



AFLUENTE:  
REVISTA DE LETRAS E LINGUÍSTICA



A NARRAÇÃO DE SI PELO OUTRO:  
A INCAPACIDADE DE DIZER O AMOR NO SENTIDO BEAUVOIRIANO

*THE NARRATION OF THE SELF BY THE OTHER:  
THE INABILITY TO SAY LOVE IN THE BEAUVOIR SENSE*

Profa. Dra. Ana Catarina Santos Pereira  
Universidade da Beira Interior / LabCom.IFP  
anacatarinapereira4@gmail.com

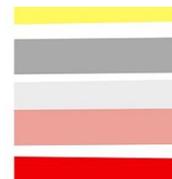
**Resumo:** Num texto escrito que se furta aos tradicionais padrões e metodologias académicas, ensaiamos uma leitura que viaja do romance *O sangue dos outros*, de Simone de Beauvoir, para uma reflexão sobre um dos temas centrais do livro: a incapacidade de declarar amor ao outro e de vivência plena de sentimentos íntimos. O tema, como reconheceremos, perpassa o século XX, encontrando expressão em diversos objectos artísticos, da literatura ao cinema, do teatro à dança, da música às artes plásticas. De uma perspectiva sociológica, estes anos de conflitos mundiais, de reposicionamentos políticos e de manifestações em prol de uma universalização dos direitos humanos, questionaram ou tornaram fugazes muitas das uniões matrimoniais, que foram deixando de poder basear-se em relações essencialmente económicas, morais ou religiosas. Face a profundas alterações em ideais e valores dominantes, o amor seria então revalorizado como o último dos compromissos. Não obstante, nas linhas essencialmente aporéticas que aqui apresentamos, não propomos leituras finais ou justificações últimas para a resistência a palavras que anunciem novas fases, vidas ou promessas mútuas. Partimos apenas de um romance que mimetiza uma realidade comum, propagada em várias formas de expressão artística da contemporaneidade.

**Palavras-chave:** amor, enunciação, performativo, compromisso.

**Abstract:** *In a written text that evades the traditional standards and academic methodologies, we perform a reading that travels from the novel *The Blood of Others*, by Simone de Beauvoir, into a reflection on one of the central issues of the book: the inability to declare love to the other and complete experience of intimate feelings. The theme, as we will recognize, runs through the twentieth century, finding expression in various artistic objects, from literature to cinema, from theater to dance, from music to visual arts. From a sociological perspective, these years of world conflicts, of political repositions and manifestations for human rights' universalization, questioned or made fleeting many of the marriages that no longer could be based on relations economic, moral or religious essentially based. Towards profound changes in ideals and dominant values, love was then revalued as the last of the commitments. Regardless of, in the essentially aporetic lines presented here, we do not propose final readings or ultimate justifications for resistance to words that announce new phases, lives or mutual promises. We start from a novel that mimics a common reality, diffused in various forms of artistic expression of the contemporaneity.*

**Keywords:** *love, enunciation, performative, commitment.*

“Uma história de amor na França da Frente Popular e da Segunda Guerra Mundial. O dilema de quem tem a responsabilidade de decidir do empenhamento e sacrifício dos outros. Uma das mais belas obras de ficção de Simone de Beauvoir.”



A sinopse em tom apologético, na contracapa da edição das Publicações Dom Quixote, contextualiza a narrativa densa de *O sangue dos outros*. Antecipando conflitos éticos e militantes, as breves linhas sumarizam o carácter romântico de um texto em que o pensamento filosófico é construído a partir da diegese ficcional, da interpretação de personagens e da composição de cenários. A releitura, aqui iniciada, parte da mestiçagem dos traços conotados à escrita de Beauvoir, com o propósito de estabelecimento de um diálogo entre a temática elegida e a centralidade da mesma em outras formas de expressão artística.

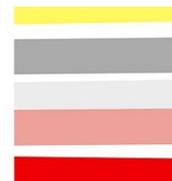
### **Autora e anti-heroína**

Historicamente, *O sangue dos outros* foi publicado em França, no ano de 1945, centrando-se no período de ocupação e de resistência que começava a chegar ao fim. Segundo Christiane Zehl Romero (1999) e Claudine Monteil (2000), biógrafas oficiais de Simone de Beauvoir, a situação descrita no romance será análoga à vivida pela filósofa, que então completava 37 anos de idade. Tal como Hélène, personagem principal da obra, a autora ter-se-á mostrado igualmente resistente, procurando adiar a perspectiva de um conflito. Quando Sartre a convenceu da inevitabilidade da guerra, recordaria com pavor os momentos de infância, nos quais várias amigas haviam perdido pais e irmãos em combate: “De repente, a História desabou sobre mim, e eu explodi: encontrei-me espalhada pelos quatro cantos da Terra, ligada com todas as minhas fibras a cada um e a todos. Ideias, valores, tudo vacilou; a própria felicidade perdeu a sua importância.” (Beauvoir em Romero, 1999, p. 57)

Ainda segundo Christiane Zehl Romero, o sentimento de empatia espoletaria o término da abstenção, bem como o início de uma actividade política e solidária particularmente dirigida a outras mulheres de combatentes. Tendo Jean-Paul Sartre combatido na frente e, mais tarde, integrado um campo de prisioneiros de guerra, Beauvoir viveria a II Guerra Mundial como a mulher que receia pela vida do companheiro.

Simone, que se sentia uma mulher como as outras, partilhou o destino de todas as mulheres em tempo de guerra: visitas fugazes, esperas, inquietações. Nunca lhe pareceu sentir-se tão profundamente solidária com as companheiras do mesmo sexo como quando procurava comunicar com Sartre, quando lhe mandava encomendas ou quando ia acompanhá-lo ao comboio que o trouxera de licença. (*Idem*, p. 58)

Expectavelmente, *O sangue dos outros* poderia focar-se numa personagem feminina que vê o noivo partir para uma guerra sangrenta, narrando a vivência de constantes esperas e



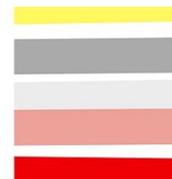
inquietações na primeira pessoa. Ao invés, a história destas páginas é dirigida por um líder da *Résistance* que vê soldados morrerem por seguirem os seus ideais e obedecerem aos seus comandos. Jean Blomart — personagem masculina principal — é atormentado pela consciência da responsabilização, tanto nos momentos em que toma decisões que farão derramar o “sangue dos outros”, como nos instantes de intimidade, nos quais se revela incapaz de assumir/experienciar sentimentos profundos por Hélène: “Havia dias em que me parecia absurdo pensar em toda essa alegria que eu lhe poderia dar com uma só palavra e que não lhe dava.” (Beauvoir, 1985, p. 129)

Enredado em dúvidas e fiel a valores que considera irrevogáveis, a personagem não distingue duas esferas, consolidando argumentos para a defesa de uma tese que ganharia expressão nos anos 60, segundo a qual “o pessoal é político” (Hanisch, 1970). A braços com um conflito existencialista, Blomart personifica a citação de Dostoievski colocada em epígrafe no início da obra — “Todos somos responsáveis por tudo perante todos” —, ao mesmo tempo que conceptualiza o compromisso (militar, sindical, amoroso, político) como um incessante conflito entre individualismo e solidariedade.

Hélène, como referíamos, não assume o estatuto de narradora da história, o que mais tarde poderia ter sido cobrado a Beauvoir, em defesa de uma representatividade e voz próprias atribuídas ao género feminino. A falta dessa voz não significou, ainda assim, que a força e a capacidade de decisão não estivessem do lado daquela personagem, com traços de personalidade contrastantes com os de Jean. No romance, Hélène (re)conhece as perturbações do homem que ama, os seus problemas de expressão e dúvidas existencialistas, assumindo a decisão de permanecer ao seu lado:

— Ouça — disse ela. — Mais tarde, tentarei desligar-me de si, prometo-lhe. Mas isso não deve impedir-nos de tentarmos ter agora as relações mais fortes que for possível. Apertei-a contra mim; a sua coragem tocava-me o coração.  
— Valerá a pena ligarmo-nos mais um ao outro se tudo for apenas uma coisa provisória?  
— Tanto pior — disse ela —, não vamos estragar o presente por ter medo do futuro.  
(*Idem*, p. 108)

À possível insensatez do gesto romântico sobrepõe-se um controlo dos acontecimentos e uma valoração do momento presente, operados pela anti-heroína da história. O presente não conjectura a hipótese de tempos futuros, pela desimportância dos últimos face à densidade dos primeiros. A mulher, vista como *o outro* aos olhos de Jean, assume o protagonismo e a direcção



da acção. Admirando-a, ele acaba por ceder, em escassos momentos de maior ímpeto emocional:

Houve ao menos esse minuto na minha vida em que não tergiversei, em que não regateei com a minha consciência: e tu soubeste salvar-me do remorso. [...] Tu não eras nos meus braços um corpo abandonado, mas uma mulher completa. Sorrias-me bem de frente, para que eu soubesse que estavas ali de livre vontade, que não estavas perdida no tumulto apenas do teu próprio sangue. Não te sentias como presa de uma fatalidade odiosa; no meio dos ímpetos mais apaixonados, qualquer coisa na tua voz, no teu sorriso, dizia: ‘É porque eu consinto.’ Por meio dessa constância em te declarares livre, punhas-me em paz comigo próprio. (*Idem*, p. 109)

Sobre a questão da autoria, dos modos de escrita e da voz narrativa feminina, Simone de Beauvoir viria, mais tarde, em Outubro de 1966, proferir: “Eu não falo apenas sobre mim: procuro falar sobre algo que se expande infinitamente para além da minha singularidade; procuro falar sobre tudo (o que é necessário) para conceber uma obra literária, sobre como é para mim criar um universal concreto, um universal singular.” (Francis, C. & Gontier, F., 1979, ps. 450 e 451)<sup>1</sup> Desse modo, estabelecia uma ligação profunda entre experiência individual e colectiva, memória pessoal e conjunta, teoria e prática, estória e História, suscitando outras questões: como falar de uma experiência pessoal (particular, quase íntima), mostrá-la a um universo que não partilha necessariamente estruturas de valores e conhecimentos, desencadeando mecanismos de identificação? Em que pessoa deveria falar ou escrever: num singular e pessoal “eu”, num pluralista e globalizante “nós”, num distante e objectivo “ela/ele”?

Em *O segundo sexo*, e como já relembrámos em Pereira (2016), Simone de Beauvoir optou pela terceira via, na provável busca de um cariz académico e existencialista, ainda que político e militante. O recurso formal e linguístico será mais evidente nos últimos capítulos da obra, nas inúmeras referências à “mulher independente” e nos pré-requisitos que estipula para a consagração de uma escritora. Mas é também elegido, na sua vertente mais literária, em romances-tese como *A convidada* (1943), o próprio *O sangue dos outros* (1945) e *As belas imagens* (1966), nos quais declina a potencial liberdade de assumir identidades distintas.

No primeiro, a autora descreve, em clara alusão a uma amante de Sartre, o lento processo de destruição de um casal em virtude da permanência prolongada de uma jovem alojada na casa de ambos. Escrito durante a ocupação nazi da capital francesa (e com uma inquietante epígrafe

---

<sup>1</sup> Tradução nossa. No original: “Je ne parle pas seulement de moi: d’essaie de parler de quelque chose qui déborde infiniment ma singularité; j’essaie de parler de tout, donc de faire une œuvre littéraire, puisqu’il s’agit pour moi de créer un universel concret, un universel singularisé.”



de Hegel: “Toda a consciência tem por objectivo a morte de outra”), *A convidada* exhibe o confronto e a rivalidade entre duas mulheres que formam parte de um insólito triângulo amoroso, sendo narrado na confortável e descritiva terceira pessoa. Em *As belas imagens*, regressa à temática da incomunicabilidade no amor e da falência de modelos de relação amorosa convencionais, a partir do questionamento de uma mulher acerca do belo, da educação e da aparência. As figuras femininas centrais de Beauvoir parecem, assim, atingir o estatuto não pela via da enunciação, mas do enunciado, não pelo dito, mas pelo vivido.

Por sua vez, o lugar votado pela crítica literária a estes romances seria, também ele, contestável. Enaltecendo o tratamento filosófico de todos os temas, independentemente do género em que escrevesse (epistolar, crónica, romance, ensaio...), Beauvoir afastar-se-ia da ideia de concretização de um ofício literário, que reconhecia a outros autores. No final de *Tout compte fait*, avoca: “Eu não sou como Virginia Woolf, Joyce, Prouste, que ressuscitaram o brilho das sensações e capturaram, em palavras, o mundo exterior. Mas esse não era o meu propósito. Eu queria fazer-me existir para os outros, comunicando-lhes o caminho mais directo, o gosto da minha própria vida: eu quase consegui.”<sup>2</sup> (Beauvoir citada na edição de *Le Monde*, 2019, p. 18)

Da conjugação dos princípios – de um universal concreto e de uma escrita vivencial – sobressai a busca de uma *mimesis*, partilhada por diferentes artistas que buscam o olhar e a identificação de uma audiência o mais vasta possível. Subentende-se, ainda, uma revalorização do conteúdo sobre a forma, na não cedência à construção sintáctica que embeleze e no léxico desenfreado. Ou no uso da palavra escrita como um meio, e não como um fim em si mesmo.

### **Da experiência amorosa e da capacidade de o dizer**

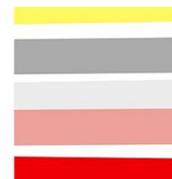
No epílogo de *O sangue dos outros*, a decisão de Hélène custa-lhe a própria vida, introduzindo-se a temática da prática abortiva ilegal. Sobre este aspecto, recorde-se que Beauvoir integrou o *Movimento de Libertação das Mulheres* que, em 1971, redigiu *A Lista das 343 mulheres que ousaram declarar “Eu Abortei”*, publicado pelo jornal *Nouvelle Observateur*. De entre as assinantes, constavam algumas das principais figuras públicas do país, como Agnès Varda, Catherine Deneuve e Françoise Sagan.

---

<sup>2</sup> Tradução nossa. No original: "Je n'ai pas comme Virginia Woolf, Prouste, Joyce, ressuscité le chatoiement des sensations et capté dans des mots le monde extérieur. Mais tel n'était pas mon dessein. Je voulais me faire exister pour les autres en leur communiquant de la manière la plus directe, le goût de ma propre vie: j'y ai à peu près réussi."



## AFLUENTE: REVISTA DE LETRAS E LINGUÍSTICA



Ao final trágico de *O sangue dos outros*, Claudine Monteil (2000) relaciona ainda outros dilemas que atormentavam Beauvoir, como a performatividade e concretização dos ideais de liberdade que defendia: “Enquanto eu envernizava as unhas eram embarcados os judeus!”, diz a certa altura do romance. Na bibliografia de Beauvoir, *O sangue dos outros* representa assim um primeiro passo para um empenhamento político maior – efectivado quatro anos mais tarde, com a publicação d’*O segundo sexo* –, não se tratando o primeiro, no entender da autora e na reiteração de ambas as biógrafas, de uma obra sobre a Resistência. O tratamento de questões existencialistas é dominante, sobretudo através dos *flashbacks* narrativos de Jean, ressentido, desde a infância, da diferença entre si próprio e os outros, pelo seu poder económico e estatuto burguês. No desenrolar da acção, ele sente invariavelmente que tudo o que faz surte efeitos na vida de outras pessoas, alterando-a ou destruindo-a, conjugando-se a existência de um como uma permanente invasão na existência do outro:

(Paul) pensava ‘É um filho de burgueses.’ O que eu compreendia repentinamente com terror é que essas aparências não eram falsas: pertenciam-me tão certamente como o meu corpo e o meu constrangimento que apertava a minha garganta confirmando a sua verdade: ‘É injusto.’ Mas a injustiça não estava no rancor de Paul; estava no coração do meu ser, nessa maldição tantas vezes pressentida, tão selvaticamente renegada: a maldição de ser um outro. (*Idem*, p. 106)

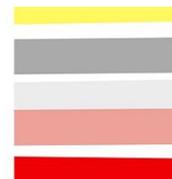
Ao longo de todos os capítulos, o conflito e a crise identitária repercutem-se, sistematicamente, na relação, suscitando o constrangimento e a noção de desmerecimento de tamanho amor. Num esforço máximo por se libertar da culpa, Jean sai de casa e torna-se operário.

‘Não é verdade. Não sou eu.’ Tinha vontade de gritar estas palavras quando Hélène me olhava com os olhos cheios de admiração e de amor. Contudo, era verdade: era eu. Eu quem tinha esvaziado a minha carteira no escritório do meu pai, eu quem trocara as minhas roupas de burguês por uma bata cinzenta; este quarto era o meu; era realmente esta a minha cara. Era com a minha própria carne que Hélène compunha esse herói, do qual todas as recordações, todos os pensamentos, todos os sorrisos eram meus, mas em que eu não me conhecia. (*Idem, ibidem*)

De acordo com a filosofia existencialista de Beauvoir, como de Sartre, as estruturas sociais são obviamente geradoras de múltiplos valores, devendo os mesmos ser questionados e contestados, no sacrifício do conforto, da inércia e da passividade interiores. A reflexão e a luta consequente serão a génese de personalidades como as de Jean e de Hélène, que rejeitam a evolução política em que se encontram inseridos, ao mesmo tempo que se vão distinguindo enquanto seres humanos. Nesse sentido mais íntimo, poderá identificar-se uma estrutura díptica



## AFLUENTE: REVISTA DE LETRAS E LINGUÍSTICA



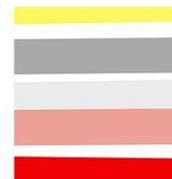
que percorre as páginas do romance, que opõe a capacidade de entrega de Jean à de Hélène e que exhibe duas personagens em distintos níveis de experiência amorosa.

A esse respeito, recorde-se, o filósofo e teólogo francês, Jean-Yves Leloup, formula uma escala que procura definir modos humanos de vivência do amor, consoante as suas designações na língua grega, da forma mais condicionada à mais livre:

- 1) *porneia*, o amor como apetite devorador;
- 2) *pothos*, necessidade e carência possessiva;
- 3) *pathé*, paixão e sedução também possessiva;
- 4) *eros*, ou o interesse erótico;
- 5) *philia*, o amor-amizade;
- 6) *storgé*, o amor-ternura;
- 7) *armonia*, o amor equilibrado e bondoso, primeiro nível do amor desinteressado;
- 8) *eunoia*, a dedicação e a compaixão;
- 9) *charis*, a gratidão e a celebração, sem porquê nem para quê;
- 10) *agapé*, o amor gratuito e incondicional. (Leloup em Borges, 2014, ps. 136 e 137)

Da citação e releitura que Paulo Borges empreende sobre os escritos de Leloup sobressai-nos a não estagnidade dos diferentes estados, sendo próprio da condição humana a transição e, por vezes, a conjugação simultânea a respeito dos mesmos objectos, seres ou pessoas. A experiência amorosa situa-se, portanto, entre os vários níveis descritos, complexificando a sua definição. Em *O sangue dos outros*, Hélène paira entre os quatro primeiros estados e um mais elevado de gratidão e celebração, enquanto Jean revela um desapego passível de ser interpretado quer como *storgé*, quer como mera incapacidade de envolvimento.

Maria João Mayer Branco, docente e investigadora da Universidade Nova de Lisboa, tece considerações complementares sobre o mesmo tema. Ao ser convidada para explicar a palavra “amor” a um grupo de crianças, começa precisamente por enunciar o grau de complexidade da tarefa, relacionando-a ao pouco consenso existente em torno da sua significação. No seu entender, ao declararmos um amor estamos “a dizer uma coisa que sentimos que só nós sabemos o que é e que mais ninguém pode compreender, mas ao mesmo tempo sabemos que aquilo que sentimos depende do outro, do facto de o outro existir.” (Branco, 2016, *online*) O mais do que pessoal, mas o essencialmente íntimo e inefável, da experiência humana prevê assim uma ausência de controlo sobre o sentimento, já que aquele/a que sente não terá tido poder na escolha, ou sequer na receptividade futura. Não obstante, da declaração do sentimento nasce, invariavelmente, a expectativa: o desejo de se ser correspondido no



turbilhão de sensações inexplicáveis, ou a vontade imensa de viver, em conjunto, algo intenso, forte, belo.

A própria expectativa, a pressão associada e a incapacidade do seu cumprimento, somam, por sua vez, motivos ao tormento e à inércia de Jean, em *O sangue dos outros*:

[...] senti nos meus braços uma grande vontade de te puxar para mim, de te apertar contra o meu coração; nos meus braços, o gesto parecia tão fácil: fácil de fazer, e fácil de desfazer, um gesto transparente e exactamente igual a si próprio. Mas deixei os braços caídos ao longo do meu corpo. Um gesto, e Jacques está morto. Um gesto, e qualquer coisa de novo aparece no mundo, qualquer coisa que eu criei e se desenvolve fora de mim, sem mim, arrastando atrás de si imprevisíveis avalanches. (Beauvoir, 1985, p. 77)

Da falta de atitude, Jean deseja assim que não surjam novas consequências. Não declarando sentimentos, não se sentirá responsável pela dependência de Hélène:

Apertei a tua mão com indiferença; deixei-te ir embora sozinha pelas ruas em festas; ia a chorar mas eu não sabia. E fui-me embora, pelo meu lado, julgando-me também sozinho e acariciando a meu modo um vago remorso. Como se todos esses beijos que não te dei não nos tivessem prendido um ao outro com tanta força como os abraços mais ardentes; com tanta força como esses beijos que já não voltarei a dar-te, como essas palavras que nunca mais te direi e que me ligam a ti para sempre, tu, meu único amor. (*Idem*, p. 78)

Por outro lado, segundo Maria João Mayer Branco, o que sobrevive após o término ou a rejeição será a continuação do amor em outras vertentes: “Pode-se continuar a amar uma pessoa que não nos ama, isso é possível, sim, mas muito, muito difícil, e significa apenas ‘eu quero que tu existas, que tu vivas, mesmo que seja longe de mim’.” (Branco, 2016, *online*) A fórmula contraria tanto o princípio da inconsequência enunciado por Jean Blomart, como a perspectiva de Paulo Borges. Para o filósofo budista, esse tipo de situações resulta do que denomina como “apEgo”, e denuncia uma egoísta necessidade de satisfação, consolo e gratificação. O outro será tratado, por quem insiste em amar, como mero objecto, não se respeitando o seu desejo de partir.

Analisando o mesmo sentimento de apropriação, Sartre (para quem estamos condenados a ser livres) entende que, no amor, o sujeito apenas deseja ser amado, pretendendo que o amante o tenha como sua razão de ser e de existir, enquanto se torna fundamento da sua liberdade: “O amante não deseja possuir o amado como se possui uma coisa; ele reclama um tipo especial de apropriação. Quer possuir uma liberdade como liberdade.” (Sartre, 2005, p. 370) O desejo de imensidão, por sua vez, adensa-se. No amor, e ainda na perspectiva sartriana, o amante quer ser

e simbolizar o mundo para o ser amado, aceitando o processo de objectificação inerente ao mesmo. Por outro lado, acrescenta o autor, o amante “quer ser o objecto no qual a liberdade de outrem aceita perder-se, o objecto no qual o outro aceita encontrar como que a sua facticidade segunda, o seu ser e a sua razão de ser; o objecto-limite da transcendência.” (*Idem*, p. 371)

Todavia, em *O sangue dos outros*, as duas personagens contestam a totalidade do envolvimento amoroso assim pers/descrito. Tal como Beauvoir e Sartre, Héléne e Jean viveram o seu romance de distintos modos, inseridos num quotidiano influente, com outros protagonistas e narradores participantes. Os motivos do desapego de Jean não coincidirão com a postura de Héléne, encontrando-se os dele essencialmente relacionados com uma atenção maior ao contexto político e uma simultânea rejeição da ideia de contínua influência no destino do outro. Na transposição da situação para os nossos dias, verificamos que, do senso comum, da vida e do quotidiano, dos que nos rodeiam e das suas experiências, soçobram frases feitas concordantes: “a vida é demasiado curta para me comprometer”, “não quero prender-me a ninguém”, “existem demasiadas pessoas interessantes no mundo para ficar com apenas uma”. Nestes casos, as palavras comprometedoras sobejam, por ainda lhes reconhecermos poder performativo.

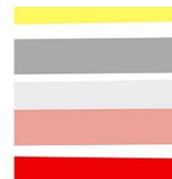
### *Só para dizer*

*Havia dias em que me parecia absurdo pensar em toda essa alegria que eu lhe poderia dar com uma só palavra e que não lhe dava.*  
(Beauvoir, 1985, p. 129)

A partir dos estudos linguísticos, nos quais Wittgenstein e John Austin se inserem, sabemos que falar é, antes de mais, a realização de determinados actos associados ao desempenho da linguagem, que produzem, por sua vez, alterações em determinadas propriedades das pessoas ou das coisas existentes no mundo: “Eu faço coisas, ao dizer coisas. [...] o acto locutório tem um significado — o acto ilocutório tem uma certa força ao ser dito.” (Austin, 1986, p. 121)<sup>3</sup> Para Austin, a palavra “amo-te” corresponde a um enunciado performativo, que não constata nada de existente, mas que faz existir aquilo que diz. Para ser bem-sucedido, é necessário que a pessoa que toma parte no procedimento (e o invoca) tenha,

---

<sup>3</sup> Tradução nossa. No original: “I do things, in saying something. (...) the locutionary act has a meaning – the illocutionary act has a certain force in saying something.”



efectivamente, esses pensamentos ou sentimentos, bem como a intenção de adoptar um comportamento concordante.

“Amo-te!” será, assim, uma das raras palavras que comporta a totalidade. Corpo, alma, vida, beleza, existência, perenidade. No dizer-se, imprimem-se certezas, compromissos e continuidades. Conceito e gesto que levam à imensa possibilidade de alterar um rumo. No mesmo tom, e num exercício de leitura comparada, recorde-se o jeito simples e despudorado, os acordes melancólicos e algo saudosistas, de Adriana Calcanhoto (álbum Público - ao vivo, 2000), na música *Vambora*: “Entre por essa porta agora, e diga que me adora, você tem meia-hora, para mudar a minha vida”.

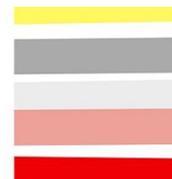
A par da literatura e da música, também o cinema regressaria à dificuldade de dizer o amor como quem regressa a casa. Nos anos 60, Antonioni dedicou-lhe a trilogia do silêncio e da incomunicabilidade, em relações amorosas marcadas pela finitude. O primeiro dos filmes, *A Aventura* (1960), centra-se no cruzeiro realizado por um grupo de amigos, do qual faz parte um casal: Anna – Lea Massari, e Sandro – Gabriele Ferzetti. Quando o inexplicável desaparecimento de Anna é notado, as buscas são alternadas com festas e outras questões frívolas, assistindo-se a uma aproximação progressiva entre Sandro e Claudia (Monica Vitti).

Em *A Noite* (1961), Antonioni renova o tema da alienação e da fragilidade dos laços estabelecidos, susceptivelmente desfeitos pela formação de novos laços, igualmente insatisfatórios e marcados pela incompreensão. No filme do meio, um casal burguês atravessa uma crise, durante uma festa, fracassando as várias tentativas de resolução. O volume elevado da música e as interrupções dos demais convidados corporizam materialmente o círculo vicioso da dificuldade de comunicação. Por fim, em *O Eclipse* (1962), a intimidade entre uma jovem burguesa (Vittoria, interpretada por Monica Vitti) e um corrector da bolsa (Piero/Alain Delon) circunscreve-se em idênticas impossibilidades. Na fala-epítome que marcaria toda a História do Cinema, Vittoria termina a relação (e a trilogia), dizendo: “Querida não te amar. Ou amar-te muito mais”.

Numa Europa em reconstrução que olhava para dentro e se interrogava – por Sartre e Camus na filosofia, por Ionesco e Beckett no teatro –, Ingmar Bergman e Alain Resnais abordam também a opção pelo silêncio, em obras cinematográficas tão marcantes como *Persona* (1966) e *Hiroshima mon amour* (1959). Já em finais do século, na literatura portuguesa de base igualmente filosófica, Vergílio Ferreira escreveria declarações epistolares que indiciam o carácter inaugural e definitivo da palavra impronunciável para Jean:



## AFLUENTE: REVISTA DE LETRAS E LINGUÍSTICA



Lembro-me é de quando na nossa primeira noite eu te disse que te amava e tu disseste também te amo. Hei-de lembrar-me decerto ainda de quantas outras palavras me disseste. Mas agora quero ouvir apenas essa tua palavra ardente em que toda a vida se me consumiu. E do sim gentil no pátio da Universidade e em que tudo começou. Também te amo. Sim. E é estranho como uma vida inteira se me resume a uma palavra. Possivelmente por ser a única a dizer tudo o que valeu a pena saber. (Ferreira, 2010, p. 41)

Ao contrário de Vergílio Ferreira, Jean escusa a declaração por não desejar impedir Hélène de ser livre: “Desejava que toda a vida humana fosse uma pura liberdade transparente: e descobria-me na vida dos outros como uma barreira opaca.” (Beauvoir, 1985, p. 111). Como se o amor exigisse ao outro que passasse a viver em função do um, num processo de dependência sem retorno. Na anulação de um espírito ou de uma vida própria. Sendo a perfeição inatingível, Jean opta pela exposição insípida de sentimentos, sem se dar conta de que os momentos de amor são tão reais como a vida e a morte.

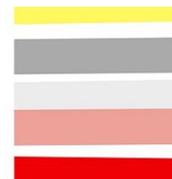
Gera-se o silêncio como refúgio e protecção, na vida e na arte, à semelhança do que os Coldfinger entoaram, já no início de um novo milénio:

*You lye, lips sealed,  
Nothing left unsaid can ever do us wrong  
I stand, so close,  
Enough to feel you breathe  
In the beauty of you  
Beauty of You (álbum Lefthand, 2000)*

Como na letra citada, opta-se pelo não dito. Por um subjectivismo que arrisca a dependência e a não-verdade, com frequentes justificações atribuídas a mágoas passadas, atingidas em momentos de fragilidade e de entrega.

Constrange-se o amor ao primeiro, ao mais ingénuo e ainda não deformado pelos posteriores. A mágoa antecede, assim, a dispersão e a defesa, dando lugar ao amor “feito e desfeito como uma cama” (Alexandre O’Neill, 1999, p. 38).

Mas perante a impossibilidade de anulação de um passado de sucessivos fracassos, a poesia e a música traçam ainda alguns caminhos alternativos. Há mais de vinte anos que a idílica proposta de Mafalda Veiga (álbum ao vivo, 2000) cativa ouvintes fiéis que decoram o seu refrão e mantêm a possibilidade do romantismo. O léxico é acessível, no desenho de um quadro pintado em tons de esperança e optimismo:



Mesmo que a vida mude os nossos sentidos  
E o mundo nos leve para longe de nós  
E que um dia o tempo pareça perdido  
E tudo se desfaça num gesto só

Eu vou guardar cada lugar teu  
Ancorado em cada lugar meu  
E hoje apenas isso me faz acreditar  
Que eu vou chegar contigo  
Onde só chega quem não tem medo de naufragar

Ainda na música portuguesa da viragem do milénio, os Clã sintetizariam de forma definitiva este *Problema de Expressão* (álbum Kazoo, 1997), no clássico que se tornaria um dos seus temas mais escutados:

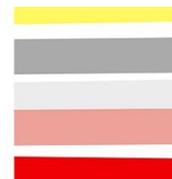
Só para dizer que te amo  
Nem sempre encontro o melhor termo  
Nem sempre escolho o melhor modo  
Devia ser como no cinema  
A língua inglesa fica sempre bem  
E nunca atraiçoa ninguém

O teu mundo está tão perto do meu  
E o que digo está tão longe  
Como o mar está do céu

Só para dizer que te amo  
Não sei porquê este embaraço  
Que mais parece que só te estimo  
E há até um momento  
Em que digo o que não quero  
E o que sinto por ti  
São coisas confusas  
E até parece que estou a mentir  
As palavras custam a sair  
Não digo o que estou a sentir  
Digo o contrário do que estou a sentir

O teu mundo está tão perto do meu [...]  
E é tão difícil dizer amor  
É bem melhor  
Dizê-lo a cantar

Por isso esta noite  
Fiz esta canção  
Para resolver  
O meu problema de expressão  
P'ra ficar mais perto  
Bem mais perto



A popularidade atingida pela balada de uma banda que funde rock, funk e pop na voz de Manuela Azevedo, exponencia a dificuldade já enunciada pelos autores até aqui revisitados. Meio século depois da publicação do romance beauvoiriano, várias gerações de ouvintes decoraram a letra que as rádios emitiram com acentuada frequência, renovando a incomunicabilidade que inspirara tantas criações artísticas anteriores. No silêncio que deixa os amantes ilesos.

Lembremos, no entanto, que o *Carpe Diem* dos acordes de Mafalda Veiga – que sumariza, numa apologia epicurista, a brevidade da vida e a percibibilidade do belo – acolhe ainda inúmeros seguidores, alargando-se a sucessivas vagas de citadores mais ou menos conscientes de Horácio. Trata-se, também, da máxima corporizada por Hélène, nos momentos de entrega que comovem Jean. À sedução do outro, numa perspectiva claramente sartriana, Jean associaria sempre o constrangimento e a manipulação, sendo que apenas no epílogo da obra haveria espaço para o arrependimento tardio. Face ao irreversível, a personagem masculina pondera o não-dito e a importância do gesto.

Ela volta a fechar os olhos; as palavras não atravessaram o seu sonho. Esse sonho pesado onde borbulha um sangue violáceo e que eu não posso sonhar. Não. Não voltes a adormecer. Acorda já, acorda para sempre. Ela abriu os olhos, abriu os lábios, estava de novo perto de mim e eu não soube guardá-la. Era preciso penetrar à força e em cheio no seu coração, rasgar os nevoeiros, e obrigá-la a escutar-me, suplicar-lhe: permanece viva, volta para mim. [...] Deveria ter lançado os braços à tua volta e não os abrir mais: não te vás embora; amo-te, fica comigo. Ouviste-las, estas palavras e partiste; eu deveria tê-las gritado mais alto. Amo-te. Agora eu falo e tu já não ouves. Escutavas-me tão apaixonadamente: e eu calava-me. Será que não voltaremos nunca para trás, em nenhuma vida? (*Idem*, p. 58)

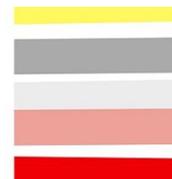
### **Do amor que não se diz**

Ao contrário de Jean, constrangido por um ideal de liberdade e de superação contínua, os amantes que optam pelo silêncio podem ainda crer no amor. Nas linhas finais deste breve exercício de Literatura Comparada, gostaríamos de nos debruçar sobre alguns desses casos, uma vez que também a literatura, a música e o cinema multiplicam exemplos, exponenciando significados para o não-dito.

Nas palavras do poeta turco, Nazim Hikmet, o silêncio e a expectativa antecipam a perfeição e algo maior.



# AFLUENTE: REVISTA DE LETRAS E LINGUÍSTICA



O mar mais bonito:  
é aquele que não foi descoberto ainda.  
A criança mais bonita:  
não cresceu ainda.  
Nossos melhores dias:  
são aqueles que não vivemos ainda.  
A palavra mais bonita que quero lhe dizer:  
é aquela que não disse ainda...  
(poema de 1945, em Milton e Hikmet, 2008, p. 157)

Num registo mais lírico, e também ele mais apaixonado, Fernando Pessoa (1919 – 1930, ps. 92- 93) confessa:

O amor, quando se revela,  
Não se sabe revelar.  
Sabe bem olhar p'ra ela  
Mas não lhe sabe falar.

Quem quer dizer o que sente  
Não sabe o que há-de dizer.  
Fala: parece que mente...  
Cala: parece esquecer...

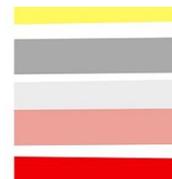
Ah, mas se ela adivinhasse,  
Se pudesse ouvir o olhar,  
E se um olhar lhe bastasse  
P'ra saber que a estão a amar!

Mas quem sente muito, cala;  
Quem quer dizer quanto sente  
Fica sem alma nem fala,  
Fica só, inteiramente!

Mas se isto puder contar-lhe  
O que não lhe ousou contar,  
Já não terei que falar-lhe  
Porque lhe estou a falar...

Sobre a imensurabilidade da importância da escolha das palavras que inauguram o compromisso, Herberto Helder (1996, p. 4) escreve:

Não sei como dizer-te que minha voz te procura  
e a atenção começa a florir, quando sucede a noite  
esplêndida e vasta.  
Não sei o que dizer, quando longamente teus pulsos  
se enchem de um brilho precioso  
e estremeças como um pensamento chegado. Quando,  
Iniciado o campo, o centeio imaturo ondula tocado  
pelo pressentir de um tempo distante,  
e na terra crescida os homens entoam a vindima  
- eu não sei como dizer-te que cem ideias,  
dentro de mim, te procuram.



Quando as folhas da melancolia arrefecem com astros  
ao lado do espaço  
e o coração é uma semente inventada  
em seu escuro fundo e em seu turbilhão de um dia,  
tu arrebatas os caminhos da minha solidão  
como se toda a casa ardesse pousada na noite.

- E então não sei o que dizer  
junto à taça de pedra do teu jovem silêncio.  
Quando as crianças acordam nas luas espantadas  
que às vezes se despenham no meio do tempo
- não sei como dizer-te que a pureza,  
dentro de mim, te procura.

Durante a primavera inteira aprendo  
os trevos, a água sobrenatural, o leve e o abstracto  
correr do espaço –  
e penso que vou dizer algo cheio de razão,  
mas quando a sombra cai da curva sôfrega  
dos meus lábios, sinto que me faltam  
um girassol, uma pedra, uma ave – qualquer  
coisa extraordinária.  
Porque não sei como dizer-te sem milagres  
que dentro de mim é o sol, o fruto,  
a criança, a água, o deus, o leite, a mãe,  
o amor,

que te procuram.

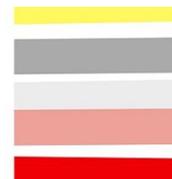
Perante a restrição do vocabulário do amor, professam-se amores em silêncio. No olhar do outro e na cumplicidade de ambos.

A este propósito, ainda Herberto Helder traduziria um poema japonês publicado em *O bebedor nocturno* (2015, p. 132):

Ardendo de amor, as cigarras  
cantam: mais belos porém são  
os pirilampos, cujo amor mudo  
lhes queima o corpo!

Será assim no silêncio que melhor se descobre, se contempla e se ama.  
Partilha-se um segredo que, no fundo, é a essência de ambos.  
E o amor instala-se devagar.  
Como acontece desde há muito.

Tudo começou há milhares de anos. Muito antes de os marxistas chegarem. Antes de os britânicos tomarem Malabar, antes da Ascendência Holandesa, antes da chegada de Vasco da Gama, antes de Zamorim conquistar Calecute. Antes de três bispos sírios com vestes púrpura e assassinados pelos portugueses terem sido encontrados a flutuar no mar, com serpentes marinhas enroscadas nos troncos e ostras enoveladas no emaranhado das barbas. Poder-se-ia argumentar que tudo começou muito antes do cristianismo chegar num barco e se infiltrar em Kerala como o chá de uma saqueta. Que tudo começou realmente na época em que as Leis do Amor foram feitas. As leis que estipulavam quem devia ser amado, e como.

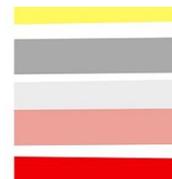


## REFERÊNCIAS

- Austin, J. L. **How to do things with words**. Oxford University Press, 1986, p. 121.
- Beauvoir, S. **O sangue dos outros**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985, p. 129.
- Borges, P. **Quem é o meu próximo?** Lisboa: Edições Mahatma, 2014.
- Branco, MJM. **O que é o amor?**. Em: “Pequenas Conferências”, 29 de Janeiro de 2016, no Teatro São Luiz, publicado no jornal Público de 14/02/2016. Publicado, na íntegra, em: <https://www.publico.pt/sociedade/noticia/o-que-e-o-amor-1723109>
- Ferreira, V. **Cartas a Sandra**. Venda Nova: Bertrand Editora, 1999.
- Francis, C. & Gontier, F. (org.). **Les écrits de Simone de Beauvoir: la vie — l'écriture**. Paris: Gallimard, 1979.
- Hanisch, C. The personal is political. Em: Firestone, S. & Koedt, A. (org., 1970) **Notes from the second year: Women's Liberation**. Disponível, na íntegra, em: <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>.
- Helder, H. **Poesia toda**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- Helder, H. **O bebedor nocturno**. Porto Editora, 2015.
- Milton, J., Pinto, M., & Hikmet, N. Poemas a Piraye, de Nazim Hikmet. Em: **Cadernos de Literatura em Tradução**, 2008 (9), 143-192. Universidade de São Paulo. Disponível, na íntegra, em: <http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49452>
- Monteil, C. **Os amantes da liberdade: a aventura de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir**. Tradução de Maria Matos Lemos. Mem Martins: Inquérito, 2000.
- O'Neill, A. **No reino da Dinamarca**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999.
- Pereira, A.C. **A mulher-cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação**. Universidade da Beira Interior. Covilhã: LabComBooks, 2016.
- Pessoa, F. **Poesias inéditas**. Colecção Poesia. Lisboa: Edições Ática.
- Roy, A. **O deus das pequenas coisas**. Tradução de Teresa Cabral. Porto: Edições Asa, 1999.
- Romero, C. Z. **Simone de Beauvoir**. Tradução de Maria Nóvoa. Lisboa: Círculo de Leitores, 1999.
- Sartre, J.-P. **O ser e o nada**. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.



AFLUENTE:  
REVISTA DE LETRAS E LINGUÍSTICA



**Músicas referidas:**

Clã. **Problema de expressão**. Álbum kazoo; letra de Carlos Tê; 1997; EMI- Valentim de Carvalho.

Coldfinger. **Beauty of you**. Álbum Lefthand; produzida por Joe Fossard + Cardona; 2000; Valentim de Carvalho.

Mafalda Veiga. **Cada lugar teu**. Álbum Mafalda Veiga ao vivo; letra e composição de Mafalda Veiga; 2000; Valentim de Carvalho.

Adriana Calcanhoto. **Vambora**. Álbum Público (ao vivo); letra de Adriana Calcanhoto; 2000; BMG Brasil.

**Filmes mencionados:**

Trilogia de Antonioni, M.: **A aventura** (1960), **A noite** (1961), **O eclipse** (1962).

Bergman, I. (1968). **Persona**.

Resnais, A. (1959). **Hiroshima mon amour**.

**Recebido em: 30 de janeiro de 2019.**

**Aprovado em: 14 de abril de 2019.**