

A palavra mágica e outros contos, de Rui Zink: contos enformados

Ana Paula Garcia de Almeida

Universidade de Aveiro (Mestranda)

Palavras-chave: conto, valores da literatura, comunicação, globalização, contemporaneidade, vida, morte.

Keywords: short story, literature's values, communication, globalization, contemporary times, life, death.

1. O conceito de *conto* provém do verbo latino *computare* que, originalmente, significava a enumeração de objectos e que adquiriu, posteriormente, a extensão metafórica de enumeração de acontecimentos; associando-lhe o termo *commentu* (invenção, ficção), o conto serviu, desde os primórdios, a necessidade intrínseca do ser humano de comunicar ao outro acontecimentos reais ou efabulados. O conto é, inegavelmente, uma das formas narrativas mais antigas, inerente à condição e à natureza humanas – todo o Homem é um ser social, em interacção, com a necessidade premente de comunicar, de partilhar emoções, dissertações, histórias.

O conto literário constitui um género cuja dificuldade de definição tem vindo a suscitar diversos estudos e a criação de imensas teorias incluindo decálogos, onde são tidos em conta diversificados factores, desde as inúmeras tentativas de teorização até à evolução sofrida pelo conceito ao longo das épocas e de acordo com as diferentes culturas e sociedades. Na verdade, talvez o conto literário possa ser entendido segundo a afirmação do escritor Mário de Andrade: «conto é tudo aquilo que o autor quiser chamar de conto»¹.

¹ Cf. Ribeiro, Carlos (2008). «Arte do Efeito Único». Artigo sobre o conto no jornal de literatura *Rascunho*, disponível em versão on-line no site: <http://rascunho.ondarpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=25&lista=0&subsecao=0&ordem=1275> (acedido 07/05/08)

Ainda assim, parece ser suficientemente consensual identificar alguns traços constantes que, de forma mais ou menos flexível, permitem definir ou caracterizar o conto como gênero: o conto é uma narrativa curta em prosa que prima pela concisão, pelo reduzido número de personagens, pelos esquemas temporal e espacial restritos, bem como pela estruturação da intriga cingida a um só núcleo dramático que obedece ao princípio da unidade de efeito.

Para Edgar Allan Poe, o conto perfeito deve ser de curta extensão e suscitador do efeito único e fulminante, podendo ser lido de uma assentada e mantendo o leitor sempre em suspense. Vladimir Propp, por seu lado, alicerçou a sua definição de conto sob uma perspectiva descritiva estruturada em trinta e uma ações constantes e, embora Propp tivesse apenas considerado o conto popular ou maravilhoso, a sua teoria foi posteriormente adoptada por seguidores europeus que a ampliaram ao conto dito literário. Ernest Hemingway defendeu uma teoria segundo a qual o conto estabelece uma analogia com um icebergue, contendo duas narrativas: uma visível (a ponta do icebergue) e outra secreta (a imensidão submersa do icebergue), devendo o autor privilegiar a economia das palavras, sugerindo elíptica e fragmentariamente, mais do que narrando explicitamente, e devendo o leitor subentender as sugestões e ser surpreendido pelas revelações do desenlace.

Contudo, das inúmeras teorias elaboradas, o conto permanece desde sempre difícil de definir e, nas últimas décadas, tal definição tem vindo a ser ainda amplificada, nomeadamente com o surgimento de microcontos, de minicontos, de nanocontos ou ainda «o conto em forma de mosaico, feito de recortes de jornais, revistas e livros; o conto minimalista; o conto confessional em espiral, que usa largamente o fluxo de consciência; o conto produzido com os elementos até então só encontrados em poemas, como as assonâncias, as rimas internas e os jogos subtis de linguagem»².

2. Ora, talvez nem toda a ficção tenha preocupações teóricas, existindo pelo prazer simples de existir, de verbalizar as reflexões. Tal poderá ser o caso da colectânea *A Palavra Mágica e Outros Contos*, de Rui Zink, onde o conteúdo dos treze contos reflecte a forma e/ou vice-versa, delineando-se em simbiose.

A temática dominante aborda as reflexões metaliterárias e autobiográficas e as reflexões sobre o tempo presente, o tempo da contemporaneidade onde se insere o senso comum, a partilha de pensamentos, de vivências, de esperanças ou de temores, quer por parte do autor, quer por parte do leitor. É neste sentido que a colectânea constitui uma ilustração do carácter plural, híbrido e autoral que o conto pode assumir enquanto gênero narrativo. Os treze contos inseridos na colectânea exemplificam o exercício da versatilidade, quer pelas temáticas, quer pela forma, quer ainda pelos elementos paratextuais e pictóricos de que se fazem acompanhar.

² Cf. <http://rascunho.rcp.com.br/index.php> (acedido 07/05/08)

Subjacente ao alinhamento da colectânea está a ideia de circularidade. O conto «A Palavra Mágica» é o último e intitula a colectânea, tendo como epígrafe homónima o poema de Drummond de Andrade, sugerindo, a priori, uma circularidade propositada. O poema de Drummond de Andrade anuncia o valor da palavra como elemento da eficácia comunicativa – a palavra é mágica por conter o poder da permanência e da urgência da busca humana: a perfeição que, sendo inatingível, é motivo impulsionador do ser e, encontrar o *mot juste* parece ser uma tarefa árdua, ponderada e vitalícia, como aliás o reitera Zink na nota do autor inclusa: «Gosto muito de reescrever. Acredito que a escrita é isso, o resto são esboços. (...) Não estar tão morto como isso – ora aí está o que me parece uma boa ideia para projectos futuros!» (Zink, 2005:138).

«A Palavra Mágica», assumidamente plagiado do conto homónimo de Vergílio Ferreira, consiste em demonstrar que a magia do uso do *palavrão* permite a inserção na *tribo*, sugere um passo rumo ao crescimento como um ritual de iniciação minuciosamente ponderado e ensaiado pela criança de oito anos, servindo-lhe ainda como catarse – o *palavrão* tem propriedades analgésicas. No conto de Vergílio Ferreira, a palavra *inócuo*, também um *palavrão*, visto os seus utilizadores lhe desconhecerem o significado, evidencia outras propriedades mágicas: como primordial elemento de ruído na comunicação, o termo é promotor do desentendimento e suscita inúmeras situações de equívoco, nas quais assume a silhueta de inesperados insultos (*vadio, bêbedo, tram-polineiro, devasso, assassino, parricida, incendiário, pederasta, escroque*, entre outros). Mas, se o termo *inócuo* assume significados pejorativos diversificados, tem ainda a propriedade de, paradoxalmente, unir os falantes, tornando-se capaz de corrigir os dogmas: «A vida, de facto, emendara o dicionário» (Ferreira, 1995:64). As perspectivas sobre o valor afectivo da palavra e a eficácia da comunicação verbal diferem no caso dos três autores: Andrade busca a palavra-mor, a consubstanciação da inefabilidade; Ferreira encara a palavra como potencial fonte de mal-entendidos mas viva e inserida em contexto, no quotidiano; e Zink reveste-a de poderes além do acto comunicativo – a inserção e o alívio.

Prosseguindo a reflexão sobre a relação afectiva que o Homem estabelece com as palavras, no conto «O Poema», a casa – às vezes, museu – constitui uma metáfora para dissertar sobre o valor, de maior ou menor proximidade, que a poesia estabelece com o leitor. Para *enformar* este conto sobre poesia, o autor socorre-se da poesia em prosa e da coloquialidade de um narrador que incentiva o leitor à participação activa na leitura. Em discurso directo e humildemente imperativo, o narrador convida todos os leitores a uma visita ao poema. Reconhece que, por vezes, a poesia terá sido esquiva por causa de ideais de hermetismo e de algum complexo de inacessibilidade; porém, hoje, a poesia apresenta-se como um lar acolhedor, aberto à discussão, à descodificação, à interpretação, ao diálogo, em detrimento da ambiência asséptica e intocável de outrora (alusão inequívoca ao grupo da Poesia 61) até porque a poesia, na sua essência, quer ser a

voz interior do humano – a inevitável voz da expressão de sentimentos, conducente à catarse: «O poema albergou-me, o poema recebeu-me, / o poema aconchegou-me, nutriu-me, / lavou-me, vestiu-me» (Zink, 2005: 109). Salienta-se de igual modo que a poesia deverá «...acompanhar os tempos» (ibid.: 2005: 95), aproximar-se dos leitores/ convidados, ignorando a densidade das regras de outrora e das minuciosas análises académicas. Este conto poderia constituir uma breve história da Poesia: elogia os poetas clássicos mas considera as suas obras extemporâneas, apela à modernização e à actualização da escrita contemporânea e, sobretudo, intensifica a necessidade de aproximação texto/leitor que em muito depende da disponibilidade de quem escreve e de quem lê ou ouve: «Dizemos que queremos escutá-la, / que não estamos ali para outra coisa/ senão para escutá-la, / mas depois não a escutarmos, / fazermos tudo menos escutá-la, / apenas queremos que diga o que nós/ queremos ouvir?» (ibid.: 101). Se o assunto deste conto é a poesia, torna-se bastante sugestivo o facto de se apresentar como se de um poema em prosa se tratasse, relembrando a astúcia de Almada Negreiros que no poema «Contos Pequeníssimos» delinea uma espécie de teorização do conto.

«O Bicho da Escrita» insere-se na mesma linha temática, embora de cariz inverossímil, sobre o acto de escrever. Se, a priori, o leitor pode inferir tratar-se de mais um conto subordinado à temática da metaliteratura e conotar este *bicho* com talento, cedo se aperceberá tratar-se antes da crítica mordaz ao culto do individualismo. O *bicho da escrita* transforma-se em vírus e desencadeia a vivência de uma época de contaminação em que a generalidade dos cidadãos se converte em escritores exímios, esvaziando-se da capacidade de ler. É um retrato alegórico da época da incomunicabilidade, paradoxalmente servida por mais e melhores instrumentos de comunicação. O narrador, num primeiro momento, confessa incluir-se no grupo dos escritores porque, acima de tudo, «Escrever é bom. Escrever as palavras. Escrever as coisas. Escrever o mundo. O mundo dentro de nós. O mundo fora de nós» (ibid.: 31). No início, a contaminação literária é, aliás, encarada com entusiasmo eufórico por todos, incluindo os jornalistas e os críticos que a apelidam de *Novo Renascimento* e *Momento Ímpar*. Aos adjectivos *excelente* e *formidável* sucedem-se outros, antónimos, como *contagante*, *calamitoso*, *grave* ou *escabroso*. Efectivamente, assim que o narrador constata os efeitos nefastos do *bicho* assume-se como leitor, o que lhe merece inclusivamente a designação com maiúscula. A propagação do *bicho* transforma o mundo num *lugar lúgubre* de profunda solidão e alheamento: «... porque cada um vai cada vez mais e mais escrever na sua própria língua, no seu código muito pessoal, esquecendo-se de que a comunicação tem dois sentidos e que, para ser compreendido, é preciso partilhar os elementos para essa compreensão. Não lêem. Só escrevem. Morrem» (ibid.: 39).

Através da enumeração e da exemplificação, o narrador refere os diferentes tipos de escritores e os diferentes géneros de escrita, submetendo o estilo e a técnica das escritas actuais à mordacidade, parodiando o estilo inovador, fragmentário, de frases

curtíssimas ou de frases longuíssimas, sem pontuação, de sintaxe e de criatividade irracionais ou duvidosas, puramente inventivas: «Uma pessoa pergunta-se: “Que mais irão eles inventar?” Ou “Será que ainda há algo para inventar?”» (ibid.: 34). E, contudo, o *vírus*, para além de contagiante, prima igualmente pela qualidade: «as pessoas não só escrevem como ainda por cima o que escrevem é bom, é interessante, é válido, merece ser lido, tem estilo pessoal, vem ocupar um espaço no espaço da literatura que estava por ocupar porque não sabia, antes de ser ocupado, que esse espaço existia e era ocupável» (ibid.: 35), procedendo o narrador a mais uma exemplificação, da qual é possível desvelar o nome de escritores contemporâneos. Depois da fantasia descritiva, resultante do efeito devastador do vírus da escrita, salientados os aspectos negativos e menos negativos da sua acção, o narrador deixa um espaço em branco. E depois prossegue com um angustiante apelo à leitura mútua, isto é, ao contacto e à partilha. Culmina com uma imagem de serenidade:

Apareça, apenas. Eu saberei reconhecê-lo/a, e você também me reconhecerá com facilidade. Seremos os únicos – na praça, no jardim, na rua, no café, onde quer que nos encontremos – sentados pacatamente, com um sorriso nos lábios e um livro, aberto, na mão. (ibid.: 40)

O apelo reflexivo ultima a crítica à forma individualista como cada vez mais nos relacionamos, alheios uns aos outros, mais sós do que nunca, esquecidos já dos momentos e dos lugares da comunicação, da partilha de impressões, do convívio – do simples prazer de ler, do simples prazer da companhia. O *bicho da escrita* comumente conotando o talento e o prazer, metamorfoseia-se em *vírus* corrosivo, destruindo a comunicação. A antítese acentua a dimensão ambivalente do acto de escrever: por um lado, fundamental à comunicação e ao relacionamento interpessoal, ainda por cima quando de qualidade inquestionável; por outro, promotor do individualismo, do encerramento em si próprio, negando a comunicação e conducente à mais profunda das solidões. A analogia que se estabelece com a época das novas tecnologias da comunicação é ilustrada pelo apelo final:

E você? Não sei se existe, caro/a colega de sobrevivência neste mundo em colapso. Se ler isto, é porque ainda existe, e então fica a saber que, algures no planeta, talvez mesmo na sua cidade, há alguém que partilha os seus medos, angústias, mas também as suas esperanças. E talvez possamos encontrarmo-nos, era mesmo bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto, e procurar outros como nós: leitores *imunes* ao bicho da escrita. (ibid.: 39)

Leia-se *imunes* ao individualismo e à incomunicabilidade. O narrador apela ao contacto presencial, afectivo e efectivo, à (re) humanização da comunicação, compreendendo a desconfiança mas assegurando as suas boas intenções: «Nós não somos

desconfiados por natureza, mas por cultura – e nunca ninguém perdeu em desconfiar do vizinho. Peço-lhe apenas o benefício da dúvida» (ibid.:39).

«A Gorjeta» apresenta uma técnica de construção similar à da dramaturgia ou do guião cinematográfico, ilustrando com intensidade significativa o conteúdo – a encenação de um crime. Tal técnica de construção narrativa exige todo o envolvimento do leitor, não como mero espectador mas como encenador (reconstrutor) do discurso elíptico. Trata-se de um cruel episódio de violência doméstica em que uma inusitada gorjeta despoleta uma intriga de efeito fulminante – a intriga segue os preceitos em tudo conducentes à revelação surpresa de um crime maquiavélico intensificado pelo jogo de palavras contido na última fala do ex-marido satisfeito: «- Direi mesmo mais. Uma maquia bela» (ibid.: 64). As personagens não têm nome próprio o que sugere a animosidade, a plausibilidade, a frequência de episódios similares, em qualquer momento, em qualquer lugar. Denuncia-se a sobrevalorização do dinheiro em detrimento dos valores morais e éticos, sendo possível tudo obter, quando despejado de quaisquer escrúpulos.

O conto apresenta uma divisão sugestiva em cenas (graficamente conseguida pelo espaçamento do texto e da presença de asteriscos), desenvolvendo-se a intriga, sob a forma de diálogo, excepção feita aos breves fragmentos narrativo/descritivos, construídos à laia de indicações cénicas. A adjectivação e as expressões quase idiomáticas são apresentadas em crescendo e são hiper-expressivas na caracterização das personagens, incluindo as posturas, as expressões corporais e faciais, bem como os sentimentos e comportamentos que lhes estão associados. A adjectivação constitui, aliás, um expressivo recurso narrativo de inegável efeito informativo, descritivo e caracterizador: *surpreendida, displicente, fleumático, estupefacta, benévolo, introneteada, sem papas na língua, com a pele dura, mesmo muito dura*. Não menos cénicas e sensoriais (auditivas e visuais) são as agressivas maiúsculas que concretizam os gritos proferidos e subsequentes actos de maus-tratos por parte do marido assassino. O conto denuncia ainda a precipitação na construção de juízos de valor baseados na aparência, no senso comum, no preconceito, no boato e no intriguismo. A *gorjeta* é apenas o incipiente mote provocatório e justificativo da manipulação, da violência doméstica, da exequibilidade de um crime, bem como da falta de escrúpulos e da impunidade. A par da técnica dramática ou cinematográfica, esta narrativa privilegia a teoria de icebergue de Hemingway: o narrador (dramaturgo) concentra-se no enredo, entrelaçando a história visível através do diálogo que desvenda o trajecto da inusitada gorjeta e a multiplicidade de intenções/interpretações por ela suscitadas; e a história secreta, com a revelação incisiva e surpreendente na última cena.

Similar na técnica de construção narrativa cinematográfica, com recurso ao diálogo e com desfecho subordinado à revelação do efeito único e fulminante, o leitor reencontra, em «Escritor-Fantasma», a temática metaliterária que pretende, em tom sarcástico,

criticar a inversão de valores que invade a escrita, no que concerne a divulgação, o consumo e mesmo a criação. A literatura submete-se às leis do marketing – a genialidade da criação literária é irrelevante perante os imperativos dos interesses económicos dos livreiros, as exigências dos estudos de mercado e as trivialidades de um público que estagnou, determinando o que é ou não literário, tudo condensado no adágio adaptado: «diz-me quem assina, dir-te-ei que livro é» (ibid.:51).

«Amanhã Chegam as Águas» assume contornos de ficção científica, relembando o episódio do Dilúvio, para criticar o conceito de uma união europeia, uma globalização destruidora de traços identitários, em prol do progresso e da evolução global – destruir as *minorias* em nome de um bem maior, o interesse pseudocomunitário. A mancha tipográfica deste conto serve um ritmo sincopado, consubstanciado na divisão gráfica de espaços em branco mais ou menos alargados, decerto com o intuito de metaforizar a incerteza, a dúvida que envolve as personagens. O primeiro parágrafo apresenta alguma similitude com o *lead* noticiário, desvendando de imediato o iminente desaparecimento da vila, tal como os habitantes a conhecem até hoje. A inverosimilhança surge posteriormente, depois de apresentadas e explicadas as motivações religiosas, económicas e políticas que determinam a evolução, a mudança, ilustradas na comparação de rigor prosaico: «É como um bolo num prato – há um momento, crítico, em que não há mais fatias, ou em que não é possível repartir mais o bolo, por mais finas que se cortem as fatias» (ibid.: 19). O narrador autodiegético opta por se submeter à metamorfose, aceitando um renascimento desconhecido, imbuído ainda da esperança e da crença nas possibilidades do futuro; todavia, a personagem Ti Chico protagoniza o apego à tradição, às linhas orientadoras da sabedoria popular e da intuição, optando pela desistência – a morte. A sabedoria popular de Ti Chico está tão presente no diminutivo que o designa como nas marcas oralizantes das suas falas, e ainda nas exacerbadas demonstrações de desconfiança perante a vontade política, do cepticismo e da falta de esperança num futuro transformado, inédito e incerto.

O conto alude fortemente às transformações que a modernidade impõe – desde a desregrada intervenção humana sobre o meio natural que ameaça a sobrevivência do planeta, até às medidas implementadas pelos poderes políticos como remendos ou correcções paliativas. De qualquer modo, o resultado engloba sempre o conceito de fim, de morte, quer se opte pela submissão voluntária à metamorfose da adaptação, realizando a operação fantástica que permite viver com «RSO (Respiração Subaquática Optimizada)» como no caso do narrador, quer se enverede pelo cepticismo e pela desistência (morte em sentido literal) como no caso de Ti Chico. Em contraposição ao cepticismo e à desistência de Ti Chico, o narrador encerra o conto com um devaneio feérico, ainda que ensombrado pelo receio de tudo se tratar de uma dissimulada forma de eutanásia, afirmando: «Sim, eu acredito, eu quero acreditar, eu acredito em tudo e até estou curioso de ver como serão esses homens, esses mutantes que deixaram de

ser como eu até este momento em que me vou tornar como eles, meus ex-semelhantes e irmãos futuros...» (ibid.:28-29) – numa rotação inútil de 360° para regressar ao ponto de partida apenas sob nova nomenclatura, de *ex-semelhantes* a *irmãos futuros*. A visão apocalíptica da nova Europa e das novas éticas inerentes a um mundo impessoal e globalizado relembram, na pele da personagem de Ti Chico, uma certa ave que renegou uma certa arca.

Sob a mesma ramificação temática da inverosimilhança, surge o conto «O Pavilhão do Futuro», cujo título remete para a esperança na tecnologia, a crença nas melhorias sempre prometidas pelo amanhã. Porém, trata-se de uma forma lúdica de retratar a morte e, por inerência, a vida. São-nos apresentadas três personagens, três expressivos *visitantes terminais* (provenientes da secular analogia que percepção a vida como viagem, transitoriedade), companheiros na aparatosa *fila de espera* e com perspectivas diferenciadas sobre o Pavilhão do Futuro, alegoria da morte. O narrador é um ouvinte atento, não parecendo ter uma opinião bem formada sobre o Pavilhão (ou o Futuro), numa espécie de indiferença pendular entre o pessimismo descrente de Franz e a crença entusiástica de Jamila. Da troca de impressões entre as três personagens e da observação do narrador, resulta uma incontornável síntese de lugares-comuns: o medo da morte é natural, a morte é um enigma, paradoxalmente inesperado e garantido, é o único momento de incontestável igualdade humana, anuladora de todas as divergências ou fraquezas: «está aberto a todos (...) criminosos, pedófilos, vencidos da vida, divorciados, desempregados, falhados, amputados emocionais ou físicos, todos cabemos lá dentro» (ibid.: 88). A morte é, indubitavelmente, apátrida, sem língua própria mas universal, conforme o atesta o elemento paratextual inserido na última página do conto: «Ao fundo, nos ecrãs adjacentes, voltamos a ver os escritos, em grandes letras néon:

BEM-VINDOS AO PAVILHÃO DO FUTURO

WELCOME, BIENVENUS, WILKOMMEN

Assim, a vida é uma longa fila de espera, durante a qual todas as aprendizagens ou vivências resultam da resignação ou aceitação e da casualidade: «mesmo quando uma pessoa desespera, aprende-se sempre qualquer coisa. Do desespero nasce a aprendizagem e da espera nasce a esperança. E do acaso (eu ter ficado ao pé da Jamila) nasce o amor» (ibid.:90) – a citação reúne um ludismo intencionalmente expressivo na associação dos vocábulos *espera/ desespera/ desespero/ esperança*. E, para terminar, acentua-se o tom impaciente e entediado do narrador *visitante terminal* que, nesta rotina da vida que nada mais é do que um tempo de sofrimento, mais leve para as crianças e mais intolerável para os idosos ou os solitários, enquanto se espera a morte: «Só quero, por favor, que aconteça alguma coisa. Que aconteça alguma coisa – não é pedir muito, pois não?» (ibid.:92).

Mas a vida não é apenas esta desesperada *fila de espera* como o pretende demonstrar o conto «Estas Coisas Acontecem» que retrata a urbanidade e o quotidiano dos sempre vulneráveis passageiros, agora, do metro. Hoje em dia, o cidadão está permanentemente exposto a todo o género de situações insólitas, de tal forma que o próprio título do conto constitui uma expressão de bom senso por parte de quem se conforma diariamente. Ora, o episódio narrado – a agressão no metro – é plausível e banal. Os passageiros reagem com a passividade da inacção, como habitualmente, porque estão cansados, é tarde e os agressores usam um uniforme. Contudo, desta vez, era apenas uma simulação, um daqueles momentos em que a arte transpõe os limites e a ficção imita a vida: «Acabaram de assistir a mais um magnífico espectáculo dos Felizes da Fé (www.felizes.com)» (ibid.: 123). O nome do grupo performativo bem como a sua webpage merecem-nos algumas considerações: *Felizes da Fé* porque, para o cidadão comum, já tudo é credível, efectivamente possível e aceitável; e *felizes.com* o simples regresso a casa, depois de um dia de trabalho, porque os cidadãos comuns, acima de tudo, precisam de fazer o culto autoprotector do individualismo «como mosqueteiros desactivados, um por um e todos por nenhum, cada um metido nas nossas vidas» (ibid.: 121). O narrador, tal como os outros, desejoso do aconchego do lar, da família e das cores da televisão, ainda assim, resiste ao não dar uma moeda aos artistas/imitadores: «Dar o quê, se estava cá com uma destas indignações?» (ibid.: 123).

«Beirute de Baixo (Notícia copiada de um jornal, só já não me lembro de qual) remete, uma vez mais, para um mundo globalizado – o mundo do crime e da miséria, longínquo e, simultaneamente, vizinho. A palavra *Beirute* conduz o leitor a uma realidade que, em princípio, lhe será estranha, digo, estrangeira, mas o complemento determinativo *de baixo* já indicia familiaridade e insere igualmente a noção de pequenez, baixaza de comportamentos. Efectivamente, o acontecimento ocorre no idílico país da *aldeia branca*, onde as entidades responsáveis são incompetentes, onde os familiares ignoram as evidências, onde os psicólogos justificam e catalogam todos os comportamentos com rótulos dúbios, e onde os jornalistas e a lei desculpabilizam o criminoso, aplaudem e perpetuam a impunidade. A subtileza agressiva do subtítulo prolonga-se nas referências entre parêntesis e em itálico, sucessivamente reiteradas no adjectivo *desfocado*, que acompanha gradativamente os substantivos *imagem*, *palavra*, *nome*, *aldeia*, *cidade* e, finalmente, *país*. O adjectivo ilustra a tendência de um povo de *brandos costumes* para ignorar, para ser passivo, *metido na sua vida*, nunca interventivo. É o país da burocracia, da inércia, da inacção e da incompetência das entidades responsáveis. É o país onde os rótulos das avaliações psicológicas impõem uma dupla vitimação: as agressões justificam-se porque a vítima evidencia «um desvio», sendo «muito carente», pedindo «mimos a toda a gente», como que justificando uma natural e previsível necessidade psicossomática de ser abusada. É o país onde os jornais e os tribunais ocultam a verdade pelo uso de uma linguagem imprecisa e descomprometida

– «terá sido», «ao que tudo indica», «alegadas violações», «alegadas acções», «aparente violação», «aparentemente em estado de choque».

Do mesmo modo, o orador de «Não me falem mais de A.» pretende justificar e banalizar a injustificável maldade humana. Para isso, recorre aos mais diversificados e ridículos argumentos, fundamentados no rigor científico de documentos e provas irrefutáveis. Alude-se ao Princípio da Incerteza, à Teoria da Relatividade e às perspectivas de Thomas Khun, com o intuito de valorizar A. (a arte da Argumentação, da eloquência e da persuasão) e de esbater as atrocidades ocorridas em A. (Auschwitz). A pretensa fundamentação do discurso argumentativo deste comunicador falhado recorre inclusivamente ao suporte de meios técnicos que, por ironia, o mesmo também não domina. O narrador não se limita a descrever os diapositivos, inclui-os paratextualmente: os seis primeiros são depurados rectângulos, simbolizando o vazio do conteúdo do discurso argumentativo; o sétimo preenche-se de uma tonalidade cinzenta, acentuando a neblina que a falibilidade discursiva assume quando se refere à (in) conveniente nitidez das imagens a preto e branco; os três seguintes particularizam seres humanos representados por círculos, destituídos da unicidade que os caracteriza, e reforçando a ideia de que todo o homem é imperfeito e desprovido de inocência: «Porque é a condição mesma da espécie humana: todos somos, por definição, culpados» (ibid.:81); os três diapositivos finais retomam a ideia de vazio de um discurso falível, recuperando a representação gráfica de rectângulos em branco.

Se o leitor, a partir do título, pode equacionar a possibilidade de se confrontar com mais uma história de amor contrariado ou não correspondido, encontra um narrador tosco que o implica como destinatário privilegiado da sua tese. Não é um simples narrador mas antes um orador, admitindo a sua inépcia (tecnológica) extensiva à surrealista ab (surdez) da sua argumentação. Ainda que, à luz do método e do rigor científicos da investigação, tudo possa ser questionado ou relativizado, o Holocausto é incontestável e vergonhosamente real, um facto à margem de quaisquer argumentos. Ainda que a arte da eloquência possa, por vezes, inverter as realidades, o comunicador é, neste caso, sistematicamente ridicularizado, quer pelos argumentos que apresenta, quer pelo desconforto e inabilidade confessa no manuseamento dos meios técnicos a que recorre, quer também pela admissão das suas falhas pessoais.

A racionalidade científica confronta-se com a cultura, e a noção de verdade é passível de se desmoronar perante a argumentação. O imutável é inexistente, vigorando apenas o plausível, o provável, sempre carecendo de fundamentação rigorosa e argumentativa que assente em provas e abale convicções. É neste sentido que o orador procura relativizar o Holocausto, tentando provar que as vítimas, mortais e sobreviventes, são meras fraudes, como todo e qualquer ser humano, ontem, hoje e sempre. Neste conto, o sarcasmo é polivalente, incomensuravelmente abrangente: a essência humana é desnudada e destaca-se pela malvadez, pela propensão endógena para o pecado, não

havendo vítimas ou inocentes entre os indivíduos, nem mesmo as crianças serão isentas de culpa, conforme o comprovam as sucessivas descobertas da engenharia genética:

...as crianças desta família e de outras similares, provavelmente por razões hereditárias, revelam já algumas tendências suspeitas – tendências onde se podiam vislumbrar, em embrião, os vícios a que dariam seguimento, se, para tal, naturalmente, lhes fosse dada a oportunidade. (ibid.: 71)

A essência humana tem ainda a ousadia de moldar os factos às conveniências do momento, manobrando, relativizando, com inesgotáveis e risíveis capacidades de argumentação ou de invenção, tão bem ilustradas nas verdades à *monsieur de La Palisse* das científicas e académicas notas de rodapé. Todas as intenções infundadas do orador se desmoronam, irreversivelmente, carecendo de credibilidade, sem provas documentais irrefutáveis que lhe valham, aquando da contraditória conclusão, no momento em que, dirimindo a fiabilidade dos argumentos apresentados, reforça a dimensão terapêutica e regeneradora da poesia: «Basta fechar os olhos, esquecer A., e o mundo florescerá poesia por todos os seus poros» (ibid.: 82). Só por alienação seria possível eliminar da memória, da história da Humanidade, episódios como o Holocausto, do mesmo modo que será impensável restringir os efeitos catárticos da poesia.

«Minha Língua É», o conto-cartoon, poderá entender-se como um conto ilustrado (ou uma fábula): os sorridentes animais, personagens que pretendem tipificar cada povo, encetam uma cordial conversação sobre o trivial tema da meteorologia quando, bruscamente, são interrompidos pela figura sisuda, possante e implacável do elefante que fala inglês. A moralidade, em apenas três vinhetas, evidencia a invasão da língua da globalização. O domínio exercido pela língua inglesa esmigalha, ofusca as singularidades, as nacionalidades. Se o elefante representa a força bruta do inglês, valerá a pena questionar por que motivo a voz do português pertence a uma tartaruga. Será pela pacatez, pela inércia, pela pequenez ou... pela perseverança enaltecida na célebre fábula de La Fontaine?

O brevíssimo conto «Amor Próprio» parte dos pressupostos do senso comum – saber empírico que nasce da experiência quotidiana, da vivência em comunidade; é um saber informal e de aquisição espontânea que, enquanto princípio de sociabilidade, sujeita o indivíduo às normas da vida colectiva, sem que as questione, ficando o mesmo indivíduo imperceptivelmente imbuído de uma passividade indispensável às exigências pragmáticas da vida, o que lhe dificulta, por vezes, a distinção entre aparência e realidade. Ora, «Era uma vez um homem. Esse homem às vezes sentia, sentia... Enfim, sabe-se lá o que sentia. Nada que um casamento não curasse, pensava» (ibid.: 119). Qualquer Homem, pressentindo o risco de se tornar um *outsider* e de não corresponder às expectativas normativas do seu grupo social, cultural, religioso ou civilizacional, espartilha as suas emoções e modela as suas diferenças, coagindo-se a comportamentos

aceitáveis (para os outros) e inquestionáveis (pelos outros). É assim que o indivíduo tende a anular-se, tal como este homem que encontrou no casamento o perfeito comportamento padrão, capaz de tornar indetectável a sua essência. O título sugere amor-próprio, auto-estima, dignidade, diluindo-se no jogo verbal que encerraria se acrescentarmos a preposição *por* – amor pelo próprio, não amor bíblico ou narcísico, mas pelo próprio género. O homossexual, protagonista deste conto, cumpriu as regras impostas pelo senso comum da sua sociedade, mascarando-se com um casamento conveniente, submisso às convenções. Com elevado grau de sacrifício, culpa e vergonha, este homem resistiu *heroicamente* à sua natureza durante uma vida inteira para, por ironia ou não do destino, descobrir que *él sentido común es lo menos común de los sentidos*. Este homem não tem nome próprio porque tipifica todos aqueles que se anulam e se mutilam, abdicando da busca da felicidade, em prol das convenções e dos dogmas sociais.

A circularidade de alinhamento da colectânea mantém-se pela presença de dois contos autobiográficos – o primeiro e o último. Ambos constituem reflexos da infância do autor, retratos vivos de memórias que adquirem sentido agora, na idade adulta. O primeiro conto «Silvina» constitui uma homenagem à figura da avó e, por extensão, à figura do avô: «Esta história entendo-a eu como seu presente de despedida» (ibid.: 17). Por analepse, o narrador parte do momento da morte da avó, dissertando, em tom irónico e de sarcasmo sempre em riste, para apresentar os efeitos expressionistas da intervenção pidesca: «Em boa verdade, a sua ausência de sinais exteriores de violência serviria, quando muito, como prova mesma de quanto o regime de Salazar era brando e não era tão mau como se diz agora. Que só os que “se metiam em política” eram violentados» (ibid.: 13), ainda que a prática política do seu avô se confine à ingenuidade de crer no utópico esperantismo:

Era bonita, embora um pouco ingénua, esta ideia de uma língua franca [adjectivo de escolha pouco inocente, quando falamos de ditaduras], cruzamento de todas as línguas indo-europeias, através da qual todos se entendessem, e não digo esquecerem as diferenças, mas respeitarem as diferenças. (ibid.: 12)

Zink esvoaça, neste conto, entre as injustiças do passado e as injustiças do presente, reforçando a intemporalidade de angústias inerentes à loucura, ao envelhecimento, à solidão, à morte, ao absentismo familiar, aos maus-tratos psicológicos, à insuficiência das ONG e da solidariedade.

3. Os contos zinkianos são múltiplos e híbridos. São observação, denúncia, crítica, reflexão, indignação. E «São todos autobiográficos, na medida em que o texto reflecte sempre os fantasmas do tempo em que o autor vive – e, por conseguinte, os fantasmas do autor» (ibid.: 137). Mais do que um contista, é um verdadeiro contador de histórias, aproximando-se do cronista que observa, comenta e partilha impressões

com o leitor, com recurso frequente à coloquialidade do narrador quase sempre autodiegético. A colectânea denota um modo de escrita visual e multiplicada, adaptando a forma escrita ao simbolismo do conteúdo. Cumpre as funções primordiais do conto – *edificare et delectare* – recorrendo à ironia e ao ludismo, incluindo a exploração lúdica da combinação vocabular, como pilares sistemáticos para a verbalização de temáticas tão universais, atemporais e inquietantes como a complexidade da vida e da morte. É uma escrita actual, onde coexistem o gracejo popular e as alusões cultas, parodiando sempre os enigmas da vida e da morte e reflectindo a preocupação primordial do Homem (do escritor e do leitor) em falar, em comunicar ao outro o que pensa, sente, imagina, teme e espera. As propriedades mágicas da palavra intitulam a colectânea e servem de *Leitmotiv* para as reflexões do autor que se prendem com a literatura e as suas (in) capacidades de comunicação. Se outrora *hybris* significava ultraje ou mistura violadora das leis da natureza, motivo de severa punição, a escrita de Zink impregna-se de miscigenação, com o intuito inequívoco de se expressar numa vertente multifacetada, inserida no *Zeitgeist* do século XXI: do «nonsense», do fantástico, do mágico, do absurdo, da visão fragmentada do mundo hipertextual onde o ser está vulnerável, reduzido a si e à mercê da fraqueza ou força das suas palavras.

Será significativo encerrar a colectânea, uma dissertação mordaz e lúdica sobre o tempo contemporâneo, com a afirmação saudosista: «Uma infância feliz. Roam-se de inveja» (ibid.: 132)?

Bibliografia

ZINK, Rui (2005). *A Palavra Mágica e Outros Contos*. Lisboa: Dom Quixote.

FERREIRA, Vergílio (1995). *Contos*. Venda Nova: Bertrand Editora.

Resumo: a estrutura da narrativa breve serve os significados da intriga e suas mensagens implícitas.

Abstract: The structure of the short narrative serves the meanings of the story and their implicit messages.