

2º CICLO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES
ESPECIALIZAÇÃO EM ESTUDOS COMPARATISTAS

O Livro em construção: o caso da Monografia de Ovar

Francisco Gomes da Silva

M

2022



Francisco Gomes da Silva

O Livro em construção: o caso da Monografia de Ovar

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, orientada pela Professora Doutora Ana Paula Coutinho Mendes e pela Professora Doutora Joana Matos Frias

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2022

Francisco Gomes da Silva

O Livro em construção: o caso da Monografia de Ovar

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, orientada pela Professora Doutora Ana Paula Coutinho Mendes e pela Professora Doutora Joana Matos Frias

Membros do Júri

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Classificação obtida: (escreva o valor) Valores

Sumário

Declaração de Honra.....	3
Resumo.....	4
Abstract	5
0. Introdução	6
0.1. Monografia de Ovar – livro disseminado.....	6
0.2. duas epígrafes.....	8
0.3. biografia e experiência	100
0.4. superfície e centro	144
1.A diversidade dos factos na Monografia de Ovar.....	166
1.1.	166
1.2.	188
1.3.	200
1.4.	233
1.5.	277
2.Cronologia e realidade enquanto processo.....	29
2.1.	29
2.2.	411
3.anti-book, de Nick Thoburn.....	444
3.1.	466
3.2.	49
4.Ler e escrever a Esfera Pública	500
4.1.	500
4.2.	522
4.3.	544
4.4.	577
Conclusão	59
Referências Bibliográficas	644

Declaração de honra

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Ovar, 27 de Junho de 2022

Francisco Gomes da Silva

Resumo

A *Monografia de Ovar*, de Alberto Sousa Lamy, concentra em si as tensões internas de um projeto que se afirma como uma representação da esfera pública. A um só tempo familiar e estranha, esta obra cumpre uma função pela sua incompletude. Na proposta de uma escrita objetiva da história rapidamente se reconhece um conjunto de desvios a que este projeto se submete. O livro, enquanto suporte, é constantemente reconfigurado, e mais do que qualquer outro elemento reserva em si os efeitos de inúmeros equívocos que, como propomos, são aquilo que Benjamin reconhecia nos objetos com *doxa*: ainda que os mais falíveis, são também os que melhor caracterizam determinado período histórico. Partindo de dicotomias como superfície e núcleo, ou da função atribuída aos pormenores num plano narrativo alargado, procura-se entender de que forma pode um livro enquanto objeto mediar a reconciliação entre realidade e pretensão monográfica. Como tal, aplica-se parte da discussão que Walter Benjamin desenvolve na *Origem do Drama Trágico Alemão* à *Monografia de Ovar*, sobretudo a que desembocará num favorecimento da alegoria em detrimento do símbolo, antevendo assim as consequências deste debate na interpretação do livro enquanto objeto. Parte deste trabalho centra-se na aproximação das noções de esfera pública e livro, seguindo algumas propostas lançadas por Mallarmé, que identificamos sob novas configurações em trabalhos como os de Nick Thoburn ou Michael Sheringham.

Palavras-chave: [Monografia de Ovar; Origem do Drama Trágico Alemão; Walter Benjamin; objeto livro; esfera pública]

Abstract

Alberto Sousa Lamy's *Monograph on Ovar* concentrates within itself the internal tensions of a project that presents itself as a representation of the public sphere. At once familiar and strange, this work fulfills a role through its incompleteness. In proposing an objective writing of history, one quickly recognizes a set of deviations that such a project suffers. The book, as support, is constantly reconfigured, and more than any other element it holds within itself the effects of countless equivocations that, as we propose, are what Benjamin recognized in objects with *doxa*: although the most fallible, they are also those that best portray a certain historical period. Departing from dichotomies such as surface and core, or the function ascribed to details within a broader narrative plan, we seek to understand how the book as an object can mediate the reconciliation between reality and monographic pretension. As such, part of the discussion developed by Walter Benjamin in *The Origin of German Tragic Drama* is applied to the *Monograph on Ovar*, especially the one that leads to a favoring of allegory over symbol, thus anticipating the consequences of this debate on the interpretation of the book as an object. Part of this work focuses on the approximation of the notions of public sphere and book, following some proposals introduced by Mallarmé, which we can identify under new configurations in works such as Nick Thoburn's or Michael Sheringham's.

Key-words: [Monografia de Ovar; *The Origin of German Tragic Drama*; Walter Benjamin; book as an object; public sphere]

0. Introdução

Em determinados períodos, só nos salvamos mergulhando profundamente na nossa agonia. Este é um mergulho que procura devolver à superfície pequenos momentos luminosos de uma obra que, no geral, foi composta para que nada mudasse. Daí que o sentido deste trabalho passe pela identificação dos subprodutos da *Monografia de Ovar*, um vastíssimo documento em torno da história da cidade e seus arredores, em mais de duas mil páginas que percorrem o intervalo de tempo compreendido entre 922 e 2000, distribuídas por quatro volumes editados pela Câmara Municipal de Ovar: o primeiro de 1977, o último de 2001, de que este trabalho se ocupa. Mas como é que se produzem estilhaços involuntários, como é que se semeia em plena neve? Em jeito de resposta, Benjamin escreveu um tratado sobre o *Trauerspiel* (BENJAMIN, 2004), entendendo que a salvação talvez residisse neste mergulho profundo e procurando dar-lhe contornos mundanos, do mais comum que possamos reconhecer, assim nos oferecendo um jogo lutuoso. O ponto de partida talvez seja este: *A Monografia de Ovar* é, de uma forma particular, um jogo lutuoso. Como também acontecia no *Trauerspiel*, este luto não haveria de ser reconhecido pela figura que o produziu. Um mergulho desta natureza é um apelo da perda sem solução. Daí que nos viremos para uma esfera hegemónica à procura de sinais de vida, pequenas simulações de gestos que na sua rememoração se tornam de novo possíveis. A verdade – ainda Benjamin – encontra-se num erro, numa banalidade, e caber-nos-ia subtraí-la a partir de um determinado método. Este movimento das mãos que afastam um fundo lodoso deixa marcas nítidas no objeto que o regista. *A Monografia de Ovar*, na sua presença física, prolonga estas questões para o corpo do texto.

0.1. *Monografia de Ovar* – livro disseminado

É essencial, em primeiro lugar, que este livro esteja o mais disseminado possível. Imaginamo-lo convertendo-se em mobília, em presença crescentemente material. O seu repouso na estante corresponde à primeira fase de um processo que nunca se conclui, como se todos os objetos do género, procurando uma correspondência direta com a

esfera pública, parassem no exato momento em que, pouco depois, nada mais haveria a fazer. A nossa tarefa passa por adivinhar o movimento que restará sempre, por adorná-lo com palavras e esperança, mesmo sabendo que não há solução.

Por lei, uma dada percentagem da tiragem dos livros editados pelas câmaras municipais tem de ser oferecida. O mais comum é que se distribuam algumas centenas de exemplares por todos aqueles que marcaram presença na apresentação da obra. Se ainda assim não se alcançar o número necessário, nos anos seguintes, juntamente com artigos da mais diversa natureza – doces regionais, porta-chaves e camisolas da autarquia –, estes livros serão oferecidos a quem for homenageado ou participar num dado evento camarário.

Talvez assim se explique que quase todas as casas da cidade exibam nas suas prateleiras os volumes que compõem a *Monografia de Ovar*. Vai assim chegando sem propósito, para compor o espaço de uma prateleira, para ficar parada longos anos, ao lado da provável companheira, a *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, ou encostada a um pequeno livro de orações, lembrança de uma curta viagem a Fátima. Para o mal e para o bem, esta obra de Alberto Sousa Lamy permanece por ler em dois sentidos diferentes: herdada de geração em geração, com o primeiro volume publicado em 1977, passa pelos anos valendo pela sua presença, vestida de sumptuosidade e importância; de quando em vez, durante uma discussão familiar, é necessário verificar uma data ou o nome de uma rua, e aí regressa por breves instantes ao colo, às mãos impacientes. A *Monografia de Ovar* nunca será lida de forma contínua. Quem o fizer tenta forçosamente abrigar-se num lugar silencioso, evitar a resposta pronta, munir-se de factos minúsculos que não iniciam uma conversa. Como conjunto, oferece uma totalidade que se quebra na nossa garganta. Regista os acontecimentos debaixo do sol, marca as cronologias que mereceram jornais, notas de imprensa e monumentos públicos, mas ilumina secretamente as fissuras e os campos do seu método de trabalho. Qual é, portanto, o livro que resulta de uma leitura contínua da *Monografia de Ovar?*, podia assim resumir-se a nossa pergunta. Começemos pelas epígrafes.

1.1. 0.2. duas epígrafes

Eu vou contar, ingenuamente, como a coisa se passou, sem pôr nada de meu; o que não é um pequeno esforço para um historiador.

Voltaire, Micromégas

Existe uma história imparcial? E que é a história? A representação escrita dos acontecimentos passados. Mas que é um acontecimento? É um facto qualquer? Não! é um facto notável. Pois bem, como é que o historiador decide se um facto é notável ou não? Decide-o arbitrariamente, segundo seu gosto e seu carácter, segundo sua ideia, como um artista enfim. Pois os factos não se dividem por sua própria natureza em históricos e não históricos.

Anatole France, O Jardim de Epicuro

A escolha destas duas epígrafes por parte de Lamy não avança propriamente nada em relação ao seu método de trabalho. Tratar-se-á mais de uma proteção contra todas as acusações do que de uma tomada de posição sobre a impossibilidade de uma escrita objetiva da História. É que, mesmo reconhecendo a tremenda dificuldade de resistir a pôr alguma coisa sua, e ainda que essa dificuldade saia reforçada pelo segundo excerto selecionado, a assunção de isenção como que sai renovada sob a inocente imagem do artista-historiador. Não se coloca em causa, em última análise, a natureza do que permanece disponível, tal como a definição de acontecimento se limita a uma variação de intensidades numa escala de notabilidade, mesmo que essa variação possa, como parece reconhecer-se, depender em exclusivo do gosto e, por isso, de uma dada posição ideológica. Repare-se, também, na dicotomia entre factos históricos e não históricos, mais se reconhecendo a flutuação de critérios segundo uma determinada contingência

do que uma abertura do acontecimento recalcado a um resgate pelo gosto e inclinação do autor. Enquanto Lamy assume que seleciona os factos aqui reunidos, a sua natureza permanece inabalável, escusando-nos a falsos indícios de que estaria a desafiar um método positivista aplicado à escrita da História. Pelo menos se enquadrada no que nos apresenta a *Monografia de Ovar*, esta é uma ressalva dirigida a futuros ofendidos, que, apesar de tudo, encontrariam sempre uma voz já formada para manifestar o seu desagrado. A título de exemplo, esta preocupação absoluta de Lamy em se justificar mais não será do que uma via para fundamentar o seu cânone íntimo de personalidades e feitos locais, em detrimento de outros tantos. Esse é de resto, crê-se, um ponto central da *Monografia de Ovar*: um compromisso constante com a agenda mundana, com amizades que deve preservar e gente com que terá incontornavelmente de conviver até ao fim da sua vida. Mas esta não é uma observação fortuita: é que, no que se refere à *Monografia de Ovar*, a ideia de propósito desempenha um papel fundamental. Tão interessantes e obscuras quanto declarações como “Em Dezembro de 2000, foi encerrada a passagem de nível de S. João” (LAMY, 2001, p. 380) são as secções integralmente dedicadas a ilustres famílias ovarenses e seus membros. Por outras palavras, e sobretudo no que se refere a este volume que atravessa o período de vida do próprio autor – volume de que este trabalho se ocupa -, a subversão possível será sempre um subproduto dos compromissos da contingência: não intencional, quando muito sugerida por passagens que se encobrem debaixo da figura do artista-historiador, mesmo quando nelas identificamos a sua razão de ser ou a natureza de acontecimento histórico: regresso irremediavelmente àquela nota em que Lamy aponta a hora e o dia em que o comboio que levava o Papa João Paulo II em direção ao Porto atravessa a zona de Ovar sem que sequer tenha abrandado a sua marcha (LAMY, 2001, p.205), assim questionando a notabilidade deste acontecimento, ainda que a sua seleção se justifique sem dificuldade no esquema de gosto de Alberto Sousa Lamy.

Perante uma inclinação profundamente conservadora; face a uma vincada relação de cordialidade e até de subserviência com os poderes instituídos, o que é que nos resta? Não o gosto ou a intenção do autor, mas o seu método de trabalho. Por isso nos empenhamos em recolher estilhaços: neste contexto, procurar nas fissuras, no

mundano, nas relações mais banais, uma verdade não intencional, um atalho para que o objeto com *doxa* se reparta em jogos lutosos. A verdade como a morte da intenção, como subproduto: “the structure of truth demands a mode of being which in its lack of intentionality resembles the simple existence of things, but which is superior in its permanence.” (BENJAMIN, 2003, p. 36). Para encerrar a questão epigráfica na *Monografia de Ovar*, talvez valha a pena reparar como costumamos descrever os nossos entes queridos falecidos. Pérolas de cada um, rostos e vozes inumeráveis, mas que na lápide se resumem quase sempre a uma linguagem comum e indistinta: que foi honrado, que deixa saudades a filhos e netos, que repousa agora em paz junto de sua esposa.

1.2. 0.3. biografia e experiência

O falso ornamento verbal da “necessidade”, com que muitas vezes se decorou o drama trágico barroco, reverbera em muitas cores. Não se refere apenas à necessidade histórica, num contraste fútil com o mero acaso, mas também à necessidade subjetiva de uma *bona fides*, em contraste com o virtuosismo.

Walter Benjamin, *Origem do Drama Trágico*
Alemão

A *Monografia de Ovar* enquadra-se num grupo de documentos que, de forma mais ou menos declarada, assumem reconstituir uma história necessária. O discurso em torno destas obras começa, com frequência, por expor o atraso com que chegam, denunciando a injustiça em se ignorar tão relevantes temas:

Ovar viveu a 13 de Outubro de 1960 horas de intenso júbilo, ao ter conhecimento da criação da sua Escola Industrial, reunindo-se, então, o povo ovarense nos Paços do Concelho onde discursaram, no salão nobre, o professor Manuel José Patrício, os drs. Álvaro dos Santos Esperança e Manuel Tarújo de Almeida e o Presidente da Câmara Carlos de Sousa Nunes da Silva,

que noticiou a aquisição pelo município da *casa do Carril*, da Família Castro, destinada a albergar a escola. (LAMY, 2001, p. 14)

Com algumas variações, pode apontar-se para um início partilhado: por esta via se registaria uma história sem meios anteriores, sem organização ou, em muitos casos, que nunca foi registada. Estas reivindicações unificam-se: o esforço e necessidade surgem de várias carências no registo histórico. É precisamente a este isolamento que se referem Alexander Kluge e Oskar Negt (NEGT & KLUGE, 1999): tendo ambos nascido num local em que nada se noticiava e que nunca via chegar uma novidade do resto do país, a história acabou por se confundir com as biografias dos dois autores. Um acontecimento no plano individual era capaz, assim, de articular uma narrativa totalmente fragmentada ou até mesmo por formar. Não deixa de ser curioso que a esta reivindicação se acrescente com frequência um comentário em que se procura apontar as motivações para tamanho empreendimento individual, o que marca o discurso como produto de quem terá presenciado os acontecimentos, atestando a sua importância.

No seu ensaio “O Contador de Histórias” (BERGER, 2016, p. 60-65), John Berger distingue em sentido lato dois tipos de realismo: um profissional, como método de trabalho escolhido por escritores e artistas, conscientemente político e com intenção de fragmentar uma face “opaca da ideologia dominante, pela qual, por norma, algum aspeto da realidade é constantemente distorcido ou negado”, e um tradicional, com origens populares, “mais científico do que político”, e que partiria da “experiência e do conhecimento empírico”, assim suscitando o “enigma do desconhecido”. Talvez seja pertinente lançar as bases para uma discussão posterior no trabalho sobre a relação entre este método “mais científico do que político” e a verdade não-intencional como subproduto do método de Lamy – ponto a que anteriormente me referi – mas neste momento importará mais destacar algumas questões levantadas por Berger no seguinte excerto:

Contrariamente ao que habitualmente se diz, os camponeses interessam-se pelo mundo para lá da aldeia. Ainda que seja raro para o camponês permanecer camponês e ser capaz de se mudar. Ele não tem opção de

localidade. O seu lugar foi atribuído no preciso momento da sua conceção. E portanto, se ele considera a sua aldeia o centro do mundo, não se tratará tanto de uma questão de paroquialismo como de uma verdade fenomenológica. O seu mundo tem um centro (o meu não). Ele acredita que o que acontece na aldeia é típico da experiência humana. Esta crença é apenas ingénua se for interpretada em termos tecnológicos ou organizacionais. Ele interpreta-a em termos da espécie homem. O que o fascina é a tipologia das personagens humanas em todas as suas variantes, e o comum destino do nascimento e da morte, partilhado por todos. Daí que o primeiro plano do retrato vivo de si própria da aldeia seja extremamente específico, enquanto o plano de fundo consiste nas perguntas mais abertas, gerais e nunca inteiramente possíveis de responder. Nisso reside o referido mistério.

(BERGER, 2016, pp. 64-65) (*tradução nossa*)

Sobre a *Monografia de Ovar*, neste ponto interessa-nos dar conta dos dois planos de discurso identificados por John Berger: uma narração absolutamente pormenorizada, inteiramente dedicada a realidades vividas num local circunscrito, tem a si associado um plano de fundo que reúne as “perguntas mais abertas, gerais e nunca inteiramente possíveis de responder”. Noutro momento Berger explica que aquilo que define por realismo tradicional não procura sequer responder às perguntas que coloca, satisfazendo-se somente pela composição deste plano de fundo. Tudo o que é deixado em aberto e que cintila como “enigma do desconhecido” marca irremediavelmente presença na obra de Lamy e desafia a sua pretensa totalidade monográfica. Esta pergunta que não pode ser respondida, pensada em conjunto com o enredo minucioso do primeiro plano de narração, corresponde a uma tentativa de apresentação de uma dada esfera pública. A carência de registos históricos força a entrada da biografia na narração proposta na *Monografia de Ovar*: se o arquivo municipal não era suficientemente esclarecedor quanto a um dado acontecimento, Lamy não hesitava em completá-lo junto de populares, recolhendo as mais diversas opiniões, nomes que teriam ficado esquecidos ou outras precisões em relação ao local e à data dos acontecimentos. Lamy, de resto, parece assumir esta postura como método de trabalho sobretudo nas secções dedicadas a períodos históricos em que terá participado

ativamente. Uma visita do Presidente da República à Escola Básica António Dias Simões culmina com um detalhe que parece ser descrito por uma testemunha ocular: às 15:30, Jorge Sampaio abandona o local num helicóptero. Se em momentos como este, ainda que não declaradamente, se constrói uma narrativa que depende da participação de quem a apresenta, noutros Lamy subtrai-se quase por completo, referindo-se a si próprio na terceira pessoa do singular, e assumindo o papel de simples veículo expressivo da esfera pública: “a 7 de Maio de 1999, nova homenagem da Câmara da sua terra natal, com o descerramento de um painel da autoria de Marcos Muge e a reedição de um livro de contos – Retalhos – escrito aos 16 anos, com nota biográfica de seu primo Dr. Alberto Sousa Lamy” (LAMY, 2001, p. 221). Tanto numa situação como noutra, o autor torna-se um mero anotador. Mas é curioso dar conta de que esta postura se articula constantemente com a biografia, como se à *Monografia de Ovar* sucedesse um documento paralelo, secundário, que mais se dedica a formar a imagem de um observador que em se retirando abre mão dos seus objetos de observação. Talvez por essa razão a abundância de detalhes minúsculos, ínfimos, nos remeta mais para uma prática ou método de trabalho do que para um sentido em que se valoriza a informação transmitida.

Em *Spirit of Utopia*, numa pequena secção que designa por *Again the Darkness (of the Lived Moment) and Its Mutual Application to Amazement* (BLOCH, 2000, p. 199-203), Ernst Bloch distingue dois tipos de indivíduos: aqueles que se limitam a observar a vida dos outros, retirando-se das fotografias e procurando constantemente substitutos; e os que, passando pela “obscuridade da experiência por si”, experimentam apenas aquilo que já passou ou que acabou de acontecer, “enquanto a ‘vida’ em si, apreendida como a soma dos seus momentos, se dissolve na irrealidade desses momentos” (*Ibidem*). Bloch continua: esta experiência difícil de apreender permite somente que cada vivência se organize num conjunto simultâneo, em que tudo parece suceder-se ao mesmo tempo, como que quebrando o ritmo dos acontecimentos: “metade experienciada ainda há pouco, e outra metade já como justaposição de conteúdos inativos” (*Ibidem*). Os elementos acumulam-se diante de quem observa e a experiência organiza-se gradualmente numa lógica espacial, deixando o espaço de ser, refere ainda Bloch, uma

mera forma intuitiva da simultaneidade ainda inserida num “enclave temporal”. A experiência torna-se sucessivamente um luto impresso, que se reparte a custo por milhares de páginas, pelo registo minucioso de momentos que de outra forma ficariam esquecidos. Não se evita a ruína, mas nas mãos ficamos com um mal menor.

Não existirá nada mais obscuro, adianta Bloch, do que alguém que se quer apresentar a quem apresenta (*Ibidem*), sendo inevitável pensar na secção da *Monografia de Ovar* em que Lamy se apresenta na terceira pessoa do singular. Uma relação com o passado que o disponha numa escala difusa, segundo um princípio em que se privilegia a acumulação de acontecimentos numa escala alargada, torna o mundo, defende Bloch, um “objeto de ciência”, dedicado ao pormenor e ao detalhe, mas que guarda um plano de fundo.

1.3. 0.4. superfície e centro

Onde está o centro?, gritou o rabino Madies, / a águia desprezada permite ao falcão / perseguir a sua preza. / O centro é talvez o adiamento da questão.

Alexander Kluge, *Crónica dos Sentimentos*

Num dos primeiros textos de *Crónica dos Sentimentos*, Alexander Kluge apresenta uma breve reflexão sobre o conceito de constelação. Com base no trabalho de Walter Benjamin, este conceito rapidamente se disseminou para outros campos, sendo utilizado em retrospectiva para interpretar algumas obras anteriores à sua definição. A *Comédia Humana*, de Balzac, seria uma delas. Já no prefácio, escrito pelo próprio Balzac, se falava de atribuir o papel do historiador à sociedade francesa, sendo ele, Balzac, um mero secretário. Adianta Kluge que, para o escritor gaulês, revelar-se-ia inútil querer competir com a diversidade dos eventos sociais propondo romances ou outros géneros literários. Devia procurar-se, antes, uma espécie de “cartografia completa da história, em que cada capítulo fosse já um romance, e cada novela uma história contemporânea”

(KLUGE, 2019, p.77). Estes registos tão diversos seriam organizados numa constelação, princípio narrativo de que Serguei Eisenstein partiria para propor o conceito de “livro esférico”, sem princípio nem fim, em que as histórias individuais, ocupando algo próximo a uma superfície, não deixassem de gravitar em torno de um centro: “existe uma dialética entre a superfície e o núcleo. A superfície seria ao mesmo tempo o núcleo. Mas o núcleo revelaria ser uma superfície abundante, a partir do momento em que fosse narrado, isto é, desdobrado” (*ibidem*).

Poderá a *Monografia de Ovar* ser lida a partir desta dialética entre superfície e núcleo? E como é que a podemos identificar?

Explica Benjamin que, na aplicação de uma filosofia da arte, o *Trauerspiel* corresponde a uma ideia. Partindo destas considerações gerais, talvez seja possível entender por que razão convocámos precisamente a *Origem do Drama Barroco Alemão* para iniciar uma discussão da *Monografia de Ovar*. Em primeiro lugar, é intenção fazer corresponder a monografia a uma ideia, no sentido anteriormente sugerido. Por um lado, por se querer destacar que a *Monografia de Ovar* é percorrida por uma dissonância constante que determina por completo os efeitos do trabalho de Alberto Sousa Lamy. Por outro porque, querendo propor uma demarcação em relação a uma crítica elencada, que procura tratar de forma isolada aspetos formais e contedústicos, nos parecia muito importante afirmar que a simultaneidade dos extremos – algo que noutra momento talvez possamos tratar como tensões de uma totalidade monográfica – não só enforma as conclusões que retiraremos acerca da concretização física do objeto-livro, como nos afasta de um estudo do livro próximo de compromissos fenomenológicos, de relações de percepção.

2. A diversidade dos factos na *Monografia de Ovar*

2.1.

Tal como a mãe só começa a viver plenamente quando o círculo dos seus filhos, sentindo-lhe a proximidade, se fecha à sua volta, assim também as ideias só ganham vida quando os extremos se reúnem à sua volta. As ideias – na formulação de Goethe: os ideais – são as Mães fáusticas. Permanecem obscuras se os fenómenos não se reconhecerem nelas e não se juntarem à sua volta. Cabe aos conceitos agrupar os fenómenos, e a fragmentação que neles se opera por acção do entendimento analítico é tanto mais significativa quanto, num único e mesmo lance, consegue um duplo resultado: a salvação dos fenómenos e a representação das ideias

Walter Benjamin, *Origem do Drama Trágico*
Alemão

É curioso notar que, enquanto Berger caracteriza o centro como o adiamento da questão, já Georg Lukács, nas secções iniciais do seu *Teoria do Romance* (LUKÁCS, 2000), procurando definir aquilo que designa por uma totalidade imanente à civilização clássica, defende que as produções de representação dessa totalidade possam ser entendidas como respostas oferecidas a perguntas que à época não tinham ainda sido formuladas. A distância para a condição a que Berger se refere reside precisamente na incapacidade da memória em recuperar questões formuladas que se foram impondo como exigência perante a perda irremediável de um sentido de totalidade. A questão que adiamos, a que não conseguimos aceder, corresponde a um estado pós-formulaico, que nos conduz até a uma abundância de respostas sem referente. No entanto,

reconhecendo uma dialética própria entre o centro e a superfície, “se a superfície é o núcleo”, as representações fragmentadas não são abstrações inteiramente vazias daquilo que Lukács designa por “essência”. Mas de que provas dispomos para disto permanecermos seguros? Lukács refere-se a uma relação de intensidade com o tempo, como garantia de uma restituição mínima¹. Para tal, a estrutura da resposta seria desenhada como puro reflexo da inacessibilidade da totalidade. Esta capacidade era aquilo que para Benjamin enformava a noção mais alargada de *Erfahrung*, como experiência capaz de articular uma vivência determinada pela sua parcialidade consciente, e que por isso se vinha constantemente reposicionando no plano histórico. O termo “ursprung”, a que Benjamin recorre para estudar o drama barroco alemão, e que é com frequência traduzido por “origem”, indica já uma relação de intensidade com a história, quebrando a linearidade da cronologia. Como sugere Jeanne Marie Gagnebin, “ursprung” contém a palavra “salto”, “sprung”, ação que define a verdadeira salvação dos fenómenos através da sua cristalização. Nesse sentido, os elementos da história são cristalizados sem que sejam necessariamente explicados. Agrupá-los significaria não pretender tanto explicá-los (porque permanecem como mero plano de fundo) como conservá-los enquanto objeto. Aí se identificaria a origem, e a origem corresponderia a um salto (sprung), para fora do encadeamento cronológico linear: o tempo no objeto, e não o objeto no tempo. Continua ainda Gagnebin:

No “Prefácio”, Benjamin já sugere que estes pontos isolados, os fenómenos históricos, só serão verdadeiramente salvos quando formarem uma constelação, tais estrelas, perdidas na imensidão do céu, só recebem um nome quando um traçado comum as reúne. Esta metáfora da constelação, que explicita a tarefa redentora da ideia, é retomada naquela da citação, tal qual as Teses a desenvolvem. Quando Robespierre cita a Roma antiga (Tese XIV), Benjamin vê nesta retomada talvez inábil o esboço de uma ligação inédita entre dois fenómenos históricos; graças a esta ligação, dois elementos (ou mais) adquirem um novo sentido e desenham um novo objeto histórico,

¹ “A garantia objetiva de que o completo afastamento de tudo quanto se prende à vida não é uma abstração vazia em relação à vida, mas uma presentificação da essência, pode residir apenas na densidade de que são dotadas essas configurações afastadas da vida.” (LUKÁCS, 2000, p. 58)

até aí insuspeitado, mais verdadeiro e mais consciente que a cronologia linear. (GAGNEBIN, 1994, p. 18)

Mas em que é que consiste “a tarefa redentora da ideia”?

2.2.

No final da década de 70/início da década de 80, surgem algumas contribuições teóricas encabeçadas por Habermas que procuram colocar em questão aquilo que se designava ser a esfera pública. Tanto Negt como Kluge se assumem herdeiros desta conceptualização, tendo duas das suas mais importantes obras escritas em conjunto sido delineadas como uma resposta às propostas de Habermas. Contudo, esta não é a ocasião para discutir as diferenças entre as duas posições. A referência a esta dinâmica de estudo cumpre outros objetivos. Seria possível admitir que a frequência com que se debatia a noção de esfera pública era acompanhada por uma intensidade correspondente no plano do que poderá ser a realidade concreta, que esta crescente tematização se constituía como uma resposta a novas evidências subordinadas à esfera pública. No entanto, a nossa base de argumentação caminha exatamente em sentido oposto. Diremos, posto isto, que estes volumosos debates coincidem com um momento de carência referencial. Desta forma, a esfera pública é intensamente discutida quando perde a sua evidência, tanto na posição de objeto de estudo, como na de elemento agregador de uma comunidade. Nesse sentido, a discussão do conceito faz-se acompanhar de um conjunto de tentativas desesperadas de o conter, não sendo por isso surpreendente que a proliferação da sua tematização tenha sido acompanhada por propostas concretas de descrição deste elemento agregador. Este é o contexto de produção da *Monografia de Ovar*, obra que se afirma como um bom exemplo de uma tentativa de contenção de uma dada esfera pública. Mas antes de avançarmos para a caracterização desta proposta, importa referir alguns aspetos.

Grande parte dos projetos a que aqui fazemos referência encontraram no objeto livro o seu suporte de eleição. A sua acessibilidade e o nível de respeitabilidade que

carregava consigo enquanto apresentação contribuem para que, como opção de representação, o formato livro se tenha tornado uma via naturalizada. Com este facto se foi adiando uma série de questões que mereciam outro tipo de atenção. É este um dos pilares deste trabalho sobre a obra de Alberto Sousa Lamy: a identificação de uma afinidade concreta entre o objeto livro e a esfera pública nele representada. No que a este trabalho diz respeito, o ponto de partida é perfeitamente identificado por Benjamin no seguinte excerto:

Aquilo que era exclusivo apenas de muito poucas palavras – de uma casta privilegiada de palavras: os nomes – tornou-se realidade, no âmbito da cidade, para um grande número delas: ser elevada à condição nobre de nome. Esta enorme revolução na linguagem foi levada a cabo por aquilo que há de mais banal: a rua. E uma poderosa ordem se manifesta no facto de todos os nomes, nas cidades, se encontrarem uns aos outros sem se influenciarem (...) Mesmo os mais usuais nomes dos grandes homens, quase transformados em conceitos, passam aqui novamente por um filtro e recuperam a qualidade do Absoluto. Os nomes das ruas transformam a cidade num cosmos linguístico. (BENJAMIN, 2019, p. 52)

Não sendo esta a principal preocupação do nosso trabalho, não poderíamos deixar de referir que aqui se descrevem os primeiros passos daquilo que designámos ser a naturalização do livro enquanto opção de representação da esfera pública. A partir deste momento, a transferência dessa dimensão para o plano do livro tem um caminho definido a percorrer, sem que assim se admita se essa operação é sempre bem-sucedida. No entanto, enquanto pilar referencial, dificilmente não notamos que, no caso da *Monografia de Ovar*, os nomes das ruas formam o esqueleto de toda a obra: poucos serão os acontecimentos que, nomeados, não são acompanhados por uma localização exata. A referencialidade intensiva não nos localiza no espaço tanto como inscreve mais profundamente as possibilidades ao nosso dispor de uma conversão da cidade em esfera da linguagem. De novo, a descrição é também uma forma de a conter, de a delimitar. Outro aspeto particularmente interessante nesta passagem de Benjamin prende-se com a noção de “filtro”, por onde os nomes de grandes homens, convertidos em nomes de

ruas, passariam, recuperando neste movimento a qualidade do Absoluto. Seguindo esta linha de raciocínio, o que sucederá, a título de exemplo, a um nome como o de Ferreira de Castro, que no caso particular da *Monografia de Ovar*, designando uma das principais ruas da cidade, é referido inúmeras vezes? Não será muito fácil procurar uma correspondência inteiramente certa para esta noção de “filtro” proposta por Benjamin. No entanto, talvez se possa apontar para o início de uma resposta.

2.3.

Aproveitando a sugestão de Terry Eagleton (EAGLETON, 1985), queríamos em primeiro lugar dar conta de que o trabalho que Benjamin desenvolve em torno do *Trauerspiel* constitui-se como uma tentativa de renovação das possibilidades da crítica, ou, de outra forma, a escolha de um objeto de estudo tão particular indica já, pelo menos neste caso, as particularidades da crítica proposta. Quererá isto dizer que a sistematização em torno do *Trauerspiel* deve ser lida em paralelo à emergência de uma nova proposta formal de crítica. Discutindo a natureza linguística da ideia, como entidade simbólica que entra na composição de cada palavra, Benjamin revela que, a par desta face simbólica, esquecida e recalcada, se ergue um significado “óbvio, profano” em toda a palavra fragmentada. Caberia ao filósofo, continua, restaurar a face simbólica a partir da representação (representação das ideias), processo pelo qual “à ideia seria atribuída uma consciência própria” que se opunha a toda a “comunicação direta”. Significa isto que a memória passa a corresponder à “forma de percepção primordial” a partir da qual tanto se resgata um fenómeno como se representa uma ideia. (BENJAMIN, 2004, p. 22)

A relação que este trabalho procura estabelecer com a *Monografia de Ovar* deve bastante à posição teórica de Walter Benjamin. No entanto, seria um erro, crê-se, afirmar que este se constitui como um reflexo daquele. A primeira premissa a definir neste contexto prende-se com a afinidade entre objeto de estudo e crítica, pelo que seria uma traição prematura fazer coincidir uma e outra respostas a objetos distintos. Tendo presentes estas diferenças, este trabalho procura ler a *Monografia de Ovar* a

partir de uma reflexão histórico-filosófica que salvasse uma noção de dependência entre as diferentes características da obra de Lamy. Esta opção também se justifica pelo desejo, por um lado, e necessidade, por outro, de discutir os aspetos formais da *Monografia de Ovar* destacando a sua unidade interna:

As diferenças e os extremos, que a análise histórico-literária tende a esfumar e a relativizar no devir que lhes é próprio, assumem na elaboração conceptual um estatuto de energias complementares, e a história manifesta-se apenas como a orla colorida de uma simultaneidade cristalina. Para a filosofia da arte, só os extremos são necessários, o processo histórico é contingente. Por seu lado, o extremo de uma forma ou de um género é a ideia, que, enquanto tal, não entra na história literária. (BENJAMIN, 2004, p. 24)

A formulação de uma relação conceptual com a obra analisada constituiu-se, para Benjamin, como condição própria da sua crítica ao *Trauerspiel*. Em primeiro lugar porque ao *Trauerspiel* corresponde um conjunto de produções que por consenso a crítica literária convencional classificava como géneros artisticamente inferiores. Era necessário, por isso, começar por justificar o interesse neste tipo de objetos literários. Como tal, Benjamin começa por aproximar a ideia de uma noção limite de género ou forma, reforçando a unidade interna do objeto de estudo e dando continuidade a um projeto inicial de 1916 – o seu ensaio “O Significado da linguagem no *Trauerspiel* e na tragédia” – definido como uma reflexão histórico-filosófica em torno de uma teoria dos géneros. Mas a que é que poderá corresponder esta unidade interna? Recuperando aquilo que Benjamin explica ser a natureza linguística de uma ideia, à unidade interna corresponderia uma dialética ininterrupta – ainda que forçosamente ativada pelo exercício crítico - entre face simbólica da palavra e o seu significado “óbvio, profano”, i.e, se com a ideia se identifica uma noção limite de género ou forma, dada configuração formal contém em si a dissonância que obriga a este movimento ininterrupto. Assim se identifica na forma ou no género uma estrutura interna que não é mais inserida no contexto de uma tradição literária evolucionária, em que se privilegia a demarcação de uma dissonância que confere ao tempo um carácter contínuo, antes procurando Benjamin capturar uma tensão interna promovida por diferenças simultâneas. Tal

estratégia serviria de legitimação ao seu objeto de estudo. É que à ideia corresponde uma totalidade desejada, mas irremediavelmente ausente, perdida. Restar-nos-ia apenas um rasto mundano, enquanto nos afastamos de uma transcendência cada vez mais inacessível. Mas a legitimação do objeto de estudo reside precisamente no trabalho da dissonância, na simultaneidade dos extremos: a ideia ganha força apenas quando os fenómenos a rodeiam, abrindo assim caminho à sua representação e salvaguardando a permanência dos fenómenos. Neste ponto, podemos sugerir que Benjamin é apenas capaz de aproximar a ideia da forma e do género a partir da leitura de Georg Lukács:

Toda a forma é a resolução de uma dissonância fundamental da existência, um mundo onde o contrassenso parece reconduzido a seu lugar correto, como portador, como condição necessária do sentido. Se portanto numa forma o cúmulo do contrassenso, o desaguar no vazio de profundos e autênticos anseios humanos ou a possibilidade de uma nulidade última do homem, tem de ser acolhido como fator condutor, se aquilo que é em si um contrassenso tem de ser explicado e analisado, e em decorrência inapelavelmente reconhecido como existente, então é possível que nessa forma certas correntes desemboquem no mar da satisfação, embora o desaparecimento dos objetivos evidentes e a desorientação decisiva de toda a vida tenham de ser postos como fundamento do edifício, como a priori constitutivo de todos os personagens e acontecimentos. (LUKÁCS, 2000, p. 61)

Walter Benjamin reconhece na ideia a sua natureza linguística. Como vimos anteriormente, a ideia divide-se em duas faces distintas: a simbólica, irremediavelmente perdida, e que deve ser recuperada pelo trabalho do filósofo, e a “óbvia, profana”, aquilo que nos resta. Mas de que forma pode o trabalho do filósofo assinalar a transição de uma face para a outra? Temos vindo a insistir e a descrever os contornos de uma dialética entre as noções de centro e de superfície. Partimos da *Crónica dos Sentimentos* (KLUGE, 2019), de Alexander Kluge, e encerrámos a secção anterior explicando que a forma, como estrutura, surge de uma dissonância profunda, que é reconfigurada e reorientada, ainda que esta operação tenha necessariamente de refletir, como seu

fundamento, a perda irremediável de sentido. Mas a possibilidade de desembarcarmos no “mar da satisfação”, para recorrer à expressão de Lukács, encontra-se sempre presente. Vimos, também, que uma dada abstração da vida – ou uma representação da totalidade – está dependente da relação de densidade que estabelece com a realidade. Arriscamos o salto e reconhecemos na densidade o verdadeiro sentido da expressão “ursprung”, a que Benjamin recorre para designar uma origem. “Sprung”, como sabemos, significa precisamente um salto dentro da linearidade histórica. A relação com os acontecimentos históricos deixaria de ser determinada por uma cronologia linear e passaria a determinar-se através de intensidades. Os eventos históricos são agrupados e cristalizados sem que sejam explicados. O diálogo que cada objeto estabelece com o grupo em que se insere não é conduzido a partir de um encadeamento lógico tradicional, pretendendo-se sobretudo que possam ser estabelecidas ligações inéditas entre os objetos. Reforçando o que anteriormente referimos, Walter Benjamin procura estabelecer uma relação conceptual com um objeto estudado capaz de refletir a transição do objeto no tempo para o tempo no objeto. A relação entre crítica e história aplicada ao *Trauerspiel* como objeto de estudo desvia-se, assim, de uma discussão inserida numa tradição literária definida pela sucessão cronológica, voltando-se para um compromisso duplo: se, por um lado, assim se salvam os fenómenos, por outro alcança-se a representação de uma ideia. A história linear, neste processo, permanece como adorno, como estrutura exterior constantemente desmistificada. A intenção é, portanto, demonstrar de que forma pode um facto constituir-se como mero momento reificado de um processo, observação que para Ernst Bloch determinava a relação entre o historiador e a realidade.

2.4.

É fundamental destacar, contudo, que para Benjamin o “ursprung” não é nunca o princípio imaculado da história. A história será sempre necessária para que se diga o “ursprung”, para que se concretize o salto. O quarto volume da *Monografia de Ovar* não apresenta uma organização tão clara quanto os três volumes anteriores. A estrutura não

deixa de seguir o princípio cronológico, mas a diversidade de temas interrompe o acompanhamento das mudanças na cidade. Não estando limitado a documentos oficiais e a jornais de época, o autor tinha como recurso uma terceira via: a sua intervenção direta, as entrevistas, a recolha de testemunhos informais: “e na noite de 1 de Outubro de 1993, no comício do P.S.D., na zona sul da praia do Furadouro, abateu a estrutura da tenda-gigante (tipo circo) sobre cerca de 700 pessoas.” (LAMY, 2001, pag. 135) Tanto se insiste em documentar exaustivamente a realidade política da cidade de Ovar, à semelhança do que vinha sendo feito desde o primeiro volume, como se vai notando uma redução da amplitude mediática daquilo que é narrado. A título de exemplo, os três primeiros eventos/segmentos do quarto volume da *Monografia de Ovar* são dedicados, respetivamente, à apresentação do à época Presidente da Câmara Municipal de Ovar, ao resumo dos acontecimentos desportivos em torno da Associação Desportiva Ovarense de 1960 a 1967 e à criação das Escolas Industrial e Comercial em Ovar, em 1960 e em 1970. Os segmentos encerram-se em si, e não se regista qualquer transição óbvia entre os eventos narrados.

Dentro de cada segmento identificamos saltos cronológicos que ora retomam ora se distinguem de décadas mais distantes. Neste sentido, os eventos organizam-se em formações provisórias, que resistem até ao encadeamento cronológico seguinte. A cronologia é, portanto, simultaneamente chave central da organização da *Monografia de Ovar* e o seu grande elemento de rutura, de desestruturação da organização que Alberto Sousa Lamy propõe. Aqui, em parte se reconhece a necessidade da história como pré-requisito. É precisamente a exaustividade de Lamy, a sua profunda preocupação com a datação e a apresentação cronológica, que proporcionam a rutura com a narração linear.

Analisando o primeiro segmento, “O Presidente da Câmara Carlos de Sousa Nunes da Silva (7 de Outubro de 1959-1967). A Família Nunes da Silva”, somos antes de tudo informados de que Carlos Nunes da Silva nasceu em Ovar, na Rua João de Deus, a 10 de Outubro de 1921, e de que é

filho do dr. João Baptista Nunes da Silva e de Ester Augusta de Sousa Nunes da Silva, neto paterno de João Nunes da Silva e de Maria Benedita Pinto de

Oliveira e neto materno de Carlos Augusto de Sousa e Generosa Augusta de Sousa, tendo casado, a 30 de Janeiro de 1945, com Cecília Cândida da Silva Pereira Moia, de Oliveira de Azeméis. (LAMY, 2001, p. 9)

Logo a seguir a estes dados biográficos, faz-se referência ao cargo que desempenhou como Diretor dos Serviços Municipalizados de Eletricidade, de 1952 a 1959, aqui tendo iniciado “a iluminação fluorescente em Ovar e no Furadouro”. Segue-se, por fim, uma lista: “Durante a sua presidência verificaram-se os seguintes factos no concelho:” (LAMY, 2001, p. 9), elencando eventos como a criação da Escola Industrial, em 1960, até à criação da nova paróquia de S. João, a 13 de Janeiro de 1967.

A segunda secção, com o título “Desporto – o Cruzeiro da Ria de Aveiro (14 e 15 de Agosto de 1960); a Associação Desportiva Ovarense campeão nacional de vela na classe andorinha (1960,1961, 1964 e 1967) e o desportista António Rodrigues de Pinho; o Vitória Clube de Ovar (9 de Dezembro de 1960); Laurentino Mendes campeão nacional de fundo (1963 e 1964) em ciclismo; o judo”, inicia-se com uma lista de cruzeiros e regatas vencidos por atletas da Associação Desportiva Ovarense:

1960, 1961 e 1964..... António Rodrigues de Pinho e Manuel Duarte

1967 António Rodrigues de Pinho e Jorge Brandão (LAMY, 2001, p. 9-10)

De seguida destaca-se o atleta António Augusto Rodrigues de Pinho, que

nasceu a 1 de Março de 1925, na freguesia de N.ª Sr.ª do Rosário, Beira, Moçambique, tendo casado (1948) com Maria Orócia Salvador Berenguel Verde de Pinho, e, após a morte desta, com Maria Isabel Fonseca Costa Pinho, natural de Válega, em 1994. (LAMY, 2001, p. 13)

A intenção, através desta breve transcrição mais detalhada, é dar conta da pluralidade de temas, da convivência de múltiplos nomes, datas e locais em segmentos bastante condensados de texto. É curioso observar que Lamy parece antecipar as várias

dobras da narração. Regressando à dinâmica entre centro e superfície, importa relembrar que, para Kluge, a superfície, sendo desdobrada, i.e, narrada, pode revelar-se um centro convertido em superfície abundante. Ora, Lamy como que expõe as dobras a que Benjamin se refere, quando nos alerta para a necessidade de desconfiar de toda a narração linear, propondo que a desdobremos e a rasguemos. Mas importa reforçar a sua dependência em relação à cronologia. É a acumulação obsessiva de factos que sugere a rutura, que nos obriga a transitar segundo a composição definida por Lamy. Neste aspeto é também muito importante a noção de subproduto, já que os resultados que discutimos não nascem de uma intenção declarada do autor. Parece, ao invés, que apenas conserva o evento, cristalizando-o. Em certo sentido, o método aplicado na *Monografia de Ovar* aproxima-se do trabalho que Benjamin reconhece no historiador materialista, ainda que nunca deixando de salvaguardar o carácter involuntário de algumas destas produções: “O fruto nutritivo do que foi historicamente compreendido tem em seu interior o tempo como semente preciosa, mas desprovida de gosto” (BENJAMIN, 2010, p. 130).

À medida que avançamos no livro, acumulamos factos que, de forma isolada, não sustentam uma cronologia. Uma das questões mais particulares da obra de Alberto Sousa Lamy prende-se com a sugestão constante de uma realidade que terá ficado necessariamente por apreender. Em primeiro lugar porque, respeitando o que recuperámos anteriormente, “o mar de satisfação” em que desembarcamos conserva na sua estrutura, ou como sua estrutura, a inacessibilidade de uma representação total da esfera pública. Neste sentido, quanto mais informação é acumulada, mais forte nos chega a impressão de uma rutura ou insuficiência. Podemos quase comentar que este é um lugar-comum, tão discutido em questões como a relação entre arquivo e esquecimento. É necessário, por isso, reforçar a nossa trajetória com base nos pontos anteriores deste trabalho. É apenas uma nítida pretensão à totalidade que permite que nela se reconheça uma fratura do real. Caso este projeto tivesse sido formulado com outros contornos, não tendo esta extensão nem variado tanto quanto ao tipo de eventos narrados, não seria possível reconhecer o movimento constante que o percorre.

2.5.

A atenção voltada para os eventos fracos, seguindo o termo proposto por Roland Barthes, é com frequência sinónimo de tematização do quotidiano (SHERINGHAM, 2006). No entanto, esta atenção pode ser entendida por outra via. Essa é, de resto, a tese defendida por Michael Sheringham em dois capítulos do seu longo estudo sobre o quotidiano (*ibidem*). Começando por dar conta de que o “infinitamente fútil” é quase sempre mero pano de fundo da ação - isto a propósito do romance realista -, Sheringham recupera uma preocupação barthesiana: que esta experiência particular do fluir do tempo manter-se-ia longe da sua tentativa de registo, já que, reduzindo-se a uma simples descrição dos elementos em torno, o discurso apresentaria os fenómenos sob a égide gramática da linguagem e dos seus axiomas lógicos: “to depict is to spread out the carpet of codes, it is to refer – not by linking language to referent, but one code to another” (BARTHES, 1974, p. 555). Contra esta evidência, Sheringham defende que o quotidiano não poderá, então, ser reduzido a um palco plano, pelo menos se a intenção do autor coincidir com o acesso a um dado nível da experiência humana.

Na sequência deste problema, Michel de Certeau apresenta o seu *L’Invention du quotidien* em contraposição com uma relação descritiva do quotidiano. Importava, refere Certeau, fazer da experiência humana um campo de ação, mais do que insistir numa sua face prestada à explicação, à descodificação. A pergunta que se subentende: como se pode recorrer à narração sem que com ela se exclua o plano da experiência? Uma pergunta central, antecipada por Genette e Todorov (GENETTE & TODOROV (eds.), 1982). A resposta de Certeau desagua numa ideia-bandeira: a atenção voltada para este nível da experiência humana significa ter acesso ao plano de ação do outro, e por isso às suas “maneiras de fazer”. A enciclopédia do séc. XIX é, assim, um conjunto exemplar de “maneiras de fazer”, assim como o romance seria o “zoo das práticas quotidianas”.

É necessário não perder de vista o sentido do “neutro” em Barthes, ou do “infraordinário” em Perec: a sua importância residia na possibilidade de contorno de uma rigidez sistémica, aproximando-se do contingente, da ocasião ou do *kairos* grego.

O acesso a um dado nível da experiência humana implicaria, portanto, que lhe tomássemos emprestadas algumas das suas características fundamentais. Será por isso que com tanta frequência se compara o género do ensaio à vida humana: unidos pela vulnerabilidade estrutural de ambos, pela sua fluidez:

To render this kind of everydayness the novel needs to cast off some of its familiar attributes. In the modern period (which is not an age of tales) it is by playing with its own conventions and limits that the novel has been able to contribute to the exploration of the quotidien. (SHERINGHAM, 2006, p. 45)

Talvez por se organizarem cronologicamente, os extensos volumes da *Monografia de Ovar*, se percorridos de forma apressada, darão ideia de que temos diante de nós uma interminável lista. Sousa Lamy não procura sequer atenuar esta impressão, muitas vezes reforçando a sensação de exaustão a partir de longas tabelas que terá recuperado de relatórios em arquivo ou de notas pontuais em meios de comunicação. Aliado a este registo misto, entre curtos parágrafos descritivos e estruturas que necessariamente obrigam a uma pausa na leitura, refira-se o recurso a um vasto espólio fotográfico composto por elementos muito diversos: de coleções familiares a fotografias oficiais. O critério aplicado é o que se expõe na escolha das epígrafes acima presentes: uma postura que dificilmente não se revelará problemática, pelo menos se se pensar que Lamy estaria empenhado em cumprir as duas orientações com que inicia o seu trabalho. Pautando transições temáticas e temporais, estes elementos gráficos impõem um ritmo cumulativo. Ainda que as secções possam ser isoladas sem que com isso se perca a referência de que partem, e por isso vivendo em relativa independência, a sucessão de nomes de ruas, de personalidades, ativa uma conceção específica da memória que subverte o encadeamento narrativo: a recuperação de uma dinâmica interna da acumulação, num sentido próximo ao progresso do leitor de um manual de instruções, aquilo que procurava Georges Perec no seu *La Vie mode d'emploi*. Por consequência, a voz do narrador assentaria numa atenção leve, pontual e móbil que “faria a ocasião brilhar”. É criado um espaço sintático que exige uma leitura ativa, em trânsito entre

texto e elementos fotográficos: “what the map cuts up, the story cuts across”, ou, como Michael Sheringham escreve sobre Perec, “by dint of being embedded in a web of infinitely interlocking stories, this material draws attention globally to the everyday in which we are enmeshed”. (SHERINGHAM, 2006, p.47)

3. Cronologia e realidade enquanto processo

A *Monografia de Ovar* obriga ao encontro com determinadas questões do tradicional debate entre o fragmento e a totalidade. A configuração que temos vindo a dar a esta dicotomia funda-se na noção de ideia que Walter Benjamin desenvolve na *Origem do Drama Barroco Alemão*. Neste momento, podemos com facilidade apontar para a natureza linguística que Benjamin entrevê na ideia, distribuindo-se pela sua face simbólica, que coincide com uma totalidade como que espontânea, e pela sua dimensão “óbvia, profana”. Surge uma linguagem que, como legado, e se enquadrada na sua pretensão inicial, perde o seu sentido, a sua dimensão referencial. Resta-nos o esforço. Um dos pontos que Benjamin procurou destacar em relação ao *Trauerspiel* reside exatamente no desconforto gerado pelas marcas visíveis do esforço inconsequente, que seria agrupado sob a forma de uma alegoria. Para Benjamin, a alegoria marca presença onde o efémero e o eterno convivem mais intensamente: “é o choque entre o desejo de eternidade e a consciência aguda da precariedade do mundo que, segundo Benjamin, está na fonte da inspiração alegórica”. (GAGNEBIN, 1994, p. 43)

3.1.

Na secção “Alegoria e Drama Trágico” da *Origem do Drama Barroco Alemão*, Walter Benjamin inicia uma discussão sobre a recorrente utilização do símbolo enquanto expressão de um desejo do absoluto. Começa por referir que o romantismo alemão teria encontrado no símbolo a síntese perfeita entre forma e conteúdo, caminho que teria herdado uma visão assente numa relação deformada entre fenómeno e essência, cujos alicerces teriam sido já lançados nas últimas expressões do Classicismo

alemão, pela sua insistência na unidade do indivíduo perfeito, na irredutibilidade do belo e do divino. Como pano de fundo da luminosidade simbólica, permaneceria a alegoria, que, segundo Benjamin, apesar de antiquada, não teria perdido a sua expressão. Benjamin, de seguida, partilha as leituras depreciativas que tanto Goethe como Schopenhauer tecem em relação à alegoria. Estas leituras, para o autor da *Origem do Drama Barroco Alemão*, assentavam num “fundo logicista da argumentação, que, na distinção entre a ‘expressão de um conceito e a expressão de uma ideia’ aceita precisamente a proposta moderna e insustentável da distinção entre alegoria e símbolo”. (BENJAMIN, 2004, p. 176) Pretendia-se que a alegoria visse negada a sua natureza expressiva, limitando-a a um “mero modo de ilustração significativa” (BENJAMIN, 2004, 176). Note-se, no entanto, tal como o faz Benjamin, que a alegoria “não é uma retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão, como a linguagem, e também a escrita.” (BENJAMIN, 2004, 176), natureza que para Benjamin mais se opõe à que com frequência se atribui à alegoria, operando pela substituição e referindo-se a um conceito irremediavelmente ausente.

Um das questões de mais complexa articulação na crítica da *Monografia de Ovar* prende-se com o peso de uma dimensão paralela e negativa, que se ergue a partir dos elementos que não são nomeados. Foi necessário, desta forma, encontrar uma adequação conceptual como referência ao trabalho e ação daquilo que nela permanece ausente. A alegoria, neste sentido, revelou-se como uma importante chave de leitura, não apenas por partilhar com o símbolo o protagonismo de uma dicotomia relativamente documentada e difundida, mas também pela sua ação no plano gráfico, pela correspondência entre a passagem que descreve da transcendência para o efémero e a representação física do seu percurso. Vários leitores de Benjamin, como Márcio Selligman-Silva (SELLIGMAN-SILVA, 2018), comentando a *Origem do Drama Barroco Alemão*, apontam como possível sentido de crítica a antecipação das consequências que a introdução sistemática da alegoria como exegese da escrita poderá aplicar no livro enquanto objeto. Essa simultaneidade de preocupações – como se fosse possível atingir uma unidade entre a incapacidade da representação e a representação gráfica dessa

incapacidade – é um dos pontos que, a nosso ver, determinaram a opção por articular a noção de alegoria com o estudo da *Monografia de Ovar*.

Se o acesso à essência corresponde a uma aproximação à vida, tudo aquilo que fica pelo caminho, que, procurando fazer-lhe referência, não passa de mera abstração vazia, estabelece uma estreita afinidade com a morte. Se a produção artística do *Trauerspiel* se definia pelo seu compromisso mundano, pelo seu regresso a um tempo cronológico distante da transcendência, o tempo de vida dos homens passa a ser representado de forma sistemática, produzindo significações peculiares, que atribuem forma mas não significam imediatamente, com a rapidez de um símbolo envolto na sua totalidade. Verifica-se, contudo, que o trabalho do poeta alegorizante, tão criticado pela sua linguagem insuficiente e pelo peso que nela imprimia, introduzia, não obstante, algum tipo de significação. A partir da alegoria, Benjamin concluiria que o sentido nasce de um amadurecimento simultâneo da morte e da significação. No desaparecimento se reconhecia, assim, uma forma de produção, bem como se propunha uma via para o trabalho do negativo. Nesta preocupação residia a assunção de que a significação produzida por um compromisso mundano poderia resultar numa formação espiritualmente superior. Como bem reconhece Jeanne Marie Gagnebin,

a doutrina benjaminiana da alegoria está, neste sentido, muito próxima das considerações de Hegel a respeito da arte romântica cristã, superior espiritualmente ao ideal clássico da “bela aparência do espírito na sua forma imediata [...] sensível”, uma arte que se abre para a negatividade e para a morte e que quer “absorver” a “existência real na sua deficiência de existência finita.” (GAGNEBIN, 1994, p. 43)

Terry Eagleton, procurando explorar as fundações de algumas reações negativas ao trabalho de John Milton entre críticos ingleses, sobretudo pensando em T. S. Eliot e em F. R. Leavis, parte da relação entre símbolo e alegoria proposta em *Origem do Drama Barroco Alemão* (EAGLETON, 2009). Explica Eagleton, portanto, que no trabalho de Milton se verifica um excedente de significação irreduzível que desvia o símbolo da sua função puramente representacional, contribuindo, recorrendo também às palavras de

Leavis, para que a nossa atenção se volte para as próprias palavras, e não para aquilo para que apontam. A este excedente de significação, continua Eagleton, podemos chamar “écriture”, reconhecido por Benjamin como o cerne do *Trauerspiel*.

A mudança aqui descrita desagua numa relação de novas dinâmicas entre significado e significante. Nesse sentido, Gagnebin e Eagleton debruçam-se sobre a mesma passagem de Benjamin: “Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra” (GAGNEBIN, 1994, p. 49). Assim se funda uma dimensão dupla a que se sujeita o pormenor: ora profano, ora sacralizado, o pormenor deixa de ter qualquer importância neste mundo. No entanto, pela sua arbitrariedade ou polivalência, estes “acessórios de significação”, para tomar de empréstimo a expressão de Gagnebin, são para o objeto profano uma fonte de inesgotável poder, podendo por isso concluir-se que nesta característica reside aquilo que Benjamin dizia ser a natureza profundamente dialética da alegoria: “Na perspectiva alegórica, portanto, o mundo profano é ao mesmo tempo elevado e desvalorizado.” (GAGNEBIN, 1994, p. 49)

A associação de dois pormenores sem uma relação prévia expande o campo de referência de elementos que, de outra forma, se limitariam a ocupar uma sequência cronológica linear. A dimensão dupla que reveste os pormenores é, por um lado, a chave que Benjamin nos oferece para compreender o alcance de um recurso como a alegoria no contexto do Drama Barroco Alemão, e, serve, por outro, como centro das considerações que temos vindo a formular em torno da *Monografia de Ovar*. A sucessão deste tipo de acontecimentos, por norma assentes em detalhes ínfimos e numa descrição exaustiva, apenas nos indica uma nova relação com a história se observada como um método transversal, aplicado contínua e uniformemente ao longo da obra de Lamy. Desta forma, à diversidade dos factos, de que anteriormente nos ocupámos, devemos acrescentar uma visão de conjunto, algo próximo de um olhar rápido que apreenda num relance a estrutura que temos em mãos. Em certo sentido, seria um exercício interessante discutir se a estrutura da *Monografia de Ovar* pode ser encarada como um símbolo, a que corresponderia uma essência distinta e particular (e que por isso se diz que é, que não tem necessariamente como referência uma realidade exterior) ou uma alegoria, que nos remeteria para outros campos, não se afirmando como uma

significação própria. Benjamin, na *Origem do Drama Barroco Alemão*, procura também questionar os limites desta dicotomia, que, ao longo de uma tradição literária temporalmente bem definida, foi raramente colocada em causa. Para ilustrar esta relação entre símbolo e alegoria, Benjamin compara o primeiro ao “grande, mudo e poderoso mundo natural da montanha e das plantas” (BENJAMIN, 2004, p. 179), que, e agora referindo-se à alegoria, permaneceria inalterado diante da “história humana, viva e contínua” (*ibidem*). Posto isto, na alegoria se identificaria um conjunto de características que a aproxima do movimento do tempo, de uma representação dinâmica de uma realidade difícil de conter. Se o símbolo é o “signo das ideias – autárquico, compacto e entrincheirado em si mesmo” (*ibidem*), a alegoria será já uma “figuração das mesmas [ideias] em progressão contínua, acompanhando o fluxo do tempo, dramaticamente móvel, torrencial” (*ibidem*).

Se a alegoria representa fundamentalmente uma ausência, o esforço que nos resta perante um irremediável fracasso, a sua recorrência como método aponta para a totalidade monográfica em que temos insistido durante este trabalho. Se o século XX, a que corresponde o volume de que aqui nos ocupamos, se cristaliza num conjunto muito particular de eventos selecionados por Lamy, os efeitos desta seleção não nos chegam como uma representação exemplar deste período designado, mas antes como indício de um exercício em movimento, que se procura ajustar, sem sucesso, às exigências da tarefa que tem em mãos. Se, contudo, este exercício dinâmico não é suficiente para conter uma determinada esfera pública, não deixa de se constituir como uma representação competente, da mesma forma que “aquilo que parece mais difuso e díspar pode ser visto, à luz dos conceitos adequados, como elementos de uma síntese.” (BENJAMIN, 2004, p. 50) Tendo em consideração o que anteriormente referimos, a um período em que se coloca em questão a eficácia de noções como a de esfera pública – precisamente pela falência de uma totalidade reconhecível nesta dimensão –, uma representação em fragmentos, assente exatamente nessa dificuldade, é aquilo que Benjamin designa por “expressão própria”, em contraposição à forma encarnada. Enquanto a última seria atributo de escritores de eleição, a primeira “acontece, muitas

vezes de forma incomparavelmente mais significativa, nas laboriosas tentativas dos escritores mais fracos.” (*ibidem*) Benjamin acrescenta ainda:

A própria forma, cuja vida não se identifica com a das obras que determina, que podem até na sua expressão mais própria entrar numa relação inversamente proporcional à da perfeição de uma obra literária, torna-se particularmente evidente no corpo frágil de uma obra inferior, por assim dizer como seu esqueleto (*ibidem*).

O que poderia ser, neste caso, o esqueleto da *Monografia de Ovar*? Não necessariamente a sua forma, nem o conteúdo – preservando uma dicotomia que, contudo, pode ser colocada em causa –, mas antes o seu “teor”, noção que para Benjamin superava e iria para além desta distinção, e que se assume como propósito, como solução perante um dado problema (BENJAMIN, 2017, p. 13). Nesse sentido, é no teor da *Monografia de Ovar* que identificamos tanto o método de Alberto Sousa Lamy como os subprodutos que dele advêm. Por método entenda-se algo de muito particular e característico de uma determinada época: o *Trauerspiel*, designado como uma época “altamente sugestível”, i.e, em que as ações dos que nela intervêm se definem por compromissos mundanos, por relações de interdependência que exercem uma influência direta nas obras produzidas, também se definia por uma aproximação entre a figura do historiador e a do criador. Aquele que detalha um determinado acontecimento público mantém bem presente a importância da receção dos seus projetos. Segundo Benjamin, esta característica fundamental do período Barroco Alemão, próxima de uma preocupação semelhante que identificámos na obra de Alberto Sousa Lamy no início deste trabalho, teria sido responsável pela justaposição das figuras do historiador e do criador, com o primeiro procurando “sorratamente ocupar, por “substituição” (BENJAMIN, 2004, p. 41), o lugar do criador, como se este, por ter criado a obra, fosse também o seu intérprete” (*ibidem*). Benjamin designou esta dinâmica por “empatia”, enquanto nós, anteriormente, a havíamos identificado na subserviência perante os poderes instituídos. É curioso notar que, para Benjamin, esta

seria a estratégia mais usual para se “mascarar a simples curiosidade com o pobre disfarce do método” (*ibidem*).

Se assim se reconstitui uma história necessária, que peca pelo atraso com que nos chega, a sua composição é uma característica fundamental de épocas de decadência, algo que Benjamin discute acerca do Drama Barroco Alemão apontando para uma falência geral das diferentes artes, compensada através de exemplares casos de “voluntarismo”. Esta é também outra posição a partir da qual poderíamos compreender o projeto de Alberto Sousa Lamy. O reconhecimento da importância da sua obra na comunidade local faz-se acompanhar por uma outra receção do seu projeto, que, em admitindo que muito haveria ainda por fazer no âmbito da composição e apresentação da história desta comunidade, posiciona a obra de Sousa Lamy como ponto de partida para outros projetos que, por hipótese, refletiriam um interesse particular em dado tema explorado na *Monografia de Ovar*. Nesse sentido, num recente lançamento de mais uma edição da responsabilidade da Câmara Municipal de Ovar, um interveniente e amigo próximo de Alberto Sousa Lamy enquadra a obra em apresentação da seguinte forma:

todos sabíamos que o Dr. Lamy desejava ardentemente que a sua obra fosse retomada por outras pessoas, que cada um dos capítulos que nos apresenta na sua *Monografia de Ovar* fosse desenvolvido com a profundidade e o detalhe que mereciam, e é como resposta a este apelo que nos surge este documento sobre a história dos Reis de Ovar.²

Que o autor da *Monografia de Ovar* reconheça a margem de progressão e o espaço disponível para que novo trabalho seja desenvolvido em cada um dos temas que nos apresenta não nos pode espantar, se considerarmos que ao longo de toda a sua vida, e fora do projeto da monografia, Sousa Lamy desenvolveu com detalhe alguns dos assuntos que nos descreve de forma necessariamente mais breve nos extensos volumes que compõem a sua grande obra. Mas o projeto que aqui discutimos posiciona-se numa dimensão totalmente distinta: o nível de detalhe que nos é oferecido na *Monografia de*

² Intervenção de Manuel Lopes, responsável pela apresentação do livro *Cantar os Reis em Ovar*, no Centro de Arte de Ovar, no dia 2 de Fevereiro de 2022. A intervenção pode ser consultada em <<https://radioavfm.net/livro-de-joao-costa-cantar-os-reis-em-ovar-e-registo-historico-para-a-posteridade/>>

Ovar não oculta as suas enormes falhas estruturais, nem teria de o fazer para que a sua afirmação no seio da comunidade fosse outra. A pretensão monográfica inclui um espaço circundante, um plano de fundo que, apesar de sempre presente, permanece por questionar, não tanto porque não tenha um interesse próprio, mas porque o seu acesso implicaria a resolução de uma série de problemas naturais de um estado que anteriormente designámos por “pós-formulaico”. Desta forma, a obra de Alberto Sousa Lamy convive necessariamente com os vazios que não preenche, com aquilo que teria ficado por dizer. É exatamente essa limitação que define os seus contornos, resultado de uma tensão permanente entre o desejo do transcendente, do símbolo que é, e da exploração dos meandros de uma cultura profundamente assente numa agenda própria, e que por isso se voltaria para a representação dessa dinâmica: assim como “os problemas da atualidade do Barroco são de natureza político-religiosa” (BENJAMIN, 2004, p. 174), também os da atualidade da *Monografia de Ovar*, ou aqueles a que Lamy procurava responder, permanecem numa grande dependência em relação à comunidade local:

Enquanto no símbolo, com a transfiguração da decadência, o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente na luz da redenção, na alegoria o observador tem diante de si a *facis hipocratica* da história como paisagem primordial petrificada. A história, com tudo aquilo que desde início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto-melhor, de uma caveira. E se é verdade que a esta falta toda a liberdade “simbólica” da expressão, toda a harmonia clássica, tudo o que é humano – apesar disso, nessa figura extrema da dependência da natureza exprime-se de forma significativa, e sob a forma de enigma, não apenas a natureza da existência humana, em geral, mas também a historicidade biográfica do indivíduo. Está aqui o cerne da contemplação de tipo alegórico, da exposição barroca e mundana da história como *via crucis* do mundo: significativa, ela é-o apenas na estação da sua decadência. (BENJAMIN, 2004, p. 180)

Para a formulação da sua teoria da alegoria, Benjamin recorre a dois autores que haviam já refletido sobre a relação entre esta expressão e o símbolo. Tanto Gorres como

Creuzer teriam anteriormente defendido que a “amplitude mundana e histórica” da intenção alegórica parte de uma dialética interna na “sua condição de história natural, de história primordial do significar ou da intenção” (BENJAMIN, 2004, p 180.). Para que direção nos remete, então, este grau zero da intenção? Em primeiro lugar, para a produção que excede o método de Alberto Sousa Lamy, como realização que, não ciente disso, nos oferece em simultâneo uma história cronologicamente organizada e uma outra que procura irromper das restrições temporais a que os acontecimentos estão subordinados. Este movimento ininterrupto, seguindo o que Benjamin propõe, desenhava-se a partir da hesitação entre duas intenções distintas: a teológica e a artística, “no sentido, não tanto de uma paz duradoura, mas antes de uma *tregua dei* entre as opiniões em conflito” (BENJAMIN, 2004, p. 192). No contexto de produção da *Monografia de Ovar* a tensão entre estas duas intenções mantém-se, ainda que a teológica ceda o seu lugar ao “agora actual”. No trabalho de um autor que se define como historiador, o impulso artístico abre caminho através dos compromissos mundanos, desejando assumir, ao mesmo tempo, a criação e a interpretação. Tomemos como exemplo um simples baile enquadrado numa ação política no período do PREC, cujos contornos Lamy hiperboliza, tornando esta passagem uma referência distante para aqueles que participaram no encontro:

A sua poética [a do Drama Barroco Alemão] dá, “como exemplos de poemas comemorativos de nascimentos, bodas e enterros, de poemas laudatórios e hinos de vitória, canções sobre o nascimento e a morte de Cristo, sobre as suas bodas espirituais com a alma (...). O “instante” místico transforma-se no “agora” actual: o simbólico é distorcido e torna-se alegórico. Do acontecer da história salvífica isola-se o eterno, e o que resta é uma imagem viva ao alcance de todas as intervenções que a encenação acha por bem fazer. (BENJAMIN, 2004, p. 198)

Alberto Sousa Lamy, ao contrário do que sucede no período barroco alemão, não ilustra um acontecimento corriqueiro através de um episódio religioso, nivelando a experiência quantas vezes fosse necessário. Em vez disso, na *Monografia de Ovar* mais se persegue uma exegese da escrita própria da que é levada a cabo pela alegoria do que

se executa uma clara transposição de planos: entre o mundano e o divino, entre o compromisso imediato com os seus pares e a beleza simbólica. De outra forma, na referência à dicotomia entre símbolo e alegoria, interessa-nos a remissão desta última para claras insuficiências do discurso, para a acumulação de detalhes que procuram compensar uma dada carência e para o resultado físico, enquanto objeto livro, desta substituição de uma pretensa totalidade, na referência à esfera pública, pela imagem ruínosa, parcial e assente em constantes vazios temporais entre os acontecimentos reunidos na monografia:

Assim configurada, a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio. Com isso, a alegoria coloca-se declaradamente para lá da beleza. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas. (BENJAMIN, 2004, p. 192-193)

Entre incontáveis nomes de ruas, de pessoas e datas de nascimento, Lamy procura erguer uma visão de conjunto da sua comunidade. A afinidade que se estabelece com as produções do período barroco alemão assenta na escolha premeditada deste tipo de informações, de um detalhe profundo, que ainda assim servem, ao longo de toda a *Monografia de Ovar*, como primeiro plano da vida em torno da cidade de Ovar: como se esta informação fragmentária, que pouco mais indica do que o nível de notoriedade que o autor reconhecia nas personalidades que vai apresentando, fosse capaz, enquanto conjunto, de nos oferecer uma imagem satisfatória de um determinado período. De resto, esta era, para Benjamin, uma característica partilhada por muitas das produções do Drama Barroco Alemão: “o que é comum às obras desse período é acumular incessantemente fragmentos, sem um objetivo preciso, e, na expectativa de um milagre, tomar os estereótipos por uma potenciação da criatividade” (BENJAMIN, 2004, p. 193).

Num texto bastante discutido em contexto académico, Giorgio Agamben procura definir a noção de contemporaneidade. Mais do que uma identificação de um sentido de atualidade, este texto explora a dinâmica que determina o engajamento do indivíduo em determinada época. Para tal, parte do poema “O Século”, do poeta russo Ossip

Mandelstam, em que o sujeito poético nega a contemporaneidade que partilharia com uma dada geração. Se é verdade que para Agamben o contemporâneo se define pela sua dupla condição – a daquele que se imiscui nos acontecimentos, que neles participa, ao mesmo tempo que preserva uma distância que lhe permite analisar com maior rigor esses episódios -, é igualmente válido dizer-se que essa condição assenta numa dicotomia estável, entre interior e exterior, entre permanência e distanciamento. Mesma estratégia aplica Agamben à sua doutrina do profano: numa formulação quase tautológica, o profano constitui-se como a descida do divino ao mundo dos homens, como uma participação da eternidade naquilo que irremediavelmente terá um fim. Não negando o interesse desta formulação, no contexto deste trabalho talvez se possa insistir noutra ilustração deste movimento, que, mais do que identificar dois mundos que não comunicam entre si a não ser pontualmente, aponte para aquilo em que temos vindo a insistir: que este movimento se realiza em contextos muito particulares, dentro de um enquadramento social e político específicos, e que por essa razão não podem ser articulados através de uma trajetória analítica. De outra forma, que este movimento se realiza no choque entre o desejo de eternidade e a consciência aguda da precariedade do presente, e que o resultado desta transmutação não são mais elementos puros, mas antes construções impregnadas de uma profunda tensão interna, que circulam na indefinição entre dimensões que deixamos de reconhecer com relativa facilidade. Nesse sentido, podemos apresentar alguns exemplos do que aqui referimos.

Carlos Vidal, em *Deus e Caravaggio* (VIDAL, 2011), participa numa discussão que ao longo das últimas décadas se tem popularizado de forma considerável: que Caravaggio substituíra a face de santos pelas das pessoas que via na rua, fossem elas um padeiro, uma lavadeira ou um mendigo. Na mesma linha, um conto de Isaac Babel explora o perfil de um pintor de capelas que circula de aldeia e aldeia (BABEL, 1969). Certo dia, teria sido contratado para pintar mais um fresco. Antes de iniciar o trabalho, fez questão de frequentar grande parte das tascas e locais de encontro daquela comunidade. Só depois disso se sentiu pronto para se dedicar à capela. Corria tudo bem, e o pintor tinha já o fresco adiantado. Depois de prontos os corpos e silhuetas, faltava apenas preencher os círculos brancos reservados às faces destas figuras. O padre tinha

feito sempre questão de elogiar o trabalho até ali realizado, mas tudo mudou quando a obra ficou finalmente pronta. Rapidamente se percebeu que, no corpo dos santos, o pintor tinha colocado as caras de todos aqueles e aquelas com quem se havia cruzado na sua breve passagem pela aldeia: o taberneiro, o agricultor, a mulher da estalagem, a rapariga pequena que brincava aos saltos numa poça de lama. As pessoas da aldeia eram um pretexto para que se falasse dos santos, e os santos eram um pretexto para que se falasse das pessoas da aldeia. Esta unidade entre dimensões tão distantes pode ser uma chave de leitura da posição de Alberto Sousa Lamy. Enquanto procura produzir uma imagem satisfatória de uma determinada esfera pública, o autor da *Monografia de Ovar* é apenas capaz de explorar os mais ínfimos acontecimentos da vida local. Vimos anteriormente que essa teria sido uma trajetória vincada pela tendência alegórica, e que nessa tentativa irremediavelmente frustrada se reservava, contudo, um jogo lutuoso, uma remissão que, em último caso, produzia discurso e ativava permutas que ocupam o lugar da alternativa silenciosa, da perda irreparável. Mais do que a definição taxativa de Agamben, este poderia ser um bom ponto de partida para compreender a contemporaneidade, sobretudo como esta se manifesta na *Monografia de Ovar*.

Em 1989, Mário Soares, à época Presidente da República, visita Ovar. Alberto Sousa Lamy dedica uma entrada com uma extensão considerável a este acontecimento local. Dada a força institucional deste episódio, crer-se-ia que Lamy assentasse a sua narração em considerações numa escala mais abrangente, procurando enquadrar a presença de Mário Soares num plano geral da política nacional. No entanto, e quando grande parte da monografia se dedica a eventos consideravelmente mais “fracos”, eis que Lamy insiste no registo a que nos habituou:

cerca das 12,15, o dr. Mário Soares apeava-se do carro presidencial, na Praça da República, onde era aguardado pelo Presidente da Câmara Municipal, José Augusto Pinheiro Guedes da Costa, Presidente da Assembleia Municipal, dr. Manuel de Oliveira Dias, Vereadores, Governador Civil de Aveiro, Comandante do Porto de Aveiro, vice-presidente da Assembleia da República dr. Ferraz de Abreu, deputados pelo círculo de Aveiro, Presidentes das Câmaras de Oliveira de Azeméis, S. João da Madeira e Santa Maria da Feira,

comandantes distritais da PSP e da GNR de Aveiro, e chefes da PSP e da GNR local, respetivamente Ascendino Rodrigues Pires e capitão Augusto Joaquim de Oliveira. (LAMY, 2001, p. 316)

Na mesma secção lemos ainda: “Perto das 13 horas, o dr. Mário Soares dirigiu-se, a pé, para a Rua Aquilino Ribeiro onde inaugurou, no rés-do-chão do edifício onde se acha a Albergaria S. Cristóvão, uma exposição sobre os descobrimentos portugueses”; “Ao Chefe de Estado foram oferecidas lembranças pela Cercivar – uma salva de prata e um prato de louça pintado por uma aluna da secção de olaria -, e pelo dr. Alberto Sousa Lamy (a Monografia de Ovar e a História da Santa Casa da Misericórdia de Ovar).”

3.2.

Em “Walter Benjamin e os Sistemas de Escritura” (SELIGMANN-SILVA, 2018), Márcio Seligmann-Silva procura as bases para aquilo que designa ser a imagem-escrita, conceito que Benjamin vai construindo de forma intermitente em diversas das suas obras. Não haveria um percurso único em direção a esta restituição conceptual, sobretudo num trabalho tão fragmentário como o de Benjamin. No entanto, aquele por que Márcio opta neste pequeno ensaio coincide com alguns dos nossos objetos de estudo. Ao longo deste trabalho, procurámos dar conta da unidade entre forma e conteúdo na obra de Alberto Sousa Lamy. Por outras palavras, tentámos entender em que medida o projeto de inscrição de uma dada esfera pública no formato de um livro determina obrigatoriamente algumas características do objeto que serve de base à *Monografia de Ovar*. Convocando a teoria benjaminiana da alegoria, quisemos fazer referência à prevalência de uma lógica espacial da escrita da história na obra de Alberto Sousa Lamy, como marca de uma agenda mundana que, no seu retrato exaustivo, nos remete para a insuficiência da representação. Posteriormente, apontámos para a base lúdica desta tensão constante entre o desejo de eternidade e a consciência aguda dos limites do presente. Parafraseando o que escreve Márcio Seligmann-Silva, no *Trauerspiel* um rei não deixava de ser um rei, mas era também já uma futura caveira: “a imagem-escrita possui um valor próprio: ela encerra em si tanto o traço da catástrofe

que está na sua origem – a dessacralização do plano histórico, a ruptura eu/não-eu – como também a possibilidade de converter essa perda em um jogo, ainda que sempre lutuoso.” (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 129) Mas em que é que consiste propriamente este luto?

Já em 1916, no seu ensaio “O Significado da linguagem no Trauerspiel e na Tragédia”, Walter Benjamin descrevia aquela que considerava ser a trajetória do som natural (*Naturlaut*) até à música, transição que seria assegurada pelo lamento (*Klage*). No entanto, como refere Márcio Seligmann-Silva, esse mesmo ensaio já demonstra algum ceticismo quanto à eficácia desta transição da linguagem pelo “mundo puro das palavras para atingir a música” (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 125). A falência observada neste trajeto corresponde a um bloqueio dos sentimentos pelo “purgatório da linguagem”, que se desdobra em tentativas fracassadas de superação desta mesma condição. A dimensão lúdica prima pela abundância dos vestígios deste esforço: se a pureza está irremediavelmente perdida, será necessário descrevê-la o melhor que sabemos, ainda que conscientes da natureza ruinosa destas tentativas. Em certo sentido, como anteriormente referimos, a unidade simbólica estilhaça-se, e o som que teríamos deixado de ouvir, e que correspondia precisamente ao símbolo, converte-se em escrita:

a passagem do simbólico para o alegórico, do som para a escritura, é acompanhada também da passagem para a espacialidade em detrimento da temporalidade. A escritura é concebida como uma marca, uma ruína ou cicatriz aberta pela história; esta, por sua vez, não é nada mais que acúmulo de catástrofes, sobreposição de densas camadas de estilhaços a uma só vez altamente significantes e que apresentam a destruição, a interrupção constante do devir; o bloqueio da “natureza”. (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 126)

Neste ensaio, Márcio formula uma pergunta a que não oferecerá uma resposta integral. É precisamente em torno dessa formulação que podíamos enquadrar este trabalho sobre a obra de Alberto Sousa Lamy: “Se a escritura alfabética tradicional se articulava sobre a possibilidade de separação entre a escritura, o som e o mundo, resta

saber em que medida o abalo desse modo de escrita implicaria também um questionamento do seu suporte por excelência, o livro.” (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 133)

Não é que na obra de Lamy consigamos aceder a esta multiplicidade de dimensões, pelo contrário. É exatamente a tentativa fracassada de articulação de todas estas dimensões que marca a *Monografia de Ovar*. A pergunta lançada por Márcio Seligmann-Silva é-nos útil na medida em que antecipamos um cenário ideal, a partir do qual dificilmente conseguiríamos conceber uma imagem acabada do livro enquanto objeto. Esse também não é, parece-me, o objetivo de Benjamin, sobretudo porque a sua crítica se centra em movimentos de transição, e não tanto em destinos consumados. É exatamente por essa razão que Benjamin destaca os exercícios levados a cabo por Mallarmé, em detrimento de algumas propostas dadaístas, que teriam perdido a sua primeira referência (o livro), e com ela o carácter construtivo de uma articulação em oposição:

Mallarmé, como viu em meio à cristalina construção de sua escritura, certamente tradicionalista, a imagem verdadeira do que vinha, empregou pela primeira vez no Un coup de dés as tensões gráficas do reclame na configuração da escrita. O que depois disso foi empreendido por dadaístas em termos de experimentos de escrita não provinha do plano construtivo, mas dos nervos dos literatos reagindo com exatidão e por isso era muito menos consistente que o experimento de Mallarmé, que crescia do interior do seu estilo. (BENJAMIN apud SELIGMANN-SILVA, 2018, p.135)

Mais adiante procuraremos lançar alguns dados sobre a formulação obscura que encerra esta passagem (“que crescia do interior do seu estilo”), mas antes disso talvez importe tentar apresentar uma via de leitura da natureza ruínosa da palavra quando aplicada ao livro enquanto objeto.

4. anti-book, de Nick Thoburn

A utilização da expressão “anti-book” assume que existe uma identidade minimamente estável a que nos podemos opor: neste caso, a identidade-livro, a ideia-livro. Esta identidade, contudo, é mais uma condição do que uma determinação. Se continua a ser bastante difícil dizer o que é um livro em todas as dimensões implicadas, tentar definir o anti-livro mais não seria do que construir uma oposição sem apoio, sem um ponto de força contrário que nos auxiliasse a delimitar o nosso objeto de trabalho. Posto isto, a expressão anti-book evidencia antes de tudo a instabilidade da construção da ideia de livro, já que essa natureza movediça é o terreno fértil para a emergência de toda a estratégia crítica que procure infetar as tensões internas do livro. De outra forma: o anti-book procura dar conta da publicação enquanto processo, do nascimento do livro enquanto palco ideológico inserido num sistema mais abrangente: os textos não são construções mentais que transcendem a materialidade, história e cultura em que emergem. Qualquer identidade fixa do livro resulta de uma contingência marcada por uma dada forma de imprimir, de escrever, de coser as páginas. A redundância em que caímos quando utilizamos a expressão “objeto-livro” pode ser reveladora de algumas questões a desconstruir. Nicholas Thoburn começa por fazer uma ressalva: esta distinção entre texto escrito e *medium* deve conter toda a dificuldade em identificar rigidamente as relações de codeterminação. Por outras palavras, procede-se a uma heurística que visa destacar algumas especificidades deste diálogo, sem com isso inculcar responsabilidades isoladas ao texto escrito ou ao *medium*, privilegiando-se antes a análise das condições de emergência dos termos em discussão. O anti-livro é, assim, uma tentativa de apreensão do livro na sua materialidade máxima, já que “se tem reconhecido que um foco exclusivo no conteúdo semântico é inadequado para a captação do significado e efeito plenos de um texto.” (MOYLAN & STILES, 1996, p. 12).

Partindo de uma proposta de Pasolini, Amador Fernandez Savater procura pensar os conflitos políticos como um confronto entre indivíduos essencialmente munidos de sensibilidades muito diferentes. A persuasão política não passaria, assim, pela apresentação de um determinado conjunto de argumentos, mas antes pela erupção de uma pele que se ressentisse, se ferisse, perante uma injustiça, uma leitura errada da

realidade. A educação política seria, assim, um processo semelhante à mudança de pele da cobra: em cada agressão, em cada ferida, o fenômeno simultâneo do reconhecimento da necessidade profunda de mudança e da mudança efetiva: um manual de interpretação do mundo, um livro, e uma leitura, tão inseparáveis quanto em mobilidade. Matthew Beaumont, em “Convalescing”, elabora uma posição de defesa quanto à eleição da convalescença enquanto objeto de estudo. Apresentando alguns exemplos célebres em torno de uma possível poética da doença ou falência, o autor expõe o total esquecimento que, em contrapartida, se votou à figura do convalescente, que, “tal como a criança, é possuído ao mais alto grau por um interesse profundo nas coisas, sejam elas na aparência as mais triviais” (BEAUMONT, 2010, p. 62). Para esta figura, com a sua sensibilidade redistribuída por impulsos nervosos, fraquezas, “as estéticas da cidade são inseparáveis das suas anestésias” (BEAUMONT, 2010, p. 64) (*aesthetics* e *anaesthetics* no original inglês). Quer isto dizer que um dado estímulo se intensifica na sua dificuldade de articulação, fazendo do convalescente “um ser social cuja imobilidade encarna em si as características ambíguas da vida quotidiana” (BEAUMONT, 2010, p. 64). Em que medida podemos articular a figura do convalescente com a Monografia de Ovar? Beaumont refere-se ao autor das anotações, e, por isso, o salto até o objeto que resulta dessa atividade não é imediato. Ainda assim, e dada a distribuição da Monografia de Ovar – a sua ampla disseminação por bibliotecas particulares, por casas da comunidade –, podemos apontar para uma interpretação do objeto a partir da alternância entre a imobilidade nas prateleiras e a aspiração monográfica: a frequência com que, cientes das suas fragilidades, convocamos a obra. Boris Arvatov, reunindo esforços no sentido da formulação de um comunismo dos objetos, refere que a suspensão da forma intensifica em larga medida a manifestação das propriedades materiais do objeto. A própria presença do objeto, a sua realidade partilhável e reconhecível, funda-se precisamente na sua vulnerabilidade: “ser sensível, i.e, real, é ser-se um objeto de sentido, um objeto sensível, e, portanto, ter objetos sensíveis fora de si mesmo, objetos da percepção de sentido. Ser sensível é sofrer (estar sujeito às ações de outro)” (ARVATOV, 1997, p. 121-124). Também Deleuze e Guattari, debruçados na estética háptica convocada pelos futuristas russos, referem as alterações

implicadas a nível gráfico a partir da introdução de uma “linha inorgânica”, ziguezagueante, que rompe com o modo “orgânico de representação” (THOBURN, 2016, p. 143) Em suma, uma “linha febril”. Rancière reúne um conjunto de objetos estranhos sob a designação de “hieróglifos da mercadoria”. Panfletos que nasciam entre dois dias de trabalho, pela noite dentro, reproduzidos com base no desespero, no cansaço dos operários que os traziam à vida já manchados das dedadas de óleo, e que depois não se sabia se importavam como testemunho ou como palimpsesto: a folha começava quase sempre num branco, e a única intromissão gráfica dizia respeito aos movimentos arrastados do corpo. Assentes num espaço vazio entre a redistribuição do sensível, reclamando diante de si “mundos que são irrepresentáveis na totalidade dentro dos regimes estético e social em que emergiram”, estes objetos manchados, ilegíveis, revestem-se de uma “mudez” elevada ao poético, à “poeticidade do mundo”. (THOBURN, 2016, p. 64)

Em que medida se pode pensar na ferida do livro, ou no seu estado convalescente? Pode uma publicação ser lida a partir das mudanças na sua superfície? O que significaria, no contexto da obra em estudo, a erosão do livro quase levada ao limite, i.e, ao seu desaparecimento? Todas estas questões implicariam uma discussão bastante demorada, para a qual, por agora, não haverá espaço. A única pretensão possível será por isso alumiar alguns pontos de uma constelação interna. A falência pode apontar para um duplo sentido: a consciência de que a *Monografia de Ovar* depende profundamente de uma dinâmica interna, de um movimento que associaria uma estética a uma anestesia, e que por isso se serviria da sua insuficiência crónica para ultrapassar as suas limitações, e a tendência para uma fusão por consumir com a esfera pública, de que a lógica espacial de que anteriormente falámos seria já um indício.

4.1.

Em *Autobiografia*, Maiakovski congrega uma pequena entrada de nove linhas sob o título “leitura”. Começa por confessar a sua falta de consideração em relação aos romances, terminando com uma declaração da sua grande admiração por alguns textos

de Marx. É nas últimas linhas, contudo, que surge uma informação particularmente pertinente para este comentário: “Lembro-me perfeitamente da zurrapa de Levine: Duas Táticas. Agradava-me que o livro estivesse gasto até às letras. Para um emprego clandestino. A estética de um máximo de economia.” (MAIAKOVSKI, 1974, p. 22) Podemos articular duas leituras a partir deste excerto: há, numa primeira instância, uma vantagem óbvia na condição precária do texto impresso – e, julga-se, do objeto-livro: a facilidade de contorno do controlo imposto pelas autoridades russas; tratando-se de uma publicação ilegal, a ausência de uma capa facilmente reconhecível ou de um corpo textual acessível a uma revisão apressada obriga a que a circulação deste livro seja efetuada com base em pactos de interesse mútuo, de mão-em-mão. O livro não anda perdido, à mercê da censura, e os sucessivos empréstimos (também Maiakovski o tomava nessa condição, tal como tomo este volume da *Monografia de Ovar*) desenham uma rede real de compaixão, convocam uma aproximação física dos indivíduos. Ainda que outras dificuldades se alevantem, certos sinais de apoio, que cintilem contra a solidão com que se tece a revolta, representam, em tempos conturbados, uma força imprevista. Num segundo momento, talvez seja pertinente reparar na escolha do verbo “agradar” (agradava-me) como um passo em frente perante as questões de âmbito mais prático. Maiakovski parece reconhecer a concordância, a afinidade, entre as condições materiais do objeto e o tema em que se debruça o corpo textual. Esta proximidade não serve, no entanto, uma coerência simplificada – note-se, por exemplo, as críticas constantes de que são alvo algumas edições de luxo de obras “revolucionárias” –, inscrevendo antes este livro naquilo que Fredric Jameson, partindo da noção de forma em Adorno, designa ser um “objeto poético”, em que, através de uma relação mimética entre significado e forma, cresce uma abertura a uma “unidade expressiva que opera algures entre a linguagem e o objeto” (THOBRUN, 2016, p. 83). A edição da *Monografia de Ovar* é cuidada: a sua enorme extensão é contida dentro de uma capa dura, numa conceção gráfica sumptuosa. Esta é uma característica que, mais do que reveladora da condição do livro, realça o desajuste entre forma e conteúdo, apontando para a contradição de termos (entre o projeto monográfico e a natureza dos eventos descritos) que ativa a dinâmica interna do livro, a tensão que percorre este projeto e que produz

a unidade expressiva entre linguagem e objeto que temos vindo a descrever. Por outras palavras, a condição física de uma obra é já uma dupla impressão: a mancha gráfica, aquilo que carrega, ativa uma circulação no mundo, altera as trajetórias, a organização dos corpos-humanos e das comunidades, movimento que é incontornavelmente devolvido ao livro, porque também ele se move, ou também ele insiste em se constituir como uma presença imóvel, seja dentro dos bolsos, junto ao peito (o livrinho vermelho de Mao), seja no forro do casaco de um Malaparte em fuga, ou nas prateleiras de grande parte das casas de Ovar, junto dos livros que foram aparecendo e que serão, quase irremediavelmente, parte de uma herança descaracterizada, que recolhemos para que seja preservada a custo. O verdadeiro livro seria, assim, aquele cuja presença mais se faz notar, e por isso mesmo mais se resente, se desfaz nas nossas mãos:

Benjamin's speculation that objects embody times and sensations associated with previous owners and contexts can manifest here in terms of their connection to, or expression of, particular political events, movements, or critical currents." It is a point picked up by Adorno. The strongest motif in "Bibliographic Musings" is the disfigured book as unity-in-disruption with the damaged life of emigration, "where damaged books, books that have been knocked about and have had to suffer, are the real books. (THOBURN, 2016, p. 99)

Dando conta do fenómeno por que se processa este encontro mimético, Adorno revela-se especialmente atento ao papel desempenhado pelo leitor. Ainda que certas afinidades entre linguagem e objeto possam estar presentes (como seria o caso da mancha gráfica em Proust), é precisamente o leitor que “ativa os impulsos miméticos” (ADORNO, 1992, p. 30), assim se compreendendo a influência do acaso. Trata-se, portanto, de uma “contingência que se transmuta temporariamente em necessidade” (*ibidem*), formulação que nesta obra assume especial relevância. Assim se poderá explicar, em parte, a simultânea dependência em relação à cronologia e a função da organização cronológica como elemento disruptivo. Como aponta Thoburn, esta relação com o livro pressupõe que se considere a reelaboração do sensível como pilar fundamental da leitura, que se trace como destino um diálogo íntimo entre objeto e

conteúdo assente na não-leitura – ou no reconhecimento de que uma relação unidimensional com o conteúdo da *Monografia de Ovar* não lhe restitui a sua pretensão monográfica. Em certo sentido, talvez nos dissesse mais através dos seus interstícios, daquilo que circunda o texto e que define as suas ruturas internas: “the ideal reader, whom books do not tolerate, would know something of what is inside when he felt the cover in his hand and saw the layout of the title page and the overall quality of the pages, and would sense the book's value without needing to read it first.” (*ibidem*)

4.2.

A idealização de um arco de vida do livro culmina com frequência no seu desaparecimento. Objetos como os panfletos, de que Nicholas Thoburn se ocupa, refletem esta possibilidade com uma intensidade muito particular. Partindo quase sempre da natureza efémera destes objetos, a maior parte das análises peca por simplificar as reverberações desta característica. Importa – defende Thoburn – não tratar no imediato a temporalidade aplicada ao panfleto, uma vez que “a efemeridade, paradoxalmente, se torna uma qualidade que dura” (THOBURN, 2016, p. 99). A importância deste prolongamento prende-se sobretudo com a possibilidade de abertura de um “sentido descontínuo e variado do tempo político, intelectual e inorgânico” (*ibidem*). Nesse sentido, é compreensível o interesse manifestado pelo autor numa dimensão específica do conceito de livro total segundo Mallarmé: “a natureza compacta dos livros”, a capacidade que oferecem de “dobrar o tempo e a matéria” (THOBURN, 2016, p. 87). Uma publicação como “The Hamburg Theses of September 1961” – resultado de uma conversa que terá sido levada a cabo por membros da Internacional Situacionista –, que nunca conheceu uma edição física ou digital, um não-texto, não deixa por isso de poder fazer parte da “pilha de livros” que se compõe como “pequeno túmulo para a nossa alma” (MALLARMÉ, 1971, pp. 690-691). Não se estranhe, assim, que Kotányi introduza essa publicação como expressão de um desejo intenso de *self-undoing*. Estas aproximações ao desaparecimento do objeto-livro ativam o potencial das noções de ferida e convalescença. Mais do que as inscrever num campo em que se

associe confortavelmente a destruição, a erosão, à presença de um elemento nocivo e imprevisível, trata-se de identificar quanto do nascimento de um livro não se deve a uma tarefa que ficará sempre por cumprir:

Durante todo este trabalho o autor procurou esquecer-se da sua naturalidade, dado que o vareirismo pode avivar o estilo, *mas é péssimo conselheiro do historiador*. Agora, dando por realizada esta *Monografia de Ovar*, após uma longa caminhada nos séculos e uma abordagem ao passado próximo, o autor termina com as palavras de FILIPE NUNES: “Emende e acrescente quem souber, // e aprenda quem não souber, e todos // dêem glória ao Senhor”. (LAMY, 2001, p. 477)

5. Ler e escrever a Esfera Pública

5.1.

Esta secção procurará estabelecer uma associação entre o conceito de Mallarmé do Livro Total e uma possível leitura e inscrição da esfera pública na *Monografia de Ovar*. A proximidade entre estas duas noções – a de Livro Total e a de esfera pública – deve ser antecedida por uma breve contextualização da sua utilização no universo mallarmeano. Em primeiro lugar porque, no que se refere a *Le Livre*, prologam-se as discussões entre autores acerca da finalização em vida deste projeto por parte do poeta francês. Tratar-se-ia, então, de um tema que nos chega pela sua eleição crítica numa obra ampla, e nunca por uma concretização efetiva, – aqui se posicionaria Fredric Jameson –, ou, como defende Deleuze, de uma presença que se constrói pela relação, impondo a relacionalidade como totalidade constitutiva de uma mónada, assim admitindo que Mallarmé terá alcançado com sucesso o que projetava? Em segundo lugar porque o próprio autor de *Un Coup de Dés* reconheceu a afinidade entre O Livro Total e a ida ao teatro, o espaço da atividade coletiva, onde se inscrevem as massas, e um trabalho de redação dessa presença em “inumeráveis volumes”. A esfera pública – que à época não representava uma sociedade integral, dizendo antes respeito a um público burguês que frequentava estes espaços – encontraria na sala de espetáculos uma reprodução das suas três características, identificadas por Mallarmé: a parte central

do palco, o “herói ausente” e o órgão, expressão do exterior e “de sombras relegadas ao refúgio” (JAMESON, 2007, p. 316). A esfera pública expressar-se-ia, portanto, num dado intervalo espacial, cuja percepção, mais sua relação com o exterior excluído (os intervalos em branco), resultaria na invocação de um herói ausente. Daí que o poeta francês não se preocupe com o que é levado à cena, revestindo de importância o silêncio absoluto em que a plateia permanece: a nossa inclinação para, na potência dos nossos empreendimentos, apreciarmos a mediocridade de que somos capazes, enquanto esperamos pelo florescimento de uma contingência que demonstre o oposto no seu negativo, um objeto livro alimentado por uma frase, um movimento do corpo, que logo remeta para o que a envolve, o espaço em branco. Assim se conclui *Un coup de dés*: “rien n’aura eu lieu que le lieu ».

O Livro Total é, assim, “não uma ação efetiva”, o trabalho de um autor isolado, “no sentido vicioso, ainda que sagrado, do desejo e satisfação: [antes] aqui antecipando, ali rememorando, no futuro e no passado, sob a falsa aparência do presente” (JAMESON, 2007, p. 317), o próprio espaço do tempo, a transição entre gerações e sombras, dando força a William Blake quando este terá considerado fundamental ter em conta o trabalho de escritores que não existiram, e que se reuniram sob o eco heroico hegeliano do “labor e sofrimento do negativo” (JAMESON, 2007, p. 323).

Também El Lissitzky, num breve texto intitulado “The Future of the Book”, comenta em jeito de lamento a (díspar) afinidade entre objeto-livro e teatro. O destino da cena cénica seria estar totalmente disponível para a recepção daquilo que o autor russo dizia ser o momento vivido. As à época recentes inovações dos espetáculos haviam definido o despojamento do palco, a eliminação da “parafernália”, como tendência fundamental para a crescente atenção aos espaços vazios. “O modernismo” aplicado ao objeto-livro teria de permanecer a par desta tendência, escapando o mais possível à estrutura rígida da capa, contra-capas e paginação linear. O Livro Total talvez constitua, desta forma, uma iluminação desse “momento vivido” que diz sempre respeito a um “tempo sincopado”, anterior e posterior à peça em cena. Uma consequência direta destas considerações centra-se na simultaneidade de criadores deste Livro, a “disparation élocutiore du poète”, i.e, a descentralização da elocução para as mãos da

esfera pública. As limitações físicas do objeto livro são uma expressão das possibilidades ilimitadas de inscrição. É no livro, numa presença ocasional, que o mundo deixa as suas marcas: a atenção dedica-se a uma materialidade expandida. De outra forma: é apenas a partir da frase que o silêncio manifesta uma “ausência absoluta” debaixo do intervalo branco. O livro é compreendido numa relação com o exterior, com as suas fronteiras, que dobram, segundo Deleuze, “o espaço e o tempo”, numa densidade que marca as pilhas de livros com que lidam os colecionadores.

5.2.

Em que assenta a realidade acrescida neste tipo de livros? O seu estado físico é uma condição que não deve ser ignorada, já que dialoga intimamente com o conteúdo. O objeto é o palco da linguagem, a atenção prestada ao que a circunda é central para que se compreenda a *Monografia de Ovar*. Adorno, de resto, identifica na impressão dos livros o momento inaugural da sua autonomia, a partir do qual erros e gralhas deixam de poder ser corrigidos por autores. Diz ainda: o livro critica assim o “ímpeto lexical” que o percorre. A notação musical, para Adorno, é exemplo primeiro do que deveria acontecer com a linguagem: a sua disposição espacial, os seus elementos gráficos, “não são apenas signos, mas também imagens daquilo que soa”, ainda que a primazia do significado, do léxico, deixe esta relação mimética mais ‘suprimida numa extensão’” (ADORNO, 1992, p. 30). Uma aproximação da linguagem a este sentido da notação musical estaria presente na obsessão proustiana da escrita sem parágrafos, disposição gráfica que dificulta a leitura, como resposta ao pressuposto generalizado de que o conforto do leitor é essencial para a apreensão do conteúdo do livro. De acordo com Adorno, a relação mimética prolongar-se-ia para lá do conteúdo e da forma, exigindo que as características materiais e os elementos paratextuais do livro entrassem na equação:

The eye, following the path of the lines of print, looks for such resemblances everywhere. While no one of them is conclusive, every graphic element, every

characteristic of binding, paper, and print – anything, in other words, in which the reader stimulates the mimetic impulses in the book itself – can become the bearer of resemblance. At the same time, such resemblances are not mere subjective projections but find their objective legitimation in the irregularities, rips, holes, and footholds that history has made in the smooth walls of the graphic sign system, the book's material components, and its peripheral features. (*ibidem*)

Está em causa a emergência de um palco para a linguagem, um palco exposto ao mundo e à esfera pública, aos seus danos, à sua degradação. Um espaço em branco que pode ser identificado com o silêncio da plateia. “Nothing takes place but the place”. Um colecionador de livros, para Benjamin, estabeleceria com os objetos uma relação de expectativa, observando pacientemente o percurso de cada uma das peças de uma pilha volumosa, “estudando-os e amando-os” como se fossem a “cena, o palco, do seu [do livro] próprio destino” – “uma enciclopédia mágica cuja quintessência é o destino do seu objeto” (BENJAMIN, 2007, p. 60).

Ergue-se uma dificuldade clara. A relação mimética entre forma e conteúdo deve dar-se a partir de uma identificação da componente lexical do livro com algumas características do objeto em causa. Antes de tudo, importará não esquecer que este diálogo deve ser observado dinamicamente: ainda que o “impulso lexical” apresente uma relativa estabilidade – e mesmo essa sujeita a revisões de múltipla ordem –, o mesmo não se poderá dizer daquilo que, neste contexto, é abarcado pelo conceito de forma. Não se consegue prever com que sentido, ou em direção a que sentido, um objeto é marcado e ferido por aquilo que o rodeia. A relação mimética é estabelecida, assim, por um desfasamento, que mais não será do que uma correlata fuga formal a uma dada ocasião. Dá-se, por outras palavras, um novo sentido ao contingente. Não é expectável que Adorno reserve grandes esperanças em relação a uma ação benéfica da esfera pública. A sua desconfiança quanto a uma dada cultura, ou a um espaço em que a esfera pública se inscreve, é amplamente reconhecida. O conteúdo de uma obra pode apenas, posto isto, aspirar a uma recontextualização sucessiva do tempo e do espaço a partir da condição do seu palco: a relação mimética é mais um pressuposto da “ausência

absoluta”, do destino do livro, do que uma coerência simplificada entre o que seria a forma e o conteúdo. É necessário, como tal, que na unidade com que à partida se compõe um conteúdo Mallarmé entreveja algo com potência suficiente para que se efetue o que aqui se descreve.

5.3.

O conteúdo de um livro negocia as noções de totalidade e de contingência. Desta última, desejando a primeira, terá Flaubert tentado escapar, como expressa numa breve passagem de uma sua carta muito conhecida (FLAUBERT, 1980, p. 31): pensar um livro sem conteúdo (porque toda a forma de conteúdo é já uma ocasião, um *kairos*). No mesmo sentido terá Mallarmé equacionado o seu livro total, premeditado e arquitetónico, espreado por volumes sem número, em fuga assumida de uma inspiração pontual, por mais contornos geniais que tais revelações pudessem assumir. No âmbito deste projecto, o dito mallarmeano que terá tido maior eco assentava na premissa de que “toda a existência terrestre teria em última instância de estar contida num livro” (MALLARMÉ, 1945, 378). Não é difícil reconhecer que tal projeto, à luz de uma procura rápida pelos meandros editoriais, terá permanecido por concluir. Há, contudo, outra característica da sua conceção do livro total, presente num texto intitulado “The Book: A Spiritual Instrument”, que alumia esta questão por um ângulo diferente: a atenção à natureza densa e compacta dos livros, a sua “dobra” do tempo e da matéria. Mas como interpretar esta densidade do livro? Deleuze, enquadrando este projeto de Mallarmé num outro semelhante a cargo de Leibniz, refere que O Livro seria, para o autor de *Un coup de Dés*, uma “mónada” com “múltiplas folhas”: uma seleção muito particular do material disponível no mundo ou a sua contradição em absoluto, o que faria deste objeto “um mundo específico absolutamente diferente dos outros”, “e isso constitui[ria] e reconstitui[ria] o início” (DELEUZE, 1993, p. 31) de uma totalidade.

Não será estranho, posto isto, que Deleuze defenda a conclusão deste projeto por Mallarmé:

It is well known that the total book is as much a Leibniz's dream as it is Mallarmé's, even though they never stop working in fragments. Our error is in believing that they did not succeed in their wishes: they made this unique Book perfectly, the book of monads, in letters and little circumstantial pieces that could sustain as many dispersions as combinations. The monad is the book or the reading room. The visible and legible, the outside and the inside, the façade and the chamber are, however, not two worlds, since the visible can be read (Mallarmé's journal), and the legible has its theater (both Leibniz's and Mallarmé's theaters of reading). (*ibidem*)

O que significa, então, reconhecer que se evitou com sucesso a contingência a partir de “pequenas e circunstanciais partes”? Como afirma Fredric Jameson, cada uma das palavras que constituem uma frase representam uma “conquista do acaso”, são uma amostra ínfima de um mundo diante de nós. Importa, contudo, reparar na totalidade rasgada pela unidade da frase, como aponta Mallarmé:

To apply one's own ingenuity to the blank space which variously inaugurates the page, forgetful even of its title that talks too loud: and when chance, overcome word by word and one at a time, is aligned with the slightest break or disseminated fissure, the blank space, hitherto gratuitous, now marked by certainty, returns, to convince us that nothing exists beyond itself and to authenticate silence as such. (MALLARMÉ, 1945, p. 387)

A escolha de cada palavra, a presença absoluta da contingência, abriria assim caminho a um trabalho da negatividade hegeliana, a uma rememoração de tudo aquilo que permanece ausente. Nesse sentido, uma totalidade poética formar-se-ia a partir de um encerramento do objeto e de uma atenção prestada às relações internas e heterogêneas que permitem reconhecer tanto um objeto como uma ausência total: “Je dis: une fleur!, et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les cálices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets...”.(MALLARMÉ, 1945, p. 368)

Mas que significado atribuir às expressões totalidade e contingência? Torna-se necessário recuar até ao trabalho de Hegel, mestre de Mallarmé. Deseja-se, assim, ultrapassar a dicotomia rígida entre totalidade e contingência, bem como entender o que estaria inscrito num livro sobre o qual se dissesse que contém tudo o que existe no mundo. Hegel depara-se com um problema concreto: o atomismo e o formalismo presentes no pensamento kantiano. O primeiro conceito assentaria na premissa de que todos os particulares são irreduzíveis: não é possível reduzir o *kairos*, o ocasional. O segundo insistiria na existência de universais à priori. Vários problemas se erguem nesta visão sincopada do mundo; são, de resto, expressão de um antigo conflito entre as noções de universal e de particular.

Partindo deste contexto, mais do que uma estrutura, Hegel propõe uma nova relação a partir da qual o mundo se organizaria: o reconhecimento de uma parte e de um todo, contra um particular e um universal, cuja consequência imediata, na obra hegeliana, diria respeito à deslocação do conhecimento da sua transcendência para uma imanência na experiência humana: nada estaria fora do mundo, a humanidade deixava assim de perseguir um universal ausente, voltando-se para uma totalidade reconhecível numa cadeia de segmentos. É precisamente essa sucessão de partes que, para Hegel, compõe uma totalidade.

Qualquer totalidade que Mallarmé pudesse inscrever no seu projeto surgiria como um resultado histórico, matriz temporal que talvez se expresse com bastante intensidade na relação entre a unidade frásica – a conquista da contingência – e o espaço em branco (presença do negativo): a totalidade é o tempo de uma relação entre a ocasião do espetáculo e o silêncio do público. É provável que Deleuze, referindo-se a uma dobra do tempo e do espaço, estivesse a destacar a inscrição de várias camadas num espaço muito limitado: segmentos que se manifestam em torno, no negativo da sintaxe. Jameson chega mesmo a admitir que esta perseguição de uma ausência absoluta se explica também pela debilidade natural da linguagem humana: na totalidade construída que é a frase mais não podemos ver do que uma falta, tudo aquilo cuja formulação não tem como eixo uma aparição do que é nomeado, mas antes uma demonstração clara da distância a que determinados elementos se mantêm.

5.4.

A ideia de palco é uma força motivadora. Não se pretende que o objeto-livro, enquanto tenta escapar a uma estrutura previsível, seja reproduzido sob a forma de uma sala de teatro. Uma convenção não se combate com outra. Mas talvez cada um dos militantes, dentro destes seus dois polos, possa fazer pelo outro muito mais do que aquilo que viesse a fazer por si, pelo menos se salvaguardada uma dada reconversão posterior em direção ao tema que começa por preocupá-los. Dito isto, talvez aquilo que realmente interesse Mallarmé se prenda com uma consequência do desejo de emancipação individual, antes de tudo manifestando-se pela sua capacidade criadora de superfícies alternativas para a inscrição de uma individualidade: Rancière dava conta de um projeto utópico de uma enciclopédia escrita numa sacola de lentilhas (RANCIÈRE, 2011). *O Livro Total* não se identificava com o palco por uma qualquer proximidade essencial, por uma natureza específica, com os mesmos objetivos e pretensões, mas antes pela força do primeiro em eleger uma contingência – fazer de um espaço vazio um plano para a totalidade – e a partir dela remeter aquilo que se expõe para o que permanece ausente.

Não deixa de ser curioso notar que todos aqueles que se mostram preocupados com o objeto-livro desenvolvam quase uma confiança cega no poder da escrita, ou, num sentido mais lato, no valor da inscrição. Este valor não é uma premissa historicamente adquirida, e por isso mesmo a sua amplitude varia consoante múltiplos contextos. Será sempre possível, contudo, reconhecer que este valor resulta de um conflito que parece ter sido normalizado por um discurso dominante: em que superfície inscrever a nossa história para que dela ninguém se esqueça, ou para que seja respeitada? A importância do livro, como o conhecemos, resulta por isso de uma pobreza envolvente: o objeto a que se convencionou chamar livro nasce de uma oposição entre dois tipos de inscrição. Walter Mignolo contribuiu com muita relevância para este tema dando conta de que a difusão da forma do livro, a sua conceção europeia, coincidiu com as investidas colonialistas mais violentas: era fundamental descredibilizar imagens diferentes do livro

e insistir na Bíblia, na sua estrutura ainda hoje estável. A centralidade do palco, posto isto, encontra-se na sua gênese por transmutação, no alargamento de um espaço em que novas expressões anteriormente votadas à sombra possam recuperar uma referência mínima. Que essa inscrição mais não fosse do que a sua manifestação em potência: uma vontade de falar no seio do público, a recusa da palavra por constrangimentos sociais e políticos e a nova superfície em que os objetos se replicam na sua ausência. Um saco de lentilhas, por exemplo. Como se o Livro-Total apontasse vagamente para uma alquimia constante dos palcos, uma “evocação, numa obscuridade deliberada, de um objeto mudo, de forma alusiva, nunca em palavras imediatas que se reduzem a um silêncio equivalente, [algo] que implica uma tentativa próxima da criação” (JAMESON, 2007, p. 314)

Conclusão

Esta é uma fase de transição. Em 2018, logo após lançar novo volume do seu *Dicionário da História de Ovar*, Alberto Sousa Lamy não resiste a um trágico acidente de carro. Ainda que em idade avançada, será consensual dizer-se que ninguém equacionava este eventual fim abrupto da *Monografia de Ovar*. Por um lado, porque se sabia, pelo menos tanto quanto possível, que Lamy vinha preparando um último volume da sua grande obra. Por outro porque, como temos vindo a destacar ao longo deste trabalho, a obra em questão apresenta-nos um desafio duplo: profundamente assente na biografia de quem a compôs, não deixa de se apresentar como um projeto que ultrapassa o seu autor, quer pela representação de uma esfera pública que é um lógico reflexo de uma comunidade alargada, quer pela clara necessidade institucional de dar continuidade à documentação da história do município. Neste ponto, deparamo-nos com um paradoxo que ao longo destas páginas não procurámos tanto resolver como formular. A Câmara Municipal de Ovar, já num futuro próximo, poderá fornecer-nos algumas respostas. Tratando-se de um projeto a um tempo tão público e tão dependente do trabalho de um único indivíduo, qual será a melhor forma de garantir o futuro da *Monografia de Ovar*? Entregá-lo a outra pessoa? Reformulá-lo, ainda que mantendo a sua estrutura e vincando a transição levada a cabo? Ou assumir o seu fim e criar um projeto de raiz, em que o formato-livro já não se constitui forçosamente como uma opção hegemónica (não tanto por quisermos invocar questões como a do fim do livro, algo que nos colocaria nos antípodas do que até aqui temos proposto)? Seja qual for o destino da *Monografia de Ovar*, parece-nos que sai reforçada uma das linhas orientadoras deste trabalho, não porque a história lhe venha a dar razão, mas antes porque agora, talvez com mais pertinência, se possa recorrer a algumas questões que lançámos: como pode a história de uma comunidade, na forma que tomou na *Monografia de Ovar*, estar tão dependente de um estilo e método muito próprios, e ainda assim servir de referência coletiva? Podíamos igualmente inverter estas questões e assumir que o método de trabalho de Alberto Sousa Lamy não é condição única para a existência da *Monografia de Ovar*, e que, à semelhança do que temos procurado evidenciar, a produção desta obra corresponde a um período histórico particular, que

introduz na produção um conjunto de contingências determinante para a forma final do projeto de Lamy, como, a título de exemplo, a existência de diversos jornais locais que documentavam exaustivamente o quotidiano vareiro e que, nos últimos anos, foram gradualmente desaparecendo, um por um. A própria personalidade de Alberto Sousa Lamy é difícil de reproduzir: uma parte importante dos relatos que nos oferece resulta de conversas espontâneas em cafés da terra, de rápidos encontros de passagem, em que se apontava num bloco de notas o nome, a data e o local que faltavam nos registos. Nada nos garante que um projeto com intenções semelhantes, sob responsabilidade de outra pessoa, viesse a incluir esta importante dimensão da obra de Lamy, sendo, como dissemos, característica tão dependente da sua inusitada personalidade: a boa disposição fazia parte das suas características de acesso fácil à conversa na rua, no café, nas inúmeras tertúlias ou nas mais variadas iniciativas para que era convidado a falar sobre Ovar e suas gentes, tradições, cultura, política e instituições.³ Posto isto, como podemos caracterizar o legado de Alberto Sousa Lamy?

Para lá do seu voluntarismo, da iniciativa de reconstituir uma história composta pelos mais variados retalhos, fazendo coincidir, através de um método, como nos apontava anteriormente Benjamin, os estereótipos mais facilmente identificáveis e as graças da criatividade, qual poderá ser a grande matriz da *Monografia de Ovar*? No início deste trabalho, fizemos referência a uma distinção entre dois tipos de realismos, assim identificados por John Berger: um profissional, recorrente em obras de escritores e artistas, conscientemente aplicado para que se resgatasse uma face reprimida da história, e um outro, tradicional, assente em dois planos distintos de narração (um plano de fundo que permaneceria por questionar e um primeiro, que movimentava este registo e que se constituía a partir dos detalhes mais ínfimos), e que teria a capacidade de suscitar o enigma do desconhecido. Desconhecido, neste contexto, apontará tanto para uma dinâmica transversal a todos os pormenores, como para aquilo que não chega a ser designado, ainda que possa emergir, como temos procurado explicar, através de

³ <https://etcetaljornal.pt/j/2018/11/ovar-ficou-mais-pobre-com-a-morte-do-historiador-alberto-sousa-lamy-19342018/>

um jogo lutuoso. Assente em intensos compromissos mundanos, o relato pormenorizado dos acontecimentos assegura a introdução da história como ideologia, que “entra como uma presença determinada e distorcida pelas suas ausências mensuráveis” (EAGLETON, 1985, p.72) (*tradução nossa*). Terry Eagleton, atento leitor de Benjamin, e em particular do trabalho que o último desenvolveu sobre o *Trauerspiel*, procura resolver esta aparente contradição através da ação da ideologia:

It's (da crítica) task is to show the text as it cannot know itself, to manifest those conditions of its making (inscribed in its very letter) about which it is necessarily silent. It is not just that the text knows some things and not others; it is rather that it's very self-knowledge is the construction of a self-oblivion. (EAGLETON, 1985, p. 43)

Como enquadrar a ação da crítica neste trabalho? Walter Benjamin, ao longo do seu estudo sobre o *Trauerspiel*, referiu em diversas ocasiões que uma obra artisticamente mais fraca poderia, sob uma síntese concisa, revelar uma concentração de detalhes mais significativa do que uma obra mais elevada. Mais do que uma óbvia defesa do seu objeto de estudo, esta posição define a pulsão da crítica proposta por Benjamin, que, como vimos anteriormente, aplicando um método materialista, se voltava para objetos com *doxa* e deles extraía aquilo que designava ser a verdade. Contudo, este processo permanece relativamente nebuloso, por sintetizar. Eagleton retoma esta posição de Benjamin e desdobra-a no seu próprio trabalho. Começa por fazer referência aos estudos de Lukács sobre o Realismo Europeu, demorando-se em Balzac, cuja “inexorável veracidade” da sua arte, segundo Lukács, permitia que o autor transcendesse a sua própria posição política e, assim, reconhecer diante de si as verdadeiras questões históricas em causa. Esta dicotomia orientada pela veracidade e falsidade de determinada posição assenta, como aponta Eagleton, numa suposta “falsa consciência” que separaria irremediavelmente o homem e a sua história. No entanto, ainda para Eagleton, esta é uma articulação profundamente redutora. Peca por não reconhecer que “in *deformatively* ‘producing’ the real, it nevertheless carries elements of reality within itself.” (EAGLETON, 1985, p. 69). Não é propriamente fácil enquadrar Alberto Sousa Lamy nesta discussão. Contudo, é inegável que o método de trabalho que

aplica na *Monografia de Ovar* está subordinado, em parte, a algumas dinâmicas identificadas por Eagleton, sobretudo no que diz respeito àquilo em que temos insistido: os subprodutos do seu método, a verdade não-intencional que emerge de um laço profundo com os compromissos mundanos. É precisamente através do mergulho nos constrangimentos deste trabalho que se acede ao que permanece por nomear, ao que se define pela sua irremediável ausência. Mas é também verdade que Lamy conjuga os referidos compromissos com uma impressionante atenção ao detalhe, detalhe esse que dificilmente servirá uma agenda pré-determinada. Deparamo-nos, posto isto, com uma descrição dos acontecimentos dependente de uma cronologia linear perfeitamente identificável, ainda que, como vimos, este seja também o fator determinante para que ao discurso se acrescente constantes quebras, avanços e recuos, estabelecendo associações entre elementos aparentemente distantes entre si. De outra forma: “What this ‘materialism’ position overlooks is that valuable art comes into being not despite its historical limitations (...) but by virtue of them.” (EAGLETON, 1985, p. 179)

A *Monografia de Ovar* foi sempre uma fonte de enorme desconfiança, tanto para a geração que dava os primeiros passos aquando da publicação do primeiro volume, como para aquelas que, tendo vivido parte dos períodos históricos narrados, não reconhecem os episódios que viveram nas descrições de Alberto Sousa Lamy. No caso das gerações mais recentes, essa distância talvez se explique, em primeiro lugar, pelo óbvio reconhecimento da parcialidade com que a história é trazida à luz. Ainda assim, algo que facilmente se observa, e que é certamente transversal a várias destas gerações, é o espaço que se abre para que à *Monografia de Ovar* se aplique algo próximo de uma redenção. Esta reaproximação não se concretiza, claro está, através de aproximações teóricas, como a que procurámos levar a cabo ao longo deste trabalho. Assentam muito mais, dir-se-ia, numa forte ligação entre a biografia do leitor, que reconhece lugares, ruas e nomes de pessoas, e a obra de Lamy, tal como Kluge e Negt faziam coincidir o acontecimento histórico aos eventos biográficos mais particulares. A relação com a *Monografia de Ovar* constrói-se por camadas que são posteriormente transpostas para o espaço que habitamos: antes do café, isto era um banco, e antes uma mercearia, e antes o rio corria por aqui. Mesmo à boleia de uma “falsa consciência”, de uma relação

deturpada com a realidade produzida, Lamy oferece-nos indubitavelmente estilhaços do real, real que reconhecemos sobretudo como uma possibilidade por cumprir, como uma ausência que negocia uma emergência com aquilo que a perpetua. Os conflitos internos do texto não devem ser vistos, contudo, como reflexo direto de uma contradição histórica. Em certo sentido, é exatamente essa contradição que assegura a referência ao período histórico da sua produção. Para isto nos alertava Eagleton a partir de Macherey, que tampouco colocava a possibilidade de uma tensão interna do texto se dever às contradições da própria ideologia. A chave de leitura seria outra: a um período de perda de referências respondemos com um projeto monográfico que procura ativamente retardar os efeitos desta desorientação. E nisto não haveria nenhuma contradição interna, nenhum desfasamento entre as diferentes dimensões do projeto de Alberto Sousa Lamy. A ação da ideologia, encerra Eagleton, reflete-se precisamente na erradicação de qualquer tipo de contradição, e ‘só pode haver uma relação de oposição entre a ideologia e aquilo que ela oculta – a história em si mesma.’”

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor (1992), *Notes to Literature – Volume Two*, New York, Columbia University Press

ARVATOV, Boris (1997), *Everyday Life and the Culture of the thing*, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology

BABEL, Isaac (1969), “Pan Apolek”, in *A Cavalaria Vermelha*, São Paulo, Editora Brasiliense

BARTHES, Roland (1974), *S/Z: An Essay*, New York, Farrar, Straus and Giroux

BEAUMONT, Michael (2010), “Convalescing” in *Restless Cities*, London, Verso Books

BENJAMIN, Walter (1998), *The Origin of German Tragic Drama*, London, Verso Books

_____ (2004), *Origem do Drama Trágico Alemão*, Lisboa, Assírio & Alvim

_____ (2007), “Unpacking my library” in *Illuminations*, New York, Schocken Books

_____ (2010), *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio*, São Paulo, Boitempo

_____ (2019), *As Passagens de Paris*, Porto, Assírio & Alvim

_____ (2017), *Escritos Sobre Mito e Linguagem*, São Paulo, Editora 34

BERGER, John (2016), *Landscapes: John Berger on Art*, London, Verso Books

BLOCH, Ernst (2000), *The Spirit of Utopia*, Stanford, Stanford University Press

DELEUZE, Gilles (1993), *The Fold: Leibniz and the Baroque*, Minneapolis, University of Minnesota Press

EAGLETON, Terry (1985), *Criticism & Ideology*, London, Verso Books

FLAUBERT, Gustave (1980), *Correspondence II*, Paris, ed. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade

- GAGNEBIN, Jeanne Marie (1994), *História e Narração em W. Benjamin*, Campinas, Editora Perspectiva
- GENETTE, Gérard, TODOROV, Tzvetan (eds.) (1982), *Littérature et réalite*, Paris, Seuil
- JAMESON, Fredric (2007), *The Modernist Papers*, London, Verso Books
- KLUGE, Alexander (2019), *Crónica dos Sentimentos – Volume I: Histórias de Base*, Lisboa, BCF Editores
- LUKÁCS, Georg (2000), *A Teoria do Romance*, São Paulo, Editora 34
- LAMY, Alberto Sousa (2001), *A Monografia de Ovar*, Ovar, Câmara Municipal de Ovar
- MAIAKOVSKI, Vladimir (1974), *autobiografia e poemas*, Vila da Feira, Editorial Presença
- MALLARMÉ, Stéphane (1945), *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard
- _____ (1971), “The Book: A Spiritual Instrument” in *Critical Theory since Plato*, New York, Harcourt Brace
- MOYLAN, Michele (1997), *Reading Books: Essays on the Material Text and Literature in America (Studies in Print Culture and the History of the Book)*, Amherst, University of Massachussetts Press
- NEGT, Oscar, KLUGE, Alexander (1999), *O que há de político na política*, São Paulo, Editora UNESP
- RANCIÈRE, JACQUES (2011), *Staging the people*, London, Verso Books
- SHERINGHAM, Michael (2006), *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Norfolk, Oxford University Press
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (2018), *O local da diferença: Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*, São Paulo, Editora 34
- VIDAL, Carlos (2011), *Deus e Caravaggio*, Lisboa, Vendaval

