sentimento dos espaços, e rosna com pensativa cobiça: - Lhlâ! Lhlâ!” (ibid.: 321-22)

Este “lá”, outrora doce lar do ser humano, ficará simbolizado na figura da árvore, de todos os seres do paraíso o mais dissemelhante dele. No final do conto serão comparadas a vida do “Orango nas árvores” com a do Homem “nas Cidades”, em desfavor do segundo “por arrastar consigo, irresgatavelmente, esse mal incurável que é a sua Alma” (2009: 343-44). Assim como nas sagradas escrituras se oculta a Adão e Eva a árvore da vida como consequência de terem adquirido o conhecimento, oculta-se ao Adão do conto de Eça a árvore maternal on-

de habitara na inconsciência dos séculos. O Homem provou o fruto da linguagem, e por ele ficou condenado ao exílio da Natureza, com o que teve início a sua individualidade (e mortalidade).

Consideremos agora o filme de Terrence Malick, cujo título nos coloca à partida perante o mesmo mito. A referência à Bíblia não é obrigatória pelo arquétipo da árvore da vida por si só, sendo este partilhado por uma grande variedade de mitologias⁵ (com significados variados), mas reforça-a a epígrafe que abre a longa-metragem, uma citação do Livro de Job: “Onde estavas, quando eu organizava a terra?... enquanto as estrelas da manhã cantavam e gritavam de alegria os seres celestes?” (Job 38:4,7). Job, o próspero e justo servo de Deus, é posto à prova pelo seu criador sendo desprovido de todos os pertences e sujeito a enormes penas. Quando na sua angústia dá azo às dúvidas sobre o intento divino que o atormentam, Deus manifesta-se, recordando-lhe a criação do mundo pela sua mão e o seu conhecimento íntimo de todos os fenómenos. A lição ensinada a Job é a de não questionar a justiça da acção divina e aceitar incondicionalmente a vontade do criador, pois a sua virtude é absoluta e os seus desígnios inalcançáveis pela compreensão humana. Reconhecendo a grandeza de Deus e abdicando das suas dúvidas, Job vê todos os seus bens restaurados (Job 1-42). Esta história serve de modelo à narrativa de *The Tree of Life*, também centrada num momento de perda e provação. O extenso *flashback* que constitui a maior parte do filme, abrangendo a criação do universo e a infância de Jack, equivale à intervenção de Deus no episódio bíblico, no sentido em que dá resposta ao questionamento do protagonista. Contudo, também o Génesis está, como veremos, na base da construção narrativa da longa-metragem.

⁵ “World tree, also called cosmic tree, centre of the world, a widespread motif in many myths and folktales among various preliterate peoples, especially in Asia, Australia, and North America, by which they understand the human and profane condition in relation to the divine and sacred realm. Two main forms are known and both employ the notion of the world tree as centre. In the one, the tree is the vertical centre binding together heaven and earth; in the other, the tree is the source of life at the horizontal centre of the earth. Adopting biblical terminology, the former may be called the tree of knowledge; the latter, the tree of life.

(...) The tree of life occurs most commonly in quest romances in which the hero seeks the tree and must overcome a variety of obstacles on his way” (Encyclopaedia Britannica: ‘World Tree’).

Que importância tem, na obra de Malick, a figura que lhe dá título? É ela de algum modo semelhante à árvore como a caracterizámos em *Adão e Eva no Paraíso*, isto é, símbolo da dissemelhança entre Homem e natureza?

A árvore é, com efeito, um elemento essencial na narrativa fílmica, um ícone de importância estrutural e simbólica. No jardim da família O'Brien existem duas árvores, as quais surgem recorrentemente ao longo do filme. Este jardim é, para os três rapazes - Jack, R.L e Steve⁶ - um Éden: somos apresentados à família pela visão de Mrs. O'Brien sentada no baloiço pendente de um ramo, a brincar com os filhos; Jack e os seus irmãos usam as árvores como cenário das suas fantasias e abrigo protector⁷. Correndo ao redor do seu tronco, trepando por escadas e ramos, as crianças vivem e exploram alegremente, envolvidas pelo amor de sua mãe. As árvores acompanham o seu prazer e maravilha. Anos mais tarde, após receber a notícia da morte do seu filho R.L., Mr. e Mrs. O'Brien, cada um a sós, dirigem-se ao bosque próximo a sua casa em busca de alívio. Encontram no silêncio das árvores companhia preferível ao consolo da comunidade. Mais tarde ainda, Jack adulto é atormentado por memórias no aniversário da morte do seu irmão. O empresário que ostenta sinais de sucesso profissional (uma grande casa, um escritório num andar elevado de um arranha-céus) vagueia distraidamente, alheio ao que o rodeia. A sua vida parece destituída de sentido, ordenada mas vazia. As formas da cidade onde trabalha, uma densa grelha de aço e vidro, manifestam esta fria ausência. A natureza parece ter sido erradicada da civilização.

Jack assiste à plantação de uma árvore num canteiro: vem amarrada como um prisioneiro, exótico objecto de decoração, sinal do triunfo da civilização⁸. Esta visão instigá-lo-á a uma ampla reflexão sobre o passado. Interroga-se: "How did I loose you? Wandered? Forgot you?" A quem se dirige esta interrogação? Ao irmão? À sua infância? A Deus? Talvez aos três em

⁶ Elenco: Sean Penn - Jack / Jessica Chastain - Mrs. O'Brien / Brad Pitt - Mr. O'Brien / Hunter McCracken - jovem Jack / Laramie Eppler - R.L. / Tye Sheridan - Steve.

⁷ Anexos: figuras 3-6.

⁸ Anexos: figuras 7-10

simultâneo⁹. Jack entrevê, *em imaginação*, R.L quando criança, escuta a sua voz: “Find me.” Neste ponto, a narrativa, já volátil, parece perder toda a estabilidade, encadeiam-se cenas de estranha conjugação: perspectivas subaquáticas de ondas, uma poça de água onde Jack contempla o seu reflexo e se lava, um deserto rochoso por onde caminha, a sua residência de infância, a casa dos pais onde parece ter a mesma idade que estes... A sua meditação concentra-se na mãe: “How did she bear it?” Há nesta interrogação uma forma de transmissão de protagonismo, pois é agora a imagem e *pensamento* de Mrs. O’Brien que acompanhamos. É no momento em que Mrs. O’Brien se encontra só, entre árvores, interrogando Deus tal como fizera Job (“Lord, why? Where were you?”) que - com o vislumbre da uma mancha luminosa multicolor - ocorre o *flashback* até à origem do Universo.

Das informes nuvens gasosas à formação de um planeta, das primeiras composições moleculares orgânicas a complexas formas de vida subaquáticas, de pequenos seres aos grandes dinossauros (dotados já de consciência - e compaixão), é narrada a épica história do universo como forma de resposta ao sentimento de perda dos protagonistas. Job assistira a uma demonstração de glória e poder absoluto por parte do seu criador (Job 39-41), e ao mesmo assistem agora os O’Brien, e o espectador. O asteróide colide com a Terra, causando morte e desolação. É de novo Jack quem conduz a reflexão. Vemo-lo pisar um deserto vulcânico. A sua voz pontua um novo segmento narrativo: “You spoke to me through her. You spoke to me from the sky. The trees.” O plano de um rio e outro que se desloca em sentido ascendente pelos ramos de uma grande árvore dão início ao capítulo da infância de Jack, compreendido entre o seu nascimento (mais precisamente a gravidez de sua mãe) e a mudança de casa da família O’Brien.

Através desta vertiginosa sucessão encontramos uma constante na figura da árvore, e por aqui começamos a compreender o título da obra. A árvore da vida, de eterna longevidade,

⁹ Consideraremos esta pluralidade de destinatário no último capítulo desta dissertação.

guarda o segredo daquilo que no Universo é eterno, um segredo que se perdeu para o ser humano, que habita a inconstância. No *Dicionário dos Símbolos*, Chevalier e Gheerbrant (1994) frisam o carácter de centro do mundo que adquire o amplamente utilizado símbolo da árvore:

Pelo facto de as suas raízes mergulharem no solo e os seus ramos se elevarem para o céu, a árvore é universalmente considerada como um símbolo das relações que se estabelecem entre a terra e o céu. Neste sentido, tem um carácter de centro, de tal forma que a *Árvore do mundo* é um sinónimo de *Eixo do mundo*. (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 89)

É também como “eixo” que a narrativa de *The Tree of Life* utiliza esta figura, revolvendo livremente em torno dela diversos fragmentos cronológicos e mesmo dimensões distintas¹⁰.

O capítulo da infância de Jack ocupa a maior parte da longa-metragem. A formação do Universo e da Terra serve de prólogo a este capítulo tal como a narração da primeira semana do mundo antecede a criação do Homem no Génesis (1-2). Desta forma se propõe a analogia entre a narrativa de crescimento de Jack e o mito do jardim edénico. Dissemos que a infância delimita este grande *flashback*, mas entre que limites se situa a infância? No extremo inicial está o Big Bang, o extremo final, contudo, é menos preciso.

Assistimos ao nascimento de Jack, aos cuidados e constantes carícias da sua mãe, às lições e regras do seu pai. Tal como o Adão do conto de Eça de Queirós, o rapaz começa a dominar a linguagem a partir de palavras como “me”, “mine”, “far”, “you”. Quando nascem os seus irmãos R.L e Steve, o até então filho único experiencia ciúme. Mas os três rapazes crescem alegremente e unidos, a rir e a brincar. Mr. O’Brien ensina Jack a não atravessar para o jardim dos vizinhos, demarcando uma linha invisível entre a sua casa e a outra. A mãe ensina valores morais através da leitura de histórias. Jack recebe uma educação religiosa cristã, e cultiva um diálogo com a entidade divina, que embora externamente (por palavras) seja feito de

¹⁰ Voltaremos a este segundo ponto no capítulo 2 - O Fantástico.

acordo com a sua catequese - “Help me not to tell lies” -, internamente (em pensamento) dá-se a uma mais livre curiosidade: “I wanna know what you are. I wanna see what you see.” Num significativo momento, a família O’Brien assiste na igreja a um sermão sobre a inconstância da vida, o que introduz os três rapazes às primeiras impressões da morte.

A relação entre Jack e os seus pais complica-se gradualmente. Enquanto a austeridade do pai se torna para ele motivo de revolta, a protecção da mãe começa a parecer-lhe desadequada às suas agitações juvenis. A pouco e pouco vem a sentir-se isolado e incapaz de comunicar com ambos. Uma força tão poderosa como a “Energia Inteligente” do Adão do conto impele o rapaz a violar interdições cada vez maiores. Numa sequência que marca o culminar da sua rebeldia, Jack invade a casa de uma vizinha e rouba do seu quarto uma camisa de dormir. A culpa do acto atormenta-o profundamente. Ao voltar a encontrar a mãe, é incapaz, apesar do seu desejo de o fazer, de confessar o gesto que ele mesmo não compreende. O crítico Christopher B. Barnett, numa elucidativa perspectiva teológica sobre o cinema de Terrence Malick, assinala a importância simbólica deste episódio. Jack senta-se no baloiço da árvore no jardim, numa tentativa vã de recuperar a sua infância. Sente-se envergonhado e receoso perante a sua mãe, tal como Adão e Eva se sentiram perante Deus após comerem o fruto (Barnett, 2013: 17). Ocorre na criança uma transformação tão drástica como a expulsão do Éden para o primeiro casal, ou a hominização para o Adão de Eça.

O crítico do *New York Times* A. O. Scott salienta a perda de inocência, a “vertiginosa queda para o conhecimento”, como o evento fundamental em *The Tree of Life*:

In [the author’s] view, rooted in an idiosyncratic Christianity and also in the Romantic literary tradition, the loss of innocence is not a singular event in history but rather an axiom of human experience, repeated in every generation and in the consciousness of every individual. The miraculous paradox is that this universal pattern repeats itself in circumstances that are always unique. And so this specific postwar coming-of-age story,

quietly astute in its assessment of the psychological dynamics of a nuclear family in the American South at the dawn of the space age, is also an ode to childhood perception and an account of the precipitous fall into knowledge that foretells childhood's end. (2011)

Jack passa a identificar nas árvores um enigma: elas representam o mundo de inocência ao qual não consegue regressar. O abrigo pacífico que outrora ofereciam ocultou-se, como se guardado pelos anjos e a espada de fogo genesíacos. Os seus irmãos mais novos, no entanto, ainda conhecem tal estado de graça. Observando com inveja a sua feliz simplicidade, Jack interroga: “How do I get back - where they are?” O Adão de Eça sente terror pelo arvoredo que parece querer reclamá-lo de volta; Jack, o Adão de Malick, verá a sua frustração pela expulsão da infância transformar-se em raiva. Após convidar o seu crédulo irmão R.L para um passeio no bosque, trai a sua confiança, ferindo-o.

Este derradeiro gesto assinala uma nova transformação em Jack e na família O'Brien. Vencido na sua rebeldia, dolorosamente arrependido da sua traição fraterna, o rapaz tornado adulto procura com humildade o perdão do irmão. Também o pai, Mr. O'Brien, ao perder o emprego, se vê arremessado da sua orgulhosa filosofia de triunfo individual para a mercê da família que tiranizava. Pai e filho experienciam nestas circunstâncias um alívio que há muito os iludia, um mundo de *glória* desvenda-se a seus olhos: “Look at all the glory around us. The trees and the birds. I lived in shame. I dishonored it all. I didn't notice the glory.”

A família é obrigada a mudar de casa. Agora reconciliados, os irmãos despedem-se emotivamente do seu primeiro lar. R.L enterra junto de uma das árvores do jardim uma oferenda composta de alguns dos seus objectos pessoais. A infância é simbolicamente deixada para trás.

Assim, as duas narrativas partilham uma simbologia na figura da árvore, explorando a sua herança bíblica. Índice da escondida árvore da vida, a árvore representa a origem, a infân-

cia, um feliz estado primordial abandonado pelo Homem adulto e consciente. Representa o fundamento interior e invisível em oposição ao qual se define o mundo humano. A árvore é pois símbolo do *outro mundo*, o mundo invisível: vive, e contudo mantém-se enigmaticamente silenciosa e imóvel, qualidades estranhas ao ser humano, habitante de um mundo de linguagem. Mas não apenas isso, ao possuir raízes enterradas no subsolo e tronco e ramos que irrompem pela superfície em direcção ao céu, à imagem de uma fonte de vida, representa também a ligação entre os dois mundos. “Figura axial, a árvore é naturalmente o caminho ascensional pelo qual transitam os que passam do visível ao invisível” (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 89).

A ligação simbolizada por esta figura, o conflito entre o Homem e a natureza-infância, estabelecido com o início da individualidade do primeiro, manifesta-se como uma forma de diálogo. A *outra* parte interpela a parte humana, e o Homem recebe-a ou procura-a.

1.2. A espada de fogo da linguagem

Retomemos a leitura do conto de Eça onde a deixámos (Queirós, 2009: 321). Cada vez mais audaz, Adão penetrava a vasta abundância do Paraíso. Caminha agora ao longo da margem do rio edénico, avistando seres dos mais diversos feitios: “pedregosos” crocodilos estendidos ao sol, dardejantes cobras de água, “pavorosas” tartarugas, uma manada de auroques¹¹ que atravessa o rio, garças, peixes, insectos... Entre estes também um tronco de árvore apodrecido a flutuar que causa a impressão de uma criatura viva. O primeiro homem experimenta pela primeira vez tocar a água e assusta-se com a corrente que ameaça puxá-lo. À sua ainda

¹¹ Espécie de bovino selvagem extinto.

imperfeita compreensão do mundo exterior, todas as formas, vivas ou não, inspiram igual temor e maravilha.

Então dá-se uma transformação no ambiente que o envolve: “a água que ele costeava era mais baixa, turva e tarda. Já na sua largueza não verdejam ilhas, nem nela se molha a orla das fartas pastagens. Para além, sem limite, fundidas nas neblinas, fogem descampadas solidões, donde rola um vento lento e húmido.” (ibid.: 323) As *formas* do mundo exterior esbatem-se, para inquietação de Adão. O solo a seus pés amolece e enche-se de obstáculos entre o “furioso” coaxar de rãs; da grande variedade de animais avista agora apenas “horrendas trombas” emergir por instantes da superfície das águas lodosas (ibid.: 323). O assombro do primeiro homem intensifica-se: “E o rio em breve se perdeu numa vasta lagoa, escura e desolada, resto das grandes águas sobre que flutuara o Espírito de Javé. Uma tristeza humana apertou o coração de nosso Pai.” (ibid.: 323).

Este discurso não deixa de evocar a linguagem literária de Edgar Allan Poe, um dos autores mais determinantes na formação literária de Eça de Queiroz (Reis, 2004: 181), em especial o início de um dos seus mais famosos contos. Nos primeiros parágrafos de *The Fall of the House of Usher* (1839) um viajante a cavalo ao anoitecer de um dia soturno de Outono depara-se com a visão “melancólica” da mansão de Usher. A contemplação do velho edifício e da paisagem desoladora que o envolve provoca no viajante narrador uma poderosa reacção:

I looked upon the scene before me - upon the mere house, and the simple landscape features of the domain (...) with an utter depression of soul which I can compare to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveller upon opium - the bitter lapse into everyday life - the hideous dropping off of the veil. There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart... (Poe, 1996: 51)

Neste quadro de natureza morta imiscui-se uma *indefinível*, ominosa sensação. O narrador diz sentir-se transposto para o outro lado de um “véu”, no sentido inverso ao de um fumador de ópio que desperta da sua prazerosa fantasia para a angustiante realidade. A sua aflição nesta contemplação não é, reflecte, atenuável pelo “sentimento poético” com que a mente é normalmente capaz de receber cenários de desolação; a origem deste mal-estar é inalcançável pela linguagem, isto é, indizível (ibid.: 51). Não encontrando melhor justificação para o seu assombro que a combinação peculiar dos elementos da paisagem, o viajante faz recair o seu olhar sobre um “charco preto e lúgubre” próximo à mansão, e a imagem reflectida do mesmo cenário fã-lo estremecer ainda mais. Finalmente, ao voltar a olhar a casa, é acometido por uma impressão de derradeira estranheza: o edifício e o espaço ao seu redor parecem envoltos numa atmosfera própria, distinta da restante natureza.

O “véu” que cobre este ar distinto é “um vapor pestilento e místico, baço, lento, pouco discernível, e tom de chumbo” (“a pestilent and mystic vapour, dull, sluggish, faintly discernible, and leaden-hued” - ibid.: 51). O narrador do conto de Poe apressa-se a descartar a estranha percepção como um sonho originado na sua superstição, no entanto, até ao dramático desfecho da narrativa não mais deixará de conviver com uma misteriosa e sinistra presença, relacionada com mansão de Usher e a natureza ao seu redor.

Há na história uma sombria *outra parte* que actua com progressiva força sobre o *mundo familiar* ao narrador. Roderick Usher, o senhor da casa, sofre de uma desconhecida condição de acelerada cadaverização e susceptibilidade nervosa, relacionados com a enfermidade mortal da sua irmã Madeline. O *terror* e a morte apertam o cerco sobre Usher, e acabam por reclamar a sua vida por entre manifestações de extraordinários fenómenos naturais. O lago, presente no início e no final do conto, assim como uma fissura que atravessa a mansão e acaba por causar a sua ruína, são índices da dualidade de dimensões da qual deriva o tom inquietante da narrativa.

Também *Adão e Eva no Paraíso* se constrói, temo-lo vindo a afirmar, sobre uma dualidade, a qual é equiparável à de *The Fall of the House of Usher*. Também o protagonista de Eça atravessa neste momento um “véu” - a neblina lenta e húmida (Queirós, 2009: 323) - que o leva ao lugar vaporoso e terrífico, e também aqui a água “turva e tarda”, funcionando não como espelho mas como elemento obscurante, é provocadora da transformação. Se as personagens de Poe são oprimidas por um adversário *indeterminável*, Adão enfrenta a instabilidade de um mundo que, assentando na linguagem (assim se define, como vimos, o mundo humano), está sujeito às variações de um jogo de palavras praticado pelo narrador, por intermédio do poder criador de Jeová. O choque entre os dois discursos em conflito no conto resulta numa instabilidade linguística, que se manifesta na narrativa como instabilidade ontológica. O *outro mundo*, o da natureza incompreendida, ganha terreno onde a linguagem falha.

Ao aproximar-se do mar, onde o espera a mais pavorosa das aparições do Paraíso, Adão assiste a uma espécie de fundição da natureza: com a diluição dos contornos, a indistinção das formas, o mundo exterior torna-se maleável, o que enche o protagonista de terror. Pois aqui tal como no conto do Poe, ainda que explorado de modo diferente¹², o terror é o sentimento que sinaliza o limite da linguagem¹³.

Uma vez fundida em mistério, a natureza parece animar-se *contra* o explorador. Assomado pelo medo, Adão foge de um bando de moscardos, cortando-se nas plantas espinhosas que, torcidas pelo vento, lhe dificultam a passagem, e chega acidentalmente ao mar. “Então foi o pavor supremo” (ibid.: 324) Perante o espectáculo da informe imensidão, o primeiro homem recua até o abrigo de alguns pinheiros mortos ao ver avançar na sua direcção as incompreensíveis ondas: “Porque avançam assim para ele, sem cessar, numa inchada ameaça, aqueles rolos verdes, com a sua crina de espuma e se atiram, se esmigalham, refervem, babu-

¹² Em *Adão e Eva no Paraíso* o terror de Adão tem um efeito cómico na narrativa, em *The Fall of the House of Usher* tem um efeito trágico.

¹³ “El temor o la inquietud (...) es un sentimiento que deriva de la incapacidad de concebir - aceptar - la coexistencia de lo posible con un imposible o, lo que es lo mismo, de admitir la ausencia de explicación...” (Alazraki, 2001: 32)

jam rudemente a areia?” (ibid.: 324) Da sua nova perspectiva, Adão pode contemplar a vasta paisagem: o mar, as nuvens e o sol poente parecem-lhe sangue, golpes e ferida aberta no céu; uma inesgotável variedade de criaturas marinhas desvela-se perante os seus olhos, algumas das quais não voltarão a ser vistas por homem nenhum. Todo o exuberante espectáculo se oferece (ou é oferecido, por Jeová) a Adão, que pela sua condição peculiar - a de dominar a Palavra - é o único ser do Paraíso capaz de ocupar a posição de espectador, ou adversário, da natureza: “E sempre diante de Adão, *contra* Adão, os verdes rolos da verde vaga avançam, e ribombam, e alastram a praia de algas” (ibid.: 324 - *italico nosso*).

O Paraíso a que a voz do narrador dá forma por intermédio do poder criador de Jeová é um mundo em que se misturam eras distintas, paisagens distintas, criaturas que nunca coexistiram. É um mundo em bruto, a que o Verbo divino ainda não deu forma definitiva, hesitando sobre o discurso em que se fixar. A linguagem é assim duplamente tematizada no conto: enquanto assunto da narrativa e enquanto problema no discurso.

Enquanto Adão admira o Paraíso “talvez com a impressão inicial da beleza das coisas” (ibid.: 325), uma derradeira aparição é-lhe apresentada:

É um monstro, um pavoroso monstro marinho! (...) Da caverna das suas fauces através dos dentes terríficos, que os limos e musgos esverdeiam, sopra um bafo espesso de fadiga ou de furor (...). Entre as crostas pedregosas, que lhe couraçam a fronte, negrejam dois cornos curtos e rombos. (...)

Por estas feições, pouco amáveis, já reconhecesteis o Ictiossáurio, o mais horrendo dos cetácios concebidos por Jeová. Era ele! talvez o derradeiro, que durava nas trevas oceânicas até este dia memorável de 28 de Outubro, para que nosso Pai entresse as origens da Vida. E agora está em frente de Adão, ligando os tempos velhos aos tempos novos, - e, com as escamas do dorso assanhadas, muge devastadoramente. Nosso Pai venerável enroscado ao tronco alto guincha de vivo horror... (ibid.: 325)

O acentuado anacronismo da aparição de um dinossauro perante um ser humano - um absurdo na perspectiva científica, e caso difícil mesmo na perspectiva religiosa - justifica uma notável descrição por parte do narrador. A caracterização do Ictiossáurio, assim como a do Plesiossáurio (ibid.: 326), do Iguanodão e do Pterodáctilo (ibid.: 334), é particularmente expressiva: “tromba disforme”, “pavoroso monstro”, “horrífico ser”, “dentes terríficos”, “horrendo”, “vivo horror”, “escandalosa avantesma”, “bico disparatado”, “funambulesco avejão”. Todos estes termos indicam o forte efeito disruptivo - e por isso terrificante - que provocam estes seres *transgressores* no Paraíso. Embora também criados por Jeová e por ele invocados perante Adão (à exceção do Iguanodão, “muito caridosamente” afogado pelo criador para poupar ao Homem a sua companhia (ibid.: 334)), os dinossauros pertencem aos “tempos velhos”. É aqui a teoria científica que empresta a noção da antiguidade destas criaturas ao mundo híbrido do conto, pois o relato bíblico distingue apenas a idade dos seres marinhos e aves, criados ao quinto dia, da dos “animais domésticos, animais selvagens e todos os bichos”, assim como o homem e a mulher, gerados ao sexto dia¹⁴ (Gênesis 1, 20-27). Assim, embora os parâmetros da realidade deste Paraíso sejam, como argumentámos, instáveis, o encontro do ser humano com o dinossauro é disruptivo do paradigma científico em que a narrativa parcialmente se baseia, daí a modulação de linguagem que se verifica.

Atendamos ainda à fisionomia que nos é apresentada dos dinossauros. O Ictiossáurio, por exemplo, é tão pitoresco (tromba, escamas, dentes, garras, cornos, cauda) que o leitor é levado a suspeitar do rigor científico da descrição. Com efeito, a paleontologia oferece-nos uma imagem bastante diferente do ictiossauro: não há indícios da existência de cornos e a sua dimensão seria muito inferior àquela que o conto sugere (entre 2 e 3 metros de comprimen-

¹⁴ Os seres vegetais foram criados por Deus ao terceiro dia, tal como os oceanos: “Deus disse ainda: “Que a terra produza ervas e plantas que dêem semente e árvores que dêem fruto, cada uma conforme a sua qualidade e que o fruto contenha a semente própria.” (Gênesis 1, 11)

to¹⁵). Por escassos que fossem os factos conhecidos sobre o réptil marinho à época de Eça, não pode haver dúvida de que o narrador do conto dispõe de bastante liberdade poética na sua representação. Ao fazê-lo, elabora o seu próprio bestiário imaginário, algo que parcialmente admite ao tratar o seu Ictiossáurio por “monstro”.

“Monstro”, nos próprios termos do narrador, é a criatura informe, ou de formas ditas irracionais, ainda não pertencente ao reino animal que a ciência nomeia e categoriza: “ainda restavam pelo Paraíso, entre bichos de formas racionais, polidas, já preparadas para a prosa nobre de M. de Buffon¹⁶, alguns dos grotescos monstros que desonraram a Criação antes da madrugada purificadora de 25 de Outubro” (ibid.: 334) É, pois, um ser que precede a linguagem e a sua realidade organizada, a verdadeira personificação do “Inanimado e o Inconsciente” (ibid.: 335) contra os quais Adão trava a sua batalha mortal.

Durante a primeira noite de Adão no Paraíso, adormecendo este fatigado pela jornada, mobilizam-se todas as restantes criaturas do Éden num esforço para o exterminar. É o momento ideal para a tentativa: a consciência humana, rival da natureza, encontra-se temporariamente extinta: “Era toda a Animalidade do Paraíso, que, sabendo o Primeiro Homem adormecido, sem defesa, num ermo bosque, corria, na imensa esperança de o destruir, e eliminar da terra a Força Inteligente, destinada a submeter a Força Bruta.” (ibid.: 329) No sono, o “Inconsciente” avança sobre o consciente e apenas não logra destruí-lo porque um anjo, armado por uma espada de fogo - como aqueles que, no Génesis, impediam a Adão e Eva a árvore da vida - vela a seu lado. A iconografia bíblica é curiosamente utilizada pelo narrador numa situação que em certo sentido inverte a original: nas escrituras a espada e os querubins protegem o Paraíso contra o Homem, aqui é o Homem quem é protegido do Paraíso; porém, numa interpretação de “Paraíso” como o inconsciente primitivo, o papel desta figura é o mesmo - o de firmar a barreira entre o mundo da consciência-linguagem e o *outro*.

¹⁵ Anexos: figura 1.

¹⁶ Georges-Louis Leclerc, naturalista do século XVIII, autor de uma História Natural em 44 volumes.

É pelo combate feroz contra os perigos do Paraíso - a traiçoeira vegetação, a constante mutação da terra, a fome dos predadores monstruosos - que se estabelece o conhecimento do ser humano. O episódio bíblico da serpente e do pecado original é assim tomado pelo narrador como alegoria evolucionista, uma vez que é a Serpente, “o mais perigoso” dos animais, quem leva Eva ao fruto do Saber (e esta leva-o “por amor” a Adão) (ibid.: 335). Deste modo, conclui o narrador, “A Sociedade é realmente a obra da fera.” (Ibid.: 335). Sociedade, Civilização, Humanidade, Força Inteligente são termos sinónimos no conto, significando todos a parte oposta à Animalidade, o Inanimado, o Inconsciente ou Força Bruta, e a luta entre as duas partes ou mundos é primordialmente a luta da linguagem contra o indizível.

Assim se justifica que a última etapa civilizacional contada seja a da representação. O narrador encena um por um o domínio das ferramentas, do fogo (“Adão sabe que o *seu* fogo espanta todas as feras (...) existe enfim um buraco seguro que é o *seu* buraco!” - (ibid.: 338)), da confecção de alimentos, da tecelagem, da domesticação e da agricultura. Metade destas descobertas é atribuída a Eva, a qual, ao contrário de Adão, possui “a credulidade sublime que sempre no mundo opera as transformações sublimes” (ibid.: 339). É extenso o louvor do narrador a “nossa Mãe venerável”, talvez numa procura de restituir algum equilíbrio de género ao protagonismo da narrativa bíblica (a qual, é certo, não dá conta das etapas evolutivas aqui descritas). Este elenco de passos pelos quais a Humanidade se consolida encerra com uma cena doméstica em que Eva trabalha fios de lã ao calor de uma fogueira, o pequeno Abel dorme velado pelo cão domesticado e Adão “(oh, a estranha tarefa!) muito absorto, tenta gravar com uma ponta de pedra sobre um osso largo, os esgalhos, o dorso, as pernas estiradas de um veado a correr!...” (ibid.: 342) É, pois, a representação do mundo exterior que assinala o domínio definitivo da Força Inteligente sobre a Força Bruta, concretizando a profetizada supremacia do Homem sobre a restante criação - o domar da natureza pela linguagem.

Em *The Tree of Life*, cujo tema central - o abandono da infância - afirmámos ser análogo ao tema da hominização como apresentado em *Adão e Eva no Paraíso*, observamos uma igualmente relevante abordagem formal ao problema da linguagem. O filme compromete-se a explorar os limites da consciência humana, no seu contexto de oposição ao *mundo natural*, através não só dos recursos dramáticos como também dos cinematográficos. Por outras palavras, o estilo em *TL* (e em grande parte da filmografia de Malick) é parte essencial da representação de um conflito central: o conflito entre a consciência e o outro mundo - trate-se esse outro mundo do mundo da natureza, do mundo espiritual onde reside Deus, ou do mundo da infância, hipóteses que não se excluem mutuamente.

Ao apresentar a narrativa através da perspectiva de Jack O'Brien e de Mrs. O'Brien (uma perspectiva que inclui a dimensão mental, ou o pensamento, de ambos), o autor sugere, por um lado, a existência de uma relação umbilical entre estas duas consciências; por outro, oferece ao espectador o testemunho do desenvolvimento de uma consciência - a de Jack, já que esta é a história do seu crescimento. A narração é, pois, altamente subjectiva, correspondendo a grande maioria daquilo a que assistimos à experiência do protagonista (e de sua mãe), seja na forma de experiência presente, memória ou visão/ sonho.

Esta narração, contudo, não se apresenta de modo assertivo mas antes como uma certa forma de diálogo. Muito do pensamento de Jack e Mrs. O'Brien assume a forma de perguntas ou interpelações directas a um destinatário misterioso e, como vimos, a estrutura da narrativa, embora aparentemente caótica, respeita um sentido de pergunta-resposta que implica a participação de uma segunda parte. O descontentamento de Jack com a sua vida adulta condu-lo à recordação da infância, e o questionamento de Mrs. O'Brien sobre a morte do filho suscita a analepse cósmica, análoga à intervenção de Deus no episódio bíblico de Job. O segmento do filme que retrata a formação do Universo e da Terra, encadeado, como observámos, com o nascimento de Jack (servindo-lhe de prólogo, de modo semelhante ao Génesis), poderá ser in-

interpretado como reminiscência do protagonista pelo mesmo princípio simbiótico que une a sua consciência à da mãe, mas será mais facilmente tomado como mudança da perspectiva narrativa. Esta nova perspectiva abrange eventos espacial e temporalmente inacessíveis não só a Jack como à humanidade em geral (considere-se, por exemplo, a sequência dos dinossauros), o que indica que talvez esta seja a perspectiva da *outra parte*, o silencioso e onisciente interlocutor de Jack.

Em *AEP*, como vimos, o confronto entre o mundo da linguagem humana e o mundo extra-linguagem da natureza problematiza-se também no discurso narrativo, ao tomar esta forma a partir de dois códigos opostos, expondo os seus próprios limites de representação. Semelhante confronto está na base de *TL*, cuja linguagem cinematográfica adquire um constante sentido evocativo de tal dualidade.

Um conjunto de imagens de expressão simbólica permeia de forma fragmentária o filme, cujo sentido se indicia pela sua mera listagem: a sombra (de horizonte invertido) de crianças que brincam; escadas que conduzem aos ramos de uma árvore; crianças que trepam aos ramos de uma árvore; uma criança oculta pelo véu de uma cortina; escadas que conduzem a um sótão escurecido; uma ponte¹⁷. A sucessão de imagens deste tipo, relacionando-se com o tema do abandono da infância, forma a sugestão de uma dimensão alternativa à presente - alternativa à da consciência de um protagonista -, situada à distância de uma certa travessia.

Somam-se a estes outros planos, de diferente enquadramento diegético: a entrada de uma gruta em forma de boca¹⁸; figuras angelicais segurando livros minúsculos; um quarto submerso, de porta entreaberta; Mrs. O'Brien pairando no ar; um gigante no sótão; uma porta no deserto; um homem na outra margem de uma extensão de água; uma praia onde se reúnem

¹⁷ Anexos: figuras 11-14

¹⁸ A imagem é a do Ogre do Parque dos Monstros ("Parco dei Mostri") em Bomarzo, Itália, da autoria do arquitecto Pirro Ligorio por comissão do príncipe Vicino Orsini.

vivos e mortos¹⁹. Este segundo grupo é composto por imagens ora distintamente pertencentes a um imaginário infantil (o de Jack) ora a um certo sistema místico de representação da vida pré-nascimento e pós-morte. O que estas têm em comum, no entanto, é o seu carácter de alteridade, de outro mundo, que as imagens do primeiro tipo ajudam a definir.

Um terceiro conjunto de imagens pode ser considerado a par destes: trata-se da referida representação do princípio do universo, da formação da Terra e evolução das suas primeiras formas de vida, assim como da destruição do planeta, e do que parece ser o fim do universo²⁰. Entre estas encontramos a imagem do plesiossauro ferido na praia²¹ e a cena do *raptor* e da cria capturada, na qual o predador, estranhamente, mostra misericórdia para com a presa. Esta segunda cena é escolhida pelo condutor da meditação cósmica para demonstrar, talvez, um estágio embrionário da consciência humana. Seguindo a sugestão de leitura que a epígrafe do filme nos oferece (“Where were you when I laid the foundations of the earth?.../ When the morning stars sang together, and all the sons of God shouted for joy?” (Job 38:4,7)) poderemos associar a este grupo de imagens e cenas um ponto de vista divino sobre a narrativa, o qual partilha com os outros dois conjuntos a qualidade essencial que lhes assinalámos: a de aludir a uma dimensão paralela à da consciência-linguagem que domina a narrativa.

Esta dimensão dominante (ou primeira) é definida por limites linguísticos. Assim, inclui-se nela a experiência presente do protagonista (Jack adulto, na cidade de vidro e aço) e as suas memórias de infância. Este é o mundo descritível, compreensível pela razão: o das imagens concretas. Opondo-se a este surge um mundo de compreensão muito mais difícil, talvez impossível: aquele que se insinua nas imagens simbólicas, o das visões, do misticismo, das viagens temporais - um mundo de imagens que parece servir a *indefinição*. Trata-se pois, também aqui, da distinção entre o mundo *dizível* e o *indizível*. A tensão fundamental da obra

¹⁹ Anexos: figuras 15-18

²⁰ Anexos: figuras 19-22

²¹ Talvez a semelhança entre esta imagem e a do conto de Eça não seja mera coincidência. O combate entre o ictiossauro e o plesiossauro parece ser uma reconstrução recorrente desde as descobertas da paleontologia do século XIX. Ver anexos: figura 2.

reside no confronto entre estes dois mundos a partir dos quais se colocam diversas dicotomias: a idade adulta e a infância, a civilização e a natureza, o mundo material e o espiritual.

Esta mesma tensão é recorrente no conjunto de obras de Malick que se sucede ao hiato de vinte anos após a produção de *Days of Heaven* (1978): são estas *The Thin Red Line* (1998), *The New World* (2005), e *The Tree of Life* (2011). Christopher B. Barnett apelida tal conjunto de “trilogia teológica” por esta razão, mas também o filme seguinte, *To The Wonder* (2012), se enquadra neste critério (assim como, discutivelmente, toda a obra subsequente de Malick - que consiste em duas longas metragens e o documentário *Life's Journey* (2016) -, na medida em que dá continuidade à estética particular fundada nesta trilogia). Encontramos indícios da tematização do *outro mundo* nos títulos das duas primeiras obras, embora seja em cada caso abordado em contextos narrativos bastante distintos: *The Thin Red Line*²² retrata parte da batalha de Guadalcanal durante a Segunda Guerra Mundial, problematizando a origem da guerra e a sua vivência; *The New World* trata o primeiro contacto entre o mundo “civilizado” e o mundo “primitivo” na colonização inglesa do continente americano. Para os autores do ensaio “The Forms of Being”, o centro da discussão em *The Thin Red Line* é precisamente a existência, ou não, de um *outro mundo*, o qual Malick defende e procura representar - um mundo “para além daquele que filma” (Bersani e Dutoit, 2004: 2). Em *The New World*, “novo mundo” refere, por um lado, a recém-descoberta terra da Virgínia onde a colónia espera prosperar, e por outro, o sonho político e moral do capitão Smith, um paraíso incorporado pelo modo de vida dos nativos da tribo Algonquin.

Os traços formais distintivos deste conjunto de obras, culminante em *The Tree of Life*, podem ser de modo geral enquadrados na procura de representar o invisível-indizível. A atenção dedicada ao movimento do vento, de sombras, da água, assim como a fragmentação da

²² traduzido em Portugal como *Barreira Invisível*

montagem e a constante utilização do *voice-over*; todos estes elementos obedecem a uma estética de ambiguidade ou dualidade dimensional.

Vimos como as duas narrativa representavam fenómenos de cisão do mundo em dois. Em seguida, observaremos como essa dualidade se associa ao emprego do fantástico.

2 - Outro Mundo

2.1. O fantástico

Temos argumentado que no conto *Adão e Eva no Paraíso* e no filme *The Tree of Life* ocorre uma divisão fundamental a nível da narrativa e do discurso em simultâneo. Esta é a divisão entre o mundo da consciência humana na forma de linguagem e o mundo extralinguagem, *natural*, ou *infantil*. Poderemos mais sucintamente denominar o primeiro *mundo tangível* e o segundo (utilizando uma terminologia apropriada a Malick) *outro mundo*.

A tensão estabelecida pelo confronto entre estas duas dimensões é um tema fundamental nas obras que aqui comentamos. Nelas, a linguagem literária e cinematográfica é marcada pela procura de representar a região que, por definição, lhe é interdita. Tal tema conduz-nos ao conceito de *fantástico*.

Este é um conceito de manuseio crítico reconhecidamente difícil. “Palavra incómoda para aqueles que pretendem defini-la” é como a caracteriza a ensaísta queirosiana Maria do Carmo Sequeira, autora de *A Dimensão Fantástica na Obra de Eça de Queirós* (2002: 210), onde se inclui uma abrangente revisão da teoria sobre o fantástico. Como constata Sequeira, as “dificuldades de conceptualização do género encontram-se expressas nos adjectivos que a crítica lhe consagra: “impossible”, “unreal”, “nameless”, “formless”, “shapeless”, “unknown”, “invisible” (ibid.: 217). A ensaísta observa, no entanto, que alguns críticos encontram comodidade na indefinição do termo, como Charles Grivel que assinala a facilidade com este se deixa empregar para referir objectos “que não pertencem bem a este mundo” (ibid.: 210), ou Eduardo Prado Coelho que, considerando o conceito “dócil e englobante”, dá dele

uma definição semi-teórica, semi-poética²³: “o fantástico não é um universo inteiramente diferente (...) não é o que está visivelmente para o lado de lá, *mas o que desloca fronteiras*” (ibid.: 210 - itálico nosso). Destaca-se da multiplicidade de definições a recorrência das noções de “mundo” e “fronteira”, assim como uma resistente imprecisão conceptual. No centro das variadas descrições do género, variando embora em contexto, encontra-se uma ideia de transgressão ou travessia.

Na década de 1970, Tzvetan Todorov definiu famosamente o fantástico como uma ambiguidade entre dois géneros anexos, o *estranho* e o *maravilhoso*, verificando-se nos casos em que o leitor não pudesse discernir em qual dos outros dois se enquadrava de facto a narrativa. “A hesitação do leitor é portanto a primeira condição do fantástico” (Todorov, 1977: 31), defende o teórico estruturalista, referindo-se à hesitação quanto à explicação dos fenómenos narrados, podendo estes ser de origem natural (no caso do estranho) ou sobrenatural (no caso do maravilhoso). Esta concepção do termo incide sobre o factor de transgressão de um “mistério”, “inexplicável”, “inadmissível” na “vida real”, “mundo real” ou “ordem conhecida”, e aplica-se sobretudo à interpretação da literatura oitocentista como a de Gérard de Nerval e Edgar Allan Poe. Tal definição, contudo, ao fazer depender o género de um modo de leitura, baseia-se numa noção de “leitor implícito” que críticos posteriores põem em causa: “A relatividade científica, sociocultural ou religiosa dos conceitos de “real”, “verosímil”, ou mesmo “imaginário” invalida de certo modo a definição “substantiva” de fantástico proposta por Todorov” (Sequeira, 2002: 219).

Que o fantástico necessita de uma determinada concepção de realidade para por contra-posição a esta existir parece ser um dos pontos consensuais entre os teóricos do género. Na palestra intitulada *On Fairy Stories* (publicada por escrito em 1947), J. R. R. Tolkien enuncia

²³ “que talvez seja a mais apropriada” (Sequeira, 2002: 210).

este mesmo princípio a respeito do género que denomina “Fantasia criativa”²⁴: “creative Fantasy is founded upon the hard recognition that things are so in the world as it appears under the sun; on a recognition of fact, but not a slavery to it. So upon logic was founded the nonsense that displays itself in the tales and rhymes of Lewis Carroll” (1983: 144). O absurdo por oposição à lógica, a fantasia por oposição ao facto. Todavia, a crítica mais recente, cautelosa quanto a definições essencialistas de “realidade” ou mesmo “facto”, vem a substituir estas noções por uma outra, mais facilmente identificável, a de paradigma textual de “real”:

En definitiva, la literatura fantástica pone de manifiesto las problemáticas relaciones que se establecen entre el lenguaje y la realidad, puesto que trata de representar lo imposible, es decir, de ir más allá del lenguaje para transcender la realidad admitida. Pero el lenguaje no puede prescindir de la realidad: el lector necesita de lo real para comprender lo expresado; en otras palabras, necesita un referente pragmático. (Roas, 2001: 30)

Assim se encontra neste género a qualidade *meta-realista* de testar os limites de um modo de representação, expondo as convenções e restrições por que este se define:

Literary fantasies have appeared to be “free” from many of the conventions and restrictions of mere realistic texts: they have refused to observe unities of time, and character, doing away with chronology, three-dimension-reality and with rigid distinctions between animate and inanimate objects, self and other, life and death. (Jackson, 1995: 1)

Aqui o fantástico configura-se sobretudo como uma certa *utilização da linguagem*, em que está em causa “to make visible the invisible and to discover absence” (ibid.: 4). Este invi-

²⁴ Os conceitos de “fantasia” e “fantástico” não devem ser confundidos. Porém, os dois termos são etimológica e conceptualmente familiares, e partilham (dependendo da definição que recebem) certas propriedades fundamentais que nos interessa considerar, como aquela que define Tolkien.

sível e esta ausência são necessariamente de natureza linguística, mas na sua abrangência o fantástico dispõe-se a abordagens de diversas perspectivas críticas. A “ausência” a que se refere Jackson é de cariz social e psicológico: a autora centra o seu estudo na relação do fantástico com os diferentes contextos históricos e políticos que atravessa, aproximando-o ao mesmo tempo da esquematização da mente humana desenvolvida pela psicanálise. Esta associação não é inédita; desde o advento desse campo de estudos que a crítica literária aplica a teoria de Freud e discípulos à interpretação de obras fantásticas, relacionando os seus temas e motivos com os estudados fenómenos da psique. Enquanto género “que desloca fronteiras” entre mundos, o fantástico é associado à linguagem do subconsciente:

Toute fiction romanesque en général joue à juxtaposer à notre monde expérientiel un monde de mots : un autre monde avec nos mots en tant qu'ils sont (de) notre monde. La fiction fantastique, elle, fabrique un autre monde avec d'autres mots qui ne sont pas (de) notre monde (...). Mais par un juste retour des choses, cet autre monde ne saurait exister ailleurs : il est là-dessous, il est " ça " (caché/ineffable) (...). La lecture du fantastique et la mise à nu de ses procédures nous ont fait toucher du doigt la pertinence de ce qu'affirmait Freud : *le fantastique, c'est l'intime qui fait surface et qui dérange*. (Bellemin-Noël, 1972 : 22-23)

A afirmação de Bellemin-Noël, extraída de “Notes sur le Fantastique” (1972), reitera a base linguística da alteridade do fantástico - mundo de palavras - e, seguindo Freud, descreve o “outro mundo” como íntimo e perturbador.

Freud dedicara a este efeito perturbador ou inquietante (para muitos teóricos, condição fundamental do fantástico) o ensaio denominado “Unheimlich” (1919), onde analisa diversos casos literários, casos clínicos e experiências mundanas, verificando que o peculiar sentimento se produz quando crenças infantis entretanto ultrapassadas - como a crença na magia ou na

existência de espíritos - se voltam a tornar plausíveis, destabilizando a concepção que o sujeito formara do mundo. A teoria do psicanalista baseia-se no princípio de que na infância (assim como nos estágios primitivos da civilização) o ser humano possui um entendimento animista do universo, o qual se caracteriza pela convicção de que o seu pensamento, ou desejo, detém poder directo sobre as coisas externas (através da magia), e pela ideia de que o mundo é povoado de espíritos (Freud, 1973a: 75-76).

Para Freud, o animismo é o sistema de pensamento que antecede, como estágio civilizacional ou de maturação de consciência, a religião e a ciência e surge como resposta ao “problema da morte”: “What primitive man regarded as the natural thing was the indefinite prolongation of life—immortality” (ibid.: 76). A identificação de uma ou várias almas, ou espíritos, no meio envolvente é assim uma forma de resistência à própria mortalidade, funcionando tais almas - imortais - como duplos do sujeito. Do mesmo modo, a convicção de controlo do mundo através da magia provém da primitiva “sobrestimação narcisista” do poder da mente (Freud, 1973b: 235): “Men mistook the order of their ideas for the order of nature, and hence imagined that the control which they have, or seem to have, over their thoughts, permitted them to exercise a corresponding control over things.” (Frazer, citado em Freud, 1973a: 83) A criança ou o homem primitivo, afirma o psicanalista, não separa completamente “eu” e “mundo exterior” (“Homem” e “natureza”, diremos nós) e como tal está sujeita a acreditar na onnipotência do seu pensamento.

A animização da natureza em obras fantásticas pode então, desta perspectiva, ser tomada como a expressão de uma unidade fragmentada que se deseja restaurar. Na palestra que já citámos, Tolkien defende que as leis de *Faerie* (“the realm or state in which fairies have their being” – 1983: 113), distintas das do nosso mundo experiencial, se prendem com profundos desejos humanos. Assim explica o autor a volatilidade de espaço e tempo, e a presença da

magia nas histórias que têm lugar neste “reino”²⁵: “Beasts and birds and other creatures often talk like men in real fairy-stories. In some part (often small) this marvel derives from one of the primal “desires” that lie near the heart of Faerie: the desire of men to hold communion with other living things.” (1983: 177). Freud é da mesma opinião no que respeita a contos de fadas, assinalando que destes se exclui o efeito “inquietante” por se situarem abertamente e sem oposição (interpretativa) no território do animismo:

In fairy-tales (...) the world of reality is left behind from the very start, and the animistic system of beliefs is frankly adopted. Wish-fulfillments, secret powers, omnipotence of thoughts, animation of lifeless objects, all the elements so common in fairy-stories, can exert no uncanny influence here; for, as we have learnt, that feeling cannot arise unless there is a conflict of judgement whether things which have been “surmounted” and are regarded as incredible are not, after all, possible; and this problem is excluded from the beginning by the setting of the story. (Freud, 1973b: 250)

Os casos que citámos não nos oferecem, no seu conjunto, uma definição completa de “fantástico”, antes exemplificam a multiplicidade de perspectivas teóricas a que este termo se sujeita e a dificuldade que essa multiplicidade apresenta numa tentativa de síntese. No entanto, as várias noções críticas reunidas permitem-nos estabelecer um sentido para o conceito aplicável à interpretação das obras que estudamos. Retomando a leitura aproximada destas obras poderemos, por um lado, especificar a análise através do conceito teórico, e por outro, completar a nossa definição do conceito através da análise.

A ausência de fontes de teoria ou crítica cinematográfica nesta secção, representando talvez uma lacuna, justifica-se pelo facto de pretendermos comentar o cinema de Malick a partir das figuras do fantástico que forem estabelecidas acerca da literatura de Eça de Queirós.

²⁵ Todorov consideraria estas histórias como pertencentes ao género *maravilhoso*, e não fantástico, precisamente por assentarem em leis claramente distintas das do “mundo real”. O fantástico como o entende o teórico tem origem no romance gótico, não nos contos de fadas.

A discussão sobre o fantástico no cinema não é certamente escassa, nem demasiado recente (remete às origens da própria arte cinematográfica como espectáculo de ilusão - a surpreendente lanterna mágica²⁶) porém o mesmo problema de imprecisão ou variação conceptual se coloca, por motivos semelhantes. Em crítica cinematográfica é também necessário estabelecer *uma* noção de fantástico (tal como, supomos nós, na crítica a qualquer forma de arte em que o conceito se torne relevante), e aquela que nesta dissertação apresentamos parte do contexto literário. No capítulo 2.3. consideraremos a teoria de Jean Esptein sobre as especificidades da forma cinematográfica, e reflectiremos sobre como estas traduzem os “procedimentos fantásticos” da forma literária.

Encontramo-nos então com as seguintes propostas: a) que *Adão e Eva no Paraíso* e *Tree of Life* se enquadram numa estética de transgressão em que está em causa representar *o que está para lá da linguagem*; b) que nestas obras se manifesta uma perspectiva dual do universo que tende para a reunificação. As duas ideias são de facto dois aspectos de uma mesma noção, dado que as duas dimensões em causa são a linguagem e a natureza-infância.

Ambas as narrativas ilustram, de modo análogo, a passagem da consciência humana de um estado de abertura e unidade (com a natureza-infância) para outro, de separação e dualidade. Será então o *outro mundo* um mundo de animismo e onipotência do pensamento? Será o fantástico a expressão de uma resistência ou subversão aos limites do mundo *tangível*, definidos pela razão e pela linguagem?

²⁶ Veja-se, por exemplo, o famoso artigo de Maxim Gorki “Ombres Grises et Silence” que relata a sua primeira experiência cinematográfica, em 1986: “Hier soir, j’étais au Royaume des Ombres” (Gorki, 2000: 1)

2.2 - *Prosas Bárbaras*: Poema fantástico

Nas partes mais profundas, mais obscuras, mais indetermináveis do espírito, para além do real, do lógico, do coerente, do explicável, - como que para preencher as lacunas deixadas no completo da totalidade psíquica, pelas definições fragmentárias do compreensível, - existem com efeito, infinitamente, as necessidades misteriosas do contraditório, do sobrenatural, do maravilhoso.

É para as satisfazer que todos os povos criam, fatalmente, formas estéticas e religiosas especiais, e é delas que todo o homem completo se sente, por vezes essencialmente possesso.

Estas formas constituem a “Arte” e a “Literatura mística e fantástica.” (Reis, 2004: 177)

Neste ponto permitamo-nos um salto até ao início da carreira literária de Eça de Queirós. Permite-o a correspondência que faz Jaime Batalha Reis entre a primeira fase literária do autor e a última, em que se insere *Adão e Eva no Paraíso*, ao reconstruir uma conversa entre ambos a respeito do fantástico que terá ocorrido nos últimos anos de vida de Eça: “enevoei-me outra vez, totalmente no fantástico - quase aquele velho fantástico da *Gazeta de Portugal*, feito agora com menos *abutres*, e em *prosa talvez menos bárbara* que a desses longínquos tempos” (ibid.: 198). Permite-o também a crítica que identifica nos folhetins de *Prosas Bárbaras* a génese das diversas vertentes da obra literária de Eça, entre as quais, recebendo especial ênfase, o fantástico²⁷. As afinidades temáticas e formais entre *AEP* e estes folhetins revelam-se, com efeito, esclarecedoras acerca da representação fantástica na obra de Eça.

²⁷ “Esvaecendo as marcas genológicas fixas, o fantástico, em Eça, descobre-se numa categoria artística cujas propriedades emergentes são diversificadas e se desdobram em malhas onde cabe tudo o que não é representação realista mas que, tendo-a, todavia, presente, com ela trava um absurdo conflito de dominância textual, criando um novo signo estético.” (Sequeira, 2002: 233)

Prosas Bárbaras é o título pelo qual ficou conhecido o conjunto de folhetins escritos por Eça de Queirós nos primeiros anos da sua carreira literária, entre 1866 e 1867, publicados no periódico *Gazeta de Portugal*. O conjunto foi postumamente organizado e a sua primeira publicação em livro data de 1903, por responsabilidade de Luís de Magalhães. O título *Prosas Bárbaras* para uma tal edição fora sugerido em vida por Eça, segundo o testemunho de Jaime Batalha Reis (ibid.: 197), embora a compilação dos folhetins não tenha sido planeada ou preparada pelo autor. Esta primeira publicação inaugura “um trajecto editorial conturbado” de que dá conta Ana Teresa Peixinho (2004: 45): sucessivas edições da obra incorrem em omissões e decisões de volátil critério sobre o *corpus*, para além de certas modificações significativas aos textos, o que faz com que “o volume conhecido pelo título *Prosas Bárbaras* [integre] o cânone das obras queirosianas por uma forma que podemos classificar como instável”²⁸(ibid.: 47-48).

Em anos recentes, no âmbito da *Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós* coordenada por Carlos Reis, os folhetins de 1866 e 1867 foram metodicamente revistos e restaurados à sua forma original, sendo repartidos por dois volumes distintos: *Textos de Imprensa I (da Gazeta de Portugal)* (2004) e *Contos I* (2009). O critério que determina a separação dos textos é genológico: no primeiro volume incluem-se aqueles em que o editor reconhece “uma feição genericamente ensaística - de crítica, de reflexão doutrinária, de pura divagação estética, etc.”, no segundo, a par de outros contos publicados em vida por Eça de Queirós, encontram-se aqueles folhetins que “evidenciam uma dinâmica narrativa muito clara” (Queirós, 2004 : Nota prefacial).

Na presente dissertação, recorrendo embora aos textos tal como se apresentam na *Edição Crítica*, consideraremos *Prosas Bárbaras* como um todo, dadas as afinidades estilísticas e

²⁸ O conjunto total dos folhetins publicados na *Gazeta de Portugal* só viria a ser editado em 1969, sob a supervisão de Helena Cidade Moura, mas também esta edição acrescenta “sem justificação plausível” (ibid.: 48) o conto incompleto “A Morte de Jesus”, o qual fora publicado em 1870 na *Revolução de Setembro*. .”

conceptuais entre os folhetins, que nos interessam. Não abordaremos, todavia, todos os textos, centrar-nos-emos naqueles que incluem extensas representações da natureza, sobretudo aqueles que se poderiam incluir na categoria “pura divagação estética” referida por Carlos Reis.

Segundo afirma Batalha Reis, “na intenção de Eça de Queirós os *Folhetins* da *Gazeta de Portugal* - apesar da sua desconexão episódica - formavam série, obedeciam a um pensamento, constituíam um corpo, uma obra sistemática” (2004.: 183). O crítico apresenta os diversos textos de *Prosas Bárbaras* como “os *Cantos fragmentários* de um longo *Poema fantástico*” (ibid.: 186). O núcleo temático de tal “poema”, para o qual os seus múltiplos fragmentos convergem, é uma determinada cosmovisão assim descrita pelo ensaísta:

O Universo é um infinito de almas. As coisas têm sentimentos humanos que se disseminam, sem se alterarem, com a dissociação de todas as mortes. Os que morrem vão difundir-se nas coisas sem, nas decomposições, inteiramente aniquilarem a personalidade, passando por formas inferiores no homem, e por formas purificadas na Natureza. Na alma é que se concebe, cria, o mal: o corpo, a matéria, essencialmente inalterável, volta sempre à pureza natural. Com sucessivos ideais, e sucessivas e profundas comoções, o homem gera, para todo o sempre, Deuses que o dominam, (...) que se asilam, errantes em todos os grandes centros de vida misteriosa da criação (Reis, 2004: 186)

Aqui se apresenta uma visão animista do universo semelhante àquela que Freud genericamente descreve: um sentido de permanência da personalidade após a morte, isto é, de imortalidade, que gera um “infinito de almas” disseminado na natureza. Por outro lado, este pensamento baseia-se numa dicotomia “corpo” e “alma”, associando o primeiro ao bem e a segunda ao mal. Lendo “alma” como “consciência” (leitura defendida por António José Saraiva - 1982: 78) deparamos com uma situação idêntica à que analisámos no primeiro capítulo desta dissertação: pela consciência-linguagem, o ser humano distancia-se da benesse da natu-

reza-infância, a qual se torna campo para as idealizações animistas. A purificação da morte como descrita acima por Batalha Reis é assim representativa de uma reversão da separação primordial. Este “sistema” é denominado por Ana Teresa Peixinho como “panteísmo naturalista”, isto é, a “crença de que na Natureza tudo possui uma vida e uma sensibilidade e é nela que se encontra o Bem e a Pureza” (2004 : 39).

Enquanto “poema fantástico”, todavia, *Prosas Bárbaras* não se subjugam inteiramente ao rigor de uma teoria; parte essencial do seu *sistema*, se não a sua totalidade, é consequência de um modo poético, de um estilo. Indiciam-no as designações que outros críticos encontram para o *pensamento* da obra: “panteísmo imaginativo” (Saraiva, 1982: 73), ou “transformação fantásticamente panteísta” (Sequeira, 2002: 240). É precisamente na análise do estilo que Maria Isabel Lopes de Paula opta por se centrar na dissertação que dedica a esta obra (1945), afirmando ser esse o melhor ponto de partida para a compreensão dos *Folhetins*: “Tudo se torna em exercício de estilo e o estilo torna-se quase a única realidade palpável. Mercê do estilo, tudo se anima e transforma” (1945: 60). A ensaísta reforça a sua posição citando uma intervenção de Carlos da Maia em *Os Maias*:

E resta saber por fim se o estilo não é uma disciplina do pensamento. Em verso, o Avô sabe, é muitas vezes a necessidade de uma rima que produz a originalidade de uma imagem... E quantas vezes o esforço para completar bem a cadência de uma frase não poderá trazer desenvolvimentos novos e inesperados de uma ideia! (citado em Paula, 1945: 1-2)

A representação da natureza em *Prosas Bárbaras* respeita, pois, um pensamento que é indissociável de um estilo, simultânea e paradoxalmente causa e consequência desse estilo. Importa assim considerar o cruzamento destes dois sentidos, forma e conteúdo. Que pensa-

mento é o “panteísmo fantástico”? E, por outro lado, como gera a linguagem o seu *outro-mundo*?

Pelo que deixámos dito, ambas as questões deverão oferecer a mesma resposta; o *como*, neste caso, conduz a *o quê*, e vice-versa. Eis a razão pela qual Batalha Reis caracteriza *Prosas Bárbaras* como poesia (fantástica), em vez de prosa: o seu compromisso é para com a palavra, tanto ou mais que para com a ideia. É também o que indica Saraiva, ao referir-se à “fantasmagoria artística” em que se envolve o jovem Eça, além da qual “ele tende a perceber unicamente o fumo vão dos sistemas que se contradizem ou que não passam de meras palavras ambiciosas.” (Saraiva, 1982: 73)

Na caracterização da poética dos *Folhetins*, é esclarecedora a noção de *poesia* por parte de Edgar Allan Poe, autor a cuja influência sobre Eça já antes aludimos:

A poem, in my opinion, is opposed to a work of science by having, for its immediate object, pleasure, not truth; to romance by having for its object an indefinite instead of a definite pleasure.

(...) Music, when combined with a pleasurable idea, is poetry; music without the idea is simply music; the idea without the music is prose from its very definitiveness.
(Poe, 2004: 593)

Deste conjunto de afirmações extraímos a noção de poesia como expressão literária primordialmente dirigida à sensação, preterindo a razão. “Música” define-se aqui como o puro sensualismo da expressão artística - o limite da indefinição racional, e uma constituinte necessária da poesia²⁹. Torna-se assim mais compreensível o enunciado que Batalha Reis atribui a *Prosas Bárbaras*: “o “Poema” em prosa de Eça de Queirós propunha-se ser a expressão das

²⁹ “O indefinido daquela alma revelado pela arte eis aí a música. (...) A música *que é o vapor da arte* é a maneira de pensar da alma alemã” (Queirós, 2004: 72)

profundas regiões do sonho, da visão, do indeterminável, do substracto fantástico que se encontra sob a realidade evidente; queria tornar sonoras as propriedades de vibração musical que formam a intimidade de todos os seres.” (Reis, 2004: 186-187)

De novo, encontramos a divisão do universo em “realidade evidente” - a “do lógico, do coerente, do explicável” - e “substracto fantástico” - a que pertencem o “sonho”, a “visão”, o “indeterminável”. O poeta Eça, na opinião do crítico, pretende alcançar a obscura dimensão - “*intima*” a todos os seres - e dar-lhe forma, ou antes, “torná-la sonora”. O motivo pelo qual a representação do substracto fantástico deve ser *poética* ou *musical* é agora claro: aquilo que existe em tal região é fundamentalmente distinto da matéria concreta que a razão compreende e a linguagem define. “Tornar sonoras as capacidades de vibração musical (...) de todos os seres” significa encontrar nome para o que não o pode propriamente ter. Eis uma explicação plausível para o apelido “bárbaras” no título da obra³⁰: estas prosas são “estrangeiras”, “incivilizadas” e “primitivas” da perspectiva da razão.

O fantástico deve ser, pois, a linguagem transformada que, sem deixar de pertencer ao *mundo tangível* (porque é linguagem), revela o *outro mundo*. Cabe-nos agora retomar a questão que antes colocámos, e procurar a sua resposta no texto dos *Folhetins*: como toma forma este panteísmo fantástico?

2.2.1 - Alma Universal

“Os Mortos” é, dos folhetins de 1866-67, aquele que mais sinteticamente enuncia as propriedades fundamentais da natureza que se verificam de modo (em grande medida) coerente ao longo de *Prosas Bárbaras*. O texto é quase inteiramente desprovido de narrativa, consis-

³⁰ recorde-se que, segundo Batalha Reis, o título de publicação dos folhetins resulta da expressa intenção do seu autor, ainda que tenha sido publicado postumamente. (Reis, 2004: 197)

tindo a sua maior parte na descrição detalhada e *poética* da transformação que ocorre na morte.

“Os mortos são felizes”, começa o narrador por afirmar, contrariando o sentimento de pesar com que “nas dolentes celebrações da Igreja” os vivos velam os seus entes perdidos:

eles andam dispersos pela grande Natureza, pelas florestas esguedelhadas, pelas espessuras sonoras, pelas uberidades da seiva, pelos sulcos fecundantes, por todas as verduras de acre cheiro.

A sua carne sofreu, empalideceu nos medos, coloriu-se com as febres, engelhou-se nos frios, mas agora anda repousada e sã pelas frescas vegetações, pelos frutos coloridos, na luz selvagem e vital do sol, nos átomos da noite constelada e suave. (Queirós, 2004: 103)

O princípio aqui invocado é o da transfiguração: a carne torna-se vegetação, seiva, cor, som, luz. “Bem aventurados os que vão para debaixo do chão, porque vão para uma transfiguração sagrada.” (ibid.: 104) Nesta proclamação, que imita em estilo o sermão bíblico de Jesus no monte da Galileia (Mateus 5:1-12), verifica-se uma inversão do sentido cristão de imortalidade: em vez da perpetuidade da alma afirma-se a perpetuidade do corpo, o qual regressa à sua matriz, isto é, a matéria constituinte da natureza. Noutro folhetim, “Misticismo Humorístico”, este ponto apresenta-se reduzido à sua máxima concisão: “A alma morre. O corpo revive e dissipa-se na matéria enorme.” (Queirós, 2004: 124)

Esta transfiguração corresponde em grande medida à “lei da conservação da massa”, conhecida como “lei de Lavoisier”, princípio científico já bem estabelecido à época de Eça o qual famosamente dita que na natureza “nada se perde, nada se cria, tudo se transforma”

(“Conservation de la masse”, 2017)³¹. Contudo, o texto de Eça de Queirós vai além da perspectiva naturalista científica ao celebrar o processo de decomposição como rito de passagem religioso:

Mal caem sobre eles as últimas pazadas de terra e o canto dos padres bárbaro e dolente se perde com o fumo dos círios, o corpo fica só na plenitude da noite e do silêncio, perante a grande vegetação esfomeada; ele vai dar-se ali, como pasto às bocas sinistras das raízes: ele amolece entre as humidades da terra e desfaz-se em podridões: então as raízes começam a sugar e a comer: a podridão transforma-se em seiva: a seiva sobe pelos troncos, estende-se pelos ramos, palpita dentro da árvore, engrossa, fecunda, arredonda-se nas exuberâncias dos gomos, e abre-se depois em folhagens, em florescências e em frutos: e o corpo transformado vê outra vez o sol, as grandes poeiras, e sente os orvalhos, e ouve as cantigas dos pastores, e vive sereno, repousado, na floresta imensa. (Queirós, 2004: 104)

Com o recurso à metagoge introduz-se uma importante noção, ausente da teoria científica: a noção de experiência sensorial por parte do corpo transfigurado, ou seja, a permanência de uma consciência após a morte, sensível às diversas formas que assume. O corpo transformado “vê”, “sente”, “ouve”, “vive”. A natureza aqui apresentada não é um mecanismo de forças cegas, mas sim um corpo de vida ininterrupta em perpétua transformação. A seiva que circula no interior do mundo natural não representa mera *energia* mas *espírito*. De acordo com Antero de Quental, contemporâneo e amigo próximo de Eça, é precisamente a diferença entre as noções de “energia” e “espírito” que distingue a “filosofia naturalista” (a da ciência) e a “filosofia espiritualista”. Sobre a insuficiência do pensamento científico para justificar os

³¹ Embora a lei tenha ficado conhecida desta forma, a formulação original de Antoine de Lavoisier é mais extensa: “car rien ne se crée, ni dans les opérations de l'art, ni dans celles de la nature, et l'on peut poser en principe que, dans toute opération, il y a une égale quantité de matière avant et après l'opération ; que la qualité et la quantité des principes est la même, et qu'il n'y a que des changements, des modifications” (2016 : 141).

fenómenos do mundo, afirma o poeta e filósofo: “Porque actua uma força sobre outra força? Porque gera um movimento outro movimento? (...) E essa mesma energia, origem dos movimentos, donde provém ela? Há aqui um elemento fundamental e primordial - um facto íntimo do ser - que a mecânica pressupõe, mas que inteiramente desconhece” (2013: p.46).

Se nos *Folhetins* se afirma a extinção da alma individual no momento da morte, é por outro lado reconhecida a existência de uma alma imortal pertencente à “própria matéria enorme”. Assim, o “Poema” *Prosas Bárbaras* chega à concepção de uma “alma universal” e aproxima-se do modelo *panteísta*.

The term ‘pantheism’ is a modern one, possibly first appearing in the writing of the Irish freethinker John Toland (1705) and constructed from the Greek roots pan (all) and theos (God). But if not the name, the ideas themselves are very ancient, and any survey of the history of philosophy will uncover numerous pantheist or pantheistically inclined thinkers (...)

At its most general, pantheism may be understood positively as the view that God is identical with the cosmos, the view that there exists nothing which is outside of God, or else negatively as the rejection of any view that considers God as distinct from the universe. (Mander, 2006)

O artigo de William Mander dá conta da vasta pluralidade de concepções consideradas panteístas e salienta a sua difícil conjugação, notando que o conceito de panteísmo pode ser enquadrado em termos religiosos, filosóficos ou literários. Do terceiro caso é ilustre exemplo a obra de Victor Hugo, que Batalha Reis testemunha ser de forte influência nos primeiros escritos de Eça (Reis, 2004: 178) e Saraiva refere como provavelmente “o veículo principal” do panteísmo “imaginativo” de *Prosas Bárbaras*, sobrepondo-se à importância das fontes filosóficas modernas sobre a matéria - Spinoza e Schelling (Saraiva, 1982: 73).

Encontramos um modelo preciso do mundo natural tal como se apresenta nos *Folhetins* no longo poema de Victor Hugo, *Le Satyre*, pertencente à obra *La Légende des siècles* (“VIII. Seizième siècle - Renaissance - Paganisme” - 1972). O poema conta a subida de um fauno ao Olimpo onde, incitado por Júpiter e para chacota dos deuses, canta sobre “la terre monstrueuse” (v.179). O sátiro (que no poema recebe estes dois nomes) descreve as forças obscuras que animam as árvores e as bestas, louva o Caos como eterno criador, narra as imensas misérias da humanidade, a corrupção da sua alma, a sua submissão a reis e deuses e, perante a divina audiência, profetiza a ruína do Olimpo. Ao cantar sobre o mundo natural que conhece intimamente, o fauno descreve as árvores como seres semi-mergulhados num mundo abismal, “Le revers ténébreux de la création” (v.354). As suas raízes são comparadas à monstruosa Hidra, de inúmeros pescoços e bocas devorando as trevas subterrâneas, para continuamente transformar a terra:

Tout l’abîme est sous l’arbre énorme comme une urne.

La terre sous la plante ouvre son puits nocturne

Plein de feuilles, de fleurs et de l’amas mouvant

Des rameaux que, plus tard, soulèvera le vent,

Et dit : — Vivez ! Prenez. C’est à vous. Prends, brin d’herbe !

Prends, sapin ! — La forêt surgit ; l’arbre superbe

Fouille le globe avec une hydre sous ses pieds ;

La racine effrayante aux longs cous repliés,

Aux mille becs béants dans la profondeur noire,

Descend, plonge, atteint l’ombre et tâche de la boire (v. 315-324)

No final da canção, inflamado pelo seu ímpeto, o sátiro cresce até se tornar da dimensão da terra “e do espaço imenso”, e toda a criação, livre de deuses, transmigra para a vasta super-

ficie do seu corpo. A instauração do panteísmo encontra-se bem expressa nos últimos versos do poema:

Place à l'atome saint qui brûle ou qui ruisselle !

Place au rayonnement de l'âme universelle !

(...)

Place à Tout ! Je suis Pan ; Jupiter ! à genoux. (v. 719-720/ 726)

No folhetim “Os Mortos” expressa-se a mesma celebração do “átomo santo” e da “alma universal”. O reconhecimento da presença divina nos elementos da natureza e o ênfase na vida e no *movimento* do mundo oculto da Natureza são semelhantes aos da canção do fauno:

As árvores, as eflorescências, as ervas, as folhas são também formas da vida, santas e cheias de Deus. Por toda a parte pelas famílias de constelações, pelos planetas, pelas árvores, pelos lívidos interiores da terra, pelas águas, pelos vapores, pelas plantações fecundas escorre a seiva, o átomo santo, a alma universal! Por toda a parte há atrações, amores, antagonismos, fibras, repulsões, polarizações, alegrias, estiolações, pólenes, alma, movimento - vida. (Queirós, 2004: 104)

O reconhecimento de um “reverso tenebroso da criação”, um outro mundo interior e intangível (do qual a árvore é símbolo por excelência), e a procura de representar a dinâmica própria desse mundo constituem os traços principais da poética de *Prosas Bárbaras*.

A nível puramente filosófico, pouco poderá ser afirmado com segurança a respeito do panteísmo da obra, dada a sua flutuação de termos. António José Saraiva assinala a ausência em *Prosas Bárbaras* do sentido evolucionista presente na obra de Victor Hugo, assim como no pensamento de Antero de Quental. A diferença, afirma Saraiva, reside na aversão suspeita-

da ao progresso e à civilização que nestes textos de Eça de Queirós se evidencia, particularmente em folhetins como “O Milhafre”, enquanto que no pensamento dos anteriores autores se definia um trajecto de ascensão do espírito - na forma de consciência - desde o homem primitivo ao derradeiro homem moral, com o qual a liberdade e a justiça triunfam: “O panteísmo deste livro não é a aspiração nem a ascensão duma força imanente nas coisas; e não pode considerar-se evolutivo” (Saraiva, 1982: 77). Para o crítico, a obra organiza-se segundo um sistema ético que se distingue do “panteísmo evolucionista, progressista e humanista” de Hugo e Antero pela dicotomia alma-natureza ou consciência-inconsciência:

Segundo Eça, nesta época, o bem é o inconsciente. Para aqueles, não há oposição entre a natureza e o homem porque um e outro são os estádios da mesma “ascensão para a luz”. Para Eça a alma e natureza isto é o consciente e o inconsciente constituem uma dualidade e opõem-se como o mal e o bem.

(...)

De sorte que sair da natureza, sã e boa (...) o ganhar consciência e individualidade, o *principium individuationis* – isso é sair do bem e da verdade para o mal. E inversamente, no regressar à natureza pela morte, no confundir-se nas árvores, nos astros, nas ondas, e “nos olhos das mulheres lascivas” – aí é que está o bem. (ibid.: 78)

Parece-nos difícil, contudo, encontrar no conjunto da *Gazeta de Portugal* um julgamento preciso da alma ou consciência humana, pois apesar da dicotomia alma-natureza, ou consciência-inconsciência, constituir com efeito uma oposição recorrente nos diversos folhetins, a apreciação das suas partes é variável, ou demasiado vaga. Se, por exemplo, em “Os Mortos” lemos “Por isso os mortos são felizes porque andam longe da forma humana, onde há o mal, pela grande Natureza santa onde só há o bem, na pureza, na serenidade, na fecundidade, na força.” (Queirós, 2004: 104), em “O Lume” a consciência pode ser “pura” na medida em que

se cinge à “família”, ao “trabalho”, e à “paixão casta” e é no seu desejo de industrialização, expansão e guerra que ela se mostra corrompida (ibid: 153-154). No folhetim “Lisboa” louvam-se as ideias produzidas pelas grandes capitais da civilização - Atenas, Roma, Paris - e lamenta-se a pobreza intelectual da capital portuguesa, enquanto que na narrativa “Entre a Neve” a natureza apresenta-se implacável, quase cruel, para com o humilde lenhador que a protagoniza. Se há uma dimensão ética em *Prosas Bárbaras*, esta não parece defender a completa extinção da consciência e da individualidade, mas sim o encontro entre as duas partes em oposição: alma humana e natureza.

Assim, regressamos à ideia de “fragmentos” de um “Poema” (dirigido “ao prazer, não à verdade”) enunciada por Batalha Reis. A divisão alma-natureza, ou consciência-inconsciência não será mais do que a tradução daquelas que antes formulámos como “realidade evidente”- “subtracto fantástico”, ou criação-“reverso tenebroso”, ou mundo tangível-outro mundo. As duas categorias em oposição são de carácter psicológico, pelo menos tanto quanto de carácter teológico ou filosófico, pois a “alma universal” da natureza equivale ao inconsciente. A ideia freudiana de animismo como projecção de um duplo humano no mundo natural aplica-se, portanto, a este caso.

O panteísmo de *Prosas Bárbaras* é assim fruto de uma elaboração artística sobre o problema fundamental dos limites da linguagem que divide consciente e inconsciente - o mesmo problema que está na origem da construção narrativa e discursiva de *Adão e Eva no Paraíso*. A natureza é o território extra-linguagem, só acessível ao fantástico.

2.2.2. Estilo fantástico: o indeterminado

Como, então, se torna a prosa de Eça fantástica? De que recursos dispõe o autor para transformar a linguagem num sentido “musical”, afastando-se da ideia concreta para se aproximar do território extra-linguagem?

A dissertação de Maria Isabel Lopes de Paula “As Prosas bárbaras: ensaio de análise estilística” defende que a linguagem literária dos *Folhetins* se caracteriza por uma certa indeterminação, ou indefinição de descrição generalizada: “A indeterminação é uma das características das crónicas de 66 e 67. As coisas são projectadas na distância ou dissolvem-se numa atmosfera como que enevoadas” (1945: 11). É a regularidade com que esta indeterminação é provocada que estabelece no universo da obra um “mundo fantástico”, também denominado pela autora “mundo ideal” e “mundo de sonho”. Lopes de Paula identifica igualmente uma “filosofia panteísta” na obra, à qual já nos referimos, e o esboço de uma ética em que as coisas descritas são dotadas de propriedades morais. Todas estas características se conjugam num entendimento de *Prosas Bárbaras* como “longo Poema fantástico”.

A análise próxima e meticulosa de Lopes de Paula à indeterminação³² de *Prosas Bárbaras* é em certa medida frustrada pela dificuldade de interpretar literalmente o texto, levando a ensaísta a sugerir que “um certo delírio verbal ou estilístico tinha tomado posse de Eça” (1945: 44):

Há expressões e trechos em que este delírio estilístico, este deixar-se vogar na redundância e indeterminação, esta lassidão verbal, se tornam impressionantes. (...)

³² Por este binómio “imprecisão/ precisão” descritiva distingue Lopes de Paula duas atitudes estilísticas em Eça de Queirós, reconhecendo na carreira literária do autor a passagem de uma “atitude poética ou mitológica” para uma “atitude predominantemente objectiva (...) com um máximo de exactidão descritiva”, salientando todavia “que não se pode afirmar que o mundo fantástico, do sonho, tenha sido completamente eliminado. Fica sempre a afirmação de um mundo ideal, mas agora definido, ordenado e serenado” (1954: 101)

É evidente aqui a acumulação de palavras na intenção de criar uma atmosfera épica e fantástica sem a mínima relação com o mundo da realidade; e é evidente também a toada das palavras sem um significado preciso e sem selecção porque o mundo fantástico permite as mais desencontradas sugestões e associações. (1945 : 44)

Por aqui se reforça a ideia de que o fantástico reside “para além (...) do lógico, do coerente, do explicável” (Reis, 2004: 177) e qualquer análise estilística de tão rigoroso critério à prosa dos *Folhetins* corre o risco de conduzir a semelhante frustração. Pois aceitando que a indefinição discursiva e conceptual é a principal característica do fantástico, não poderemos esperar oferecer uma tradução lógica da sua linguagem, tal como linguagem musical não pode ser traduzida para linguagem verbal. No entanto, admitindo essa indeterminação, é possível descrever os diversos procedimentos literários que a produzem, do mesmo modo que podem ser descritos procedimentos de composição musical.

Com efeito, a prosa de Eça emprega um conjunto de recursos os quais visam uma transformação na representação que poderá ser definida de três formas: a) passagem do evidente para o indeterminado, b) passagem da sensação para o sentimento, c) passagem do material para o imaterial. A primeira e segunda formas concernem ao discurso, a terceira concerne às leis próprias do mundo descrito, ou, para recuperarmos termos anteriores, umas pertencem ao estilo, a outra ao pensamento. Mas sabemos já que todas estas formulações têm um motivo comum: a representação do mundo interno extra-linguagem, o inconsciente identificado com a natureza. Observemos em maior proximidade tais procedimentos.

A) Do evidente para o indeterminado:

Predomina nos *Folhetins* uma preferência pelo uso do adjectivo em detrimento do verbo. O autor emprega recorrentemente verbos primários de designação pouco específica como “ser”

ou “ir”, confiando assim à adjectivação um papel predicativo³³ o que contribui para que sejam atribuídas qualidades intrínsecas aos objectos (Paula, 1945: 10). No entanto, o número e tipo de adjectivos utilizados parece de modo geral não produzir uma maior definição objectiva dos substantivos qualificados mas antes retirar-lhes objectividade: “*grande luz sonora* do sol” (“A Ladainha da Dor”, Queirós, 2004: 92), “a noite desconhecida e *fecunda*” (ibid.: 94); “*iam silenciosos e flamejantes*” (“Ao Acaso”, ibid.: 111) (itálicos nossos). Associa-se a esta adjectivação um frequente emprego de substantivos em número plural, o que contribui para a sua indefinição.

O levantamento dos adjectivos mais vezes empregues nestes textos, levado a cabo com minúcia por Lopes de Paula, é elucidativo do efeito em causa: “imenso”, “infinito”, “grande”, “velho”, “antigo”, “forte”, “sonoro”, “fecundo” são alguns dos mais frequentes. Neste conjunto identifica-se uma propriedade de dissolução e ampliação em simultâneo daquilo que é qualificado. Todos exprimem uma descrição em certa medida subjectivada ou, como o coloca a autora, poética: “são adjectivos vagos, que diluem a coisa numa certa atmosfera poética. Fogem a delimitações e ao contorno marcado, sugerem mais do que dizem.” (1945: 19). Verificamo-lo em passos como o seguinte:

Ali vivia aquela família transida dos frios, emagrecida das fomes, diante da neve e dos invernos, com os peitos cheios da religião do sol, das searas e das fecundidades sonoras e alumiadas - como coisas flamejantes e divinas, que estão tão longe como Deus, inacessíveis, na poeira da luz, entre os paraísos. (...)

Os velhos carvalhos violentos e proféticos, os choupos desfalecidos, os castanheiros ruidosos, os olmos gigantescos, as ramagens e os silvados eriçados onde o vento brada aflito, todas aquelas verduras vivas e sãs que cantam ao sol, no empoeiramento da luz crua - toda aquela sombria Diana esguedelhada, que se chama a floresta, dormia sob as

³³ Esta característica, sinaliza Lopes de Paula, evidencia-se em contraste com a linguagem de Camilo Castelo Branco, na qual “o vocabulário de verbos é rico e muito específico” (1945: 10).

opressões da neve, triste, silenciosa, estóica e soberba. (“Entre a Neve”, Queirós, 2009: 36)

Ao atribuir qualidades inerentes aos elementos da natureza descritos, a adjectivação ajuda a produzir a animização desses elementos. A caracterização do mundo natural é lassa, “fugindo ao contorno marcado”, e envolve valores afectivos e personificadores. Tal como a descrição dos dinossauros como monstros em *Adão e Eva no Paraíso*, esta representação da natureza está imbuída de *sentimento* - exaltação, deleite, terror - que ocupa o espaço deixado vago pela linguagem.

Não apenas na adjectivação, mas também no emprego de metáforas e comparações se verifica o desígnio de transformar pela indeterminação. São frequentes as imagens que transportam do “mundo observável” para “um mundo fantástico e invisível” (Paula, 1945: 60), ou da “realidade evidente” para o seu “substracto fantástico”, ou seja, para o mundo regido pelas obscuras operações do inconsciente: a livre associação e transposição de sensações, os percursos enviesados da memória, a presença de criaturas *irreais*, tal como o ilustra a seguinte passagem:

Lembraram-me então as outras noites, claras, doces, lentas, em que o céu derrama sonolências; então também eu ia por entre as árvores, e ouvia ondas sonoras de cantigas, que o vento fazia retinir através da bruma, entre o acre cheiro das eflorescências. Aquelas vozes claras eram doces, santas, saídas de cristais, como veladas por um luar. Eram como claridades sonoras de estrelas. Era uma multidão de formas divinas que assim cantavam, divindades feéricas, willis, nixes, peris, fadas, que passavam ligeiras sem despertar os ramos adormecidos. Aquelas nudezas celestes, filhas do fogo, flores do mal, ondas do ar, entrelaçavam-se, dançando nas obscuridades, que as cintilações estelares franjavam de palidez. No meio dos nevoeiros humanos, elas faziam resplandecer diante dos olhos

as visões paradisíacas, as criaturas siderais de lânguidos misticismos. (“Misticismo Humorístico”, Queirós, 2004: 125-26)

Também nestes casos a penetração da dimensão tangível da natureza conduz a uma região humanamente familiar, ainda que elusiva à descrição. Como constata Lopes de Paula, existe no universo de *Prosas Bárbaras* uma “necessidade constante de unir as duas faces do mundo (...). As metáforas e as comparações são as pontes que ligam o mundo dos seres humanos ao mundo vegetal ou cósmico. A visão panteísta traduz-se em imagens” (1945: 47-48). Esta interpenetração de Homem e natureza evidencia-se noutra passagem de “Misticismo Humorístico” a qual, retratando a experiência do narrador no interior de um bosque ao anoitecer, se assemelha à descrição do terror de Adão pelo monstruoso arvoredado do Paraíso em *AEP*. A cena é ambígua no sentido em que o “grande arvoredado negro” pode representar uma visão ou sonho do narrador que, com a chegada da noite, se “afunda no tédio”, ou, existindo o arvoredado como local concreto, é na sua tenebrosa indefinição preenchido pelo imaginário do protagonista, assomado pelo medo. Ambas as leituras, no entanto, revelam o elemento inconsciente humano como indissociável do elemento natural:

Eu ia, escutando os passos da doce noite, que vinha caminhando. Ia-me afundando no tédio como um navio roto numa maré do equinócio. (...) Entrei no grande arvoredado negro. (...) Mas eu tremia entre a ramaria inquieta como um mar, misteriosa como um firmamento: - tremia como um homem medroso que visse erguer-se um morto. Toda aquela negra decoração de ramos torcidos, de folhagens lívidas, de silêncios, enchia-me de um terror profundo e trivial. A luz dissipada e transfiguradora do ocaso dava aos troncos um estranho aspecto de lutadores, vindos do sangue e dos incêndios: os sinos distantes eram como vozes indefinidas de miséria e de dor. (Queirós, 2004: 125)

B) Da sensação para o sentimento:

A abordagem animista à natureza (que seria descrita pela teoria de Freud como forma de onipotência do pensamento (Freud, 1973a: 83)) é frequente na literatura oitocentista. A interpenetração de Homem e natureza é recorrente na prosa e poesia românticas, observando-se a assimilação do meio natural envolvente pelo estado de espírito do indivíduo, uma abordagem geralmente conhecida como *paysage états d'âme*³⁴ (Furst, 1973: 30). Tal método literário (também evidente na pintura romântica) relaciona-se com os princípios da filosofia espiritualista deste século:

Ora, isso que a mecânica ignora - as verdadeiras causas, o ser íntimo e a realidade substancial das coisas - é justamente o que conhece a consciência. E conhece-o, não pelo mundo, mas por si mesma, porque só nela reside a noção do que não é sensível, mas que o sensível pressupõe, só ela tem a percepção imediata desse *estrato* mais profundo do ser, inacessível da região superficial da pura sensibilidade. (...)

O espírito percebe o universo, não adaptando-se a ele, mas adaptando-o a si. O universo, tal como ele se nos apresenta, é, no fundo, uma criação do espírito... (Quental, 2013: 46)

Em *Prosas Bárbaras* tal princípio adquire fundamental importância estética. A consciência (linguagem) da voz narrativa (ou, em certos casos, sujeito poético) contém em si mesma a “noção do que não é sensível, mas que o sensível pressupõe”, o “estrato mais profundo do ser”, e procura materializar essa noção representando a natureza - que crê ser a sua antítese. No entanto a obra não constitui propriamente uma argumentação filosófica: a “alma universal” da natureza e o inconsciente são admitidos *à priori* como dimensões coincidentes, aspecto que

³⁴ “This ‘return to nature’ implied a totally new conception of the outer world. The fundamental change can be summarized in two words: from a mechanistic to an organic view.(...) The prototype of this approach, (...) is found in Rousseau’s *Rêveries du Promeneur Solitaire*” (1778) (Furst, 1973: 29-30).

não importa provar, apenas representar. A proposta da obra de Eça consiste em evidenciar e explorar os limites da linguagem, os quais dividem os dois mundos.

O “longo Poema fantástico” recorrentemente *mergulha* da “pura sensibilidade” para o “*estrato* mais profundo do ser” descobrindo, inadvertidamente ou não, o sentimento. Tome-mos como exemplo o seguinte excerto que introduz “Misticismo Humorístico”:

Andei pelos campos neste ar desfalecido do Inverno outonal. Agora o azul está indolentemente belo. Tem quase uma irónica serenidade. É o azul intenso, frio, triunfante. Tem a luz, a beleza, a força, a inefabilidade. Agora a luz enternecida dos campos arrasta-se pelas grandes águas quietas e pálidas, onde o vento revolve e espalha a agonia das folhas.

Quando voltava, vi uma casa pequena, esbranquiçada, escondida entre as bênçãos indolentes das árvores. Tinha a serena quietação de quem tem ouvido segredos extáticos, e era triste e religiosa como a entrada amarelecida de um convento católico. Havia uma corrente de água delgada que fazia claras murmurações, e era como o acompanhamento, natural e melódico, de uma écloga latina. Entre as árvores estava um banco solitário, que o musgo ia cobrindo. Nas plantas, nas clematites, nas trepadeiras que o cercavam, havia um murmúrio, como de vozes distantes que contam felicidades perdidas. A pedra escura e molhada do banco tinha a tristeza das pedras do cemitério, à luz consoladora, purificadora e branca, que cai dos céus outonais. (Queirós, 2004: 123)

No substracto fantástico do cenário descrito o ar “desfalece”, o azul é “indolente e triunfante”, a luz “enternece-se”, as folhas estão em “agonia”, a casa em “serena quietação” é “triste”, assim como a pedra do banco de jardim, e nas plantas existe a saudade de “felicidades perdidas”. É o sentimento projectado que aqui impregna a cena de uma dimensão extra-sensorial: cada objecto ou elemento natural é dotado de sensibilidade própria o que, como

vimos anteriormente, assinala a “alma universal”. O *sentir* da natureza prova-a viva, distingue-a da máquina, e a sua emoção implica uma forma de personalidade. Embora diferentes elementos sintam emoções diferentes (o que pode sugerir a presença de várias almas), a dinâmica da descrição, enfatizando o *movimento*, oferece a impressão de circulação de uma mesma sensibilidade por diferentes corpos.

“Misticismo Humorístico” é narrado na primeira pessoa embora a sua dinâmica narrativa seja quase nula e não exista qualquer caracterização directa do narrador. Contudo, a apresentação dos diversos quadros de natureza através de uma perspectiva participante é uma assunção clara da importância da subjectividade na constituição dessa natureza. O mesmo acontece na maioria dos *Folhetins* em que a natureza é um tema central - como “Os Mortos”, “Ladainha da Dor” e “Sinfonia de Abertura” - mas não em todos - como “Entre a Neve” e “O Lume”. Também em *Adão e Eva no Paraíso* a narrativa se apresenta pela voz de um narrador claramente manipulador, a partir de cujos jogos linguísticos se define o mundo humano e o mundo natural. Esta natureza admite-se ser (ao menos parcialmente) uma produção humana, um *outro* através do qual a consciência procura auto-definir-se, e como tal assemelha-se ao que lhe é mais desconhecido dentro do universo conhecido: o inconsciente.

C) Do material para o imaterial:

A “alma universal” expressa-se através de vários modos de *imaterialidade*. Uma vez que a lei basilar da natureza é a constante transformação da matéria, a sua descrição deve atender à acção, ou alteração de estados - procurando ao mesmo tempo evidenciar aquilo que não se transforma, que é permanente, e que deve por isso residir fora (ou dentro) da matéria. A descrição deste tipo predomina em *Prosas Bárbaras*.

Na passagem de “Misticismo Humorístico” acima citada são vários os *movimentos* que se conjugam: a *luz*, dotada de agência, “arrasta-se” e “cai”; o vento “revolve e espalha”; o fio

de água corre; o musgo “vai cobrindo” o banco. Uma multiplicidade de impressões *sonoras* acentua a sensação de movimento: “de quem tem ouvido segredos extáticos”, “claras murmurações” que são como um “acompanhamento melódico”, “murmúrio de vozes distantes”. Os elementos materiais no quadro - casa, banco, plantas - partilham o seu lugar com elementos imateriais - luz, som, movimento (e sentimento) - chegando a tornar-se propriedades dos segundos, em vez do contrário. O imaterial manifesta-se através do material tal como a “noção do que não é sensível” está contida na sensibilidade. O mundo tangível equivale à linguagem que o define, e em ambos se imiscui o *intangível-indizível*.

O parágrafo inicial de outro folhetim, “O Lume”, retoma este quadro de “Misticismo Humorístico”, representando o Inverno em vez do Outono, e a passagem entre as estações é perceptível através da alteração das impressões de movimento e som na cena: “Agora, de Inverno (...) Toda a Natureza está impassível e entorpecida, esperando a fermentação violenta das seivas. (...) E as águas, que no Outono estavam quietas e pálidas, e que no Maio faziam claras murmurações, tão melódicas como o ritmo dum idílio latino, têm agora vozes vingativas e más” (Queirós, 2004: 153). Movimento e som estão fortemente relacionados em todos os folhetins, confundindo-se de tal modo que um se torna significado do outro, e alternam o papel de animização da natureza: “A neve ia caindo direita e vaga: e ouvia-se o rumor - indefinido como de um mar, laborioso como de uma colmeia - das multidões doentias dos pinheiros.” (“Entre a Neve”, Queirós, 2009: 37)

Torna-se agora perceptível motivo de a dimensão fantástica - representada por som, movimento e sentimento - ser associada à *música*; por que razão afirma o autor “a música que é a alma, o espiritualismo, o vapor da arte” (“Sinfonia de Abertura”, Queirós, 2004: 67), e porque fala Batalha Reis em “tornar sonoras as propriedades de vibração musical que formam a intimidade de todos os seres”.

A perpétua transformação da natureza e a procura pela sua qualidade central e imutável encontram-se bem expressas no seguinte excerto, o qual retoma o tópico da morte:

A vida e o seu suplício é absorvida na insensibilidade da Natureza, no silêncio perpétuo, na força fatal e cega. E a matéria vai pelos ares, pelas planícies, amolece-se nas sombras, vivifica-se nos raios claros, é rochedo, floresta, torrente, fluido, vapor, ruído, movimento, estremecimento confuso do corpo de Cibele: e a matéria sente a vida universal, a palpação do átomo debaixo da forma, sente-se banhada pelas claridades suaves e pelos cheiros dos fenos, sente-se impelida para a luz magnética dos astros e dilacerada nos ásperos movimentos da terra. A matéria tem a consciência augusta da sua vitalidade. E assim, sob a tua impassibilidade, há uma angústia imensa, uma vida ardente, impiedosa, uma alma terrível, oh formidável Natureza! (“Misticismo Humorístico”, *ibid.*: 124)

No momento da morte, a consciência extingue-se. A *forma* humana, no entanto, atravessa uma progressiva desmaterialização: torna-se primeiro “rochedo”, “floresta”, “torrente”, e depois “fluido, vapor, ruído, movimento”, e por fim “sente a vida universal”, “sente” as “claridades” e os “cheiros”, “sente-se impelida” e “dilacerada nos ásperos movimentos”. De novo, a matéria “tem consciência da sua vitalidade” e sente “uma angústia imensa”. Completa-se assim o renascimento da consciência.

Deste modo, no *íntimo* do Universo, a “alma universal” - pura *actividade imaterial*, ou *força* - dá constantemente origem a novas *formas*. O mundo material ou sensível, tal como a consciência humana, dissolve-se na “vida ardente” da natureza - o inconsciente - para dele voltar a surgir. Tal dinâmica subjaz a toda a representação da natureza em *Prosas Bárbaras*.

A *luz* é a última manifestação da imaterialidade fundamental. É objectificada através de toda a obra, qualificada inúmeras vezes: “na luz selvagem e vital do sol (“Os Mortos”, *ibid.*: 103); “luz do sol, que escorre abundante e fecunda” (*ibid.*: 105-106); “luz consoladora, purifi-

cadora e branca”, “luz dolente do escurecer” (“Misticismo Humorístico”, *ibid.*: 123); “luz dissipada e transfiguradora do ocaso” (*ibid.*: 125); “sob a luz apaixonada e melódica das constelações” (“Entre a Neve”, Queirós, 2009: 38). É frequentemente dotada de agência e de sentimento, e associa-se na grande maioria dos casos às qualidades de vitalidade, fecundidade, purificação e consolo. Por não ter forma própria mas dar forma a todos os corpos da natureza, a luz em *Prosas Bárbaras* representa notoriamente a “alma universal”, o que explica as múltiplas alusões a uma “religião do Sol” que encontramos na obra:

com os peitos cheios da religião do sol (“Entre a Neve”, Queirós, 2009.: 36)

Sabes a religião que Lyser tem pelo Sol (“Ladaíinha da Dor”, Queirós, 2004: 92)

Oh! Possamos nós todos ter sempre em vida a religião do Sol, da beleza e da harmonia; movermo-nos na atmosfera serena do bem e da liberdade; ter a alma limpa e transparente, sem sombras de deuses e de tiranos; sentir o enlaçamento divino dos braços da bem-amada – e depois, ó santa natureza! toma os nossos corpos para fazer deles árvores cheias de sombra e ramos resplandecentes! (“Os Mortos”, *ibid.*: 105)

“Os Mortos”, ensaio sobre a purificação da morte, encerra com uma recomendação para os vivos: “É na Natureza que se deve procurar a religião: não é nas hóstias místicas que anda o corpo de Jesus, - é nas flores das laranjeiras” (*ibid.*: 107). Mas o que pode significar, à luz do que analisámos, “ter em vida a religião do Sol”? É este o delinear de uma ética toda em favor do inconsciente, rejeitando as formas do consciente?

Não parece ser tão radical a sugestão do narrador: a sua recomendação implica “a beleza”, a “harmonia”, o “bem”, a “liberdade” e o amor de uma “bem-amada”, valores que não pertencem meramente ao “reverso tenebroso da criação”, à “alma universal” onde tudo é “vi-

da ardente”, “força fatal e cega”. A “harmonia” envolve também as faculdades da razão e a definição da linguagem: um encontro entre mundo tangível e *outro mundo*, entre consciente e inconsciente. A “religião do Sol” deve portanto consistir numa forma de síntese entre os mundos em conflito, num modo de *abertura* da linguagem - e da consciência - humanas à natureza.

A abertura da linguagem compreendemo-la nós como o fantástico, e nesse sentido o narrador de “Os Mortos” parece referir-se ao acto de representação, esboçando uma espécie de manifesto estilístico. Para mais, encontramos, com efeito, uma conotação ética neste apelo estético, já que a “religião do Sol, da beleza e da harmonia” conduz à “atmosfera serena do bem e da liberdade”. Esta parece ser assim uma defesa da linguagem poética - aberta, fantástica - como meio para “ter a alma limpa e transparente, sem sombras de deuses e de tiranos”; a defesa de uma *religião da arte*.

Talvez por aqui possamos compreender melhor os parágrafos finais de *Adão e Eva no Paraíso*. Após abandonar a narrativa da evolução no momento da descoberta da representação, e comparar a vida do “Orango nas árvores” com a do Homem “nas cidades”, concluindo que a inconsciência do primeiro lhe garantia uma existência mais feliz, o narrador parece resignar-se com a condição humana (“arrastar consigo, irresgatavelmente, esse mal incurável que é a sua Alma!”) e volta-se para nova reflexão:

Sobretudo continuemos a usar, insaciavelmente, do dom melhor que Deus nos concedeu entre todos os dons, o mais puro, o único genuinamente grande, o dom de O amar - pois que não nos concedeu também o dom de O compreender. E não esqueçamos que Ele já nos ensinou (...) que a melhor maneira de O amar é que uns aos outros nos amemos, e que amemos toda a Sua obra, mesmo o verme e a rocha dura e a raiz venenosa, e até esses vastos seres que não parecem necessitar o nosso amor, esses Sóis, esses Mundos, essas esparsas Nebulosas, que inicialmente fechadas, como nós, na mão de Deus, e feitas da

nossa substância, nem decerto nos amam - nem talvez nos conhecem. (Queirós, 2009: 344)

“Amor”, não compreensão, é o melhor resultado possível para o conflito entre consciência e natureza (configurados nesta passagem como Homem e Deus). Mesmo no seu auge, a razão é incapaz de dominar a totalidade do Universo, ou de prevalecer contra os factores externos (e instintivos) que a assomam e fragmentam constantemente. Em contrapartida, uma faculdade intermédia - o amor - parece permitir uma certa harmonia na vida humana, o remédio (efêmero) da ruptura inicial. Um amor não só entre os homens, afirma o narrador, mas entre estes e cada ser, e mesmo entre estes e cada corpo da natureza, ainda que inerte, ínfimo ou infinitamente distante. O significado de “amor” permanece algo obscuro - nem poderia ser completamente “compreendido” - mas adivinha-se uma realização *consciente* de uma *experiência universal*. Ou, dito de outro modo, a representação *individual* da “alma universal”. Pelo que deixámos dito, tal encontro só poderá ocorrer no *poema*.

2.3. *The Tree of Life*: A religião do sol

Defenderemos agora que em *The Tree of Life*, tal como noutras obras de Terrence Malick, se apresenta um fantástico de justificação e características semelhantes àsquelas que tratámos a respeito da obra de Eça de Queirós. Já no primeiro capítulo da presente dissertação abordámos essa justificação: tal como *Adão e Eva no Paraíso*, *TL* retrata a experiência humana da passagem de uma inconsciência infantil para uma consciente maturidade; essa define-se pela aquisição de linguagem, a qual contém em si a noção do seu oposto, dando-se assim a divisão do universo representado em dois. O fantástico na obra de Eça é o estilo literário que se baseia nesta divisão e procura a síntese entre o mundo da linguagem - equivalente ao mundo sensível representado - e o mundo extra-linguagem - equivalente a uma dimensão interna e comum a toda a natureza. Por outras palavras, o fantástico procura representar a dimensão *intangível* da natureza.

Se o princípio multidimensional é comum ao conto e ao filme que analisamos, a diferença entre a forma literária e a cinematográfica implica necessariamente que recursos distintos sejam empregues na representação fantástica. Pois se está em causa ir além do mundo da linguagem, devemos considerar as especificidades da linguagem cinematográfica. Identificá-mos, nos folhetins de *Prosas Bárbaras*, o emprego de uma linguagem *poética*, caracterizada por processos de transposição de vários tipos: do determinado para o indeterminado, da sensação para o sentimento, do material para o imaterial. O conjunto destes processos gera (ou, de outro ponto de vista, responde a) um animismo da Natureza, uma concepção panteísta que identifica no interior do mundo material uma consciência sensível, imortal, manifestada no seu estado mais puro como sentimento, movimento, som ou luz.

Ora luz, som e movimento são os elementos primários da representação cinematográfica. Jean Epstein, cineasta que em 1928 adaptou a obra de Poe para o ecrã em *Le Chute de la Mai-*

son Usher (a partir do já mencionado *The Fall of the House of Usher* e *The Oval Portrait*), teoriza precisamente o movimento como “a condição primordial da fotogenia”³⁵ (2002: 16). Epstein defende que as particularidades da forma cinematográfica - como a captação e manipulação do movimento, a multiplicidade de perspectivas espaciais, a ampliação ou redução dos corpos - são em si reveladoras de uma dimensão espiritual no Universo, onde a aparência das formas tem “raízes invisíveis”:

From now on, cinematography, like any other means of thinking, allows us to emerge victorious over that secret reality in which all appearances have their still invisible roots. (...) An amazing animism is restored to the world. (...) In beginning to explore the world, the eye and ear of cinematography are already demonstrating that movement is rigorously universal (...) have reduced the differences between spirit and matter to the limits of our senses, which also arbitrarily separate hot from cold, shadow from light, future from past. (...) the boundary which we assume separates life from death changes, and we discover that it doesn't exist. (Epstein, 1993: 188-92)

No ecrã, o movimento é constante (no quotidiano ele parece, ao olho humano, interrompido), reinando sobre a forma: “dans la représentation cinématographique, le mouvement paraît inhérent à la forme; il est et il fait la forme, sa forme (...) Le cinématographe ne tient la forme que pour la forme d'un mouvement.” (2002: 18) No esbater da distinção entre forma e movimento, Epstein vê um aperfeiçoamento da percepção humana, agora capaz de “observar o mundo como o fluxo que é” (1993: 189). Assim se configura uma posição filosófica, baseada na convicção de que o cinema comprova a absoluta relatividade do real: o espaço torna-se “movente”, o tempo “flutuante” e a causalidade “oscilante” - a “famosa tríade” de Epstein (João Mário Grilo, 2007: 67). Sintetizando o contínuo e o descontínuo (a forma e o movimen-

³⁵ Nos termos de Epstein, fotogenia é a qualidade do que é propício a ser filmado.

to, o presente e o passado), o cinema ocasiona a impossibilidade de fixar medidas de tempo e espaço: a realidade que revela é uma realidade *circulante*, cuja essência é o movimento: “O real é coisa problemática, incerta, maleável; o cinema é, simultaneamente, o modo de o figurar e a forma mais rentável de traduzir essa maleabilidade. Quer isto dizer que a possibilidade do cinema é estritamente correlativa da impossibilidade/ improbabilidade do real, em todos os casos, da sua abandonada e impossível verdade.” (Grilo, 2007: 71)

Deste modo, ainda que percebido através da objectiva, o animismo do mundo exterior, ou natureza, no cinema continua a ser de ordem subjectiva. Mantém-se na teoria de Epstein o princípio espiritualista da equivalência entre o inconsciente e a “realidade secreta” (uma alma universal), e o cinematógrafo³⁶ é considerado o instrumento ideal para a representação da “realidade subjectiva, mais obscura e mais verdadeira”, a “vida profunda” (Epstein, 2002: 26).

Segundo o teórico, o mundo cinematográfico assemelha-se ao mundo do inconsciente pela sua “dispensa” da razão e da lógica por utilizar a imagem, “un symbole très proche de la réalité sensible, qu’il représente” ao contrário da literatura, a qual utiliza a palavra, “un symbole indirect, élaboré par la raison et, par elle, très éloigné de l’object” (ibid.: 21); e pela sua organização sentimental, não racional, de ideias - tal como acontece no sonho: “puisque film et rêve constituent, tous deux, des discours visuels, d’où on peut conclure que le cinématographe doit devenir d’instrument approprié à la description de cette vie mentale profonde, dont la mémoire des rêves, si imparfaite qu’elle soit, nous donne un assez bon exemple” (ibid.: 26).

Epstein elabora uma história das ideias no mundo ocidental em torno de uma dicotomia Deus-Diabo, simbolizando o primeiro uma força conservadora e racional que protege a inércia, a permanência, e o segundo uma força de mudança, da “vida profunda”, isto é, do senti-

³⁶ O instrumento de filmagem e projecção utilizado à época de Epstein e ao qual este se refere como sinónimo de cinema.

mento e do instinto³⁷. O Romantismo, e o seu reverter da hierarquia psicológica de razão sobre instinto para o seu contrário, é assim tomado como “revolução diabólica” após o domínio racional do período iluminista (Epstein, 2002: 9-14). O teórico declara o cinematógrafo como instrumento de uma “romantização” da cultura, no sentido em que a sua expressão obedece a uma dinâmica de mobilidade “demoníaca” que vem restituir equilíbrio à predominância da imobilidade “divina”, assente num excesso de intelectualismo, cultivada pela linguagem escrita enquanto principal meio de comunicação social: “le cinématographe commençait à promettre de pouvoir le devenir pour le développement d'une culture romantique, sentimentale et intuitive, de l'esprit de finesse” (ibid.: 26).

Assim se aproxima a literatura fantástica de Eça, a qual procura expressar a dimensão intangível da natureza como movimento, ao cinema como o entende Epstein, cuja qualidade estética fundamental é o movimento. A síntese da linguagem (palavra) com o seu oposto (música) que a prosa poética de Eça procura - a “religião do Sol” - parece ser uma característica própria da imagem em movimento, na qual se confundem o contínuo e o descontínuo. Em ambos os casos a essência invisível do mundo exterior corresponde ao íntimo subjectivo, o inconsciente, pois a representação de uma implica a representação do outro.

Mas se, em literatura, o fantástico é a subversão do indeterminável ao real da linguagem, poderemos, nos mesmos termos, encontrar um fantástico no cinema cuja linguagem se assemelha já à do sonho, onde “o real é impossível”? É evidente que se todo o cinema for fantástico, o conceito deixará de ter qualquer relevância crítica, e nunca chegará definir um estilo ou um género, tal como não faz sentido falar de “música fantástica” nestes termos. Admitindo que o cinema de Malick é exemplar do programa teórico de Epstein, deve ser esclarecida a configuração de um estilo fantástico na sua obra.

³⁷ “Satan, c’est le novateur, le révolutionnaire, le libertaire ; Jéhovah, le conservateur, le gardien de l’ordre établi, l’agent d’un pouvoir qui se prétend absolu. Le tentateur plaide en faveur du mouvement perpétuel de la nature (...) de l’instabilité et de l’énergie de tout ce qui devient. Dieu interdit et punit au nom d’une autre force : celle d’inertie, celle de la masse statique, du repos assouvi et équilibré de l’univers, dans ce que celui-ci croit posséder de parachevé et qui se refuse à évoluer davantage.” (Epstein, 2002: 10)

Voltemos a *The Tree of Life*. No capítulo “Natureza-Infância” observámos como a narrativa propunha a temática cisão entre a infância e a maturidade do protagonista, Jack O’Brien, e como tal cisão instaurava ao longo do filme uma forma de diálogo. Este é o “pensamento” que rege a longa metragem e a base da sua cosmovisão espiritualizada, uma forma do animismo como reminiscência infantil teorizado por Freud.

O diálogo entre a consciência pensante de Jack e um interlocutor indefinido - possivelmente Deus, o irmão falecido, ou a própria infância personificada - manifesta-se através de distintos aspectos formais na obra: a centralidade da figura da árvore como símbolo de contacto entre o presente e o oculto; a presença de imagens de diversos enquadramentos diegéticos evocativas ou expressamente pertencentes a uma dimensão alternativa ao mundo sensível; a mudança de um ponto de vista subjectivo para uma perspectiva omnisciente; a fragmentação cronológica; o recurso a *voice-overs* de modo interrogativo; o ênfase no movimento do vento, das formas de luz e da água.

Estes elementos manifestam uma *outra parte* no diálogo. Mas o que é o *mundo tangível* de *TL*? A dimensão a que se opõe este *outro mundo*? Não poderá consistir meramente no mundo da forma, se forma e movimento são, no ecrã, indistinguíveis. Onde a literatura dispunha da adjectivação e da abstracção para “esfumar” (Paula, 1945: 10) o seu universo substantivo, o cinema (sem o recurso a efeitos especiais) está vinculado às propriedades materiais, ou sensíveis, da natureza³⁸.

A fronteira entre mundos é, de novo, psicológica. A diferença entre as duas partes em diálogo reside na sua determinação racional: de um lado está a consciência de Jack O’Brien, a lógica narrativa, o seu pensamento por palavras que questiona o íntimo sentimental sempre

³⁸ Ainda que o cinema recorra, em parte, a uma lógica gramatical e sintáctica herdada da literatura: “Le film n’a pas pu s’empêcher de se laisser un peu couler dans le moule de la raison et il en a déjà reçu une articulation, une manière de grammaire et de syntaxe, naturellement et frustement analogues à celles du langage parlé et écrit. Ainsi, le découpage procède par séquences qui jouent le rôle d’alinéas ou de phrases, dans lesquels on pourrait distinguer des images-verbales (plans d’action), des images-substantifs, sujets ou compléments directs, indirects, circonstanciels (les uns et les autres étant des plans statiques), des images-adjectifs (plans de détail), etc. Mais, ce parallèle, on ne peut le pousser bien loin ; on en sent vite l’inexactitude, l’artifice. (Epstein, 2002: 20)

indefinido e em movimento, do mesmo modo que o seu olhar sobre o mundo material (reproduzido pela objectiva) procura o elemento interno, constitutivo de todos os corpos, que finalmente lhe providencie uma compreensão total do Universo; do outro lado estão os elementos que acima enumerámos, as imagens fragmentárias de expressão vaga e articulação obscura, meramente intuitiva, a expressão do movimento quer nos objectos representados, quer pelo descolamento da objectiva, quer pela dinâmica da montagem. É a noção de individualidade do protagonista, a sua autodefinição pela linguagem e a razão, que suscitam o desejo de (re)penetrar a alma universal, a sua infância (inconsciente).

Assim, constatamos que o *outro mundo* não é uma evidência *a priori* na forma cinematográfica: a sua substância continua a depender de uma transgressão “do lógico, do coerente, do explicável” - de um referente pragmático de “real”. “To make visible the invisible and to discover absence” (Jackson, 1995: 1): só na medida em que o cinema utiliza a sua linguagem para este fim é que pode ser dito fantástico.

Observemos agora em maior detalhe três procedimentos de grande relevância na obra de Malick: a representação do movimento, o recurso a imagens simbólicas, e o voice-over.

A) Representação do movimento:

"La représentation du mouvement est la raison d'être du cinématographe, sa faculté maîtresse, l'expression fondamentale de son génie" (Epstein, 2002: 16). Ainda que o cinema possa “demonstrar a universalidade do movimento” (Epstein, 1993: 188), demonstrar o movimento em si - isto é, distingui-lo da forma - não é uma característica universal da imagem cinematográfica. Precisamente porque o movimento é a “faculdade mestra” do cinema, a sua representação directa requer um certo artifício por parte do cineasta. Inversamente à literatura, a qual se serve de um código abstracto para criar imagens concretas, o cinema deve utilizar a imagem concreta para representar elementos abstractos.

Christopher B. Barnett dedica o ensaio “Spirit(uality) in the films of Terrence Malick” (2013) à reflexão sobre a importância da imagética do vento (“wind imagery”) no cinema do autor. De acordo com Barnett, Malick utiliza o vento para representar o espírito divino (ou espírito santo) que, permeando todas as coisas visíveis, é, ele mesmo, invisível, assim encontrando uma resposta eficaz para o problema teológico da representação de Deus:

how can the artist manifest God, if God is properly understood as spirit? (...) two possible answers emerge. First, one could argue that God cannot be manifested at all, apart from crude metaphorical imagery such as birds or fire. This approach safeguards divine otherness - since, after all, no one claims that God *is* a dove - but, at the same time, it effectively situates God in a purely symbolic realm. There is, however, another option: one might seek to manifest God as *ruach/pneuma*. God "appears" as spirit, wind or breath. But this also means that the opposite is true: God also "disappears," camouflaged, as it were, in created things. Thus one cannot so much *identify* God as *sense* his presence, though, even in this sensing, ambiguity remains. The wind blows, but one does not know whence it is from or whither it is going.

With its ability to convey moving images, the latter approach is heightened in the cinematic arts, which, even more than painting, have the "capacity to make the invisible visible". (2013: 11-12)

Que o ensaio de Barnett trate as representações do invisível na obra de Malick como representações de um Deus cristão, não incompatibiliza a sua abordagem com aquela que aqui apresentamos, que identifica na mesma obra uma forma de panteísmo fantástico. Outros críticos associam o cinema de Malick ao pensamento de Martin Heidegger e ao apelo do filósofo por uma “filosofia poética ou poesia filosófica” capaz de ultrapassar “os fins instrumentais” da linguagem: “We argue that Malick has assumed the role of poet-philosopher, revealing the

relation between Being and the medium of film, revealing through the use of poetic, evocative imagery the cinema's unique presencing of Being" (Furstenau, 2007; 176-77). Furstenau e MacAvoy referem-se ao ênfase na ambiguidade da imagem cinematográfica como modo de tornar presente um "ser" de outro modo ausente. (Barnett, 2013: 21) Comum a estas várias abordagens, no entanto, é o reconhecimento no cinema de Malick de um confronto nuclear entre o visível e o invisível, o dizível e o indizível, que nos permite, independentemente de concepções filosóficas ou teológicas, estudá-lo enquanto fantástico³⁹.

O ensaio de Barnett concentra-se nas obras *Thin Red Line*, *The New World* e *The Tree of Life*, que considera "'spiritual" movies, which register the presence of something beyond the world *in* the world" (2013: 12). Em cada uma destas obras (e também, nitidamente, em *To the Wonder*) encontramos exemplos das duas soluções assinaladas pelo crítico para a representação de um elemento espiritual, caracterizado fundamentalmente por "otherness": o recurso a imagens simbólicas e a manifestação do "sopro" divino no movimento dos corpos. Planos representando não apenas o vento, mas também correntes de água e jogos de sombras são parte do vocabulário fantástico do autor, suscitando, pela sua regularidade, a impressão de uma presença imaterial imiscuída no mundo sensível. Tal como no caso da indeterminação descritiva de Eça, é a ausência de objectividade nestas imagens que constitui o seu conteúdo subtil: "God remains ever mysterious to human beings. Indeed, this is precisely what the terms *ruach* and *pneuma* imply, since their lack of determinacy effectively blocks any attempt to penetrate into the divine mystery." (...) In Malick's films, as in life, God's presence is also a kind of absence" (ibid: 8/12)

The New World, a longa metragem antecedente a *TL*, tem início com a seguinte fala (em *voice-over*): "Come, spirit. Help us sing the story of our land. You are our mother. We

³⁹ Também Barnett reconhece a impossibilidade de uma definitiva identificação da presença invisível: "(...) It is impossible to say whether his cinematic method is in service to Eckhartian (mystical) or to Heideggerian (philosophical) aims. (...) Is Malick trying to hint at the indeterminacy of God as spirit? Is he displaying the mysterious "presencing" of Being, which like the wind, is subject to no mortal? Or is he suggesting some combination of both, perhaps with an eye to the very relationship between Christian theology and Heidegger's conception of reason after ontotheology?" (2013:25)

your field of corn. We rise from out of the soul of you.” O ecrã mostra uma superfície aquática reflectindo difusamente a copa de árvores, depois uma mulher, de braços abertos, que faz um gesto de saudação ao vento. Este breve prólogo invocativo estabelece desde logo um universo espiritualizado (e subjectivizado pois a voz narrativa é participante), ao mesmo tempo que apresenta uma relação simbólica na representação: o espírito, matriz da vida, corresponde de alguma maneira à água, às árvores e ao vento. A imagem do campo de erva alta será recorrente ao longo do filme, reafirmando-se, através desta metáfora visual, a concepção espiritualista expressa no início pela metáfora verbal. Ao tornar *visível* a passagem do vento, esta imagem apresenta, aos sentidos, a ideia de espírito nela contida. Este é um motivo transversal à filmografia de Malick (que se torna icónico pela sua frequência e relevância), ocorrendo diversas vezes em *The Tree of Life*.

As *representações do espírito* observam também, como assinala Barnett, um importante posicionamento narrativo, tornando-se mais expressivas em “momentos liminares”: “Malick regularly manifests (and therefore also hides) God as spirit. This tendency is particularly noticeable during liminal scenes - those moments in which a character is at a threshold.” (2013: 15). Estas cenas representam caracteristicamente tomadas de decisão, a experiência do amor ou a morte. Encontramos um notório exemplo disto no momento liminar fulcral de *Tree of Life*: a sequência do roubo da camisa de noite pelo jovem Jack.

Este é o momento que marca o abandono da inocência infantil pelo protagonista, a transgressão que assinala a sua entrada na maturidade. Movido por pura rebeldia e por um confuso impulso erótico, Jack entra só na casa da vizinha que já há algum tempo admira de longe. O peso do seu acto acompanha-o, o rapaz sente medo e está alerta. À entrada de casa, um espanto espíritos agita-se e soa, o som segue Jack enquanto este penetra nas primeiras divisões. Na sala de jantar há uma janela aberta que faz ondular as leves cortinas que a cobrem. Jack aproxima-se e toca as cortinas, procurando talvez o contacto de um elemento que se torna, pela

própria transgressão em curso, cada vez mais distante de si, mais misterioso. No quarto, pousado sobre a cómoda da roupa, está um pequeno espelho que o jovem segura por um instante, antes de abrir as gavetas para descobrir a roupa interior da mulher que deseja. Escolhe uma peça e pousa-a, delicadamente, sobre a cama. De repente, vemo-lo correr em desespero pela margem de um rio com a camisa de noite na mão. Esconde o objecto do seu crime sob algumas tábuas perdidas, mas isso não parece suficientemente seguro. Por fim, entrega o tecido à corrente do rio, que o leva rapidamente para longe. Ao voltar a casa, atormentado pelo seu acto e receoso de confrontar a mãe, Jack bate com fúria num tronco de árvore⁴⁰.

the wind is an "absent presence" or a "present absence", which serves as a kind of witness to the liminal moments of a person's life (...) it is *with* them, enveloping them, as if sharing in their very being. (...)

In the end, then, what Malick offers the viewer is a world that is more than the sum of its parts. (...) Malick's wind is an invisible other, which may manifest something - or someone - more to those who have eyes to see and ears to hear" (Barnett, 2013: 19-20).

À “imagética do vento”, a que poderíamos com mais abrangência (mas talvez demasiada abstracção) chamar “imagética do movimento”, associam-se dois outros recursos formais que ajudam a colocar o movimento e a indeterminação no centro da estética fantástica de Malick: o movimento de câmara e a montagem.

A contribuição do primeiro recurso para a dinamização do ponto de vista representativo é evidente: a objectiva não está fixa como um observador mecânico, mas move-se e procura constantemente como um observador humano. O mundo sensível apresenta-se através da percepção mutável e errónea de uma consciência humana (a das personagens que protagonizam cada cena).

⁴⁰ Anexos: figuras 23-26.

O segundo recurso é empregue no mesmo sentido, e com ainda maior expressividade: o corte rápido estilhaça cada cena em múltiplos pontos de vista, destabilizando o espaço e o tempo, desviando frequentemente o foco da acção dramática para a experiência sensível do meio envolvente. A montagem cruza diálogos e “pensamentos” (*voice-overs*), desapegando-os livremente da sua fonte, e justapõe imagens produzindo o seu próprio sentido evocativo ou simbólico. O filme configura-se como rápido fluxo contínuo de imagens, sons, palavras; a permanência de um estado não parece possível - a sua realidade é uma “realidade subjectiva”, de “espaços moventes”, “tempo flutuante” e “causalidade oscilante” (Epstein, *Le Cinema du Diable*). Em *TL* concorrem, com efeito, dois discursos opostos: o concreto, de formas estáveis e organização lógica; e o vago, de formas instáveis e disposição sentimental, que se aproxima da linguagem do sonho. Observaremos exemplos um pouco adiante.

A significação do movimento como espírito em *TL* (tal como em *The Thin Red Line*, *The New World* e *To the Wonder*) é assim construída pela conjugação de diversos signos cinematográficos no contexto de uma divisão temática do Universo em duas dimensões - o manifesto e o oculto - que a narrativa ajuda a estabelecer.

B) Imagens simbólicas:

Já no primeiro capítulo desta dissertação nos referimos a um conjunto de imagens de valor simbólico que evocava, ao longo de *TL*, um *outro mundo*, alternativo ao mundo sensível (consciente). Realçámos entre estas a figura da árvore, síntese de todas as outras. De pouco servirá considerar as especificidades de cada uma das muitas imagens deste tipo que premeiam o filme - sombras, espelhos, escadas, portas, janelas, cortinas, pontes, etc. - o seu sentido está, a este ponto, bem estabelecido. Mais importante será notar *como* adquirem estas imagens o seu valor simbólico.

Chaque film pouvait et devait se créer son ordre personnel de conventions, son propre vocabulaire idéal, qui valait pour ce film-là, mais ne valait pour aucun autre. Car c'est une loi de la symbolisation cinématographique, de rester particulière, de multiplier et d'étendre le sens d'une image sans la schématiser, ni généraliser, sans abstraire vraiment. La métaphysique du langage visuel n'est pas tant intellectuelle qu'émotive. (Epstein, 2002: 25)

A afirmação de Epstein pretende distinguir a simbolização cinematográfica da literária, que o autor entende ser condicionada por séculos de repetição de determinadas metáforas e alegorias. O cinema, por seu lado, por utilizar a imagem, produz a “poesia imagética”, “qui est la métaphysique du sentiment et de l'instinct” (ibid.: 26). Assim, no ecrã, tal como no sonho, o sentido impessoal e universal dos signos é, para o teórico, menos relevante que o seu sentido particular e relativo, determinado pelo seu valor “emotivo” no contexto da obra.

Tal como no caso da “imagética do movimento”, é a repetição e a articulação pela montagem das imagens-símbolo em *TL* que as impregna do seu sentido conotativo. O modo rápido e irregular da montagem faz justapor diversas imagens e falas (em *off*) cuja conexão é muitas vezes pouco lógica, meramente afectiva. É um discurso cinematográfico equiparável à “toada de palavras sem um significado preciso” que Lopes de Paula descrevera a respeito de *Prosas Bárbaras*, “porque o mundo fantástico permite as mais desencontradas sugestões e associações” (1945: 45), e de função semelhante: mostrar o que não pode ser mostrado pela linguagem concreta.

Tomemos como exemplo a sequência que descreve o nascimento de Jack. Esta sucede-se à sequência que representa a história do Universo e do planeta Terra (mantendo com ela, como vimos, uma linearidade narrativa) e antecipa a sequência que retrata os primeiros anos de vida do protagonista. O início e término de uma peça musical (“Siciliana”, de Ottorino

Respighi) ajuda a definir a unidade deste segmento narrativo. Uma descrição literal das imagens que aqui se sucedem permite sondar a natureza da sua associação:

O plano de um rio, de superfície lisa. Um plano de movimento que ascende pelo tronco de uma grande árvore em direcção ao céu. *Voz-off*: "when did you first touch my heart?". Pássaros a voar no céu azul. Os futuros Mr. e Mrs. O'Brien namoram no jardim. Um candeeiro nocturno. Uma luz incide sobre os O'Brien num quarto escuro; ambos sorriem. A mão de Mr. O'Brien, usando aliança, pousa sobre a barriga grávida da sua esposa. Mr. O'Brien escuta o bebé. Um plano de movimento que atravessa um portão. Uma criança vestida de branco, segurando uma vela, é guiada por uma figura feminina, também vestida de branco. Um plano de movimento atravessa a entrada de uma gruta com a forma de um rosto. Um plano sobe um lance de escadas em direcção a uma saída luminosa. A figura de branco chama com a mão, e mostra um livro de tamanho diminuto ao rapaz. Crianças seguem em fila pela floresta, conduzidas pela figura de branco. Um quarto submerso, onde as cortinas flutuam. Um rapaz abre a porta do quarto submerso e nada para fora. Plantas subaquáticas movem-se com a corrente. Um plano submerso de luz reflectida à superfície. Uma mulher em vestido de noiva nada para a superfície. Mrs. O'Brien está na sala de parto. O bebé nasce. Mãos femininas seguram um minúsculo pé. Mr. O'Brien admira ternamente a criança.

A representação do mundo pré-nascimento é, assim, realizada pela conjugação de uma série de imagens "poéticas". Entre estas poderíamos distinguir as ambíguas, de sentido evocativo - como o rio, a árvore, o portão, as plantas subaquáticas - das simbólicas - como as figuras de branco, o livro diminuto, o quarto submerso. Que nenhum destes códigos seja adoptado exclusivamente pelo autor é representativo da significação emotiva e relativa dos símbolos cinematográficos a que se refere Epstein. O critério de justaposição destas imagens permanece sobretudo intuitivo e é com base nesse princípio que se constitui o "vocabulário ideal" de *TL*, capaz de designar o *infilável*. Esta sequência, a par da sequência final da obra, concentra um

grande número de imagens-símbolo que ocorrem sucessivamente. No entanto, a ocorrência de imagens deste tipo é normalmente esporádica e intercala-se ao longo do filme com planos de representação concreta.

Uma referência particular deve ser feita à simbologia de mais um elemento natural no cinema de Malick: a água. Este é outro ícone transversal à obra do cineasta, de grande relevância no conjunto de obras que dissemos tematizar o *outro mundo* - a “tetralogia espiritual” *The Thin Red Line*, *The New World*, *The Tree of Life* e *To The Wonder*.

Uma propriedade essencial faz da água um elemento ideal para a representação fantástica no cinema: a sua informalidade. A forma da água é puro movimento. Nesse sentido, é a mais clara metáfora visual do mundo cinematográfico como definido por Epstein: “un monde où le mouvement règne en maître, où la forme, perpétuellement mobile, comme liquéfiée, n’est plus qu’une certaine lenteur d’écoulement” (Epstein, 2002: 18). No universo multidimensional da obra de Malick, onde se distinguem determinado e indeterminado, a água, nas múltiplas formas da sua aparição, é representante por excelência do “abstracto fantástico sob a realidade evidente” - o *outro mundo*.

O *outro mundo*, como observámos no capítulo “Natureza-Infância”, é o Éden, o lugar fecundo onde a vida tem início - a água é pois símbolo da infância. Tal simbologia não é apenas de ordem apriorística e conceptual, mas é construída dentro de cada obra pelo princípio “afectivo” (“métaphysique émotive”) a que antes nos referimos. Na sequência que acima citámos, é evidente a associação da imagética da água (o rio, o quarto submerso, os planos subaquáticos, etc.) ao mundo pré-nascimento, e inúmeros outros exemplos poderiam ser apresentados. Mencionaremos apenas mais um.

As sequências iniciais de *The Thin Red Line* e *The New World* incluem imagens de perspectiva subaquática de corpos a nadar. Em ambos os casos quem nada são indígenas, presumivelmente no seu território nativo. Os corpos estão nus, e os indígenas parecem nadar por

puro prazer. Os protagonistas destas cenas são, no primeiro caso, crianças de uma tribo melanésia do sul do Pacífico, no segundo, Pocahontas e outros membros da tribo Algonquin, no continente norte-americano. A identidade exacta dos nativos é, no entanto, de pouca relevância no contexto de cada filme, nem é ela expressamente referida - o seu papel é assumidamente arquetípico. Estas imagens exprimem alegria e liberdade, o ser humano celebra a harmonia com o seu elemento original.

Imagens semelhantes ocorrem por diversas vezes em *The Tree of Life*, com variações: planos submersos ou emersos, com ou sem a presença da figura humana, com personagens familiares ou desconhecidas. Em todos estes casos, no entanto, cultiva-se e utiliza-se a conotação do elemento aquático como estado original, dimensão natural, lugar da infância - simbologia que se estende às suas múltiplas aparições, seja na forma trivial de torneiras ou regadores de relva ou na forma imponente de rios e oceanos⁴¹.

C) *Voice-over*:

Consideremos, por fim, a utilização do *voice-over* (voz sobreposta, extra-diegética) como recurso de representação fantástica. Esta é uma marca estilística presente em toda a filmografia de Malick, embora não pretendamos aqui abordar a sua utilização em sentido universal, pois nem todas as obras do autor reúnem as particularidades temáticas e estéticas que temos vindo a descrever e que nos permitem considerá-las fantásticas. É o caso das duas primeiras longas metragens, *Badlands* (1973) e *Days of Heaven* (1978), nas quais dificilmente se identifica o tema do *outro mundo* tal como o apresentámos a respeito das obras que constituem o nosso foco de análise. Concentrar-nos-emos então no comentário ao uso do *voice-over* em *The Tree of Life*, que será também aplicável às outras obras da “tetralogia espiritual” de Malick.

⁴¹ Anexos: figuras 27-34.

Words are deceptive in Malick's work. (...) He often detaches words from the people speaking them, transforming communication into a barrier against understanding. (...) Instead, he seeks the truth our bodies cannot hide through movement and music - the languages of the heart. (Gamboa: 2015)

O *voice-over* é um claro significante da consciência pensante das personagens. Esta forma de diálogo distingue-se nitidamente de falas em *voice-off* (diálogo diegético, mas deslocado da imagem correspondente) pelo modo sussurrado da sua pronunciação e pelo seu isolamento sonoro, que o associam a uma dimensão privada. É a voz de Jack O'Brien que introduz a narrativa: "Brother. Mother. It was they who led me to your door." A sua fala sobrepõe-se à imagem de uma mancha luminosa, informe e multicolor - o seu destinatário. Estes são os primeiros indícios do protagonismo e do ponto de vista narrativos no filme. Depois, é a voz de Mrs. O'Brien que toma lugar, explicando a distinção entre dois "caminhos pela vida": "the way of nature, and the way of grace". A sua fala pode ser interpretada como uma recordação do protagonista, Jack, pois também é dirigida a um destinatário desconhecido ("I will be true to you, whatever comes"), embora desta vez as imagens mostrem instantes da infância de Mrs. O'Brien, de que Jack não poderia ter memória. Já antes aludimos à relação umbilical que parecem manter estas duas consciências ao longo do filme; embora a narrativa se apresente maioritariamente através da perspectiva de Jack, é em certas instâncias o pensamento da mãe que se sobrepõe aos eventos representados (e apenas num momento, o do pai). Deste modo, embora se afirme a subjectivação da representação, dá-se por vezes uma transmissão de protagonismo na perspectiva - que é parte da indeterminação do discurso. Caso notável é a sequência que narra a história do Universo, a qual, como vimos, constitui a mais radical alteração de perspectiva para a *outra parte*. Esta ainda se relaciona, como sabemos, com a consciência de Jack, mas apenas pela mais vaga das relações.

O *voice-over*, como utilizado por Malick, é uma ponte entre as duas dimensões opostas. O seu código não é emotivo como o da poesia imagética, mas concreto, lógico. A palavra é o expoente máximo do mundo consciente e racional, a linguagem estabelece a forma. Contudo, o diálogo interno dos protagonistas de *TL* tende invariavelmente para a indeterminação. Vários aspectos o indiciam: a frequência com que os diálogos ocorrem no modo interrogativo, sem que uma resposta (verbal) seja obtida; a articulação ilógica de frases e em certos casos a agramaticalidade frásica; por fim, o endereço a um destinatário impreciso ou mutável. Quando nomeado um interlocutor - um “you” -, a fala *pensada* dos protagonistas dirige-se em certos casos a Deus, noutros ao falecido R.L., a outras personagens (Mrs. O’Brien, Mr. O’Brien, Jack, etc.) ou simplesmente a alguém não especificado.

Leo Bersani e Ulysse Dutoit, analisando a utilização do *voice-over* em *The Thin Red Line*, observam que os diálogos internos dos protagonistas não estão destinados ser completados ou a obter resposta, pois se baseiam na ilusão de distinção entre emissor e destinatário: “The final ‘you’ is the speaker’s soul – a soul, strangely, that is his but that is external to him, one he prays to enter” (2004: 168).

The voice-overs are, for the most part, neither explicative nor assertive. (...) They are a way of making the entire film the repetition of an immense question, and it is (...) within the visualization of that question that a certain way not exactly of answering it, but of living in a way that exceeds it will be found. (Ibid.: 134)

Assim, de acordo com os críticos, a principal função estética do diálogo interno é a expressão do movimento “da alma” na consciência das personagens que constantemente procuram, em vão, parar esse movimento pela compreensão. O mesmo espírito que circula sob as formas do mundo sensível circula sob as formas da linguagem, originando-as e desfazendo-as.

A “alma universal” encontra-se, uma vez mais, no substracto fantástico da consciência que a procura.

Tomemos agora a sequência final de *The Tree of Life* como ilustração dos vários procedimentos que descrevemos, e que aqui se conjugam.

O longo *flashback* da infância de Jack termina com as palavras de Mrs. O’Brien “The only way to be happy is to love. Unless you love, your life will flash by. Do good to them. Wonder. Hope.” Voltamos a encontrar Jack adulto, como se emergindo de uma longa meditação. Jack é então conduzido (ascende num elevador) a um local fantástico.

Um plano de luz penetrando uma fenda rochosa introduz a nova sequência. Em pensamento, Jack anuncia aquele que pressente estar perto de encontrar: “Brother”. Vemos agora o deserto rochoso que ao longo do filme entrevíamos por breves *flashes*. A imagem da sombra do protagonista antecede a de um portal, o simples molde de uma porta no meio do deserto. Uma figura feminina, talvez Mrs. O’Brien, atravessa-o antes de Jack. Após alguma hesitação, este segue-a.

Seguem-se imagens do fim do mundo, a destruição de um planeta. “Keep us. Guide us. Till the end of time”, diz a voz interna de Jack. Sucede-se às imagens de destruição a de um novo planeta, intacto. “Follow me”, diz a voz de uma criança. De novo a imagem de crianças que seguram velas, os não-nascidos, habitantes de um lugar extra-temporal. Uma delas apaga a vela e atravessa uma porta raiada de luz.

No deserto, Jack adulto tem agora diante de si o rapaz Jack. A criança guia-o na direcção do sol. Segue-se uma rápida sucessão de imagens “de passagem”: um plano de movimento subindo uma rampa, outro avançando para um portão aberto; outro ascendendo de cadáveres envoltos em mortalhas para um amplo céu; ascendendo da base para o cume de umas escadas apontadas ao céu; uma mão que se ergue do túmulo em direcção à mulher ange-

lical que a chama; mãos que se separam; a entrada de Jack num espaço sombrio; uma noiva que espreita por uma porta entreaberta, através de cuja abertura entra o sol.

Por fim, o *outro lado*. Um pequeno banco de areia atravessando o mar. Jack contempla uma praia, inundada pela maré de brandas ondas que reluzem ao sol. Ao seu lado estão outras figuras humanas que exploram a praia com igual admiração. Do outro lado de uma pequena baía, uma criança observa-o. Jack ajoelha-se na areia molhada. Uma mulher vem ao seu encontro.

As pessoas na praia começam a reconhecer-se. O segundo filho O'Brien, Steve, enquanto criança, sorri de braços abertos ao forte vento que envolve todos os que ali se encontram. Uma pequena árvore está plantada na areia. Poderosas ondas, observadas de uma perspectiva subaquática, descrevem o seu cíclico movimento.

Os O'Brien reúnem-se. É um momento de alegria e consolo. As imagens de um eclipse que se desvenda, a luz do sol pelos ramos de uma árvore, uma criança destapando uma vela intercalam-se com as trocas de afectos da família. Mrs. O'Brien beija uma mão velha, que se torna jovem.

Abre-se uma porta submersa. O plano subaquático de nenúfares. Uma mulher nada até à superfície. O por-do-sol. Anoitece. Uma grande cascata.

Agora assistimos a uma nova cena: Mrs. O'Brien está com R.L. num vasto deserto branco. Ao fundo, caminham figuras humanas, tal como na praia. Jack adulto também lá está. Mrs. O'Brien abre a porta de uma casa que dá directamente para o deserto. Leva R.L. pela mão e despede-se dele. Jack assiste, atrás da mãe. Toca as suas costas e cabelo.

Mrs. O'Brien move lentamente as mãos na claridade do sol. Acompanham-na duas figuras que reconhecemos ser ela mesma como criança e como jovem. Os seus gestos são de oferta: "I give him to you. I give you my son." A sequência termina com um plano que descende do céu para um *campo de girassóis*.

O filme retoma então a realidade concreta. A música termina. Jack desce no elevador para a cidade vidro e aço. Vislumbramos a árvore, entre os pátios urbanos. Jack olha em redor, para os altos prédios, sorri.

O longo plano contra-picado de vastos arranha-céus, em cujas faces espelhadas se reflecte o céu. O longo plano de uma ponte. E por fim, a informe mancha luminosa de várias cores, em lento movimento, como fumo⁴².

Também na obra de Malick encontramos a expressão de uma “religião do Sol”. A imagem do campo de girassóis que encerra a longa sequência acima descrita, e que antecipa as imagens de representação concreta, parece ser a formulação cinematográfica desta mesma ideia.

O desfecho “fantástico” do filme, esta catarse de sentido vago, representa uma experiência *universal* (intemporal, impessoal, “inespacial”) ocorrida na consciência do protagonista. A resposta ao questionamento verbalizado de Jack - uma expansão das múltiplas “respostas” que atravessam o filme - não é, pois, verbalizável, mas não deixa de ser uma resposta (na sua última aparição no ecrã, Jack sorri). “Language raises questions which, Malick’s film suggests, language may be inherently unable to answer” (Bersani & Dutoit, 2004: 168).

Deste modo, a resolução do conflito central de *TL* não é de ordem dramática - nenhum acontecimento ou descoberta soluciona os problemas do protagonista - mas sim discursiva. O sucesso e o alívio de Jack consistem em ter experienciado conscientemente (tornado *tangível*) o *outro mundo*. Assim, o filme parece indicar a própria representação (fantástica) como meio para “ter a alma limpa e transparente, sem sombra de deuses e de tiranos” - configura-se, também aqui, uma “religião da arte”.

⁴² Anexos: figuras 35-46.

Não por acaso, escutamos no final da longa-metragem um apelo ao “amor” semelhante ao do final de *AEP* (“Sobretudo continuemos a usar, insaciavelmente, do dom melhor que Deus nos concedeu entre todos os dons (...), o dom de O amar (...) . E não esqueçamos que Ele já nos ensinou (...) que a melhor maneira de O amar é que uns aos outros nos amemos, e que amemos toda a Sua obra” (Queirós, 2009: 344)) nas palavras de Mrs. O’Brien: “The only way to be happy is to love. Unless you love, your life will flash by. Do good to them. Wonder. Hope.” Amor será o encontro entre o individual e o universal, que a obra de arte manifesta.

Conclusão

O tema da natureza revelou ser, nas obras que analisámos, equivalente ao tema da linguagem. À linguagem se deve a separação entre mundos que é não só a divisão entre o ser humano e o mundo exterior mas também a divisão interna entre consciente e inconsciente. Embora compreendendo a sua realidade através de palavras e formas, a consciência, que detém o poder da representação, compreende também a noção de um limite para essa realidade. Assim se torna o mundo natural análogo ao mundo do inconsciente: o mistério de um é o mistério de outro, e cada qual serve como via de acesso ao outro.

Na obra de Eça de Queirós, tal como na de Terrence Malick, encontrámos diversos sinais de uma representação da natureza construída em torno do problema dos limites da linguagem, do desafio estético de representar o *outro mundo*: o campo do indefinido, o que é propriamente indizível. Isto conduziu-nos ao volátil conceito de fantástico, do qual procurámos estabelecer uma definição útil à nossa análise. A literatura teórica providenciou-nos a noção de fantástico como o género ou estilo onde se verifica a transgressão de um paradigma representativo de “real”, e a partir de Freud reforçámos a ideia de “outro mundo” como duplo do sujeito observador.

Deste modo, e avançando na análise a *Prosas Bárbaras*, foi-nos possível definir o fantástico como um modo de transformação “musical” do discurso artístico, aliado ao tema do outro mundo construído pela narrativa (ou, no caso de *Prosas Bárbaras*, pela dissertação ensaística). Por “musical” entendemos a modulação do discurso no sentido do ilógico, do emotivo. O paradigma textual de “real” na prosa de Eça verificou-se ser o lógico, a descrição de sentido evidente, que dissemos constituir o mundo tangível da representação. Assim se tornou claro que a transgressão fantástica ocorre, ali, pela indeterminação no discurso.

Esta indeterminação, porém, não significa arbitrariedade ou absurdo; respeita uma temática ou “pensamento” genericamente coerente: o panteísmo fantástico, ou seja, o reconhecimento de uma alma universal na natureza, a qual equivale ao inconsciente subjectivo. Tal tema é, ao contrário de uma premissa filosófica ou teológica, indissociável do estilo pelo qual se apresenta, o que nos leva, de acordo com Jaime Batalha Reis, a caracterizar a abordagem de Eça como “poética”. Definimos três procedimentos geradores do fantástico em *Prosas Bárbaras*, também identificáveis em *Adão e Eva no Paraíso*; em rigor, são três modos de passagem: do evidente para o indeterminado, da sensação para o sentimento, do material para o imaterial.

Ao transpor estes conceitos para a análise da representação fantástica na obra de Malick, deparámos com as diferentes especificidades da forma cinematográfica. Descrevemos estas especificidades baseando-nos na teoria de Jean Epstein. Apesar de o teórico defender a impossibilidade de um “real” objectivo no cinema, e a revelação natural do animismo do Universo pela mera representação de movimento no ecrã (um movimento omnipresente), verificámos serem distinguíveis, em *The Tree of Life*, um mundo tangível e um outro mundo. A distinção, não sendo intrínseca à forma cinematográfica, implica, tal como no caso do fantástico literário, um determinado contexto temático - o tema do outro mundo - e a existência de dois discursos contrastantes: um concreto, de exposição evidente e lógica, e outro indeterminado, de exposição vaga e emotiva.

Não dispondo dos recursos de abstracção descritiva da literatura, o cinema deve produzir deliberadamente a significação fantástica dos seus signos, um vocabulário ideal capaz de designar o indizível. Analisámos três procedimentos geradores do fantástico em *The Tree of Life*, identificáveis também noutras obras do autor: a representação do movimento através da afirmação de uma imagética do movimento e da montagem, a utilização de imagens simbólicas, e a utilização do *voice-over*.

Por fim, reflectimos sobre a defesa de uma “religião do sol”, manifesta em várias obras do nosso *corpus*, também formulada como apelo ao “amor”. Pudemos constatar que tal ideia remetia ao próprio acto de representação, defendendo uma linguagem aberta – poética, musical - capaz de solucionar o conflito fantástico; de remediar, mesmo que efemeramente, a separação original entre consciência e natureza-infância. Deste modo, tendo a linguagem como tema principal, estas obras apresentam (ou sugerem) uma resolução discursiva para o seu conflito nuclear: a realização consciente da experiência universal. Propondo tal ligação, esta pode ser lida como a defesa de uma religião da arte.

Bibliografia

Obras de Eça de Queirós:

QUEIRÓS, Eça de (2004), *Textos de imprensa* (Edição crítica das obras de Eça de Queirós) - 1º vol.: Da Gazeta de Portugal, Ana Teresesa Peixinho (org.), Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

——— (2009), “Adão e Eva no Paraíso” em *Contos I* (Edição crítica das obras de Eça de Queirós), Marie-Hélène Piwnik (org.), Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. pp. 316-344 (*AEP*)

Obras de Terrence Malick:

MALICK, Terrence (2011), *The Tree of Life (TL)*

Outros:

BARNETT, Christopher B. (2013), "Spirit(uality) in the Films of Terrence Malick," em *Journal of Religion & Film*: Vol. 17: Iss. 1, artigo 33.
<http://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol17/iss1/33>

BELLEMIN-NOEL, Jean (1972), *Notes sur le Fantastique (textes de Théophile Gautier)*. em: *Littérature*, nº8. Le fantastique. pp. 3-23.
<https://doi.org/10.3406/litt.1972.1051>

BERSANI, Leo & DUTOIT, Ulysse (2004), *Forms of Being: Cinema, Aesthetics, Subjectivity*, Londres: British Film Institute.

BÍBLIA SAGRADA (1995), Lisboa: Sociedade Bíblica de Portugal, (Génese 1-3 e Job)

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1994), *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa: Teorema.

CUNHA, Maria do Rosário (2012), “*Adão e Eva no paraíso*, de Eça de Queirós: os ‘anos dolorosos’ do início”, em *Teografias 2 (Gramáticas da Criação: Adão, Eva e outros mitos)*, Universidade de Aveiro, pp. 89-96.

‘WORLD TREE’ em *Encyclopaedia Britannica*.
<https://www.britannica.com/topic/world-tree>

EPSTEIN, Jean (1993), “Photogénie and the Imponderable” (Photogenie de l’Imponderable) em *French Film theory and criticism - a History/ Antology* - vol II 1929/ 1939, Richard Abel (org.), Princeton University Press. pp. 188-192

——— (2002), *Le Cinéma du diable*, Jean-Marie Trembley (org.), Québec: Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l’Université de Québec
<https://pt.scribd.com/document/365203165/Jean-Epstein-Le-Cinema-Du-Diable-pdf>

FREUD, Sigmund (1973a), “Animism, Magic and the Omnipotence of Thoughts” em *Totem and Taboo and other works*, trad. James Strachey & Anna Freud... [et al.]. (*The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*; vol. 13), Londres : Hogarth Press pp. 75-99.

——— (1973b), “The ‘Uncanny’” em *An infantile neurosis and other works*, trad. James Strachey & Anna Freud... [et al.] (*The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*; vol. 17) - Londres: Hogarth Press, pp 217-252.

FURST, Lilian R. (1973), *Romanticism*, Londres: Methuen.

FURSTENAU, Marc & MACAVOY, Leslie (2007), “Terrence Malick’s Heideggerian Cinema: War and the Question of Being in *The Thin Red Line*”, em *Poetic Visions of America: the Cinema of Terrence Malick*, Hannah Patterson (org.), New York: Wallflower Press. pp. 179-191

GAMBOA, Rafael Hernán (2015), *An Analysis: To the Wonder* (vídeo)
<https://www.youtube.com/watch?v=FyVVFuXsizI>

GORKI, Maxime (2000), *Ombres grises et silence* em *Cahiers du cinéma*, Hors Série - 26 - Le siècle du cinéma.

GRILO, João Mário (2007), *As Lições do Cinema - Manual de Filmologia*, Lisboa: Colibri.

HUGO, Victor (1972), “Le Satyre”, (*La légende des siècles*) em *Poésie*, Bernard Leuilliot (org.), 2º vol, Paris: Éd. du Seuil, pp. 92-101.

JACKSON, Rosemary (1995), *Fantasy : the literature of subversion*, Londres: Routledge.

LAVOISIER, Antoine de (2016), *Traité élémentaire de chimie, tome 1*, Paris: Cuchet, Libraire, rue & hôtel Serpente.
<http://www.gutenberg.org/ebooks/52487>

PAULA, Maria Isabel (1945), *As Prosas bárbaras : ensaio de análise estilística*, tese de licenciatura em Filologia Românica apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

MALICK, Terrence (1998), *The Thin Red Line*

——— (2008), *The New World*

MANDER, William (2016), "Pantheism", em *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (org.),
<https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/pantheism/>

MARTINS, Oliveira (1987), *Elementos de Antropologia (História Natural do Homem)*, Lisboa: Guimarães Editores

‘NATUREZA’ (2003-2018) em *Dicionário infopédia da Língua Portuguesa* [em linha], Porto: Porto Editora.
<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/natureza>

PEIXINHO, Ana Teresa (2004), “Introdução” em *Textos de imprensa* (Edição crítica das obras de Eça de Queirós). - 1º vol.: *Da Gazeta de Portugal*, Ana Teresa Peixinho (org.), Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 15-49.

POE, Edgar Allan (1996), *The Fall of the House of Usher* em *The complete illustrated stories and poems*, Londres: Chancellor Press, pp. 51-67.

——— (2004) “Letter to B——” em *The Selected Writings of Edgar Allan Poe: authoritative texts, backgrounds and contexts, criticism*, G. R. Thompson (org.), New York: W. W. Norton, pp. 588-593.

QUEIRÓS, Eça de (2011), “Almanaques”, em *Almanaques e outros dispersos*, Irene Fialho (org.), Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 249-284.

QUENTAL, Antero de (2013), *Tendências gerais da filosofia na segunda metade do séc XIX e outros textos*, Bruno Bêu de Carvalho (org.), Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa

REIS, Jaime Batalha (2004), “Na primeira fase da vida literária de Eça de Queirós” em *Textos de imprensa*, (Edição crítica das obras de Eça de Queirós) - 1º vol.: Da Gazeta de Portugal, Ana Teresa Peixinho (org.), Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 165-198.

ROAS, David (org.) (2001), *Teoriás de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros.

SANTANA, Maria Helena (2007), *Literatura e Ciência na ficção do século XIX. A narrativa naturalista e pós-naturalista portuguesa*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda

SARAIVA, António José (1982), *As ideias de Eça de Queirós: ensaio*, Amadora: Bertrand

SCOTT, A.O. (2011), "Heaven, Texas and the Cosmic Whodunit, 'The Tree of Life', From Terrence Malick” - Crítica, 26 de Maio, *New York Times*

<https://www.nytimes.com/2011/05/27/movies/the-tree-of-life-from-terrence-malick-review.html>

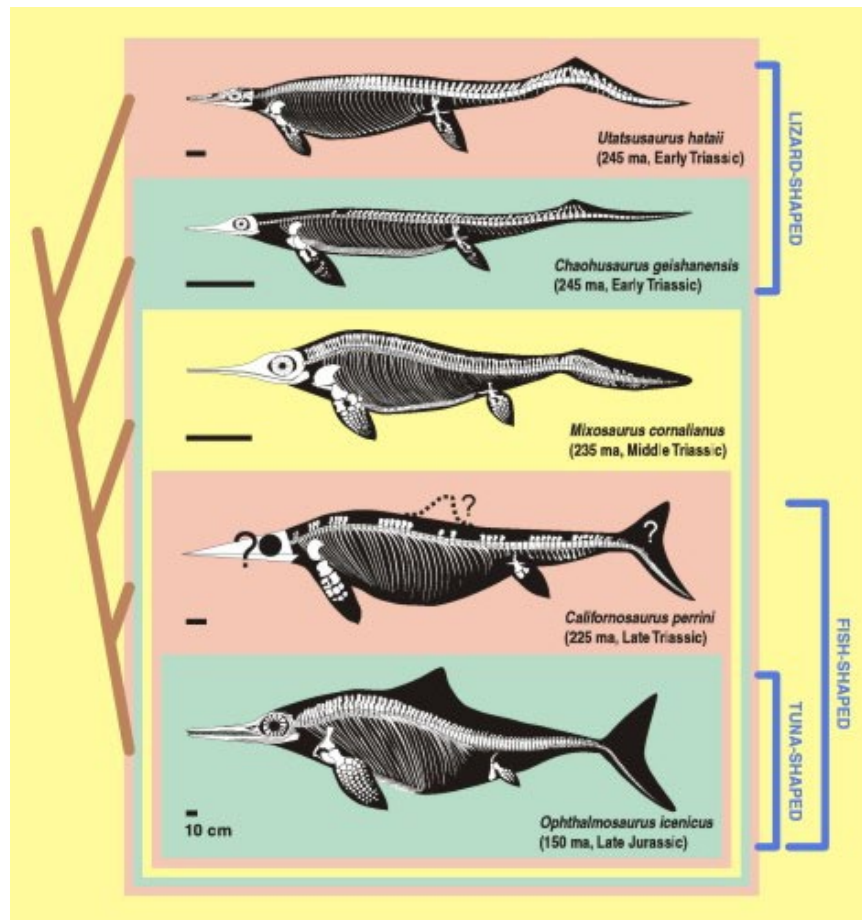
SEQUEIRA, Maria do Carmo Castelo Branco Vilaça de (2002), *A Dimensão Fantástica na Obra de Eça de Queirós*, Porto: Campo das Letras.

TODOROV, Tzvetan (1977), *Introdução à literatura fantástica*; trad. de Maria Ondina Braga, Lisboa: Moraes.

TOLKIEN, J. R. R. (1983), “On Fairy-Stories”, em *The monsters and the critics and other essays*, Londres: George Allen & Unwin, pp. 109-161.

Anexos

1. **Evolução do Ictiossauro.**
<http://www.ucmp.berkeley.edu/people/motani/ichthyo/>



2. “**L’Ichtyosaure et le Plesiosaure**”, ilustração de Édouard Riou para a obra *La Terre avant le déluge* de Louis Figuier, 1863

3.



4.



5.



6.



7.



8.



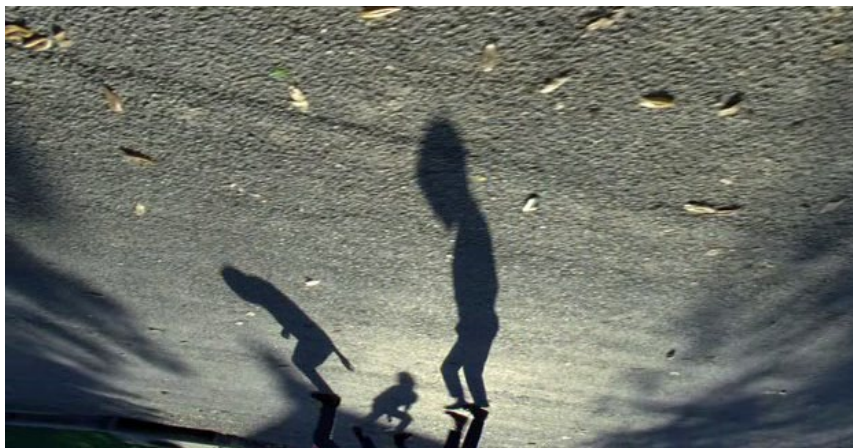
9.



10.



11.



12..



13.



14.



15..



16.



17.



18.



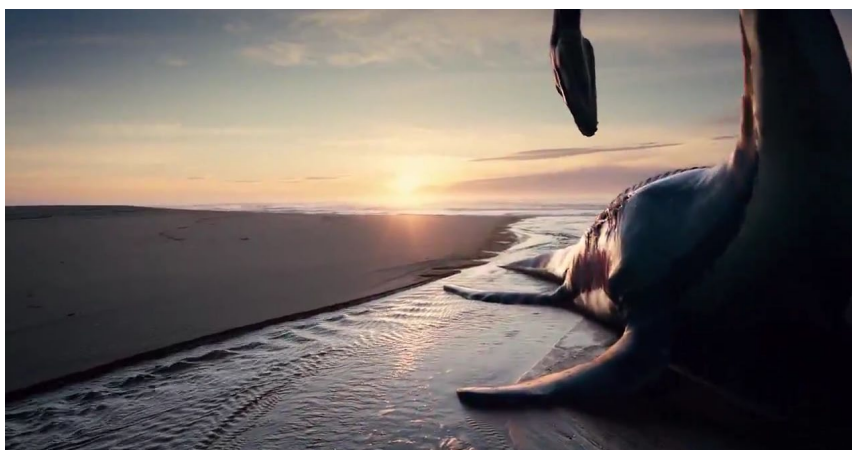
19.



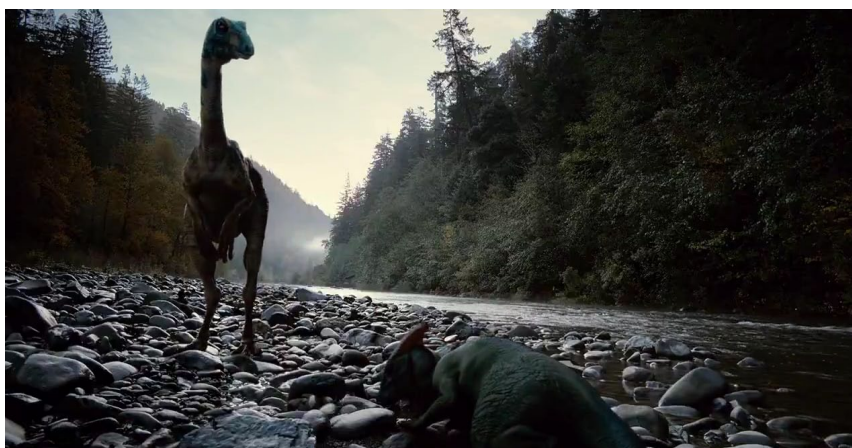
20.



21.



22.





23.



24.

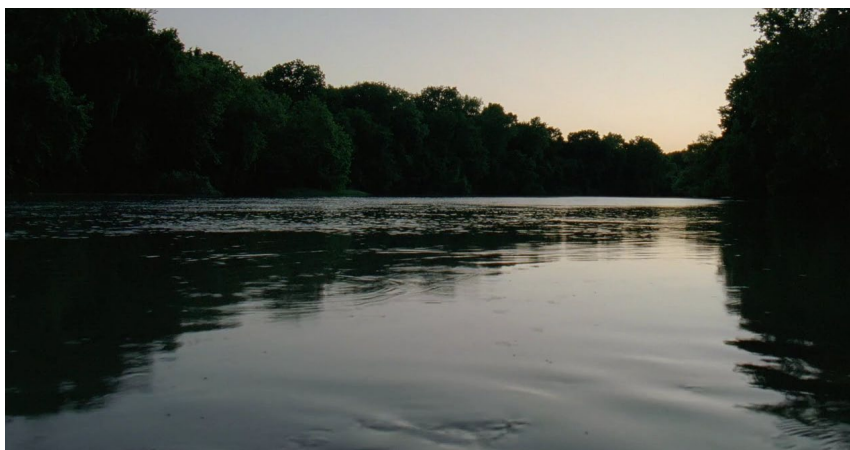


25.



26.

27.



28.



29.



30.



31.



32.

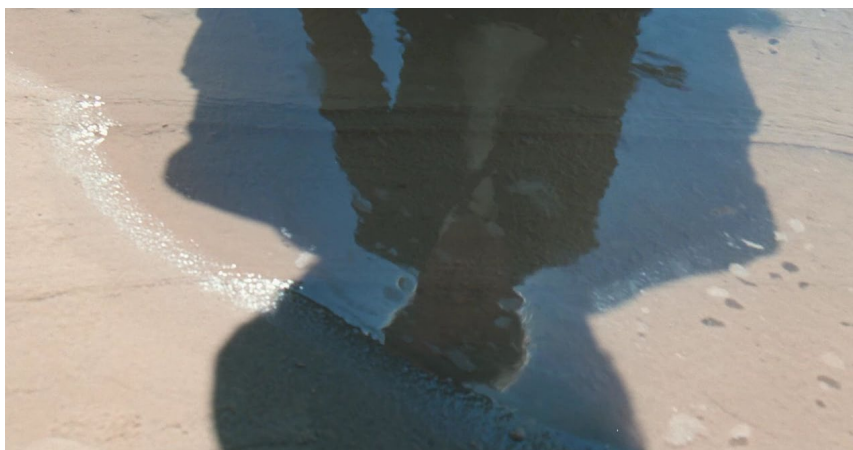


33.



34.





35.



36.

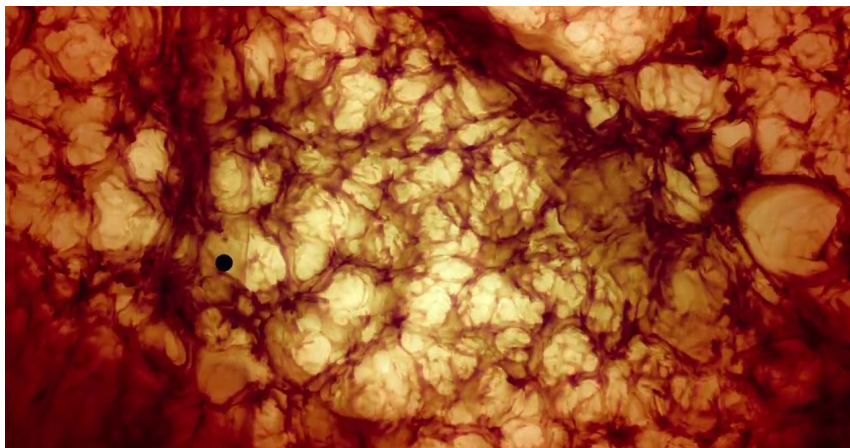


37.



38.

39.



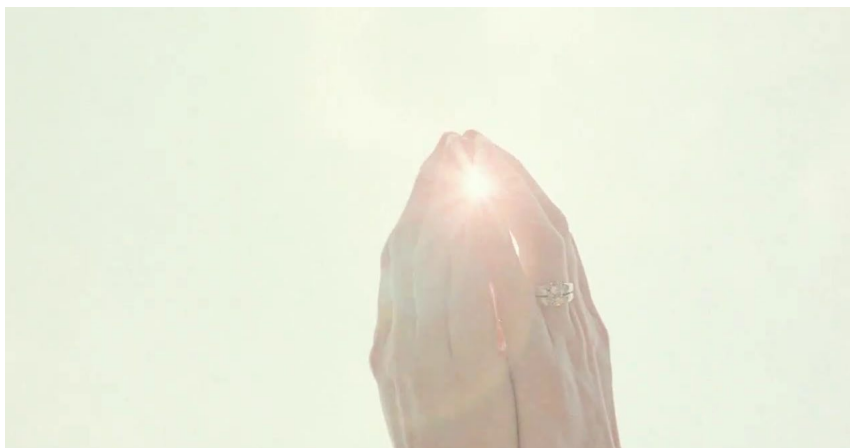
40.



41.



42.



43.



44.



45.



46.

