

14

FORMA BREVE

REVISTA DE LITERATURA

O CONTO:
O CÂNONE E AS MARGENS

14

FORMA BREVE

REVISTA DE LITERATURA

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

FORMA BREVE 14

O conto: o cânone e as margens

EDITOR-CHEFE

António Manuel Ferreira (antonio@ua.pt)

EDITORES ASSOCIADOS

Carlos Morais, Maria Fernanda Brasete, Rosa Lídia Coimbra

COORDENAÇÃO DESTE NÚMERO

António Manuel Ferreira, Carlos Morais, Erik van Achter, Maria Fernanda Brasete, Rosa Lídia Coimbra

COMISSÃO CIENTÍFICA | EDITORIAL BOARD

Ofélia Paiva Monteiro (Universidade de Coimbra), Francisco Maciel Silveira (Universidade de São Paulo), Eugénio Lisboa (Universidade de Aveiro), Daniel-Henri Pageaux (Université Paris III - Sorbonne Nouvelle), Rosa Maria Goulart (Universidade dos Açores), Francisco Cota Fagundes (University of Massachusetts - Amherst), José Romera Castillo (UNED - Madrid), José Maria Rodrigues Filho (Universidade de Mogi das Cruzes, SP), A Direção da Revista

AVALIADORES CIENTÍFICOS DESTE NÚMERO | REFEREES

Agnaldo Rodrigues (Unemat), António Manuel Ferreira (Universidade de Aveiro), Carlos Morais (Universidade de Aveiro), Carlos Nogueira (Universidade de Vigo), Erik van Achter (KU Leuven), Francisco Topa (Universidade do Porto), Lola Gerales Xavier (Universidade de Macau), Luiz Gonzaga Marchezan (Unesp), Maria de Fátima Silva (Universidade de Coimbra), Maria Fernanda Brasete (Universidade de Aveiro), Maria Helena Santana (Universidade de Coimbra), Olga Maria Castrillon-Mendes (Unemat), Pedro Lopes Almeida (Brown University), Rosa Lídia Coimbra (Universidade de Aveiro), Rosa Maria Goulart (Universidade dos Açores), Serafina Martins (Universidade de Lisboa), Sérgio Guimarães Sousa (Universidade do Minho), Tania Celestino Macedo (USP), Vera Maquêa (Unemat)

CAPA

Baseada num cartaz de Sofia Almeida

CONCEÇÃO GRÁFICA

Década das Palavras

IMPRESSÃO / ACABAMENTO

Clássica, Artes Gráficas

EDIÇÃO

UA Editora

Universidade de Aveiro

1ª EDIÇÃO

2017

TIRAGEM

350 Exemplares

DEPÓSITO LEGAL

237587/06

ISSN - 1645-927X

e-ISSN - 2183-4709

CORRESPONDÊNCIA

Forma Breve - Departamento de Línguas e Culturas

Universidade de Aveiro

3810-193 Aveiro

Portugal

ACEITAM-SE PERMUTAS | WE ACCEPT EXCHANGES

Catálogo recomendada

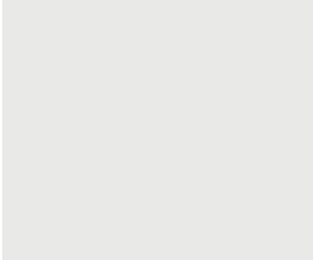
Forma breve. – (2003) –. – Aveiro: Universidade, 2003
– Anual
ISSN 1645-927X: permuta



O conto:
o cânone e as margens

A revista FORMA BREVE
está indexada na Qualis CAPES

2017



ÍNDICE

O CONTO: O CÂNONE E AS MARGENS

- A arte da apologia: Podem antologias definir o conto literário moderno? 15
Erik Van Achter
- Breve historia de la teoría del cuento 29
Lauro Zavala
- As curtas histórias do conto moderno, o poema em prosa e o fragmento lírico 45
Rosa Maria Goulart
- Nos primórdios do conto: a narrativa da aventura de Ulisses na ilha do Ciclope Polifemo (*Od.* 9. 106-566) 57
Maria Fernanda Brasete
- Espelhos didáticos e de entretenimento? A receção e a função do conto na literatura moral, catequética e hagiográfica em Portugal no século XVII 77
Paula Almeida Mendes
- O amor em tempos de prosa: paixões equivocadas nos contos de Eça 93
Maria Helena Santana
- Eça de Queirós: o conto como literatura de viagens 103
Pedro Lopes de Almeida

A ficção da ficção. Sobre alguns contos de Camilo Castelo Branco Sérgio Guimarães de Sousa	113
Fragmentações coerentes em <i>A Morte do Palhaço</i> e <i>O Mistério da Árvore</i> , de Raul Brandão Maria Inês Castro e Silva	125
Vozes conjugadas: conto, verso e drama em Fernando Pessoa Filipa de Freitas	131
Fixador do belo: a arte, o artista e o sensível em contos de Sá-Carneiro Maria João Simões	145
Reflexões genológico-literárias de um “conto”: “Os Paradoxos do Bem”, de José Régio Maria José M. Madeira D’Ascensão	161
Contes, nouvelles, chroniques et/ou mémoires? Le récit bref à la 1 ^{ère} personne chez José Rodrigues Miguéis Georges Da Costa	173
Poéticas do conto em “Manhã perdida” e <i>A bicicleta que tinha bigodes</i> Ana Ribeiro	185
Casas de horror nos contos de Domingos Monteiro Silvie Špánková	197
Modalidades do conto na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen Federico Bertolazzi	209
Poéticas do labirinto no conto contemporâneo: de Jorge Luís Borges a David Mourão-Ferreira e Sophia de Mello Breyner Andresen Helena Malheiro	225
Anti-contos: de Diderot a Sena Diogo Fernandes	235
“Ando há muito tempo para contar uma história de fadas”: <i>O Lagarto</i> , de José Saramago Carlos Nogueira	241

<i>O Leão Velho: fronteiras e margens do imaginário colonial</i> Ana Isabel Correia Martins	247
Da escrita e da sua materialização: Augusto Baptista José António Gomes	257
O cânone e o contemporâneo em um conto fantástico de Teresa Veiga Marcelo Pacheco Soares	271
<i>Pede poena claudo. O tema da “peste” em Mário de Carvalho</i> Maria de Fátima Silva	289
Contos migratórios de Dora Nunes Gago Paulo Jorge Teixeira Cavaco & Rosa Maria Sequeira	303
O Imaginário da morte em contos tradicionais portugueses Isabel Barros Dias	315
O conto tradicional português e o Imaginário do Mal Margarida Santos Alpalhão	327
Nas margens da periferia? O conto guineense Martin Neumann	339
Cruzando fronteiras: o javali e o porco Francisco Topa	359
A oratura no conto angolano: O caso d’ <i>A árvore dos gingongos, Ynari, A menina das cinco tranças e Kianda off-shore</i> Sérgio de Carvalho Rodrigues & Elisa Nunes Esteves	365
Entre um motivo de luta e uma desilusão: Angola escrita nos contos <i>A Revelação e O nosso país é bué</i> , de Pepetela Sidnei Boz & Agnaldo Rodrigues da Silva	377
Sátira e lamento: os contos de João Melo António Manuel Ferreira	385
Quando contar esta aqui? – relações entre conto e história em “Quem manda aqui?”, de Paulina Chiziane Marcos Vinicius Caetano da Silva	391

Questões sobre o romance contemporâneo de Mia Couto Maria Aparecida Cruz de Oliveira	409
Mia Couto: o cânone contístico Maria do Carmo Cardoso Mendes	417
Cinzas de cão: o realismo agônico de Luís Bernardo Honwana Martins Mapera	423
“A vida apertada numa hora” – Machado de Assis: contista e teórico do conto Tiago Ferreira Silva	433
A modernidade dos contos de João Alphonsus e Marques Rebelo Polyana Pires Gomes	447
A mulher na História: uma análise do conto <i>Colheita</i> , de Nélida Piñon Dinameire Oliveira Carneiro Rios	457
A plasticidade da contística <i>brutalista</i> de Rubem Fonseca: a estética da violência e da solidão na pós-modernidade Emília Rafaelly Soares e Silva, Algemira de Macedo Mendes	465
O conto degenerado de Samuel Rawet Luciano de Jesus Gonçalves	479
Em busca de quem se perdeu: um conto inédito de Ricardo Guilherme Dicke Rodrigo Simon de Moraes	497
O conto, o cânone e suas fronteiras: uma abordagem em Mato Grosso, Brasil Olga Maria Castrillon-Mendes	511
Os contos brasileiros do Prêmio Jabuti e seus veios narrativos Luiz Gonzaga Marchezan	525
“Le roi Candaule” de La Fontaine – um conto, na diversidade de géneros dos ecos literários de um célebre episódio de Heródoto Cristina Abranches Guerreiro	539

Uma “estética do humano” inconformista: da atualidade dos contos satíricos de Heinrich Böll	551
Ana Maria Pinhão Ramalheira	
Afinal, quem é que precisa de três desejos? – <i>Um cisne selvagem e outros contos</i> , o avesso dos contos de fadas	569
Ana Seíça Carvalho	
Paixão e redenção. <i>Double Indemnity (Pagos a dobrar)</i> , de James M. Cain e Billy Wilder	577
Maria José Figueiredo	
Uma nova perspectiva do conto: o <i>storytelling</i> na estratégia da comunicação empresarial	587
Dina Maria da Silva Baptista	
Contos africanos e brasileiros no ensino do Português como Língua Estrangeira	605
Lola Geraldés Xavier	
Os títulos de contos que crianças (re)contam: uma “poética” da brevidade sem a angústia da influência	617
Luísa Álvares Pereira, Rosa Lídia Coimbra & Eduardo Calil	
O conhecimento literário como linguagem estética do ser	631
Lucas Fernando Gonçalves	
<i>The Poetics of the Unexpected. A Review of Eduardo Mahon’s Contos Estranhos. Weird Tales.</i> Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2017.	643
Erik Van Achter	



O conto:

**o cânone e as
margens**

A arte da apologia: Podem antologias definir o conto literário moderno?

The art of apology: Can anthologies define the modern literary short story?

Erik Van Achter

Palavras-Chave: teoria do conto, cânone, antologia
Keywords: short story theory, canon, short story anthology.

Fiction anthologies don't always stand the test of time. There is, surrounding prize anthologies especially, an inevitable whiff of Ozymandias – these were the best writers of their day, the editors proclaimed, yet who today has heard of most of them?

(Gregory Cowles)

Mea Culpa

Não se sabe se Leodegário de Azevedo Filho gostou da sua estada na Universidade de Coimbra no ano de 1972. O que se sabe, no entanto, é que ensinou durante algum tempo literatura brasileira e que começou a interessar-se pela literatura portuguesa, de tal maneira que decidiu reeditar um conjunto de textos chamado: *A situação actual da literatura portuguesa* (Almedina Editora [Azevedo et.al., 1972]). A primeira edição foi publicada em 1970, pela editora brasileira Gernasa e Artes Gráficas Ltda. Até agora, nada de surpreendente. O que é inaudito para a época, e não só para aquela época, é que a pequena publicação contém um capítulo inteiro, dedicado ao ponto da situação do conto na literatura portuguesa. Mais estranho ainda é que o nosso crítico baseia o seu ensaio em duas antologias, publicadas no ano revolucionário e mítico de 1968. Sintomático pela receção do conto, é que as antologias não foram publicadas em Portugal, mas sim no Brasil, nomeadamente *Contistas Portugueses Modernos* pela Samambaia Editora, em São Paulo, e *Antologia do Moderno Conto Português* pela Editora Civilização no Rio de Janeiro. Desde logo, deve lembrar-se que as antologias em

apreço foram feitas para leitores brasileiros aparentemente mais interessados na forma breve do que os portugueses, e que foram feitas para estudantes e professores. Isto quer dizer: o conto, considerado como um *pars pro toto* para a literatura portuguesa. Compilar contos de um elenco de autores é, no fundo, ilustrar a situação atual da literatura em geral. Lê-se: dos romances mais importantes. Entende-se: dos autores mais significativos. Escreve o compilador de *Contistas Portugueses Modernos*: “Poderia dizer-se que alguns dos autores são mais poetas ou romancistas do que contistas. Mas eles contribuem para a definição do que permanece vago, fluido, espartilhado entre ficção e a poesia, que os autores de histórias curtas gostam de praticar ou por lazer ou por convicção” (Azevedo et al., 1972, p. 43). Eis a primeira grande *mea culpa*: os contistas no fundo não são contistas propriamente ditos.

A aproximação entra as duas antologias é justamente por isso óbvia, mas também possivelmente devido ao mesmo ano da publicação. *A Antologia do Moderno Conto Português* regista 23 autores, *Contistas Portugueses* conta com 22. A maioria dos autores aparecem em ambas as antologias. “Não fica completo o quadro do conto português de hoje”, – escreve o antologista – “pois lhe falta ainda [...]”, e segue uma lista de autores entre os quais se destacam Aleixo Ribeiro, Irene Lisboa, José Marmelo e Silva, Augustina Bessa Luís, Fernanda Botelho, Natércia Freire, Augusto Abelaria, Maria da Graça Freire, Mário Braga, Romeu Correia, José Loureiro Bastos, Joaquim Pacheco Neves – e fecha-se a lista, não que ela acabe, mas por exigências de espaço (*apud* Azevedo et al., 1972, p. 42). Ou seja, uma segunda grande *mea culpa*: a restrição do espaço condiciona os autores e os contos escolhidos. A terceira grande desculpa, fica quase sempre implícita, constituindo um grande parágrafo obrigatório em todos os prefácios de antologias de contos, traçando a história do conto em português. O compilador parece dizer-nos: “Ora veja: eis a sua história”, implicando que “o amável leitor” entende a natureza de um conto literário e moderno, tal e qual, como nós compiladores de antologias, entendemos hoje em dia o género, sendo nós os críticos privilegiados.

O que sobressai de imediato nos prefácios é a impossibilidade de definir, ou até a resistência à definição, mesmo quando definir o género é sempre o alvo do crítico, implícito ou explícito, mas os compiladores escondem-se atrás de uma série de desculpas plausíveis, evitando uma definição. O esforço consistente de serializar desculpas, nos prefácios de antologias de contos, tornou-se assim um género por si, um procedimento que gostaria de chamar “a arte da apologia”. É difícil definir porque só poderíamos selecionar um número limitado de contistas; é difícil definir porque a nossa seleção nem sempre contém contistas de raça pura; não é necessário definir, porque basta ler a história do conto, para o leitor ter uma ideia clara do género – assim se pode facilmente ler entre as linhas. A conclusão provisória é a de que os contos chamados literários e modernos vêm antologias com vários autores ou, em conjuntos de um autor só, e a antologia funciona como criador e incentivador do horizonte de expectativas do género. Mas há mais: é também através das antologias maioritariamente de um autor só que entendemos a evolução do género adentro da “grande narrativa” à que se chama a história literária oficializada.

Antologia e Teoria

Talvez, excluindo os autores que poderíamos chamar *short story writers*, os autores norte-americanos, e sobretudo os do século XIX e do XX (E. A. Poe, N. Hawthorne, E. Hemingway, W Faulkner, etc.), as antologias de contos conhecidos estão repletas com os grandes nomes da história literária consagrada. São autores-contistas? Raras vezes. Os antologistas com, ou contra o próprio gosto, seguem a lista dos grandes nomes célebres por causa das grandes obras canônicas que mudaram o curso da história da literatura. Trata-se de uma lista maioritariamente composta por romancistas em que só raramente a ênfase recai na natureza do conto, mas sempre tentando definir o gênero, chegando a não o definir, apenas, e só em certos casos, o sugerir. Nem só assim o fizeram os compiladores nas antologias mencionadas no início, mas também nas duas grandes antologias *best-sellers* portuguesas do fim do século passado, a de João de Melo (Melo, 2002, p. 20), e a outra menos conhecida, uma em três volumes, de Vasco Graça Moura é fácil detetar a mesma estratégia. Cito Vasco Graça Moura para melhor ilustrar aquilo que foi dito:

Sem grandes preocupações de definição e de terminologia. Portanto, tanto “novelas” como “contos” são aqui as narrativas, menos longas e menos complexamente elaboradas do que seriam se fossem romances, desde logo como tais, regra geral, tomadas pela crítica e pelos leitores. As únicas, e aliás muito poucas, exceções correspondem a alguns brevíssimos textos, publicados pelos seus autores como simples crônicas, mas em que o antologizador viu qualidades narrativas que podem fazê-los “passar” por contos e que foram escritos por nomes sem dúvida importantes da nossa língua. (Moura, 2003, p. 7)

O que é importante retirar desta citação é a semi-frase “por nomes importantes da nossa língua”. Ou seja, as antologias não são feitas por contos, mas por “nomes” que (também) escreveram contos. E, é por isso que a história do conto de autor em Portugal começa com *Lendas e Narrativas* de Alexandre Herculano continuando o seu percurso sinuoso com *Noites de Insónia* de Camilo (talvez nem sequer seja uma coletânea de contos, mas trata-se de uma outra coisa) e, com Júlio Dinis *Serões da Província* (não serão antes novelas? Ou, noveletas?). A única exceção é o volume chamado *Os Contos do Tio Joaquim*. O autor Paganino é conhecido como contista e a sua obra é consagrada na história literária portuguesa porque é rústico e uma boa ilustração do romantismo da segunda geração. Aparentemente só para João Gaspar Simões (Simões, 1987, p. 124), isto é, um crítico bem informado, tem importância. Mas quem ainda lê os contos do Tio Joaquim? Continuando, pois, o itinerário histórico do conto, logo depois, chega-se até Eça de Queirós. De repente a coletânea de contos do autor é menos interessante. Importante agora é salientar um conto só: “Singularidades de uma Rapariga Loira”, consagrado como sendo o primeiro conto realista... – palavras de Fialho de Almeida. Não será antes o primeiro conto literário moderno? Há quem diga ...

Em geral, os autores mencionados são, em primeiro lugar, os que são conhecidos pelos seus romances, e mais ainda – se partimos de uma visão teleológica – por causa do seu contributo para o romance moderno (Alexandre Hercu-

lano – Camilo Castelo Branco – Eça de Queirós...) Até *Viagens na minha Terra* de Almeida de Garrett pode se considerar um livro de contos... Assim também se entende que uma geração inteira durante a época do Realismo e do Naturalismo, melhor conhecida como os epígonos de Eça, fica menosprezada por causa dos romances que escreverem. Mais naturalista do que romancista, mais exposição de teoria do que da escrita criativa. Certamente, ninguém os lembra ainda hoje por causa dos contos que escreveram, ou melhor ainda, por causa das coletâneas de contos, talvez até coletâneas de contos integrados¹. A lei parece ser essa: quem escreve bons contos, mas, ao mesmo tempo, romances medíocres, é destinado para ficar sob o pó eterno na Biblioteca Nacional. Será assim tão diferente no século vinte, se esquecermos, por alguns minutos, a mestria de Miguel Torga? Ou, se não tivermos em conta o esforço acadêmico de uma minoria de críticos como nós aqui hoje reunidos? Não sei se o diga.

Historial do conto

O fundamento do novo género, a que agora chamamos “o conto literário moderno”, e a sua aceitação na crítica literária é um processo gradual, e em Portugal este processo só é ocasionalmente refletido nos escritos teóricos das últimas décadas do século XIX e nos primeiros anos do século XX. Os estudos limitados em número, focalizados no género, isto é, na natureza da ficção curta, são, de facto, um empreendimento americano. Não deve surpreender, pois, o que podemos ver em Portugal, na sua fase inicial de elaboração teórica nos últimos anos do século XIX, a clara presença de escritos, ou trechos de escritos, críticos e teóricos, dos vários autores e críticos americanos, mas sobretudo de E. A. Poe. E quase sempre, esta teoria incipiente vem em prefácios e introduções de antologias: a antologia manifesta-se assim como um veículo de divulgação e de importação de teorias genéricas.

Teófilo Braga pode ser considerado como o primeiro a escrever sobre a natureza do conto literário moderno ou, talvez melhor, a sugerir algumas ideias sobre a natureza do género. Braga não estava muito entusiasmado em escrever sobre a natureza da ficção curta na introdução da sua coletânea de contos fantásticos, tal e qual como a maioria dos antologistas ainda hoje não estão. Desta vez a evidência não vem num prefácio, mas numa carta ao seu editor José Fontana inserida programaticamente na segunda edição dos *Contos Fantásticos*:

¹ Refiro-me às coletâneas de Júlio Lourenço Pinto, de Abel Botelho, de Teixeira de Queirós, de Alberto Braga e, de certa forma também, à obra de Amália Vaz de Carvalho. Acerca da matéria existem dois ensaios elucidativos. Um deles consta de um artigo de Carlos Reis et al., no quinto volume da *História da Literatura Portuguesa: O Realismo e o Naturalismo*, nomeadamente, “Os Epígonos” (p.p 253-292). O outro encontra-se no sexto volume da *História Crítica da Literatura Portuguesa*, edição de Maria Aparecida Ribeiro. Na introdução, um capítulo inteiro é consagrado aos contos dos autores-seguidores de Eça. Para melhor conhecer a contística dos realistas e naturalistas em Portugal, a obra de Maria Saraiva de Jesus, *Antologia do Conto Realista e Naturalista*, datando de 2000, continua a ser incontornável. A antologia também tem um ensaio introdutório “O Conto Realista e Naturalista” (pp. 9-28).

Disse-me que esperava um prólogo, para começar a publicação dos Contos; lembrou-me de escrever-lhe um capítulo de estética sobre esta forma literária. O público não gosta de abstrações. Por minha vontade desistia do prometido; limito-me, porém, a alguma [sic] considerações históricas. (Braga, 1865, pp. IX-XII)

Pode-se cinicamente perguntar se não será a melhor apologia de sempre? Pelo menos parece-me a mais honesta. Data de 1865! Braga, portanto, não utiliza as teorias de E.A. Poe, ou de Hoffmann, que conhecia bem. Antes pelo contrário, tentou desenvolver uma história seletiva do gênero (grandes nomes e grandes obras), esperando que indicando a história da ficção curta e, posteriormente, citando exemplos de obras, e escritores de contos, o leitor interessado teria uma boa ideia daquilo que poderia ser entendido pelo novo gênero. No fundo, o princípio por trás deste procedimento é o mesmo daquele nas antologias modernas. No entanto, nos contos fantásticos, não é impossível ler algumas linhas sobre a natureza do gênero adentro da sua breve visão geral da evolução da narrativa breve, desde o início dos tempos, até os dias da Geração de Setenta. Frases como “O conto é uma forma literária da lenda” e, mais tarde, mesmo no mesmo parágrafo, “O conto é uma passagem do fabulário para uma linguagem da prosa, ingénua, rude, de uma franqueza maliciosa muitas vezes e desenvolta”, indicam que Braga viu o conto literário moderno como um gênero em ascensão com raízes muito antigas, mas em que o estilo de escrita realista e o desaparecimento gradual dos elementos folclóricos faziam parte dessa ascensão e, consequentemente, da definição do gênero.

Se já é verdade que a estética de E.A. Poe logo começou a influenciar a teoria do conto, naquela época², poderia esperar-se alguma teoria, derivada ou não, escrita pela pena de Álvaro de Carvalho. De facto, e mesmo até agora, ele é o escritor mais apreciado de contos góticos em Portugal e certamente a obra de Poe funcionava/funcionou como fonte de inspiração. Deixando três ensaios teóricos, Carvalho, ao contrário da sua fonte de inspiração americana, nada escreveu acerca de arte de contar. Como Alexandre Pinto Gomes da Conceição Dias mostrou na sua tese de mestrado sobre Poe e Carvalho, é mais na literatura do que na poética que a influência de Poe é visível: “Ainda que os três ensaios literários do autor que se conhecem sejam um testemunho válido para confirmar certas ideias estéticas seguidas, não constituem sequer uma manifestação embrionária de uma ‘arte poética’” (Pinto Gomes, 2001, p. 35).

Sem sombra de dúvida, o primeiro momento de consciência genérica, pelo menos assim é percebido hoje em dia, são as ideias desenvolvidas por Eça de Queirós quando escreveu o agora famoso prefácio de *Os Azulejos*. Embora Eça

² Num texto bastante conhecido, “Um génio que era um santo”, o chamado “*in memoriam*” de Eça de Queirós para Antero de Quental, pode-se ler referências claras à obra de E. A. Poe. Nota ainda a estudiosa Ana Maria Almeida Martins numa pequena monografia, que Antero foi o primeiro a traduzir um conto de E. A. Poe para português, nomeadamente “The Assignment”. O conto foi publicado no jornal *O Século*, jornal de Penafiel, em dezembro de 1864. Antero traduziu o texto numa coleção de contos de Poe em francês, traduzido por William Hugues (e não por Baudelaire), tendo como título *Contes Inédits de E. A. Poe*.

conhecesse bem o trabalho do Edgar Allen Poe, preferia a sua própria teoria, uma poética fragmentária, mas, todavia, bastante explícita. Trata-se de uma mistura estranha de economia Tchekhoviana de meios e um eco fraco da analogia com a poesia e a dicotomia contrastiva entre o conto e o romance³. Ao contrastar o conto com o romance, Eça escreveu que o conto primeiro traz uma *tranche de vie* – uma fatia de vida. A vida em miniatura, como nos murais nas paredes dos conventos portugueses, pintados em um azul turvo sobre os *bas-fonds* cremosos. Esta afirmação, por implicação, significa que o conto não pode ter o plano grandioso do romance realista (francês).

No conto tudo precisa ser apontado num risco leve e sóbrio: das figuras deve-se ver apenas a linha flagrante e definidora que revela e fixa uma personalidade; dos sentimentos apenas que caiba num olhar, ou numa dessas palavras que escapa dos lábios e traz todo o ser; da paisagem somente os longes, numa cor unida. (Queirós, 2000 [1886], p. 107)

No entanto, não encontramos uma única linha sobre a constituição de um enredo, sobre inícios, ou a importância das primeiras frases numa história curta, ou desenlaces, tempo narrado ou ação silogística, nem sequer uma única palavra acerca do efeito sobre o leitor. Se lido integralmente, é até perigoso falar sobre uma definição do gênero. As linhas citadas não podem simplesmente ser retiradas de um texto crítico que, afinal, foi composto para apoiar um amigo (Arnos) que provavelmente precisava da autoridade de Eça para que as suas ficções fossem publicadas. Penso sempre que melhor seria ver o prefácio como uma descrição provisória na teoria do ciclo de contos, ou da coletânea de contos integrados em vez de uma teoria plausível do conto de autor. O “Prefácio” foi escrito nas últimas décadas do século XIX e a partir de então, a teoria em formação desaparece por um tempo, antes de retornar na época do Segundo Modernismo.

No entanto, seria pecado maior hoje não mencionar Trindade Coelho, que sobrevive na história literária portuguesa principalmente por causa dos seus *Contos*. Trindade estava bem ciente da ascensão do conto e, provavelmente também, da teoria iniciada nos Estados Unidos por Poe. Neste sentido é um momento único e raro para o campo de estudos do conto de autor. Em pelo menos dois textos, Trindade Coelho explica seu próprio método de escrever contos. Em *Coração*

³ Tchekov não escreveu uma teoria explícita do conto literário moderno. No entanto, nas cartas (*Letters*) aos amigos e sobretudo ao irmão pode-se descobrir vários trechos que explicam a maneira moderna de escrever contos. Um trecho muito interessante, já que data do mesmo ano do prefácio de Eça, (10 de maio de 1886) é o seguinte: “In my opinion a true description of nature should be very brief and have a character of relevance. Commonplaces such as, ‘the setting sun bathing in the waves of the darkening sea poured its purple gold, etc. should be avoided. In the description of nature, one ought to seize upon little particulars, grouping them in such a way that, in reading, when you shut your eyes, you get a picture’ (*Letters*, p. 71). Existe também um trecho ainda mais interessante, no que diz respeito à descrição das personagens, que se pode ler no sentido do conceito da “linha flagrante” de Eça. Tchekov escreve: “In the sphere of psychology, details are also the thing. ‘ God preserve us from commonplaces. Best of all is to avoid depicting the hero’s state of mind: you ought to make it clear from the hero’s action” (*Letters*, p. 70).

Doente, romance por Júlio Cayolla (1897), e na sua famosa carta a Louise Ey, sua editora alemã. Existe uma curiosa semelhança entre o entendimento de Trindade sobre a natureza do conto literário moderno e o *modus operandi* proposto por E. A. Poe. Tenho que assinalar que não encontrei provas de que Trindade Coelho conhecia os escritos de Poe, ou estava ciente deles através de um possível terceiro documento desconhecido. O que se pode dizer com relativa certeza é que a teoria de Trindade Coelho não estava tão completamente desenvolvida num sistema premeditado de géneros como aquele de Poe. Depois de ter confessado que o conto é uma forma literária encantadora, e depois de ter afirmado que o futuro pertence ao conto, até porque o público moderno não tem tempo para ler, Trindade Coelho compara implicitamente a história curta com a poesia. As formas literárias que ficarão incontornáveis, no final de evolução literária, são o soneto no modo lírico e o conto no modo de prosa. Somente essas formas serão capazes de satisfazer as necessidades literárias de um público crescente de leitura sem tempo para ler.

Trindade Coelho argumenta ainda, tal como outros críticos da *short story* (Poe, Matthews e mais tarde o grande teórico americano do século XX, Charles May), que seria um erro fatal ver o conto como um pequeno romance. Coelho argumenta no sentido de uma diferença qualitativa entre o romance e o conto. A razão pela qual o conto não é um romance, tem que ver com essa qualidade intrínseca do conto que Coelho coloca em linha com o modo lírico. O romance é um produto da visão, enquanto o conto é um produto do sentimento. O romance é extensão enquanto o conto representa intensificação. O conto, por outras palavras, corresponde a uma emoção. Aqui, Coelho abre a próxima linha de desenvolvimento teórico que está presente na maioria da teoria moderna de contos curtos. Escreve:

O conto tem de ser, essencialmente e fundamentalmente, um produto de emoção. Debaixo deste aspeto, ele fica sendo a forma intermédia da arte literária, ocupando, entra a prosa e o verso, o meio termo. Daí, a necessidade absoluta, a condição essencial, de ser “muito bem escrito” o conto, – quer dizer, afinado até ao ritmo. (*apud* Ribeiro, 1994, p. 283)

A poética de E.A. Poe era, de fato, um “tratado de como fazer”, baseado na possibilidade de evocar um efeito com o leitor (possível / ideal). Para Trindade Coelho, esse efeito tornou-se um movimento circular. emoção não definiu o tipo de emoção) engendra o processo de escrita e leva, por sua vez, à emoção do lado do leitor. Para E.A. Poe, o escritor do conto propriamente dito tinha um conceito em mente para alcançar quase passo a passo como aplicar o efeito. O processo de escrita de Trindade Coelho começa com a emoção, não com a racionalidade. No entanto, como nos escritos de Poe, o conto deve levar a uma emoção, embora não haja especificação de que tipo de emoção, nem existe qualquer procedimento significativo ou detalhado daquilo que é ditado a partir da emoção sobre o leitor ou como Poe diria: O efeito ou a unidade de impressão. Se o poema era mais forte, é porque enfatizou o autor, a obra e o leitor ao mesmo tempo. A crítica que consegue unir o *intentio auctoris*, o *intentio operis* e o *intentio lectoris* (Umberto Eco) torna-se teoria.

É sabido que o primeiro modernismo não se focalizou muito na arte de contar. Esta atividade crítica é mais o privilégio do Segundo Modernismo e das Presencistas, ou se calhar, melhor dos autores em torno da revista *Presença*. Não podemos deixar de mencionar João Gaspar Simões que foi durante muitos anos “o antologista mor” para várias casas editoras, mas particularmente Portugália editora. Esta editora lançou uma série de antologias chamadas “Antologias Universais” entre as décadas de quarenta e sessenta do século passado. Nos prefácios, também só lamentações e apologias para evitar uma definição rígida do género. Simões era mesmo um mestre de evitar a definição. É impossível citar todos exemplos de todos os prefácios de todas as antologias que Simões editou. No entanto um dos seus prefácios mais interessantes e mais famosos nomeadamente na *Antologia do Conto Americano* com data de publicação 1942 merece uma citação. Diga -se ainda de passagem que nesta antologia, vários dos contos foram traduzidos por Tomaz Kim e alguns até por Fernando Pessoa.

Simões começa, manhosamente, com uma referência a antologia anterior na mesma série, nomeadamente *Os Melhores Contos Ingleses*, e vou citar porque é interessante e porque sublinha bem aquilo que foi dito até agora:

Quando apresentei o ano passado aos leitores portugueses alguns contos ingleses tive o cuidado de dizer no prefácio que apenas um dos autores por mim publicados era exclusivamente contista. Todos os demais eram romancistas. Eis porque tal volume de contos correspondia antes a uma apresentação ao publico português de alguns dos melhores romancistas ingleses do que propriamente a uma apresentação dos melhores contistas britânicos. (Simões, 1943, p. 9)

Aquilo que a maioria dos outros antologistas tenta esconder, Simões diz abertamente. Os contos só serviram para apresentar a literatura inglesa, não para falar em contos. Com os contos americanos, será exatamente o contrário, pelo menos, assim promete o crítico presencista. Porque na seleção que fez, apenas uma minoria cultivou o romance. E mais tarde ainda escreve convencido como sempre:

[...] com efeito, os americanos são contistas por temperamento. Não é em vão que foi dado a Edgar Poe o cognome de ‘father of the short story’, ou como quem diz, “pai do conto”. (Simões, 1943, p. 10)

Tendo em conta aquilo que foi dito por Simões, pensa-se que pelo menos agora vem uma definição baseada possivelmente nas teorias de E. A. Poe. Mas não. Aquilo que segue vou citar inteiramente:

Não cabe neste breve prefácio uma minuciosa exposição sobre a estética do conto. Definir “conto” é tão difícil como definir romance. A verdade, porém, é que a estrutura do conto só no século XX ganha uma perfeita consistência. Por mim defini-o sempre como uma história onde apenas se conta o essencial. Assim o define Poe. Tschekhoff define-o também assim [...] Seja como for, o certo é que o conto data, por assim dizer, do século passado. (Simões, 1943, p. 10)

Na Trilha da teoria americana

Não são, no entanto, as teorias dos prefácios portugueses, escritos por críticos portugueses da Presença que vão influenciar a teoria portuguesa acerca do conto. O que é importante realçar é que principalmente na segunda metade do século XX, as tentativas de definir o conto literário moderno entram em Portugal através da descoberta de teóricos latino-americanos, que por sua vez foram influenciados por Poe ou pelos seguidores de Poe, ocultando com frequência a proveniência das ideias, nomeadamente das primeiras antologias americanas repletas de crítica e teoria presunçosa. Na realidade, são versões fracas, ou se se preferir, palimpsestos dos escritos originais de Poe.

Uma dessas teorias precisa ser destacada, a saber, a escrita por Massaud Moisés (1999). Durante muito tempo, a antologia de Moisés de contos portugueses era a única disponível no mercado português. Trata-se de uma antologia geralista com uma definição e uma história do género precedendo a coleção. Além da introdução na sua antologia, Moisés em seu trabalho teórico *Formas Literárias* e num dicionário de termos literários definiu também o conto literário moderno mais ou menos da mesma maneira. Os três textos utilizam -- a fatura -- teoria americana do início de século XX -- conhecido como *first wave short story theory*. No entanto, nem sempre as fontes estão presentes. A teoria de Moisés, teoria, se assim a podemos chamar, parte da ideia de que o conto é um género bem definido. É uma ficção curta obedecendo às suas próprias regras e não pode ser expandida numa novela ou num romance sem perder a quintessência da sua própria natureza. Isso já é um anúncio de Matthews, um dos primeiros críticos que inventou literalmente o rotulo *Short-story* com maiúscula e hífen), e o teórico americano responsável pelo termo *short story* utilizando as teorias de Poe (que utilizou o termo *tale* e nunca *short story*).

O conto permanece sempre um conto, mesmo quando é expandido, porque o núcleo constitui um drama em miniatura (completamente copiado de Matthews, que era professor de drama na Columbia University). Ele cumpre as três unidades, diz Moisés, do drama clássico francês: unidade de tempo, espaço e ação. (esta é uma apropriação da primeira onda da teoria americana do género. No entanto, é a unidade de ação que condiciona as outras unidades: a categoria “espaço” não é importante e até muito limitada a algumas linhas e o tempo é linear, à medida que a ação se desdobra rapidamente para seu fim. A ação começa *in medias res*, o que significa que aquilo que aconteceu antes foi excluído por assim dizer pelo escritor. Isso porque o escritor deve captar toda a atenção do leitor até o fim, até que o enredo seja desvendado, mas deixa, no entanto, um enigma para o leitor resolver (completamente copiado de Poe e da tradição dos manuais nas primeiras décadas do século XX). É claro que Moisés foi influenciado por Poe e Matthews. E, numa segunda leitura, por uma geração inteira daquilo que nós chamamos agora a *first wave short story theory*. As ideias sobre a natureza do género em que Moisés se baseou foram expostas num folheto intitulado *The Art the Short Story*, de Carl Grabo, publicado em 1913 (obra mencionada na sua bibliografia) e sobre outras primeiras teorias americanas (nem sempre mencionadas, mas claramente visíveis). Moisés também trata os modos narrativos. Estes também estavam presentes nos manuais americanos nas primeiras décadas do século XX, mas não

da mesma maneira sistemática que nos ensaios de Moisés. No conto literário, de acordo com Moisés, o diálogo domina sobre descrição, narração e explicação, uma vez que os três outros modos são reduzidos até ao mínimo (Moisés, 1978, 1983, 1999).

O que agora é interessante ver é que é exatamente a combinação da teoria de Moisés e os modos literários de Bonheim (Bonheim, 1982) fez com que Carlos Reis no seu *Dicionário de Narratologia* (Reis & Lopes, 1987, pp. 78-82) escrevesse a entrada mais influente acerca do conto em Portugal. Reis assume a ação linear de Moisés e, portanto, de Poe e Matthews, a velocidade do tempo narrado, acrescentando noções de narratologia francesa usadas em Bonheim como elipse, omissão e falta de analepse – para finalmente explicar a unidade de efeito que o conto pode ter no leitor. Carlos Reis também dá abertamente crédito a E. A. Poe como o primeiro crítico que declarou o princípio da unidade de impressão.

Do verbete à teoria

O verbete de Reis é um bom incentivo para passar do prefácio para a crítica séria. Devo admitir que me surpreendi bastante. Também a crítica sobre o conto que trespassa o ensaio inicial numa antologia, também este tipo de crítica, vem em antologias. Raramente se encontra livros completamente dedicados à teoria ou crítica do conto, ou seja, a narrativa breve mal se casa com ensaística comprida. Portanto: a crítica imitando o seu objeto. É sobretudo um facto nos Estados Unidos onde o desenvolvimento da crítica e da teoria da *short story* fica armazenada por assim dizer em umas seis antologias com textos críticos e teóricos tendo Charles May e Susan Lohafer como grandes orientadores⁴.

Mas também em Portugal, na última década do século passado, foram desenvolvidas duas linhas de pesquisa sobre a narrativa breve: a série de *cahiers* editada por Anne Marie Quint⁵, e, entretanto, já alguns volumes de *Forma Breve*,

⁴ Não tendo em conta algumas exceções felizes, por exemplo livro de Charles May, *The Short Story: The Reality of Artifice*. New York: Prentice Hall International, 1994, os livros de teoria americana são, de fato, restritos a coletâneas de artigos críticos que às vezes possuem uma aspiração para teoria. Menciono entre outros: *The Short Story: Case Studies in the Development of a Literary Form*, Eds. Eugene Current-Garcia and Patrick R. Walton. Glenview, Illinois: Scott, Foreman and Company, 1961; *Short Story Theories*. Ed. Charles E. May. Athens: Ohio U P, 1976; *The Tales We Tell, Perspectives on the Short Story*. Ed. Barbara Lounsberry, Susan Lohafer et al. Westport CT: Greenwood Press, 1998. *The New Short Story Theories*. Ed. Charles E. May. Athens: Ohio U P, 1994. *Short Story Theories, a Twenty-First Century Perspective*, Ed. Viorica Patea, Amsterdam-New York, Rodopi, 2012.

⁵ Anne Marie Quint publicou quatro volumes de críticas sobre a narrativa breve nas *Presses de la Sorbonne Nouvelle*, a partir de 1998, com a coleção de artigos críticos *Le Conte en Ville* (Cahier 5), contendo o contributo de Roxana Eminescu (Universidade de Brest), «Un Récit peut cacher un Autre, pour une typologie du conte portugais contemporain». Aqui, Eminescu baseando-se no escritor argentino Ricardo Piglia (*Crítica e Ficción*, Siglo Veinte, Universidade Nacional de Litoral: Colección Entrevistas, 1990), afirma que um conto moderno contém duas histórias. Aquele que lemos e aquele que é excluído. Isso é tanto quanto dizer que existe o conto “tel quel” e sua interpretação, ou a reconstrução do leitor. Os outros números publicados na série são: Cahier 6, *Le Conte en Langue Portugaise: Etudes de Cas*. (1999), Cahier 7, *Les Vois du Conte dans l'Espace Luso-*

revista publicada pela Universidade de Aveiro. Contudo, ao analisar as numerosas contribuições, apenas alguns artigos tentam de forma consistente procurar uma resposta para a pergunta pertinente: “O que é um conto literário moderno?”. Uma exceção muito feliz é um ensaio intitulado “O Conto: da Literatura à Teoria Literária” de Rosa Goulart. O ensaio de Goulart é interessante por vários motivos, mas torna-se intrigante quando examina definições existentes acerca do conto. A estudiosa chega à conclusão de que, em estudos sobre a narrativa breve, podem ser facilmente localizados dois campos: aqueles que estão convencidos de que o conto é um subgênero bem definido da ficção em prosa, e aqueles que dirão que é impossível definir o conto. Não é uma grande surpresa quando Goulart, inspirada por uma série de críticos latino-americanos – Carlos Pacheco, Barreira Linares, Júlio Cortazar e Jorge Luís Borges – termine a primeira parte de seu ensaio citando E. A. Poe, e o princípio da unidade de efeito.

Outra coisa que salta aos olhos, no ensaio de Goulart, é quando escreve: “Nota ainda discordante é, pelo menos, a afirmação de Mary Rohrberger, segundo a qual a estrutura cerrada do conto, o despojo do supérfluo e a unidade de efeito poderiam ser aplicados a todos os textos literários” (Goulart, 2003, p. 10). Goulart ainda observa muito corretamente que as características indicadas por Rohrberger são exatamente aquelas que trazem o conto mais próximo ao gênero da poesia lírica. Aqui não se pode deixar de mencionar o que é muitas vezes esquecido, nomeadamente que Rohrberger foi o primeiro a escrever uma tese de doutoramento sobre a natureza da narrativa breve, usando os contos de Nathaniel Hawthorne. É sabido que foram precisamente os contos de Hawthorne que inspiraram Poe a escrever a “Review of Twice Told Tales”, um dos três documentos, fundadores da teoria dos contos de hoje. Rohrberger é, por assim dizer, o elo perdido, muitas vezes negligenciado pelos críticos da narrativa breve, entre a teoria de contos de primeira geração e o relançamento iniciado em 1976 com a publicação de Charles May do volume *Short Story Theories* que desencadeou uma nova era de estudos de contos.

Conclusão

O que se pode afirmar agora é que, se houve um fator constante na construção da teoria da narrativa breve em Portugal, está relacionado, direta ou indiretamente, com E.A. Poe e sua herança teórico-ensaística. Ou seja, como esta foi desenvolvida pelos críticos americanos e adaptada pelos escritores e críticos da América Latina. Obviamente, os contistas e ensaístas Brasileiros, mas certamente também outros. Cortázar, para mencionar só um nome. Pode-se aqui

phone. (2000), Cahier 8 *Le Conte et La Lettre dans l'Espace Lusophone*. (2000). O que é igualmente uma característica da série é que os estudos – a maioria deles monografias – não se restringiram ao português continental, mas tratam igualmente a literatura brasileira e luso-africana. Além disso, há estudos sobre temas contemporâneos, bem como sobre temas importantes na história literária. Por exemplo, um artigo interessante sobre um tema ousado: o relacionamento da estética realista e naturalista com a narrativa breve, de Barbara Spaggiari, “La Poétique Naturaliste chez Quelques Conteurs au Début des Années 1880” em Cahier 6.

falar de uma autêntica deriva continental da teoria do conto, uma deriva que só era capaz de se concretizar tendo a antologia de crítica ou de contos prefaciados como suporte material.

Referências bibliográficas

- Filho, L. A., et al. (1972). *Situação Actual da Literatura Portuguesa*. Coimbra: Almedina.
- Bonheim, H. (1982). *The Narrative Modes. Techniques of the Short Story*. Cambridge: D.S. Brewer.
- Braga, T. (1865). Carta a José Fontana. In *Contos Fantásticos*. Lisboa: Tipografia Universal.
- Bruno, S. (1984 [1886]). *A Geração Nova: Os Novelistas* Porto: Lello e Irmão.
- Dias, A. M. G. C. P. (2001). *A Poética do Conto em Poe e em Carvalho* (Dissertação de Mestrado). Universidade de Lisboa.
- Goulart, R. M. (2003). O conto: da literatura à teoria literária. *forma breve*, 1, 9-16.
- Jesus, M. S. (2000). O Conto Realista e Naturalista. In M. S. Jesus (Ed.), *Antologia do Conto Realista e Naturalista* (pp. 9-28). Porto: Campo das Letras.
- May, Ch., (Ed.) (1994). *The New Short Story Theorie*. Athens: Ohio University Press.
- Melo, J. (2002). Prólogo. In J. Melo (Ed.), *Antologia do Conto Português* (2ª ed., pp. 11-17). Lisboa: Dom Quixote.
- Moisés, M. (1978). Conto. *Dicionário de Termos Literários* (2ª ed.). São Paulo: Cultrix.
- Moisés, M. (1943). Prefácio. In M. Moisés (Ed.), *Os melhores Contos Americanos*. Primeira série, Antologias Universais. Lisboa: Portugália Editora.
- Moisés, M. (1983). *A Criação Literária* (2ª ed.). São Paulo: Cultrix.
- Moisés, M. (1999). O Conto na Literatura Portuguesa. *O Conto Português*. São Paulo: Cultrix.
- Moura, V. G. (2003). Introdução. In Moura, V. G. (Ed.), *Os Melhores Contos e Novelas Portugueses* (vol. 1, pp. 6-9). Lisboa: Selecções Reader's Digest.
- Queirós, E. (2000). Prefácio dos 'Azulejos' do Conde de Arnoso. (1886). Três Prefácios. *Notas Contemporâneas* (pp. 95-113). Lisboa: Livros do Brasil.
- Quint, A. M. (2000). Conto, História, Novela: D'un Mot à l'Autre. *Les Vois du Conte dans l'Espace Lusophone*, 7, 13-16. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Reis, C. et al. (Eds.) (2001). Os Epígonos. *Historia da Literatura Portuguesa* (vol. V, pp. 253-292). Lisboa: Alfa.
- Reis, C. & Lopes, A. C. M. (1987). Conto. *Dicionário de Narratologia* (7ª ed., pp. 78-82). Coimbra: Almedina.
- Ribeiro, M. A. (1994). Introdução. In M. A. Ribeiro (Ed.), *História Crítica da Literatura Portuguesa* (vol. VI, pp. 13-19). Lisboa: Verbo.
- Simões, J. G. (1979). *Crítica IV: Contistas, Novelistas e Outros Prosadores Contemporâneos, 1942,1979*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Simões, J. G. (1972). *História do Romance Português*. Lisboa: Estúdios Côr.
- Simões, J. G. (1943). Prefácio. In J. G. Simões (Ed.), *Mestres do Conto Americano*. Lisboa: Portugália Editora.
- Simões, J. G. (1987). *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa. Das Origens ao Século XX*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Resumo

Na teoria acerca da ficção curta, ou seja, o estudo da própria natureza do gênero, a afirmação de Mary Louise Pratt de que “the short story is always printed as part of a larger whole, either a collection of short stories or a magazine, which is a collection of various kinds of texts” é provavelmente a mais esquecida das suas oito proposições sobre a definição do gênero. No entanto, os contos de fato vêm em coleções e antologias, o que implica uma seleção e mudanças na composição das antologias ao longo do tempo, como elas também são uma função de, ou um meio para mudança canônica. A exposição inicial do leitor ao gênero provavelmente ocorre durante a leitura de uma antologia ou coleção de contos, implicando, por sua vez, que as

expectativas genéricas do leitor são formadas através dos textos propostos. Editores de coleções e antologias justificam suas escolhas, definindo o que pertence ao gênero e o que não. Em certo sentido, suas explicações – suas desculpas – definem o gênero tanto quanto a crítica e a teoria.

Abstract

In short fiction theory, i.e. the study of the nature of the genre, Mary Louise Pratt's statement that "the short story is always printed as part of a larger whole, either a collection of short stories or a magazine, which is a collection of various kinds of texts" is probably the most downplayed of eight of her propositions defining the genre short story. However, short stories are published in anthologies, implying a selection and thus a means in the renovation of the canon. The reader's first exposure to the genre most probably takes place while reading a collection of stories implying that at this moment future genre expectations are being construed. At the same time, editors and composers of anthologies justify their choices deciding what belongs to the genre and what does not. In a certain sense, their explanations and excuses define the genre as much as literary criticism and theory do.

Breve historia de la teoría del cuento

Brief history of short story theory

Lauro Zavala

Universidad Autónoma Metropolitana, México
zavala38@hotmail.com

Palabras clave: Teoría del cuento, cuento clásico, cuento moderno, cuento posmoderno, poéticas del cuento, teoría de la minificción, bibliografía.

Keywords. Short story theory, classical short story, modern short story, postmodern short story, short short poetics, bibliography.

La historia de la teoría del cuento puede ser estudiada estableciendo una distinción entre las poéticas de los cuentistas y las propuestas de los investigadores para la teoría y los métodos de análisis del cuento en general, incluyendo las elaboradas en el contexto hispanoamericano.

En lo que sigue presento una apretada síntesis de la teoría del cuento clásico, moderno y posmoderno, así como una reseña de la teoría del cuento en México, la teoría de la minificción y el cuento, y un panorama de las formas de infografía que han sido elaboradas como apoyo para la enseñanza y la investigación de la teoría y el análisis del cuento.

Teoría del Cuento Clásico

El cuento literario clásico se inicia en las primeras décadas del siglo XIX con Nathaniel Hawthorne y Edgar Allan Poe. La tradición clásica se desarrolla a lo largo del siglo XIX y llega hasta 1925 en varias lenguas, como el francés (Maupassant, Daudet, etc.); inglés (O. Henry, Henry James, etc.); ruso (Chéjov, Dostoievsky, etc.); japonés (Akutagawa, etc.) y español (Darío, Quiroga, Reyes, etc.). Los numerosos teóricos del cuento clásico van desde Boris Eixenbaum en el formalismo ruso (1925) hasta Florence Goyet en la historiografía estructural (2014).

Los principales teóricos del cuento clásico en lengua española han sido M. Baquero Goyanes, Juan Paredes (España), Raúl Castagnino, Edelweiss Serra (Argentina), John Gerlach (Estados Unidos), Verónica Jaffe (Venezuela), Guillermo Samperio (México).

El cuento clásico tiene inicio catafórico, tiempo secuencial, espacio transparente, narrador omnisciente y confiable, personajes paroxísticos, lenguaje literal,

ideología pedagógica y final epifánico. Este último resuelve la tensión narrativa, disuelve las contradicciones y resuelve los enigmas.

El cuento clásico tiene la estructura representada por el Triángulo de Freytag, la Flecha de Samperio y el Laberinto Micénico: en su interior sólo existe una única verdad narrativa. En sus poéticas más conocidas se han propuesto las metáforas elaboradas por Chéjov (escopeta), Hemingway (iceberg) y Cortázar (nocaut), y corresponden, respectivamente, a la economía del lenguaje, la estructura elíptica y el final epifánico.

Teoría del Cuento Moderno

El cuento moderno es lo opuesto del cuento clásico. Surge con Chéjov a fines del siglo XIX y se expande durante todo el siglo XX en cuentistas como James Joyce (Irlanda), Virginia Woolf (Inglaterra), William Faulkner (Estados Unidos), Felisberto Hernández (Uruguay), Macedonio Fernández, Julio Cortázar (Argentina), María Luisa Bombal (Chile), Julio Torri, Juan Rulfo, Juan José Arreola (México) y muchos otros vanguardistas.

El cuento moderno ha sido teorizado por Lida Aronne Amestoy (Argentina), Rust Hills, Leonard Ashley, Charles May (Estados Unidos), Dominique Head (Inglaterra), Luis Barrera Linares (Venezuela), Catharina de Vallejo (Perú).

Los cuentos modernos tienen inicio anafórico, tiempo alegórico, espacio metafórico, narrador poco confiable, personajes contradictorios, lenguaje irónico, intertextualidad explícita, ideología moralmente ambigua y final abierto. El cuento moderno se representa como los meandros de un río, un laberinto arbóreo o la turbulencia del súbito estallido de un globo.

Teoría del Cuento Posmoderno

El cuento posmoderno consiste en la presencia simultánea de rasgos clásicos y modernos o un simulacro de estos rasgos excluyentes entre sí. Esta escritura paradójica empieza a ser reconocida en la década de los sesenta del siglo XX, y se expande hasta nuestros días. El referente paradigmático que prefigura esta escritura cuentística es *Ficciones* (1944) de Jorge Luis Borges.

La diversidad de registros del cuento posmoderno incluye escritores tan distintos como Raymond Carver, Donald Barthelme, Julio Cortázar, Augusto Monterroso, Eduardo Galeano, Ana María Shua.

El cuento posmoderno ha sido teorizado por Enrique Anderson Imbert (Argentina), Daniel Grojnowski (Francia), László Schözl (Hungría), Lauro Zavala (México).

El cuento posmoderno tiene inicio paradójico, tiempo espacializado, espacio fragmentado, narrador paródico o autoirónico, personajes intertextuales, lenguaje autorreferencial, ideología paradójica y final múltiple o tematizado.

El cuento posmoderno comparte sus rasgos estructurales con el cine posclásico, la minificción literaria, el nanometraje y algunos medios digitales, y se representa como un tejido neuronal, una red telefónica, un rizoma vegetal o un globo de espuma.

Teoría del Minicuento y la Minificción

El minicuento puede ser considerado como un subgénero del cuento, pues conserva sus rasgos formales y estructurales. Se distingue del cuento sólo por su extensión, que es considerablemente más breve que el cuento convencional. Mientras un cuento literario suele tener de 10 a 50 páginas, en cambio un minicuento suele ir de una o dos líneas a una o dos páginas impresas.

En este punto es necesario distinguir el minicuento, que suele tener los rasgos del cuento clásico, con las variaciones de los minicuentos de carácter moderno y posmoderno, a los que suele llamarse minificciones. Las minificciones no necesariamente tienen un carácter narrativo y por eso es difícil que sean estudiados en un curso de teoría del cuento.

Se suele considerar como minificciones de carácter moderno todos los géneros de la brevedad literaria, como es el caso de los *hai ku*, los palíndromos y el resto de los juegos de palabras, el poema en prosa y todas las otras formas de brevedad derivadas de las vanguardias históricas.

Por su parte, las minificciones posmodernas suelen ser el resultado de la hibridación de un género extraliterario (como el epitafio, el aforismo, la solapa, la confesión o la reseña) con elementos poéticos o simplemente literarios.

Sólo en algunos casos se puede considerar a las minificciones modernas o posmodernas como formas de cuento (comúnmente llamadas micro-relatos para distinguirlos de los minicuentos), y eso ocurre cuando presentan una dominante narrativa.

El minicuento es probablemente tan antiguo como las lenguas naturales, y se encuentra en todas las tradiciones religiosas en forma de parábolas moralizantes. Por ejemplo, se puede señalar la existencia milenaria de las parábolas bíblicas, las parábolas sufíes y las parábolas del budismo zen.

Por otra parte, el surgimiento de las minificciones literarias de carácter moderno y posmoderno es mucho más reciente. Por ejemplo, los juegos de palabras literarios datan de la Antigüedad Clásica, si bien su estudio sistemático ha sido mucho más reciente.

Los primeros textos de lo que podemos llamar minificciones posmodernas, producidos como resultado de un proyecto literario y no de la escritura de textos aislados, datan de las primeras décadas del siglo XX. Se trata de libros como *Ensayos y poemas* de Julio Torri (1917) y *Los papeles del Recienvenido* de Macedonio Fernández (1944).

Los primeros estudios sobre el nuevo género literario datan de la tesis doctoral de Dolores Koch (1986) y la recopilación de estudios coordinada por Juan Armando Epple en 1996.

Teorías y poéticas del cuento en México

Entre los escritores mexicanos que han elaborado poéticas personales y reflexiones sobre el cuento en general, en los últimos 50 años, se encuentran Juan Rulfo, Juan José Arreola, Edmundo Valadés, Augusto Monterroso, Sergio Pitlor, Jorge Ibarguengoitia, Alejandro Rossi, José de la Colina, Vicente Leñero,

María Luisa *la china* Mendoza, Hernán Lara Zavala, Óscar de la Borbolla, Guillermo Samperio, Daniel Sada y Juan Villoro.

También es necesario considerar la importancia de las reflexiones sobre la escritura del cuento que se encuentran en la escritura metafictional, como es el caso de algunos cuentos de Alfonso Reyes, Juan José Arreola, Carlos Valdés, Salvador Elizondo, Alejandro Rossi, Sergio Pitol, Guadalupe Dueñas, José Emilio Pacheco, Bárbara Jacobs, Martha Cerda, Óscar de la Borbolla y Guillermo Samperio.

Por otra parte, la reflexión teórica producida por los investigadores es mucho más escasa en México, y abarca los recientes trabajos del mismo Guillermo Samperio, y los de Martha Elena Munguía, Gabriela Valenzuela, Mercedes Peñalba (de origen español), Omar Nieto (para el cuento fantástico) y Lauro Zavala.

Infografía y Teoría del Cuento

El empleo de recursos gráficos para representar visualmente los conceptos de cualquier modelo teórico tiene una gran utilidad pedagógica. En el caso de la teoría del cuento, los antecedentes más notables se encuentran en la producción de fórmulas narrativas como parte de la tradición narratológica, como parte de la semiótica literaria.

Esta historia se inicia con el Triángulo de Freytag, producido en Alemania en 1875. Se trata de una representación gráfica de la curva de tensión dramática en el cuento clásico, si bien sólo parece funcionar para el caso de la farsa, pues el resto de la escritura literaria es mucho más compleja que esta estructura simétrica.

En 1932, Vladimir Propp propuso un modelo de morfología del relato popular, es decir, aquel que no tiene un carácter literario. Estos materiales, reunidos por el método etnográfico, están formados por elementos invariantes de una combinatoria finita. Propp los llamó actantes (encontró) y funciones narrativas (identificó 16). Su utilidad fue demostrada en 1976 por Will Wright al utilizar este modelo para explicar la popularidad de algunas películas del western, de tal manera que el cambio en la estructura del relato cinematográfico (aceptado por el público masivo) corresponde a un cambio en la estructura ideológica de la visión del mundo de sus espectadores. Se trata del primer trabajo de estudios culturales, al utilizar herramientas de la semiótica para responder a una pregunta de carácter social.

La narratología estructural, en las décadas de 1950 y 1960, produjo en Francia una serie de modelos narratológicos de carácter lógico, que tienen su antecedente en el cuadrado lógico medieval, y que fue retomado por la semiología de Greimas.

En 1957, Claude Lévi-Strauss encontró la fórmula que resume la estructura de un cuento clásico y la correspondiente ruptura que se presenta en un relato de carácter mitológico, que a su vez corresponde a la lógica de los sueños (como el Sueño de Irma, estudiado por el mismo Freud).

Relato Clásico	$Fx(a) : Fy(b) :: Fx(b) : Fy(a)$
Relato Mitológico	$Fx(a) : Fy(b) :: Fx(b) : F(a-1)$

En 1976 el teórico estadounidense Rust Hills propuso una representación del final epifánico en el cuento clásico, al cual llamó la Regla de la Inevitabilidad en Retrospectiva, y que se representa como un árbol sobre el suelo, donde la copa se encuentra a la derecha, es decir, en el lugar del final del cuento (leído de izquierda a derecha). Se trata de representar el proceso de desambiguación progresiva de la narración, que concluye con la verdad epifánica que resuelve todos los enigmas narrativos.

Ese mismo año, Lida Aronne de Amestoy, en Argentina, contrapone el cuento epifánico al cuento clásico, y crea el primer cuadro comparativo de carácter teórico en la historia del cuento. En realidad, lo que ella llama relato epifánico es lo que ahora conocemos como cuento moderno o anti-clásico, y que caracteriza a las vanguardias históricas.

En 1984, Leonard Ashley propone un cuadro comparativo más elaborado que el de Lida Aronne, y en él contrapone lo que llama Diseño Clásico a las Variaciones Recientes. Lo interesante es que establece esta comparación para los componentes formales y temáticos que forman parte de la tradición del formalismo estadounidense y de la tematología alemana. Estos nueve componentes son: Plot (Estructura), Setting (Espacio), Conflict (Conflicto), Characterization (Personaje), Theme (Tema), Style (Estilo), Effect (Efecto), Point of View (Focalización) y Mood / Tone (Tono). Nuevamente esta oposición se refiere a la oposición que existe entre el cuento clásico y el moderno, iniciado en las vanguardias históricas. Tal vez Ashley llama a esta segunda modalidad variaciones Recientes porque estas formas de escritura se desarrollaron con mayor intensidad en lengua española (especialmente en los países hispanoamericanos) desde las primeras décadas del siglo XX que en la literatura estadounidense, donde empezaron a volverse más frecuentes a partir de la década de 1960, es decir, 50 años después. Se trata de cuentistas modernos como Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, Efrén Hernández, María Luisa Bombal y muchos otros.

En 2002, el escritor mexicano Guillermo Samperio publicó su libro *Después apareció un nave. Recetas para nuevos cuentistas*, donde presenta una Gráfica de Tensión, mucho más elaborada que la Pirámide de Freytag. Y ahí mismo propone un esquema del Disparador con Núcleo Temático para graficar el proceso de creación del cuento en relación con el inicio, el medio y el final.

En el año 2006, Lauro Zavala, en México, propone un modelo que permite comparar los nueve componentes discursivos del cuento, es decir, los componentes formales, estructurales y lingüísticos de cualquier narración: Inicio, Tiempo, Espacio, Narrador, Personaje, Género, Lenguaje, Intertexto y Final, a los cuales se puede añadir el análisis del Título. En este modelo se compara la naturaleza de cada uno de estos componentes en la escritura del Cuento Clásico, el Moderno y el Posmoderno, donde este último está formado por la Simultaneidad o los Simulacros de los rasgos Clásicos y/o Modernos. Al proponer la existencia de tres grandes paradigmas narrativos (Clásico, Moderno y Posmoderno), Zavala llama a esta teoría el Modelo Paradigmático.

Este mismo modelo ha sido útil también para establecer la distinción entre los rasgos paradigmáticos de la minificción literaria (2008) y de la minificción audiovisual (2012), en la cual se han identificado más de 35 subgéneros (tráiler,

créditos, spots, nanometraje, videoclip, secuencia, celucine, epígrafe, cuña, seudotráiler, etc.).

En el Congreso de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS, 2014), el mismo Zavala presentó una propuesta para la creación de Fórmulas Narrativas, siguiendo una larga tradición derivada de la narratología. Las primeras 6 fórmulas propuestas corresponden a la Teoría Incoativa (Teoría del Inicio) y la Teoría Terminativa (Teoría del Final), y son las del Inicio Clásico y el Final Clásico, el Inicio Moderno y el Final Moderno, y el Inicio Posmoderno y el Final Posmoderno. Estas fórmulas se complementan con la del Relato Policiaco (Whodunit), la fórmula de la Transferencia de Culpa (presente en la tragedia clásica y en el cine de suspenso), la fórmula de la Sorpresa Narrativa (cuando el narrador sabe algo que el lector o espectador ignora) y la fórmula más importante de la seducción narrativa, que es la del Suspenso Narrativo (cuando el lector o espectador sabe algo que los personajes ignoran).

Conclusión

Para el teórico del cine Robert Stam, el cuento es un ADN cuyo estudio es útil para conocer todas las formas posibles de narración, y esclarece también el estudio de los materiales no narrativos, pues los seres humanos tendemos a inscribir todo texto y todo signo en un marco narrativo.

Es por eso que toda discusión sobre teoría del cuento debe empezar o concluir con una discusión sobre la naturaleza de la narración. Al respecto, es suficiente recordar que una narración es una secuencia de acontecimientos en la que existe una organización lógica y cronológica, es decir, una organización que responde a las preguntas por la causalidad (causa / efecto) y por la secuencia cronológica (antes / después).

A partir de lo expuesto hasta aquí se puede concluir que la teoría del cuento ocupa un lugar estratégico en la teoría literaria y, en general, en la teoría semiótica, y en ella las aportaciones elaboradas desde el estudio del cuento hispanoamericano ocupan un lugar central.

Bibliografía

En lo que sigue se registran los principales estudios y compilaciones con la extensión de un libro en los que se proponen aproximaciones generales al cuento literario, publicados en español y en inglés durante la segunda mitad del siglo XX y los primeros años del siglo XXI (1951-2016). Esto incluye materiales originalmente escritos en inglés, español francés, italiano y ruso, publicados en Argentina, Canadá, Colombia, Chile, España, Francia, Guatemala, Honduras, Irlanda, Italia, México, Perú, Portugal, Puerto Rico, Rusia y Venezuela.

Los 150 títulos que siguen están organizados como sigue, en orden cronológico: 56 sobre teoría e historia del cuento, 24 colecciones de poéticas personales, metacuentos y entrevistas a cuentistas, 17 estudios sobre un cuento particular, 42 sobre minificción y 7 sobre teoría de las series y novela fragmentaria. Casi la mitad de estos títulos (70) han sido publicados a partir del año 2000.

- O'Faolain, Sean
1954 *The Short Story*. Connecticut, Devin-Adair, 1974. Reimpresión del texto de 1954. Estudio sobre la experiencia de Daudet, Chéjov y Maupassant, análisis de 8 cuentos, y sección técnica sobre 4 elementos del cuento: las convenciones narrativas, la importancia del tema, la construcción y el lenguaje
- Baquero Goyanes, Mariano
1967 *Qué es el cuento*. Buenos Aires, Editorial Columba. Breve estudio sobre la evolución, géneros próximos, modalidades y técnicas
- Ejxenbaum, Boris M.
1968 *O. Henry and the Theory of the Short Story (1927)*. Ann Arbor
- Peden, William
1975 *The American Short Story. Continuity and Change, 1940-1973*. Boston, Houghton Mifflin
- Leibowitz, Judith
1977 *Narrative Purpose in the Novella*. The Hague, Paris, Mouton Press
- Aronne Amestoy, Lida
1976 *América en la encrucijada de mito y razón*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro. Modelo para el estudio del cuento epifánico
- Reid, Ian
1977 *The Short Story*. London & New York, Methuen. Brevemente propone definiciones, formas tributarias y paralelas, y 3 elementos esenciales
- Hills, Rust
1977 *Writing in General and the Short Story in Particular*. Boston, Houghton Mifflin. Estudia alrededor de 50 elementos específicos del cuento
- Castagnino, Raúl
1977 "Cuento-artefacto" y artificios del cuento. Buenos Aires, Nova
- Serra, Edelweiss
1978 *Tipología del cuento literario. Textos hispanoamericanos*. Estudio general y análisis de Borges, Cortázar, Felisberto Hernández, Rulfo y algunos otros
- Allen, Walter
1981 *The Short Story in English*. Clarendon Press, Oxford University Press
- Bonheim, Helmut
1982 *The Narrative Mode. Techniques of the Short Story*. Cambridge, D.S.Brewer. Estudio de 600 cuentos y 300 novelas a partir de un modelo con 4 modalidades discursivas: reporte, diálogo, descripción, comentario
- Mora Valcárcel, Carmen de
1982 *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*. Universidad de Sevilla
- Lohafer, Susan
1983 *Coming to Terms with the Short Story*. Louisiana State University. Estudia el cuento siguiendo una lógica secuencial
- Shaw, Valerie
1983 *The Short Story. A Critical Introduction*. London & New York, Longman. Caótico pero sugerente estudio de carácter general
- Gerlach, John
1984 *Towards the End. Closure and Structure in the American Short Story*. The University of Alabama Press. Estudio del final en alrededor de 25 cuentos norteamericanos
- Chambers, Ross
1984 *Story and Situation. Narrative Seduction and the Power of Fiction*. University of Minnesota, Theory and History of Literature, Vol. 12. Modelo metafórico de la seducción del lector por la voz narrativa a partir de 6 cuentos canónicos

- Ashley, Leonard N.
1984 *The History of the Short Story*. Washington, U. S. Information Agency, English Teaching Division. Propone una cartografía de 9 rasgos del cuento clásico y el “diseño reciente”
- Mora, Gabriela
1985 *En torno al cuento: de la teoría general a su práctica en Hispanoamérica*. Madrid, José Porrúa Turanzas
- Molina, Salvador
1986 ¿Qué es el cuento? Morelia (México). Número monográfico de la revista *El Centavo*. Contiene artículos sobre teoría, historia y escritura del cuento
- Eisenstein, Sergei M.
1988 *On the Composition of the Short Fiction Scenario*. London, Methuen. Translation: Alan Y. Upchurch Lohafer, Susan & Jo Ellen Clarey, eds.
1989 *Short Story Theory at a Crossroads*. Louisiana State University. Quince estudios sobre 6 áreas: teoría de la teoría, definiciones, teoría del final, evolución del género, y procesos de lectura
- Hanson, Clare, ed.
1989 *Re-Reading the Short Story*. New York, St. Martin's Press
- Madden, David & Virgil Scott, eds.
1990 *Studies in the Short Story*. Harcourt Brace Jovanovich College Publishers
- Jaffé, Verónica
1991 *El relato imposible*. Caracas, Monte Avila Editores. Estudio sobre la crítica del cuento venezolano entre 1970 y 1980, a partir de R. Jauss
- De Vallejo, Catharina
1992 *Elementos para una semiótica del cuento hispanoamericano del siglo XX*. Miami, Ediciones Universal. A partir del modelo semiótico de Lotman se estudian 4 autores: Quiroga, Cortázar, Bosch y Anderson-Imbert
- Anderson Imbert, Enrique
1992 *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona, Ariel, 2a. ed. Manual didáctico dirigido a los escritores, derivado de la experiencia del autor
- Hooper, Brad
1992 *Short Story Writers and Their Work. A Guide to the Best*. Chicago & London, American Library Association, 2nd ed. Comentarios generales sobre 130 escritores en lengua inglesa
- Grojnowski, Daniel
1993 *Lire la nouvelle*. París, Dunod. Estudio narratológico sobre las variantes en morfología, tiempo, acción, personajes, etc. Análisis de cuentos de Maupassant, Kafka, Borges y Jouet
- Barrera Linares, Luis
1994 *Desacralización y parodia. Aproximaciones al cuento venezolano del siglo XX*. Caracas, Monte Avila. Estudio de 10 cuentistas a partir de la distinción entre cuentos dinámicos (énfasis en la historia) y estáticos (énfasis en el lenguaje)
- May, Charles E., ed.
1994 *The New Short Story Theories*. Ohio University Press. 23 artículos sobre la evolución del cuento, incluyendo definiciones generales, poéticas personales y aproximaciones formalistas, genéricas y cognitivistas
- Serra, Edelweiss; Graciela Tomassini; Stella Maris Colombo
1994 *Poética del cuento hispanoamericano*. Universidad Nacional del Rosario, Argentina

- Watson, Noelle, ed.
1994 *Reference Guide to Short Fiction*. Washington, St. James Press, 1052 p. Contiene referencias a 42 historias del cuento y 48 tratados de teoría del cuento publicados en inglés desde 1901 hasta 1992. Está formado por entradas sobre 268 cuentistas y estudiosos del cuento, incluyendo 18 hispanoamericanos y 3 españoles
- May, Charles
1995 *The Short Story. The Reality of Artifice*. New York, Twayne Publishers. Estudio de carácter histórico con especial atención a los cuentistas más sobresalientes del canon internacional en los siglos XIX (realismo) y XX (formalismo)
- Gilles Pellerin
1997 *Nous aurions un petit genre. Publier des nouvelles*. Québec, L'Instant meme. Ensayos breves desde la perspectiva de un editor
- Fröhlicher, Peter y Georges Güntert (eds.)
1997 *Teoría e interpretación del cuento*. Berlín, Peter Lang. Contiene ensayos teóricos y análisis de cuentistas españoles e hispanoamericanos
- Daniel, John
1998 *Structure, Style, and Truth: Elements of the Short Story*. Santa Barbara, Fithian Press. Propone reglas para escribir un cuento
- Hagel Echenique, Jaime
1999 *Saber y contar. Producción de textos narrativos*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile
- Becerra Suárez, Carmen, ed.
1999 *Asedios o conto*. Universidad de Vigo
- Romera Castillo, José y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds.
2001 *El cuento en la década de los noventa*. Madrid, Visor Libros
- Zavala, Lauro
2002 *Cómo estudiar el cuento. Con una guía para analizar minificción y cine*. Guatemala, Palo de Hormigo. Notas de curso con glosarios y bibliografías temáticas
- Samperio, Guillermo
2002 *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*. México, Alfaguara Juvenil. Diseñado como apoyo para un taller de creación, contiene un cuadro sobre disparador con núcleo temático y una gráfica de tensión
- Schölz, László
2002 *Los avatares de la flecha. Cuestionamiento del principio de linealidad en el cuento moderno hispanoamericano*. Salamanca, Universidad de Salamanca
- Paredes, Juan
2004 *Para una teoría del relato. Las formas narrativas breves*. Madrid, Biblioteca Nueva. Estudios sobre cuento literario, formas breves en la literatura románica medieval y novella
- Winter, Per et al., eds.
2004 *The Art of Brevity. Excursions in Short Story Theory and Analysis*. University of South California. Ensayos sobre cuentos particulares sin mucho interés para la teoría
- Sargatal, Alfred
2004 *Introducción al cuento literario. Introducción al género, antología y guía didáctica*. Barcelona, Laertes. Incluye un breve ensayo sobre definición, historia y estructura del cuento
- Bloom, Harold
2005 *Short Story Writers and Short Stories*. Existe traducción al español: *Cuentos y cuentistas. El canon del cuento*. Madrid, Páginas de Espuma, 2009

- Zavala, Lauro
2007 *Cómo estudiar el cuento. Teoría. Historia. Enseñanza*. México, Trillas. Un modelo teórico de carácter paradigmático para distinguir cuento clásico, moderno y posmoderno
- Samperio, Guillermo
2008 *Cómo se escribe un cuento. 500 tips para nuevos cuentistas del siglo XXI*. Córdoba (España), Berenice
- Russell, Paul March
2009 *The Short Story: An Introduction*. Edinburgh University Press. 20 breves Capítulos, desde Poe y O. Henry hasta el cuento posmoderno y poscolonial, hiperrealismo y minificción
- Leal, Luis
2010 *Breve historia del cuento mexicano*. México, UNAM
- Bellver, Sergi (ed.)
2010 *Chéjov comentado*. Salamanca, Colección Perspectivas. 16 cuentos de Chéjov comentados por otros tantos analistas
- Patea, Verónica (editora)
2012 *Short Story Theories. A Twenty-First-Century Perspective*. Amsterdam – New York. 16 artículos sobre los orígenes y la herencia de Poe; análisis del discurso; teorías cognitivas; pragmática; poscolonialismo; oralidad; género; minificción, intertextualidad y narrativa serial
- Goyet, Florence
2014 *The Classic Short Story, 1870-1925. Theory of a Genre*. Cambridge, Open Book Publishers. Personajes paroxísticos y estructura paradójica en cinco lenguas: James (inglés), Maupassant (francés), Verga (italiano), Chéjov (ruso) y Akutagawa (japonés)
- Andrés, Philippe
2016 *La nouvelle*. París, Ellipses Poche
- Poéticas personales del cuento y entrevistas a cuentistas**
- Current-García, E. & Patrick W. R.
1961 *What Is the Short-Story?* Chicago, Scott, Foresman & Co. Compilación en lengua inglesa de textos de escritores y teóricos
- Martín Gaité, Carmen
1983 *El cuento de nunca acabar. Notas sobre la narración, el amor y la mentira*. Madrid, Trieste
- Varios Autores
1985 *El cuento está en no creérselo*. Tuxtla Gutiérrez, Universidad Autónoma de Chiapas
- Varios Autores
1988 *Teoría y práctica del cuento*. Encuentro Internacional 1987. Morelia, Instituto Michoacano de Cultura
- De Vallejo, Catharina, ed.
1989 *Teoría cuentística del siglo XX. Aproximaciones hispánicas*. Miami, Ediciones Universal. Incluye 25 textos, principalmente poéticas personales de cuentistas españoles e hispanoamericanos
- Lugo Filippi, Carmen
1991 *Los cuentistas y el cuento: encuesta entre cultivadores del género*. San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña
- Giardinelli, Mempo
1992 *Así se escribe un cuento*. Beas Ediciones, Buenos Aires
- Zavala, Lauro, ed.
1993 *Teorías de los cuentistas*. Teorías del Cuento, Vol. I. México, UNAM. 32 ensayos de cuentistas acerca del cuento

- Brizuela, Leopoldo, ed.
1993 *Cómo se escribe un cuento*. Buenos Aires, El Ateneo
- Metcalf, John & J. R. (Tim) Struthers
1993 *How Stories Mean*. Ontario, Canadá, The Porcupine's Quill
- Hansen, Ron & Jim Shepard, eds.
1994 *You've Got to Read This: Contemporary American Writers Introduce Stories That Held Them in Awe*. Harper Collins Publishers
- Zavala, Lauro, ed.
1995 *La escritura del cuento*. Teorías del Cuento, Vol. II. México, UNAM. 38 ensayos de cuentistas acerca del cuento
- Zavala, Lauro, ed.
1996 *Poéticas de la brevedad*. Teorías del Cuento, Vol. III. México, UNAM. 65 ensayos de cuentistas acerca del cuento
- Iftekharuddin, Farhat, Mary Rohrberger & Maurice Lee
1997 *Speaking of the Short Story. Interviews with Contemporary Writers*. Jackson, University Press of Mississippi
- Kaylor, Noel, ed.
1997 *Creative and Critical Approaches to the Short Story*. Edwin Mellen Press
- Pacheco, Carlos & Luis Barrera Linares, eds.
1997 *Del cuento y sus alrededores*. Caracas, Monte Avila Editores, 2a. ed. Incluye 44 textos de teóricos, cuentistas y críticos, originalmente escritos en español y en inglés
- Brizuela, Leopoldo, ed.
1998 *Instrucciones secretas. Guía para empezar a escribir*. Buenos Aires, Ediciones Colihue
- Lounsberry, Barbara, ed.
1998 *The Tales We Tell: Perspectives on the Short Story*. Greenwood Publishing Group
- Zavala, Lauro, ed.
1998 *Cuentos sobre el cuento*. Teorías del Cuento, Vol. IV. México, UNAM. 50 cuentos metaficciones hispanoamericanos
- Piglia, Ricardo
1999 *Formas breves*. Buenos Aires, Temas Grupo Editorial
- Becerra, Eduardo
2006 *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Madrid, Páginas de Espuma. 22 poéticas de escritores residentes en España
- Bonilla, Betuel (ed.)
2009 *El arte del cuento. Reflexiones, ejercicios, entrevistas, nuevas poéticas*. Bogotá, Trilce Editores
- Bellver, Sergi (edición y prólogo)
2010 *Chéjov comentado*. Salamanca, Nevky Prospects
- Poe, Edgar Allan
2016 (1834-1849) *Poética (textos teóricos)*. Traducción, introducción, cronología y notas de Helena Barbas. Lisboa, Fundacao Caluste Gulbenkian
- Estudios sobre un cuento particular**
- Moynihan, William T. (ed.)
1965 *Joyce's "The Dead"*. Boston, Allyn and Bacon
- Masotta, Óscar
1974 *Introducción a la lectura de Jacques Lacan*. A partir de "La carta robada" de Edgar Allan Poe. Buenos Aires, Corregidor

- Castagnino, Raúl
1975 *"Sentido" y estructura narrativa. Análisis estructural de El coronel no tiene quien le escriba* de Gabriel García Márquez. Buenos Aires, Editorial Nova
- Greimas, A. J.
1976 *La semiótica del texto: Ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant*. Estudio de "Dos amigos". Barcelona, Paidós
- Sánchez MacGregor, Joaquín
1982 *Rulfo y Barthes. Análisis de un cuento*. Estudio de "Nos han dado la tierra" a partir de S/Z. México, Domés
- García Méndez, Javier
1983 *El ser social del texto literario*. Análisis de "Los funerales de la Mamá Grande" de Gabriel García Márquez. Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro
- Derrida, Jacques
1986 *La tarjeta postal. De Freud a Lacan y más allá*. A partir de "La carta robada" de Edgar Allan Poe. México, Siglo XXI Editores
- Mueller, John P. & William J. Richardson (eds.)
1988 *The Purloined Poe. Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*. Compilación de análisis de "La carta robada" de Edgar Allan Poe. Baltimore, The Johns Hopkins University Press
- García Márquez, Gabriel
1994 *El mismo cuento distinto*. Acerca de "el hombre de la calle" de Georges Simenon. Barcelona, Tusquets
- Bauer, Horacio (ed.)
1995 Cortázar: Doce ensayos sobre el cuento "La noche boca arriba". Buenos Aires, Arca
- Sabino, Osvaldo
1998 *Jorge Luis Borges: Una nueva visión de "Ulrica"*. Madrid, Huerga y Fierro
- Zenteno Bórques, Genaro Eduardo
1999 *Luvina. Geografía de la desesperanza, encuentro con la desilusión*. Análisis del cuento de Juan Rulfo. Colima, Universidad de Colima
- Stefanovics, Tomás
2000 *Análisis del cuento "Una historia cualquiera" de Arturo Martínez Galindo*. Tegucigalpa, Universidad Nacional Autónoma de Honduras
- Miguenes, Silvia
2003 *Cuento "El aleph" de Jorge Luis Borges. Estudio literario*. Bogotá, Panamericana, 2003
- Zavala, Lauro (ed.)
2016 *Variaciones sobre "El dinosaurio". Con autorización de Augusto Monterroso*. Lima, Micrópolis
- Teoría de la minificación**
- Koch, Dolores
1986 "El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso". Tesis doctoral, CUNY (City University of New York).
- Colgado en la revista en línea *El Cuento en Red*: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>
- Lagmanovich, David
1986 *Microrrelatos*. Buenos Aires - Tucumán, Cuadernos de Norte y Sur
- Bell, Andrea
1991 "The cuento breve in Modern Latin American Literature". Tesis doctoral, Stanford University. Trabajo inédito

- Díaz, R. y Carlos Parra
1993 *Breve teoría y antología sobre el minicuento latinoamericano*. Neiva, Samán Editores (Colombia)
- Rodríguez Romero, Nana
1996 *Elementos para una teoría del minicuento*. Tunja, Colibrí Ediciones (Colombia)
- Epple, Juan Armando, comp.
1996 *Brevísima relación sobre el cuento brevísimo*. Washington, Organización de Estados Americanos. Número especial cuádruple de la *Revista Interamericana de Bibliografía*. Contiene 12 estudios sobre el género y una antología de 100 minificciones hispanoamericanas
- Valle Pedrosa, Concepción del
1997 "Como mínimo. Un acercamiento a la microficción hispanoamericana". Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 526 pp. Incluye una tipología de los títulos, inicios y finales de las microficciones. Trabajo inédito
- Pérez Beltrán, Angela María
1997 *Cuento y minicuento*. Bogotá, Colombia, Página Maestra Editores. Contiene un estudio del género y una antología
- Allen, Roberta
1997 *Fast Fiction. Creating Fiction in Five Minutes*. Cincinnati, Ohio, Story Press
- Rojo, Violeta
1997 *Breve manual para reconocer minicuentos*. México, UAM-Azcapotzalco. Contiene un estudio del género y una antología
- Tomassini, Graciela & Stella Maris Colombo
1998 *Comprensión lectora y producción textual. Minificción hispanoamericana*. Rosario, Argentina, Editorial Fundación Ross. Contiene una breve antología didáctica
- Zavala, Lauro, comp.
1999 *Lecturas simultáneas. La enseñanza de lengua y literatura con especial atención al cuento ultracorto*. México, UAM Xochimilco. Contiene ocho estudios y ensayos provenientes de Brasil, Canadá, Chile, Estados Unidos, México y Perú
- Zavala, Lauro, ed.
2000 *Actas del Primer Congreso Internacional de Minificción, Ciudad de México*,
1998. Revista *El Cuento en Red*, núms. 1 y 2 (Primavera y Otoño 2000), en <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>
- Noguerol Jiménez, Francisca, ed.
2004 *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Actas del Segundo Congreso Internacional de Minificción Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca
- González Martínez y Patricia Duarte Agudelo
2006 *La didáctica del minicuento y su desarrollo en ambientes hipertextuales*. Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional Zavala, Lauro
2006 *La minificción bajo el microscopio*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección de Literatura. Hay edición colombiana en la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia
- Cáceres Milnes, Andrés y Eddie Morales Piña, eds.
2006 *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato*. Actas del Tercer Congreso Internacional de Minificción 2004. Universidad de Playa Ancha, Chile
- Lagmanovich, David
2006 *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia, Menoscuarto

- Lagmanovich, David
2007 *El microrrelato hispanoamericano*. Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia
- Siles, Guillermo
2007 *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*. Buenos Aires, Corregidor
- Gracida, Ysabel y Carlos Lomas, eds.
2007 *Las minificciones en el aula*. Revista Textos. Didáctica de la Lengua y la Literatura, núm. 46. Barcelona, Grao
- Huamán Mori, Reinhard (coord.)
2007 *De los orígenes de la narrativa corta en Occidente*. Lima, Chätäro Editores / Universidad de Barcelona / Embajada de España en Perú
- Valls, Fernando
2008 *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid, Páginas de Espuma
- Zavala, Lauro
2008 *El boom de la minificción y otros materiales didácticos*. Calarcá, Colombia, Serie Cuadernos Negros
- Andrés-Suárez y Antonio Rivas, eds.
2008 *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Actas del IV Congreso Internacional de Minificción, Universidad de Neuchatel, 6-8 de noviembre de 2006. Palencia, Menoscuarto
- Valenzuela, Luisa; Raúl Brasca; Sandra Bianchi, eds.
2008 *La pluma y el bisturí*. Actas del Primer Encuentro Nacional de Microficción. Buenos Aires, Catálogos / Sociedad de Escritoras y Escritores de la Argentina
- Perucho, Javier
2009 *Dinosaurios de papel. El cuento brevísimo en México*. México, Ficticia
- Brasca, Raúl y otros
2010 *Minificción. Tradición de lo novísimo*. Calarcá, Colombia, Serie Cuadernos Negros
- Roas, David, comp.
2010 *Poéticas del microrrelato*. Madrid, Arco Libros
- Andrés-Suárez, Irene
2010 *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia, Menoscuarto
- Colombo, Stella Maris, ed.
2010 *La minificción ante la crítica argentina*. Cuadernos del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana (CILHA), Universidad del Cuyo, Mendoza, Argentina. Disco CD-ROM
- Pollastri, Laura, ed.
2010 *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Actas del V Congreso Internacional de Minificción, Universidad Nacional del Comahue, Argentina, 2008
- Balcázar Orozco, Armando
2011 *Cuento, minificción, intertextualidad y hermenéutica*. México, Plaza y Valdés
- Tomassini, Graciela y Stella Maris Colombo, compiladoras
2011 *La minificción en español y en inglés*. Actas de las III Jornadas Nacionales de minificción. Universidad Nacional del Rosario
- Quezada, Silvia
2012 *El microcuento en lenguaje radiofónico. Análisis de sus formas discursivas*. Guadalajara, Ediciones de la Noche
- Clark, Roy Peter
2013 *How To Write Short. Word Craft for Fast Times*. New York, Little, Brown and Company

- Lagmanovich, David
2013 *Abismos de la brevedad. Seis estudios sobre el microrrelato*. Xalapa, Universidad Veracruzana
- Clark, Roy Peter
2014 *How To Write Short. Word Craft for Fast Times*. New York, Little, Brown, and Company
- González Martínez, Henry, ed.
2014 *La minificación en el siglo XXI: aproximaciones teóricas*. Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia
- Paldo, Carlos E. y Laura Pollastri (eds.)
2014 *Entre el ojo y la letra. El microrrelato hispanoamericano actual*. New York, Academia Norteamericana de la Lengua Española
- Ziegler, Alan (ed.)
2014 *Short. An International Anthology of Five Centuries of Short Stories, Prose Poems, Brief Essays, and Other Short Prose Forms*. New York, Persea Books
- Ette, Ottmar; Dieter Ingeschay; Friedrich Schmidt-Welle; Fernando Valls (eds.)
2015 *Micro-Berlin. De minificiones y microrrelatos*. Frankfurt (Vervuert) / Madrid (Iberoamericana) con el apoyo del Institut für Romanistik de la Humboldt-Universität zu Berlin

Teoría de las series y novela fragmentaria

- Ingram, Forrest
1971 *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*. Mouton de Gruyter
- Mann, Susan Garland
1989 *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide*. Greenwood Publishing Group
- Kennedy, J. Gerald
1995 *Modern American Short Story Sequences: Composite Fictions and Fictive Communities*. Cambridge University Press
- Dunn, Maggie M. & Ann R. Morris
1995 *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*. MacMillan Library Reference
- D'Lugo, Carol Clark
1997 *The Fragmented Novel in Mexico: The Politics of Form*. University of Texas Press
- Brescia, Pablo y Evelia Romano, coordinadores
2006 *El ojo en el caleidoscopio. Las colecciones de textos integrados en la literatura hispanoamericana*. México, Dirección de Literatura, Universidad Nacional Autónoma de México
- Sánchez Carbó, José
2012 *La unidad y la diversidad. Teoría e historia de las colecciones de relatos integrados*. Puebla, Universidad Iberoamericana de Puebla

Sinopsis

En estas líneas se ofrece una visión panorámica de los rasgos estructurales que distinguen al cuento clásico, así como al cuento moderno o experimental y al cuento posmoderno (donde ambas tradiciones se yuxtaponen de manera paradójica e irónica). En la siguiente sección se señalan algunos casos de poéticas personales de la creación del cuento en México. Y en la siguiente sección se presentan algunos elementos específicos de la teoría del minicuento y la minificación. Finalmente se presentan algunas referencias de la todavía escasa infografía y las fórmulas narrativas asociadas a la teoría del cuento en los estudios literarios. Este trabajo se cierra con la presentación de una bibliografía general (150 títulos en inglés, francés, español y portugués) sobre teorías del cuento, teorías del minicuento y poéticas de la escritura del cuento.

Abstract

This paper presents a panoramic overview of the structural features that distinguish the classical short story, as well as the modern short story, and the postmodern one (where both former traditions juxtapose in an ironic and paradoxical fashion). The following section contains some cases of personal poetics about the creation of the short story in Mexico. The following section presents some elements that distinguish the short short and the so-called minifiction. Finally, some cases of infography and narrative formulas produced in the study of short story are mentioned. The paper closes with a general bibliography (150 titles in English, French, Spanish, and Portuguese) on short story theory, minifiction theory, and personal poetics for writing short story.

As curtas histórias do conto moderno, o poema em prosa e o fragmento lírico

The “short stories” of the modern short story, the prose poem and the lyrical fragment

Rosa Maria Goulart

Universidade dos Açores/CLP
rosambgoulart@gmail.com

Palavras-chave: conto, narração, poema em prosa, fragmento, lirismo.
Keywords: short story, narration, short forms, prose poem, fragment, lyricism.

A semente, o fulgor, o limiar, o espanto, a
asterisco de luz que o pintor, após demora-
rada ausência, deixa na tela virgem. Traço
fulgurante, irrepetível. Clandestino quase.
A brevidade é o contrário da preguiça como
a morte o é da agonia.

Marcello Duarte Mathias,
Brevíssimo Inventário, p. 79

Junto a esta duas outras citações que servem de orientação ao que será desenvolvido a seguir, convocadas pela sua exemplaridade nos contextos em que surgiram: uma, de Charles Baudelaire, a justificar no século XIX os seus “Petits poèmes en prose”; outra, de Italo Calvino, no século passado, mas já com o olhar no seguinte, a “terçar a [sua] lança” a favor da riqueza das formas breves (Calvino, 1990, p. 166):

Queria aqui terçar a minha lança a favor da riqueza das formas breves, com o que elas pressupõem como estilo e como densidade de conteúdos. Estou a pensar no Paul Valéry de *Monsieur Teste* e de muitos dos seus ensaios, nos pequenos poemas em prosa sobre os objectos de Francis Ponge, nas explorações de si mesmo e da sua linguagem de Michel Leiris, e no humor misterioso e alucinado de Henri Michaux nos curtíssimos contos de *Plume*.

Por sua vez, Baudelaire, a propósito dos seus poemas em prosa, louvava, em carta ao seu amigo Arsène Houssaye, a beleza e a pertinência desta nova forma

poética que é o poema em prosa, hoje geralmente entendido como um novo género por ele criado, apesar de o poeta francês se declarar devedor, como modelo, do *Gaspard de la Nuit*, d'Aloysius Bertrand:

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience? (Baudelaire, 1964, vol. 1, pp. 275-76)

O que importa fazer notar é que este elogio da brevidade, não raro vizinho da fragmentariedade, vem de autores ou críticos de formações e práticas discursivas diversas e aplica-se a géneros próximos, mas não sujeitos a idêntica classificação. O desafio maior advém-nos de estamos em face de algumas formas relativamente codificadas e que assim mesmo não desistem de desafiar o cânone, embora a questão das margens nos obrigue a procurar um problemático centro no atual sistema dos géneros.

Brevíssimo Inventário tem o subtítulo de *Aforismos*, de que Marcello Duarte Mathias é exímio cultor; o excerto de Italo Calvino faz parte de uma das conferências proferidas nos Estados Unidos da América e publicadas postumamente em *Seis propostas para o próximo milénio*; a carta de Baudelaire figura como prefácio ao *Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*.

O fragmento é um dos géneros (inegável é a influência do romantismo) cuja flexibilidade o coloca numa posição mal definida não só na cadeia dos géneros. Prestando-se à frase curta e sentenciosa, ele encontra nas formas gómicas, da grande simpatia de vários autores contemporâneos (são exemplos, entre outras, as curtas sentenças de Marcello Duarte Mathias, de Vergílio Ferreira, de Bernardo Soares, e as que Saramago, em inversões semânticas bem ao seu jeito, abundantemente integrou na sua ficção). Quando surge como autónoma unidade estrutural e de sentido, de tão sintético e temporalmente estático, ele afasta desde o início qualquer identificação com o microrrelato, mas nem sempre assim é. Em certos autores ele serve interessantes mininarrativas, de carácter mais ficcional ou mais empiricamente autobiográfico, e não está à partida excluído do poema em prosa.

Nas situações em que vigora o provérbio ou a máxima, é, naturalmente, o presente do indicativo ao serviço de um discurso abstrato que prevalece; mas essa forma verbal, tão expressiva na poesia lírica, também comparece regularmente quando o escritor pensa ou se define no próprio ato da escrita¹. Complementa-as o infinitivo, a insinuar um desejo insituado e, assim sendo, as afinidades com o conto estão fora de causa. Bernardo Soares passeia-se maravilhosamente entre estes diversos registos discursivos: o abstrato, responsável pela enunciação de uma verdade que se crê de validade universal, e o pessoal, a que acrescem fragmentos narrativos em terceira pessoa gramatical, mas em que se presume a voz do “eu” da enunciação como personagem dessa “autobiografia sem factos”².

¹ Cf., v.g., Mathias, 2010: “Escrevo como vivo. Por fragmentos. Minha preguiça é escrever”.

² Cf. Soares, 2007, p. 56: “Em nada me pesa ou em mim dura o escrupulo da hora presente. Tenho fome da extensão do tempo, e quero ser eu em condições”; “Um hábito de música ou de sonho,

Com a evolução do conto tradicional para o conto literário moderno, assistimos a um imparável movimento que nos leva continuamente à reflexão sobre o problema das formas literárias reconhecidas pelos géneros que as tornam legíveis segundo determinado horizonte de expectativa. O conto afigurou-se-nos durante algum tempo um género narrativo mais estável nos seus traços do que o romance ou a novela, mas o do presente, do qual já derivou a designação de anticonto, não nos exime aos desafios teóricos resultantes da sua relação com os géneros vizinhos, pressupostos nas múltiplas linhas que congrega ou a que reenvia.

Independentemente de outras formas breves que desde sempre lhe tem estado próximas (lendas, fábulas, *exempla*, ditos, apotegmas, apólogos...), cabe agora pensar no modo como o poema em prosa e alguns fragmentos com ele se relacionam. Um dos produtivos tópicos de abordagem, no respeitante a estas formas breves e respetiva relação com o poema em prosa é o da descrição, pela feição particular que assume sem perder aquilo que essencialmente a define: a possibilidade de funcionar independentemente da ação e a sua função visualizadora, que, como salienta Enrique Anderson Imbert, pode cumprir-se em vários graus e modos, isto é, em rápido relance ou concentrada na observação atenta a um ambiente que influi no dinamismo da trama (Anderson Imbert, 1992, p. 230).

No aprofundamento desta vertente, aquele autor, também ele reconhecido contista, estabelece distinções a partir da descrição, admitindo que o conto (aquele em que a descrição se estende por todas as suas páginas) se assume como poema em prosa. Assim, seria narrativo quando a descrição está ao serviço da narração e lírico quando tal não acontece. Sem ousar contestar a autoridade do destacado professor, entendo que, não ignorando a destacada função da descrição, o poema lírico pode integrar (temos bastos exemplos disso já nos *Petits poèmes en prose* de Charles Baudelaire, referência primeira desta modalidade poética) fragmentos narrativos ao serviço da expressão lírica e da estrutura do poema³.

São diversas as abordagens que a descrição permite, apesar dos consensos quanto à definição dos seus traços essenciais; porém, a teorização sobre o poema em prosa, que se tem largamente dedicado a esta questão, tem sublinhado a impossibilidade de uma ideia conciliadora. María Victoria Utrera Torremocha, que dá um relevante contributo para a teoria do poema em prosa, não esquece o papel que a descrição nele muitas vezes desempenha bem como aquilo que em

qualquer coisa que faça quase sentir, qualquer coisa que faça não pensar” (Soares, 2007, p. 63). “Sinfonia de uma noite inquieta”, é exemplo de micronarrativa aparentada ao conto. Sem marca enunciativa explícita, denuncia um ser em vigília que descreve o silêncio da noite e do universo. Constituído por dois parágrafos, o primeiro deles é essencialmente descritivo (tudo dormia, apenas o vento agitava os caixilhos das janelas e a noite “era o túmulo de Deus”), e só no segundo se depreende uma muito ténue, mas significativa, presença humana dotada de vontade: “E, de repente – nova ordem das coisas universais agia sobre a cidade –, o vento assobiava no intervalo do vento, e havia uma noção dormida de muitas agitações na altura. Depois a noite fechava-se como um alçapão, e um grande sossego fazia vontade de ter estado a dormir”.

³ Cf. Anderson Imbert, 1992, p. 230: “En algunos cuentos – por ejemplo, en los que tienen forma de poemas en prosa – la función visualizadora se extiende por todas sus páginas [...]. Sin embargo, aun en los poemas en prosa del período más esteticista [...] la descripción suele estar al servicio de una acción, por escueta que sea. Si no lo está, el poema en prosa es lírico, no narrativo”.

contexto a separa da sua função no texto narrativo. Nós bem sabemos o papel assumido pela mesma na revelação de um olhar subjetivo sobre o mundo e bem assim na poetização da narrativa. Se a função mimética, evidenciada nos poemas pictóricos, atentaria contra a lírica, assinala a autora, a sua natureza poética assume-se graças à subjetividade com que se observa a realidade, para o que concorre o lugar donde irradia a visão do descritor⁴.

Muitas são as posições teóricas sobre as formas breves, mais ou menos narrativas, em parte consensuais, em parte oferecendo-se a dissensos em questões de pormenor, mas todas se encontram na ideia da sua importância na atualidade. Lauro Zavala – que cita as *Seis propostas para o próximo milénio*, de Italo Calvino, uma das quais a rapidez – encara a minificação, que ele compara ao cibertexto, como a forma mais adequada à ligeireza da sociedade contemporânea, mas também considera o apelo que faz à intervenção do leitor, fazendo dele um coautor:

La minificación es lo que distingue a los cibertextos. Si los cibertextos son la escritura del futuro, entonces la minificación el género más característico del próximo milénio. ¿Que es un cibertexto? Un cibertexto es el producto de utilizar un programa interactivo frente al cual el lector ya no sólo elabora una interpretación, sino que participa con una intervención sobre la estructura y el lenguaje del texto mismo, convirtiéndose así en un coautor activo frente a la forma y el sentido último del texto. (Zavala, s/d, p. 57)

Se as teorias em torno do cânone têm originado numerosos estudos e alimentado alguma polémica, é porque essa ideia dominadora não consegue ser apagada dos estudos literários. Mesmo na acesa contestação que umas décadas atrás ele suscitou, não foi bem a favor da erradicação pura e simples do cânone, mas contra o seu elitismo e daí a luta para nele entrarem os considerados “excluídos do cânone”, o que pressupõe a ideia de mérito ou de valoração, a que a literatura dificilmente escapa. Assim é que, apesar de um conceito mais aberto do literário, o problema essencial consistia em fazer sair das margens um certo tipo de literatura, para não ser rotulada de marginal(izada)⁵.

⁴ Cf. Utrera Torremocha (1999, pp. 14-15): “En relación con el elemento narrativo, la modalidad descriptiva resulta esencial en la tipología del poema en prosa. Su condición mimética, que atendería contra la lírica, se evidencia en los poemas pictóricos, que asumen su naturaleza poética gracias a la visión subjetiva con que se observa la realidad. En este sentido, es fundamental la función de determinados motivos, como la ventana, que acotan el poema desde un punto de vista fijo y sirven como marco pictórico a la composición. La ruptura de la representación mimética en otros tipos de poemas en prosa no anula la relación con el elemento pictórico. Precisamente el poema se sirve de la realidad descriptiva para descomponer la realidad externa, cuestionando así la base imitativa, y para vincular les imágenes a la irrealidad de las visiones interiores, presentándose como iluminación y adquiriendo de este modo su cualidad lírica”. Para a teoria e história do poema em prosa é fundamental referência o trabalho de Suzanne Bernard (Bernard, 1978), que Utrera Torremocha abundantemente cita, intitulado *Le poème en prose. De Baudelaire à nos jour*. Paris: Nizet.

⁵ Expressão tomada de Arnaldo Saraiva, que desde os anos 70 do século passado tem dedicado importantes estudos ao tema das margens da literatura. Cf., e.g., Saraiva, 1975 e 1980. Para além

O conto hoje, tendo adquirido um lugar tão destacado na prática literária e na teoria, não é um gênero nas margens, pelo menos nas margens da literatura ou nas margens do cânone. Também não será, por esta lógica, um gênero menor, indigno de figurar no centro. Por outro lado, é a partir do cânone, ou das expectativas por ele criadas, que melhor se avaliam as inovações ou os desvios àquilo que faz parte da memória cultural e literária do leitor, estabelecida que está a impossibilidade de se criar a partir do nada.

Os desafios que teoricamente as formas breves, tão exploradas no tempo presente, colocam ao cânone esbarram, nas tentativas de definição, como acontece com vários outros gêneros, mais ou menos extensos, com a fluidez dos termos. Curioso é o emprego, por razões diversas, mas todas justificáveis, do adjetivo “proteico” para designar gêneros tão díspares, como o romance, o ensaio, o conto breve ou a minificção⁶, também designada por miniconto, às vezes, na sua extensão mais reduzida, por microrrelato. É também sem conflito que é aceite a entrada do poema em prosa nesta lista, o que é tratado em estudos de referência, como o de María Victoria Utrera Torremocha⁷. Apesar de todas as modernas representações, o conto, à sua maneira, situa-se, portanto, na trajetória dos gêneros literários mais flexíveis e daí, talvez, a semelhança com outras formas gnômicas em que a literatura do nosso tempo é fértil e, muito frequentemente, com o poema lírico, especialmente na modalidade de poema em prosa.

Entre os numerosos estudos teóricos sobre o conto, o de Enrique Anderson Imbert também nos remete implicitamente para o problema do cânone. Numa posição que admite liberdade criativa, como não poderia deixar de ser, não pode evoluir até se transformar em “anticonto”, designação por ele contestada por aquele autor. Ele é uma composição fechada, mas, à semelhança do sistema da língua, que tem as suas normas, pode quebrar algumas das regras e manifestar-se na sua criatividade e inovação⁸.

de duas publicações em livro (1975 e 1980), deu-nos vários outros estudos sobre o tema, na sua qualidade de notável conhecedor da literatura popular e da literatura de cordel brasileira.

⁶ Em rigor, há uma distinção a fazer entre minificção e miniconto ou microrrelato, porque estes dois últimos pressupõem narratividade, mesmo se embrionária, e temporalidade, por mais condensada que ela seja, o que nem sempre se verifica no primeiro caso.

⁷ Cf. Utrera Torremocha, 1999, p. 16: “El poema en prosa supone una liberación de las fórmulas líricas y narrativas preconcebidas y asume en el discurso la tensión que deriva de ambas. Es precisamente esta cualidad contradictoria y tensional la que lleva a la subversión de las convenciones genéricas y dificulta su definición y su diferenciación de otras modalidades afines. Como género que constantemente tiende a la destrucción de cualquier norma dada, el poema en prosa es de naturaleza esencialmente proteica, de ahí su polimorfismo, que hace que algunos lo hayan calificado, dada su radical deconstrucción de los códigos establecidos e incluso del mismo lenguaje y del referente, como un anti-género”.

⁸ Lauro Zavala (Zavala, s/d), na sua tentativa de dilucidar as características da minificção, que muito o tem ocupado, traduz nos seguintes termos um certo estado da questão, com pertinentes interrogações: “La pregunta por la dimensión estética de la minificción es una de las más complejas de esta serie. Cuando encontramos minicuentos de naturaleza marcadamente híbrida podemos preguntarnos, con razón: ¿son cuentos? (V. Rojo, 1997). Algún estudioso de la minificción ha llegado a afirmar sin ningún reparo que las mejores formas de minicuento son los chistes (J. Stern 1996). Pero aquí podemos preguntarnos: ¿son literatura?”.

Os principais problemas colocados por estes textos breves e sua integração genológica remetem, portanto, ao contexto mais vasto da teoria literária, especificamente dos géneros, onde os termos “hibridismo”, “tensão”, “concisão”, “lirismo”, “prosa poética” são recorrentes. A situação mais complexa e de mais difícil dilucidação não é, portanto, a da aceitação do género conto ou mesmo da sua classificação, mas das afinidades e distâncias entre esta forma narrativa e outras formas breves tocadas pela narratividade bem como das mal definidas fronteiras entre o modo narrativo e o modo lírico. Daí que se preste admiravelmente a ser a “escrita dialógica” entre estes dois modos, como justamente Vítor Aguiar e Silva, com a sua reconhecida autoridade, desenvolve, em estudo com título bem adequado à obra coletiva em que se integra⁹. Aliás, o Professor fornece vários exemplos, na literatura portuguesa e estrangeira, da estreita relação entre o conto e o poema em prosa, classificando mesmo um conto de Rubén Darío de “conto-poema em prosa”, no que coincide com outros estudiosos da obra do contista nicaraguense. “La canción del oro”, muito comentado, é bem um daqueles textos onde se entrecruzam traços de narrativa breve e de poema em prosa. São adotados na segunda parte (a “canção” propriamente dita), procedimentos técnico-formais próprios do poema versificado, de que se destacam a construção anafórica, o ritmo, a exortação, corroborada por frases exclamativas, conotadoras da subjetividade enunciativa.

“Véspera de canto”, poema em prosa de Jorge de Sena (Sena, 1988, p. 145), é um daqueles textos cuja classificação não motiva hesitações, por nos fornecer claros elementos de dilucidação: pela sua integração num livro de poemas em verso (o poder do contexto funciona não raro como fator decisivo, fazendo entrar aí o problema dos protocolos de leitura), mas sobretudo pela sua estrutura e pelo ritmo e andamento da prosa, assente numa elaboração temporal estática, onde apenas existe um ligeiro movimento interno, onde tudo se passa. O verbo inicial constitui por si uma espécie de guia de leitura, oferecendo ao leitor uma pista que o mobiliza para a interpretação de um poema lírico. A atitude contemplativa do poeta, logo declarada na abertura, seguida de uma descrição interior sobre a sua circunstância, é a linha de leitura que guia o leitor. Aliás, estamos em presença de elementos essencialmente descritivos: o estatismo temporal, dado pela ausência de verbos de movimento, a concentração de adjetivos, o desdobramento do objeto (real ou imaginariamente contemplado) em notações que, desenvolvendo o gesto e as sensações iniciais, o aprofundam. Como excelente poema lírico que é, oferece-nos a intensificação do núcleo contemplativo-reflexivo, a dizer-nos, numa sugestiva sequência metafórica, que o objeto de reflexão – no fundo, a composição do poema que se espera – só se apresenta ao poeta de maneira vaga e fugaz. Fugacidade e indefinição não pela inaptidão do poeta, mas pela resistência da própria poesia, como é de sua natureza.

⁹ Cf. Vítor Aguiar e Silva, 2008, p. 109: “O conto simbolista e pós-simbolista, tal como acontecera com o conto fantástico romântico, debilitou até ao extremo a sintaxe narrativa, transformou as personagens em alegorias, metáforas e símbolos e fez ressurgir os mecanismos retórico-estilísticos da língua”.

“Véspera de Canto” é uma espécie de “arte poética” ao contrário. Enquanto os poetas do século XX, já libertos das prescrições classicistas, nos foram deixando abundante metapoesia, compondo geralmente uma “arte poética” para uso pessoal ou para esclarecimento do leitor (reflexão no próprio poema sobre a justeza da palavra poética, sobre a dificuldade de construir o poema, sobre os recursos utilizados, sobre o poder da poesia ou sobre o que ela é para o poeta...), Jorge de Sena reporta-nos, ao sabor do ritmo encantatório desta prosa que é poema, ao momento de tensão e angústia que precede o ato poético:

Sobe de mim uma voz que procura, que percorre os armazéns da angústia, da alegria, da memória, escolhe e não encontra nada ou ninguém de quem seja o cântico. E, no entanto, canta suavemente, ou não, não canta, é véspera de canto, modulação futura, suspensão harmónica, desejo, é sol e ramos secos de árvores longínquas, silêncio de mim próprio, sem música, sem tema, é vago entoar de gesto, um ar de dança, claridade, um estar presente, navegar de outono sobre as nuvens em fio.
8/11/48

Diferentes são os poemas em prosa de Carlos Oliveira, “Estrelas” e “Quando a Harmonia chega”, onde a subjetividade do “eu lírico” aflora na sequência de brevíssima narração de um episódio que suscita a expressão poética. A incursão deste escritor no poema em prosa, bem representado em *Sobre o lado esquerdo*, surpreende-nos mais do que naqueles autores de verso extenso, mais facilmente a pender para o ritmo da narrativa, porque Carlos de Oliveira é tendencialmente poeta de verso curto, de extrema economia expressiva.

A sequência poética de “Desenho infantil”, em quatro partes, será porventura uma das mais aproximáveis ao conto, mas não deixa dúvidas sobre o modo como o poeta o concebeu: a pouca ação representada apenas adquire movimento no desenho da criança, por natureza estático, porque limitado à existência na folha de papel:

III

É fácil ver nos cadernos escolares, nos espólios que as razões de família acautelaram em arcas protectoras, a cólera das cores, a impaciência dos traços que rasgam o papel; imaginava dunas ocre, chuva a desabar num ímpeto castanho, animais de chifres encarnados resistindo à matança, lobisomens com a violência azul dos cavadores a levantar a enxada, sóis estilhaçados, como se a luz batesse nas janelas e a criança as partisse. (Oliveira, 1978, col. I, p. 13)

Em consonância com a reflexão metapoética que atravessa os seus poemas, o segundo volume de *Trabalho Poético* reúne número considerável de poemas em prosa, vários deles numa partilha um tanto indistinta entre puro lirismo e narrativa curta, mas geralmente prevalecendo a lírica. Uma das razões a pesar na decisão é, certamente, o modo das formas verbais, onde pontua um presente do indicativo ao serviço da descrição de uma situação que diz o “aqui” e “agora” ou um presente de valor iterativo a traduzir uma ação reiterada, fruto de uma experiência, real ou imaginada, sedimentada na memória do poeta. Temos no primeiro caso “Quando a harmonia chega”, que encerra *Terra de Harmonia*, e “Estrelas”, de *Sobre o lado esquerdo*. Aquele é um poema em prosa, com verbos no presente do

indicativo de valor descritivo. Estruturado em três parágrafos, vive de um perfeito equilíbrio entre o *estar ali* do poeta (que observa, sente e escreve), apresentado no parágrafo inicial, a fervilhante movimentação da labuta diária matinal, descrita no segundo parágrafo, e a conclusão do último, podendo ser considerada a “chave de ouro do poema”, como a tinha o soneto (Oliveira, 1978, col. I, p. 144):

Quando a harmonia chega

Escrevo na madrugada as últimas palavras deste livro: e tenho o coração tranquilo, sei que a alegria se reconstrói e continua.

Acordam pouco a pouco os construtores terrenos, gente que desperta no rumor das casas, forças surgindo da terra inesgotável, crianças que passam ao ar livre gargalhando. Como um rio lento e irrevogável, a humanidade está na rua.

E a harmonia, que se desprende dos seus olhos densos ao encontro da luz, parece de repente uma ave de fogo.

É possível distinguir dois tipos de conto: aqueles que, de índole eminentemente narrativa, são considerados próximos do modo lírico em termos gerais¹⁰, o que não nos merece contestação (sendo Poe, com a sua teoria, normalmente convocado), por serem assinalados os traços que unificam o género; os outros, onde se dá mais visibilidade, em termos enunciativos e formais, a traços próprios do poema lírico. Nesse sentido, e recorrendo aos contos verdadeiramente modelares de Miguel Torga, encontramos alguns mais centrados no evoluir da ação, embora a economia discursiva seja um dos seus traços fundamentais, e outros onde melhor se evidencia uma atmosfera lírica que, acompanha todo o evoluir da ação e fica a pairar em certos finais, como se de poema em prosa se tratasse.

Em “Miura”, “Madalena”, “O Senhor Nicolau”, há um fluir narrativo que pede um desfecho da ação, mesmo quando se começa *in ultimas res*. “Bambo”, o sapo e “Cegarrega” desenvolvem-se noutra sentida. A história de Bambo só é simbolicamente gloriosa na sua relação com Tio Arruda, a quem ensina a ciência profunda da terra, e o leitor quase esquece a disfórica situação do animal no início do conto, porque o simbolismo da sua poética figura a dissipa. “Cegarrega” é a cigarra que na pena de Miguel Torga sofre uma inversão significativa, saindo do estereotipado sentido veiculado pela fábula para ser objeto de exaltação, porque representante do canto como arte. Incompreendida por todos (vozes do senso comum), o animal apenas encontra no poeta um irmão.

Sendo cada uma delas personagens excepcionais, elas recebem não se diria propriamente qualidades intelectuais compatíveis com o seu estatuto de bichos, mas nelas ecoa a voz do contista/poeta. Da sobreposição do discurso narrativo, culto, à perspectiva da personagem, simples e de rasa cultura literária, resulta um belo discurso lírico-narrativo que o narrador não assume sozinho, porque outros

¹⁰ Escreveu Novalis, num dos seus fragmentos sobre o poeta e a poesia, que o autêntico escritor de contos é um vate do futuro: “L’authentique *maerchen* (ou véritable conte) doit être tout à la fois une triple *représentation prophétique*, idéale et nécessaire absolument. (Un tableau prophétique, une vision idéale, une représentation rigoureusement nécessaire.) Le vrai créateur du conte c’est un voyant de l’avenir” (Novalis, 1975, p. 273).

são os olhos que veem e o coração que experimenta, mas pode emprestar-lhes a sabedoria da escrita para fazer delas personagens tocadas por uma visão poética do mundo. Uma descrição do exterior não teria a força emotiva destas submetidas à consciência das personagens; nem a cigarra se saberia irmã do poeta (“O Poeta! Louvado seja Deus! Até que enfim lhe aparecia um irmão!... Um irmão que sabia também que cantar era acreditar na vida e vencer a morte” (Torga, 2002, pp. 54-55) se ele lho não tivesse ensinado nem tio Arruda teria ciência bastante para entender o batráquio, se a não tivesse aprendido junto do contista-poeta, para tão elevada descrição do sapo:

Com os anos é que verificou como eram enganadoras as primeiras impressões. Também ele fizera juízos temerários, fizera! [...] Mas viessem ver a realidade. Viessem ver o demônio do batráquio, reluzente de luar e alheado como um poeta ... Quem na freguesia inteira passeava assim cheio de calma e de compenetração no silêncio carregado de estrelas? Quem, àquelas horas mortas, se maravilhava de igual maneira, a olhar deslumbrado a poalha de luz da estrada de Santiago, aberta no céu? (Torga, 2002, pp. 54-55)¹¹

Apesar das afinidades, encontramos então diferenças que podem ser substanciais entre as várias formas de brevidade. Se bem que todas dominadas pela ideia de um dizer que tira o máximo proveito significativo da sua contenção expressiva, as convenções pragmáticas indissociavelmente pressupostas em cada uma delas são responsáveis pelos traços mais ou menos ténues que as distinguem. Todavia, a liberdade criativa pode igualmente, escapando ao esperado nas convenções genológicas, operar de modo a que semelhanças pressupostas se concretizem em derrogação de cânones estabelecidos, gerando novamente formas que vão contra a expectativa do leitor a propósito do género em que deviam integrar-se.

Faça-se ainda uma ressalva: a de o lirismo não estar intrinsecamente determinado pela curta extensão. Se ele se manifesta em Miguel Torga, cuja narrativa, sendo breve, ocupa ainda assim, várias páginas, está ausente dos contos brevíssimos (por vezes quatro, cinco, seis ou sete linhas) de *Fabulário* (Mário de Carvalho), fenómeno que terá a sua explicação, é de supor, numa intenção narrativa determinada pelo próprio título, a apelar à nossa memória de um tradicional género onde se precipitam as peripécias em ordem a um desfecho que é também uma lição moral. Este autor não se detém em descrições ou sensações que desviem o leitor do rumo das histórias que, sendo curtíssimas, se nos apresentam com uma *exemplaridade* muito própria. O final, se não explicita uma conclusão de ordem moral, deixa discretamente em aberto uma ideia forte, tin-

¹¹ O lirismo dos contos de Miguel Torga não reside, de modo nenhum, nestas breves referências, merecendo um tratamento aprofundado em trabalho futuro. Um dos recursos fundamentais, para além dos traços gerais que, a nível teórico, Torga compartilha com outros, reside precisamente nessa hábil conjugação da perspetiva individual das personagens com a voz narrativa/lírica do narrador, o que tem implicações na ordem e velocidade do tempo narrativo. Assim, pôde o autor representar a subjetividade dos “bichos” (é deveras relevante o recurso ao discurso indireto livre) e poetizar o mundo ficcional por conta própria. A par de certos desfechos narrativos, como anotado, são notáveis as descrições, curtas, mas saturadas de significação poética.

gida de humorística ironia, a denunciar implicitamente a crueldade de alguma situação ou personagem. Como este miniconto, de quatro linhas incompletas no livro (Carvalho, 1997, p. 32):

Dizia a Louva-a-Deus:

– Ao pé de mim todos ficam tranquilos.

E apontava com a patita o seu ninho, coberto de quedas carcaças, devoradas.

Nesta fluidez de fronteiras dos modernos géneros literários (romance e modalidades narrativas mais breves, crónica, poema em prosa, algum texto dramático e algum ensaio, etc.), o diário ocupa, pela sua própria definição, um lugar especial. Caracterizado, na sua forma mais pura, por ser uma narrativa ao correr dos dias, nele se intercalam momentos vividos e respetivo relato, umas vezes com recurso ao pretérito perfeito, a forma canónica de narração ulterior, outras a um presente que simula com frequência uma inverosímil, porque assente numa impossibilidade narrativa, narração simultânea. É, pois, mais um dos géneros caracterizado por extrema flexibilidade formal e temática, assumindo feições muito diversas na pena dos diaristas: ele é o recetor de confissões, de desabaços, de notações do que de mais importante terá ocorrido, prestando-se igualmente a ser uma escrita de irrelevantes acasos, como reconhece Vergílio Ferreira. Recebe também com naturalidade o aforismo, o comentário ou a reflexão de teor ensaístico, ao jeito de um ensaio repartido em bocadinhos, e integra episódios que funcionam como minicontos ou fragmentos de prosa lírica, fragmentos que, destacados do contexto, se parecem menos com uma entrada de diário do que com um poema em prosa.

Em vez de contar episodicamente o acontecido, Vergílio Ferreira deixa as suas impressões “ao acaso” sobre determinado assunto ou situação, como escreve em *Conta-Corrente III*. Negando que seja um livro de memórias, pelo que não tem de registar o que julga mais importante, que “coisas muito importantes ficaram em tinta, coisas sem interesse ficaram em escrita”, declara que “isto não são memórias, mas acasos ou caprichos” (Ferreira, 1983, p. 58), e assim temos uma justificação para a ampla, que não total, liberdade discursiva.

Qualquer situação de encantamento é motivo para tal e as estações do ano, pela variabilidade das suas manifestações atmosféricas que permite a isso não raro se presta, como neste dia de outono e então encontramos passagens como a abaixo citada (Ferreira, 1983, p. 138), a abeirar-se do poema em prosa, a par de outros fragmentos que, mais narrativos, se aparentam ao relato breve:

Que lindo dia de Outono. Já o disse, mas está uma tarde de doçura e tenho de o repetir. O sol poisa nas coisas e tudo fica luminoso como uma luz interior. Uma paz longa, como um olhar suspenso, a memória apagada de uma luz que findou. Só a aragem fresca traz já consigo uma saudade de Verão. Outono mortal, de vivendas que se fecham, das praias já desertas, das cores vivas, regressadas ao seu tom das origens. O céu é azul como uma criança. E tudo é breve e macio como o redondo de um lar.

À semelhança do que se passa com os outros géneros da atualidade, encaramos o conto na sua qualidade de género transfronteiriço, como outros serão¹². Sem negar a etimologia nem o seu carácter narrativo (não extensivo, obviamente, a toda a minificção), é-lhe fácil dialogar com os géneros vizinhos ou com aqueles que, de um ou outro modo se prestam a esse diálogo, compartilhando muito dos seus recursos enunciativos e semântico-estilísticos com as outras formas breves da literatura contemporânea.

Referências bibliográficas

Textos literários

- Carvalho, M. (1997). *Fabulário*. Lisboa: Caminho.
 Ferreira, V. (1983). *Conta-Corrente III*. Lisboa: Bertrand.
 Mathias, M. D. (2010). *Brevíssimo Inventário*. Lisboa: Dom Quixote.
 Oliveira, C. (1978). *Trabalho Poético I e II*. Lisboa: Ed. Sá da Costa.
 Sena, J. (1988). *Poesia I*. Lisboa: Edições 70.
 Soares, B. (2007). *Livro do desassossego* (7ª ed.). Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
 Torga, M. (2002). *Bichos*. Lisboa: Dom Quixote.

Textos teóricos

- Aguiar e Silva, V. (2008). O conto como escrita dialógica entre o modo narrativo e o modo lírico. In M. B. Neves & I. Rocheta (Eds.), *O domínio do instável. A Jacinto do Prado Coelho* (pp. 97-114). Porto: Caixotim.
 Anderson Imbert, E. (1992 [1979]). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Editorial Ariel.
 Baudelaire, Ch. (1964). Lettre à Arsène Houssaye. *Le spleen de Paris. Petits poèmes en prose. Oeuvres Complètes* (vol. I). Paris: Gallimard.
 Bernard, S. (1978). *Le poème en prose. De Baudelaire à nos jours*. Paris: Nizet.
 Novalis (1975). *Œuvres complètes II. Les Fragments*. Paris: Gallimard (Organização, tradução e notas de Armel Guerne).
 Utrera Torremocha, M. V. (1999). *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Centro de Publicaciones.
 Zavala, L. (s/d). Seis problemas para la minificación, un género del tercer milenio: Brevedad, Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad, Virtualidad. *El cuento en red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve* (<http://cuentoenred.xoc.uam.mx>). Consultado em 11.05.2017.
 Zavala, L. (s/d). El cuento ultracorto bajo el microscopio (<http://ciudadseva.com/texto/el-cuento-ultracorto-bajo-el-microscopio>). Consultado em 12.07.2017

Resumo

Sem outro suporte que garantisse a fiabilidade do ouvido, seria normal o preenchimento de lacunas de memória nos casos da narração oral que a tradição transmitia de geração em geração. Fácil seria a quem contava um conto “acrescentar um ponto”, expressão que, no entanto,

¹² Discorrendo, em “El cuento ultracorto bajo el microscopio” sobre as instruções para cruzar a fronteira entre conto e poema em prosa, Lauro Zavala afirma justamente que na distinção entre os textos breves o problema essencial é de escala: “La consideración fundamental en el estudio de todas las formas de textos breves es el problema de la escala. Sin embargo, un rasgo común a todos estos tipos de textos es su tendencia lúdica hacia la hibridación genérica, especialmente en relación con el poema en prosa, el ensayo, la crónica, el ensayo, la crónica y la viñeta, y con numerosos géneros no literarios”.

alargou o seu âmbito semântico. Com a evolução do conto tradicional para o conto literário moderno, assistimos a um movimento de sentido contrário: uma extrema economia discursiva que torna indistintas as fronteiras entre conto, poema em prosa e fragmento lírico. Trataremos de refletir sobre a estreita relação entre estas formas breves nas suas várias configurações, as quais continuam a desafiar a teoria dos géneros literários.

Abstract

The lack of a different means that would vouch for the reliability of what was heard made the filling of certain gaps normal for the oral tradition handed down from one generation to another. The storyteller might very easily add details or information, so that the “tale never loses in the telling”, a saying that has certainly seen its semantic scope widened. With the evolution from the tale to modern short story, we have seen a move in the opposite direction: an extreme economy in speech that blurs the boundaries between the short story, the prose poem and the lyrical fragment. We will here reflect upon the close relationship between these short forms and the way their different shapes continue to challenge the literary genres’ theory.

Nos primórdios do conto: a narrativa da aventura de Ulisses na ilha do Ciclope Polifemo (*Od.* 9. 106-566)

In the early days of the tale: the narrative of Ulysses' adventure on the island of Cyclops Polyphemus (*Od.* 9, 106-566)

Maria Fernanda Brasete

CLLC, CECH, Universidade de Aveiro

Palavras-chave: narrativa, conto, Ulisses, Odisseia, epopeia homérica, Ciclope, Polifemo.

Keywords: narrative, short story, Ulysses, Odyssey, Homeric epic, Cyclops, Polyphemus.

1. A aventura na ilha de Polifemo¹ é contada pelo próprio Ulisses, no palácio dos Feaces, durante o festim que o rei Alcínoo organiza para o acolher como hóspede, depois de a filha Nausícaa o ter encontrado naufragado numa praia da ilha (Esquéria)². Trata-se de uma narrativa autodiegética e pretensamente autobiográfica, que é apresentado como a terceira (*Od.* 9, 106-566) das onze aventuras, relatadas por ordem cronológica aos Feaces, e que se encontram verosimilmente encaixadas no denominado *Apologos*³ (cantos 9-12), assim como na complexa teia

¹ Πολύφημος (*Polyphemos*) é, afinal, um epíteto com o significado de 'o de muitas palavras', ou seja, 'o de muita fama'. Para uma interpretação bem fundamentada deste epíteto, cf. Bremmer (2002, pp.144), para quem a figura homérica do Ciclope foi criada à imagem de Periclímeno, neto de Poséidon. Veja-se também a interpretação de Mondí (1983, pp. 19-21) que entende que, na *Odisseia*, este nome é uma "inovação *ad hoc*".

De referir, no entanto, que já uma passagem da *Ilíada* (1. 264 ss.) mencionava a luta de Polifemo contras os Centauros, mas é na narrativa do Canto 9 da *Odisseia* que o Ciclope desempenha um papel central, porque ao cegar-lhe o olho, Ulisses desencadeia a ira de Poséidon, o principal oponente do seu atribulado retorno (*nostos*) a Ítaca.

² Sobre as dificuldades de localização geográfica desta ilha, veja-se Lourenço (2009).

³ Para uma compreensão da estrutura e da função do Apólogo na *Odisseia*, vd. especialmente os estudos de Most (1989) e de Burgess (2017). Na opinião de Parry (1994, p. 2), "The Apologos is in short a journey through «Wonderland»".

da narrativa da *Odisseia*⁴. A narrativa homérica transforma Ulisses num contador de histórias: o seu longo relato incide sobre as aventuras fabulosas por que passou em vários sítios, geograficamente localizados no Mediterrâneo, mas que devem ser entendidos, como assinala Most (1989, p. 16) “as a demonstration of the art of poetry in terms of memory, order, and enchantment”.

Na Antiguidade, o conto podia constituir uma história isolada ou estar inserido numa narrativa mais extensa e provinha, normalmente, de uma tradição oral, conforme tem sido demonstrado por muitos autores, entre os quais Vladimir Propp, no seu estudo pioneiro, intitulado *Morphologie du conte* (1965). Hoje, não se discute a omnipresença do conto na tradição de todos os povos da Antiguidade e aceita-se que as origens desta forma de narrativa remetem para os apólogos, o mito, a lenda, a saga, as fábulas, etc.⁵. Mas a tradição oral grega, bem como a dos povos orientais, foi-se fixando lentamente em formas literárias⁶ e, é claro, os elementos da tradição oral⁷ passaram a conviver com versões recriados ou mesmo inventados pelo escritor/autor. Ao falarmos dessa fase “primitiva”⁸ do conto, estamos muitos séculos atrás das primeiras investidas teóricas sobre o conto oral, que, como bem sabemos, provêm dos escritores alemães do século XVIII⁹, ou da primeira teorização sobre o conto literário escrito¹⁰, datada do século seguinte, cujo marco terá sido a recensão de Edgar A. Poe ao livro *Twice Told Tales*, em 1843.

⁴ Cf. os estudos de Most (1989), Jong (1992) e Pucci (1997, Cap. VII e IX).

⁵ No verbete do *E-Dicionário de Termos Literários* dedicado ao “conto”, Nelly Novaes Coelho escreveu: “Traçar o panorama exato das origens, peregrinação, multiplicação e difusão do conto no mundo, é tarefa impossível, pois como género literário dos mais antigos, ele é indissociável da vida”. De entre os críticos que situam as origens mais remotas do conto nos primórdios da literatura, e até da civilização, citam-se, por exemplo, Gotlib (1988), Coelho (1991) e May (1995). Veja-se ainda o estudo de Van Archter (2011) sobre a questão do conto interpolado. Mais recentemente, na Introdução da obra intitulada *Short Story Theories: A Twenty-First Century Perspective*, Patea (2012, p. 2) escreveu: “the origins of short story go back to mythical and biblical verse narratives, medieval sermons and romance, fables, folktales, ballades, and the rise of the German Gothic in the eighteenth century”.

⁶ Foi o caso dos poemas homéricos, sobre os quais existe uma vasta bibliografia crítica em que a complexa questão da “oralidade” tem sido objeto de abordagens diferentes. Vejam-se, como exemplo, dois estudos de um dos mais reputados “oralistas homéricos”: Foley (1991; 2007). Sobre o retorno de Troia na tradição épica, vd. o excelente estudo de Werner (2018, cap. 2.)

⁷ De entre os muitos estudiosos que se ocuparam da influência da tradição oral folclórica, helénica e oriental, na composição da épica homérica, nomeadamente na *Odisseia*, destacam-se Page (1973) Mondy (1983), West (2014), West (2005/2006), Loudon (2011) e Griffin (2012, pp. 1-33). Sobre as versões orientais do mito de Polifemo, vd. Comhaire (1958) e Calame (1977).

⁸ De referir o estudo pioneiro de Scott (1906), sobre os contos de aborígenes australianos.

⁹ Por exemplo, Wilhelm Grimm (1786-1859) coligiu versões em servo-croata, romeno, estoniano, finlandês, russo e alemão, em *Die Sage von Polyphem (A saga de Polifemo, 1857)*. Recorde-se que o termo anglo-saxónico *folklore* foi criado no século XIX para traduzir a palavra alemã *Märchen*.

¹⁰ Para uma breve história deste género narrativo, comumente designado pelo termo inglês “short story”, vide Abbasi Al-Sharqi, 2016, pp. 1-2; para uma abordagem teórica, vejam-se, de entre uma vasta bibliografia sobre esta temática, os estudos de May (1995) e Goulart (2003).

Na tentativa de compreendermos melhor esse longo percurso histórico do conto, enquanto género de narrativa, importará atender também às suas manifestações mais remotas, sejam elas orais, ou escritas, se bem que evitando a tentação anacrónica de nos enredarmos nas problemáticas questões teóricas e terminológicas, tão debatidas na crítica contemporânea¹¹. Assim, esta reflexão sobre o “conto homérico” selecionado, apesar de ancorada nos princípios da análise narratológica, manter-se-á fiel às características da narrativa homérica¹², bem como aos protocolos poéticos da *Odisseia*¹³. Correspondendo *grosso modo* ao que hoje se entende por conto, no âmbito dos estudos literários, a narrativa de Ulisses sobre as suas aventuras na Ilha do Ciclope apresenta-se como uma *estória* com raízes na tradição oral, relatada¹⁴ num contexto de oralidade perante um auditório intradiagético, que evidencia princípios compositivos próprios do género contístico.

2. Depois do estudo seminal de Parry (1973), retomado por Glenn (2011), é praticamente consensual a ideia de que o episódio de Polifemo constitui a versão/recriação homérica de uma tradição oral muito antiga, que incorpora, de uma forma absolutamente original, a fusão de dois contos populares, que nunca haviam sido interligados¹⁵: o da história de um herói que cega um ogre/monstro e utiliza um animal para fugir; e o relato de um herói que supera um ser monstruoso, dando-lhe um nome falso: *Outis*¹⁶, ‘Ninguém’, ou seja, ‘Nenhum nome’.

¹¹ Sem se pretender retomar a longa e complexa discussão em torno do conceito grego de *mythos*, poder-se-á dizer que os mitos gregos, numa perspetiva ampla, partilham com as sagas, as lendas e os *Märchen* funções e elementos comuns, tais como o carácter explicativo e o gosto pelo sobrenatural. Mas uma das características mais relevantes que distingue os mitos dos contos populares é a componente do auditório, de suma importância no Apólogo da *Odisseia*. Sobre as dificuldades de interpretação do mito cf., p. e.: Dundes (1984), Bremmer (1988, pp. 1-9), Burkert (1991), Jabouille (1993) e Csapo (2005, pp. 1-9).

¹² Como observa Scodel, (1999, p. 172), “There are two important differences between bardic and other narratives. First, in the world depicted in the epic, “ordinary” narrative derives its authority either from personal experience or from human report, whereas epic performers are informed by the Muse, and do not depend on ordinary sources. [...]. Second, narrative outside the frame of epic performance normally either answers a request for information or serves an explicit paradigmatic function. It is occasional and specifically motivated, serving a specific communicative need within the social relationship of speaker and hearer(s)”.

¹³ Peradotto (1990, p. 31) considera que “The *Odyssey* shows a highly developed awareness of the poet’s sense of his power to control and to tinker with the material ‘given’ him by the tradition.” Sobre o carácter “multiforme” do mito de Polifemo, cf. Alwine (2010).

¹⁴ Um dos verbos gregos mais utilizados é *ennepein* que designa um ato de fala em que alguém narra algo com detalhe. Ulisses utiliza precisamente esse verbo para iniciar o seu relato (*Od.*9. 35), no palácio dos Feaces. O conto autobiográfico do herói é encenado num enquadramento verosímil e até realista, mesmo sendo um produto da ficção poética. Ulisses transforma-se num “contador de histórias”, desta vez tidas como verdadeiras, ao contrário das famosas “mentiras cretenses” que narra nos cantos 13 a 19.

¹⁵ Cf. o comentário de Heubeck & Hoekstra (1988, ad 105-566, p. 19).

¹⁶ Uma explicação linguística do “nome significante” *Outis* é fornecida por Peradotto (1990, p.143), especialmente destinada ao leitor que desconhece o grego antigo. A propósito deste estratagema de Ulisses, o A. sublinha: “The effect achieved by the choice of the name *Outis* is not, as Odysseus claims (9.414), the product of his own cunning mais, but of the poet’s” (p. 46).

Como já foi sublinhado em diversos estudos que analisaram, com grande detalhe, a forma e os motivos provenientes de antigas fontes folclóricas na tradição épica grega, e também presentes em narrativas de outros povos europeus, do médio-oriente, hindus e africanos, este episódio da *Odisseia*, frequentemente designado por “Ciclopeia”¹⁷, recria uma história ancestral, ajustando-a à estrutura geral da epopeia, em que se expandem ou abreviam variantes dos temas e motivos de antigos contos populares (*Märchen*)¹⁸, de acordo com determinada intencionalidade poética e em função do tema central (*nostos*).

Convém salientar que a figura de Ulisses como narrador resulta de um procedimento poético-ficcional tipicamente homérico: ele é o “segundo narrador”¹⁹ do seu próprio *nostos*, uma metáfora, em que como narrador parece converter-se no próprio texto que narra, ou seja, numa narrativa de muitas narrativas. Quando uma personagem ou mesmo o herói principal conta uma história está em jogo uma dinâmica que transforma o *epos* numa narrativa plural em relação às vozes que enunciam os discursos, mas pressupondo sempre que o poema é um todo orgânico, orquestrado pela instância do narrador principal: o poeta-Homero, ou se preferirmos, o poeta homérico. Ulisses converte-se num *alter ego* do narrador principal²⁰, no papel de “contador” das histórias mais surpreendentes do seu *nostos*.

Nas histórias narradas sob a forma de apólogo, estamos perante a representação de um relato do herói principal perante um auditório interno (no palácio dos Feaces²¹), em que as informações supostamente autobiográficas dão corpo

¹⁷ A primeira versão grega da história de Polifemo aparece no canto 9 da *Odisseia* de Homero, mas muitos estudos têm demonstrado que esse conto é anterior a Homero, além de ter sobrevivido de forma independente na tradição oral até os tempos modernos. Para uma ideia dos muitos estudos comparativos que o conto tradicional do Ciclope Polifemo tem suscitado, vd. Glenn (1971, 1978) e West (2005/2006).

Os Ciclopes (*Od.* 9.106-564), tal como os Lestrígones (*Od.* 10. 80-133), considerados por muitos autores como personagens duplicadas, são seres fantasiosos que provêm da tradição folclórica, como representantes dos monstros que a imaginação dos marinheiros criava com relação aos povos selvagens e antropófagos que contornavam o Mediterrâneo. Os primeiros têm sido comparados a outros, também presentes num grande número de contos populares encontrados em diversas regiões da Europa, do Médio-Oriente, e da África, e podem ligar-se a remotas cenas de iniciação. A esses elementos populares foi, porém, acrescentado, na *Odisseia*, além de outros recursos de composição literária, o parentesco dos gigantes ao deus dos mares, Poséidon. Note-se que a comente designada *Cyclopeia* deriva de um vasto material pan-helénico de contos alternativos, não homéricos.

¹⁸ Cf. Bremmer (2002).

¹⁹ À semelhança do que acontece com Nestor e Proteu. Não se discute, hoje, que os *apologoi* diferem em termos estilísticos da narrativa principal. Cf. De Jong (1992; 2001). Na opinião de Clayton (2004, Cap.2), os Cantos 9 a 13 demonstram uma técnica exímia de autorreferencialidade poética. Cf. ainda a Introdução de Heubeck & Hoekstra (1992, pp.3-7).

²⁰ Sobre a técnica narrativa de Ulisses, cf. Beck (2005, pp. 222-26).

²¹ Como escreveu, recentemente, Werner (2018, p. 102), “Os feácios ocupam uma interface entre vários mundos, o dos deuses, o de outras idades dos homens e o dos heróis; ou então entre o mundo fabuloso e o da história contemporânea; ou simplesmente entre as terras distantes, inacessíveis, e as acessíveis, sobretudo helênicas”.

a uma narrativa condensada²², a que não falta intensidade expressiva ou uma eficaz estética de sedução. Mas não podemos esquecer, como adverte Peradotto (1990, p. 47) que “the function of every event in the narrative is ultimately determined by the end”.

Atendamos, brevemente, à situação performativa intradieética em que se enquadra a narrativa da aventura na Ilha do Ciclope. Ulisses, depois de revelar o seu nome e a sua identidade²³ ao estrangeiro-anfitrião (o rei do fantasioso povo dos Feaces), acede ao terceiro pedido²⁴ que Alcínoo lhe faz: “Mas diz-me agora tu com verdade e sem rodeios,/ por onde vagueaste, a que terras de homens chegaste./ Fala-me deles e das cidades que eles habitam, /tanto dos que eram ásperos e selvagens como dos justos ...” (*Od.* 8. 572-59)²⁵. Fazia parte dos protocolos da receção de um hóspede, que, conhecido ou não pelo seu anfitrião, após comer e beber, retribuísse a hospitalidade conversando, revelando a sua identidade e/ou os motivos de sua presença, e relatando também as últimas novas. Ulisses converte-se, então, no herói *polynaios* (*Od.* 12, 184), o epíteto ambíguo que as Sereias lhe atribuíram e que, em grego, tanto pode ter um sentido passivo, como ativo: ‘aquele sobre quem se contam muitas histórias’ ou ‘aquele que sabe, por experiência, muitas histórias’. Neste contexto comunicativo, que pressupõe a existência de narratários internos, a *techne* narrativa de Ulisses, na primeira pessoa, diferenciar-se-á, obrigatoriamente, da do narrador principal, sem bem que imite algum dos procedimentos. No papel de contador de histórias procurará relatar as suas aventuras extraordinárias, de um modo simultaneamente verosímil e atrativo, no intuito de persuadir e deleitar os seus ouvintes feácios²⁶,

²² Um estudo notável que examina os cantos 9-12, explorando o facto de ser Ulisses, como narrador, quem fabrica o Ulisses que (achamos que) conhecemos, é “Odysseus narrator: the end of the Heroic Race”, de Pucci (1997, pp. 131-76). Na opinião do A. (1997, p. 140), a narração não faz parte de um processo em que Ulisses recupera o seu “eu”, tanto para si mesmo como para os outros, mas é, sim, a revelação de “uma identidade impossível de ser apreendida”, como sugere o termo grego, que associa a negativa *ou*, com valor factual, ao pronome-advérbio indefinido *tis*. Cf. também as análises de Suerbaum (1999: 434-37) e De Jong (1992). Schein (1996, p. 21), por sua vez, sublinhou que “each of these adventures involves the danger or temptation of a literal or symbolic death that Odysseus survives in order to continue his journey homeward”.

²³ Note-se a perspicaz interpretação de Vernant and Ker (1999): “Odysseus’s sojourn in Phaeacia provides examples of the two ways in which a person can maximally diverge from his own usual guise. It is as if beyond the ordinary, average form of his “appearing,” there existed in both directions a margin of variation: at one extreme, the entire “restoration” of his form to the likeness of a god, in all the abundant qualities it presents; at the other, a deterioration, even a total degradation, the indignity of an utter lack of resemblance to what is human” (p. 3).

²⁴ Ao primeiro (“Porque choras?”) não responde; ao segundo, sim: Ulisses revela, finalmente, o seu nome e a sua verdadeira identidade. Começa por narrar a sua primeira aventura na terra dos Cícones (um povo histórico da Trácia) e depois a dos Lotófagos (um povo do norte de África amistoso, que conhecia, no entanto, uma planta com poderes mágicos – a narcótica e amnésica planta de lótu).

²⁵ As traduções da *Odiseia* apresentadas neste estudo são da autoria de F. Lourenço (2003).

²⁶ Cf. *Od.* 11, 363-372. O rei Alcínoo enaltece, se bem que com inegável ironia, a “formusura das palavras” e o “entendimento excelente” (367) do seu hóspede que contou “a história com a perícia de um aedo” (368); ele não é de um “tecelão de falsidades” (*epiklopos mythwn*) que conta histórias mentirosas.

para corresponder a tão generosa hospitalidade (*xenia*). No entanto, a sua voz narrativa e respetiva focalização são um produto da ficção homérica e, por isso, aparecem coordenadas com a lógica e a intencionalidade narrativa da epopeia: o firme desejo de retornar a casa, são e salvo, mesmo havendo já perdido os seus “insensatos” companheiros. Como é próprio do relato contístico²⁷, o ato narrativo pressupõe sempre um *telos*²⁸, e, por esse facto, concordo com a opinião de Graham Anderson (2000) que entende a história de Polifemo como um “conto homérico”²⁹, e acrescento: magistralmente trabalhado e recriado, a partir de um filão muito rico de contos populares indo-europeus sobre gigantes e monstros.

3. O encontro de Ulisses (o protótipo do “observador-viajante” (Dougherty 2001, p. 4) com o Ciclope Polifemo, relatado na 1.ª pessoa, pelo próprio herói, constitui, de um ponto de vista cronológico, a terceira aventura do seu atribulado *nostos*. É o relato mais longo (460 versos, mas que ocupam apenas 14 páginas na tradução portuguesa) e o mais importante dos onze que integram o *Apologon* (*Od.* 9-11).

De acordo com as principais características dos contos primitivos, o episódio do Ciclope apresenta-se como uma versão sincrética de antigos contos tradicionais indo-europeus, mais ou menos conhecidos dos narratários, quer internos, quer externos; concentra a atenção num número de detalhes significantes, por forma a realçar determinados temas e motivos; o encadeamento das ações gira em torno de um conflito até atingir o seu clímax; condensa as categorias de tempo e de espaço; incorpora um número muito reduzido de personagens; estimula progressivamente a imaginação e a memória dos ouvintes até ao momento do desenlace. Em termos de extensão, intensidade e tensão apresenta-se como uma estrutura narrativa bem organizada e equilibrada, que poderíamos reduzir muito esquematicamente a quatro momentos essenciais:

- 1) um homem encontra um gigante antropomórfico num espaço desconhecido (junto a uma ilha);
- 2) ele utiliza um arma improvisada com o material (um tronco de oliveira, a árvore de Atena) que tem à mão para o cegar³⁰;

²⁷ Sobre a difícil distinção entre mito e *Mächen* cf. Bettelheim 1976, p. 41 e Renger (2006).

²⁸ Como argumenta Most (1989), Ulisses não está seguro das boas intenções dos hospitaleiros Feácios, pelo que procura narrar as suas aventuras de um modo aprazível e persuasivo, para que eles lhe concedam uma receção favorável, ao contrário das situações de violação do princípio de *xenia*, evocados ao longo do seu relato.

²⁹ Já Page (1955) considerara a história de Polifemo como um dos *Weltmärchen* encaixados na estrutura temática da *Odisseia*, como refere Schein (2011, p. 73).

³⁰ No arquétipo tradicional, o monstro não come as suas vítimas cruas, como em Homero, mas assadas num espeto, e é com esse mesmo espeto que o herói o cega.

3) ele consegue escapar, enganando o mostro com dois estratagemas: o do vinho³¹ e o do falso nome *Outis*³² (*Od.* 9.414), na opinião de Pietro Citati, 2005, p. 167, “a mais célebre e misteriosa facécia da história da literatura”;

4) o gigante quase o consegue apanhar com um truque (tatear o dorso os animais do rebanho quando saíram da gruta, pela madrugada) e destrui-lo no final (quando arranca o cume de uma montanha e o lança contra as naus, quase acertando no leme de uma delas).

Uma das primeiras marcas deste conto homérico é o recurso à descrição no *incipit* da narrativa. Utiliza-se uma técnica de “descrição pela negativa” (De Jong, 2001, ad 106-15) com uma função predominantemente simbólica, cujo objetivo é inserir os narratários no espaço desconhecido da terra dos Ciclopes e da contígua Ilha das Cabras³³. Fazendo uso da primeira pessoa do plural (englobando assim os companheiros), Ulisses focaliza³⁴, primeiro, a “terra dos Ciclopes” (*Od.*9.106), e só de seguida a “ilha fértil que se estende além do porto” (*Od.*9.116). Mais de que fornecer uma descrição detalhada do espaço físico, esta forma de modalização apresenta-se como uma metonímia da natureza selvagem dos seus habitantes, por oposição ao mundo civilizado³⁵, um tema nuclear deste conto. Mas a barbárie desse mundo rústico e pastoril, habitado por seres que não são homens nem deuses, desprovidos de leis (*temis*), de técnica, e que nem sequer usam o fogo para cozinhar, transforma a paisagem idílica num espaço fantástico³⁶ que, segundo Byre (1994, p. 361), visa caracterizar não “the Cyclops, but rather [...] Odysseys:

³¹ Uma inovação homérica porque, segundo as versões tradicionais, o monstro adormece como consequência da digestão dos companheiros.

³² Na opinião de Peradoto (1990, p. 46), este momento tão singular da *Odisseia* não provém da *metis* do herói polítropo, que desconhece o seu futuro, mas da arte do próprio poeta: “It is a remarkable narrative moment where the poet and his hero merge, but so clever is the motivational cover and the witty distraction of its climax that the casual reader or listener will miss the subterfuge. Odysseus’s manipulation of Polyphemus is rudimentary compared to the poet’s manipulation of his audience here, for their pleasure in the outcome is founded on a substantial deception. It is *metis* at its best: a story about *metis*, achieved by *metis*”.

³³ Sobre a descrição da ilha cf. Clay (1880), Doughert (2001) e Rinon (2007). Contra a interpretação de Clay (1980, p. 263), que identifica esta ilha com Hispéria, a ilha que os Feaces abandonaram quando imigraram para Esquéria, Bremmer (1986) entende que a descrição homérica pode ter por base qualquer ilha do mundo grego (p. 257). De notar ainda que, como observa Alwine (2010, p. 332), a Ilha das Cabras permite a Ulisses deixar a maior parte da sua tripulação a salvo, já que os Ciclopes não eram capazes de navegar.

³⁴ Atenda-se à distinção que De Jong (2001, p. 226) estabelece em relação à focalização de Ulisses: “[...] the difference between Odysseus’ “narrating focalization, i.e., his focalization at the moment narration, when he has the benefit of hindsight” and his “experiencing focalization, i.e., his focalization in the past, when he was undergoing the events”.

³⁵ Sobre esta interpretação cf. Mondí (1983, p. 360 ss.). Argumenta Doughert (2001, pp. 122 ss.), a propósito da antítese entre estes dois mundos, que a Feécia representa um mundo “hipercivilizado” ideal (e não uma versão idealizada) que a imaginação etnográfica grega situaria entre o Extremo Oriente e a utópica Idade de Ouro; em contraste, a terra dos Ciclopes, apesar de evidenciar notáveis paralelismos topográficos, exhibe uma natureza primitiva desprovida de traços civilizacionais.

³⁶ Para uma caracterização dos elementos do fantástico e do maravilhoso na literatura, veja-se o estudo de Todorov, (1970, cap. 2 e 3).

and that the description does not so much establish a contrast between the Cyclops and the Phaeacians as it does intimate a similarity between Odysseus and the Phaeacians”. No seu conjunto, os *apologoi* servem, como bem observou Most (1989, p. 25), para definir, pela negativa, os deveres de hospitalidade característicos do mundo civilizado.

A ênfase colocada em determinados pormenores, como o estado inabitado, inculto e selvagem daquela ilha, densamente arborizada e com muitas cabras monteses, inacessível aos Ciclopes pelo facto de eles desconhcerem a arte de navegação e de não possuírem naus³⁷, denota o carácter proteico do mito bem como a estratégia de se organizar o foco narrativo, não em função do ato de percepção inicial do herói recém-chegado àquele lugar desconhecido, mas a partir da interpretação presente de uma vivência do passado³⁸. Daí as inconsistências que alguns autores têm notado³⁹, nomeadamente a “focalização colonial” (cf. Rinon, 2007, p. 303) de Ulisses, de certo modo sintonizada com o *ethos* do século VIII a.C., como alega Byre (1994, p. 366). O fascínio perante a fertilidade de uma ilha despovoada, a curiosidade intelectual e o impulso “descobridor” instiga Ulisses⁴⁰ e os seus companheiros a explorar aqueles espaços desconhecidos, promovendo-se assim uma engenhosa articulação do *topos* proeminente de *xenia*⁴¹ (hospitalidade) com aquele que é o tema nuclear da epopeia - o *nostos*⁴². A integração deste episódio num contexto tradicional de colonização conferia, ainda, um sentido adicional ao auditório da *performance* épica, já que as expedições coloniais mar-

³⁷ A digressão de Ulisses-narrador sobre a isolada Ilha das Cabras, e a sua insistência em que os Ciclopes desconheciam a arte da navegação conduz Alwine (2010, p. 333) à seguinte conclusão: “Odysseus’ emphatic statement that the Cyclopes lack seafaring capability has the effect of de authorizing non-Homeric versions of the story in which the Cyclopes take to the sea in order to pursue Odysseus, while at the same time fulfilling the dramatic purpose of cutting the Cyclopes off from the island”. Por outro lado, sugere-se que os Ciclopes são desprovetos de espírito de aventura e, embora Polifemo seja filho de Poséidon, não sente qualquer desejo de explorar o mar.

³⁸ Cf. Byre (1994, pp. 364-365). Sobre o “estilo subjetivo” de Ulisses-narrador, vd. De Jong (1992).

³⁹ Sobre este tópico muito discutido, veja-se a interpretação de Rinon (2007, p. 305 ss.) baseada no argumento de que este relato de Ulisses (como outros mencionados no estudo) assenta num sofisticado texto polifónico, que confere ao narrador-personagem um poder quase omnisciente, se bem que no papel de narrador autodiegético não possa ir além das suas limitações humanas, nem pôr em causa a credibilidade e o *telos* da sua *narrativo*, perante o auditório dos Feaces.

⁴⁰ Cf. a interpretação de Friedrich (1991, p. 26) que considera que, neste momento inicial da Ciclopeia, Ulisses se comporta com uma “herói típico”, mas movido por uma curiosidade intelectual “atípica”. Sobre a importância do tema da colonização Cf. Vidal-Naquet (1996, p. 41) e, especialmente, Rinon (2007).

⁴¹ No grego antigo, os conceitos de “estrangeiro” e de “hóspede” são expressos por uma mesma palavra: *xenos*. Como uma instituição social antiga e idiossincrática da cultura grega, *xenia* pressuponha um acordo recíproco entre hospedeiro e hóspede e, na *Odisseia*, é um tema estruturante e recorrente, repleto de paralelismos. O episódio de Polifemo representa uma violação deste princípio sagrado. Sobre as convenções da hospitalidade, vd., por exemplo, Webber (1898, pp. 2-3).

⁴² Most (1989, p. 30) formula a seguinte interpretação: “whatever other meanings they may also have, Odysseus’ *apologoi* function rhetorically, within their immediate dramatic context, as a *diegesis* furnishing examples to support an argument whose message, if it were put bluntly, would be “Let me go home now”.

cavam essa época da Grécia e, possivelmente, aqueles que haviam regressado da longa Guerra de Troia ter-se-iam considerado potenciais colonizadores.

No que diz respeito à relação entre a estrutura narrativa e a estruturação cronológica dos eventos, o relato de Ulisses assenta numa lógica de causalidade em que o jogo ficcional processa os acontecimentos e a sua caracterização de modo idêntico ao real. Os eventos surgem no discurso narrativo seguindo uma ordem cronológica e estimulam a imaginação dos narratários a aceitar como possível e credível o elemento fantástico daquela história insólita, em que o horror e o terrífico constituem também elementos compositivos importantes. A não esquecer que se trata de um relato pretensamente factual, apesar de não ser passível de verificação, e que procura ser um contraexemplo persuasivo dos códigos de *xenia* para os ouvintes intradieéticos⁴³.

O conto progride numa lógica linear, em que as marcas da dição homérica são por demais evidentes, mesmo que sujeitas a variações. A cena-típica de desembarque (*Od.* 9. 149-50) na praia decorre, invulgarmente, ao anoitecer pelo que a exploração da ilha só pode acontecer no dia seguinte. Mas a ação promete acelerar-se a partir do momento em que se refere que Ulisses e os seus companheiros avistam fumo (*Od.* 9.167-8) e ouvem vozes na vizinha terra dos Ciclopes. No dia seguinte, impelido pelo desejo de aventura, o prudente herói reúne alguns dos companheiros para o acompanharem numa expedição de reconhecimento daquele lugar misterioso (*Od.* 9.170-89). A condensação temporal desses dois dias opera-se pela compressão da narrativa que se acelera em direção àquele que é o cronótopo fulcral do conto: a gruta do Ciclope.

A focalização de Ulisses reflete, em primeiro lugar, a perspetiva de potenciais colonizadores que descubrem um novo mundo⁴⁴. O objetivo principal daquela expedição fora “indagar / a respeito dos homens desta terra” (*Od.* 9.173-4)⁴⁵. Para surpresa de todos, encontraram “um homem monstruoso” (*Od.* 9. 187), um pastor solitário e sem lei, “um monstro medonho” (*Od.* 9. 190), que em nada se assemelhava “a quem se alimente de pão, mas antes ao cume cheio de arvoredos de uma alta montanha” (*Od.* 9. 190-2). Sem nunca referir que se trata de um gigante, a focalização de Ulisses faz uso do elemento maravilhoso para conferir suspense e mistério à sua narrativa. Sempre com os deveres de hospitalidade em mente, o “civilizado” herói leva consigo um odre de vinho⁴⁶, um detalhe importante na

⁴³ Cf. Emlyn-Jones (1986, p. 1): “Listeners may be promised truth and accuracy but what they want most of all is to be entertained”. Sobre o contaste entre os Ciclopes e os Feácios, veja-se Vidal-Naquet (1996).

⁴⁴ Cf. *Od.* 9, 183-6. Sobre este tema, veja-se o estudo de Rinon (2007).

⁴⁵ Cf. Cf. Brown (1996, pp. 22-23). Para Byre (1944, p. 366), “These attitudes reveal an aspect of the character of the narrator Odysseus that is in sharp contrast to the character of the Odysseus who is the hero of the narrative that is to follow. He is seen not as the bold and reckless adventure-seeker who crossed to the land of the Cyclopes to satisfy his curiosity and to get gifts, but as a man who is essentially domestic in ambition, a seeker and admirer of order and civilization”.

⁴⁶ Descrito numa analepse externa, como nota De Jong (2001 ad 196-215), sob a forma de uma “regressão épica”, esta referência ao vinho ofertado por Máron articula-se eficazmente com na cena do embriagamento do Ciclope (*Od.* 9, 335 ss.).

caraterização do seu caráter previdente e astuto (*metis*⁴⁷). Contudo, esta atitude de Ulisses, bem como a de permanecer no interior gruta à espera do anfitrião⁴⁸, contrariamente à opinião mais sensata dos seus companheiros⁴⁹, denota uma interpretação errada da realidade por parte do herói de “espírito orgulhoso” (*Od.* 9. 213). Ele age em função dos padrões do seu mundo civilizado, ao invadir, com os seus companheiros, a gruta do ser desconhecido (*Od.* 9.231-33), o que constituía, em termos poéticos, uma perversão dos modelos homéricos das cenas típicas de visitação e de *xenia*⁵⁰. Trata-se, afinal, de uma atitude de *hybris*⁵¹ por parte do herói que age na presunção de que as leis do mundo civilizado detinham validade universal, mesmo naquele lugar tão recôndito e primitivo.

A ação evolui para um momento de clímax, com o aparecimento do monstro gigante, descrita num estilo marcadamente homérico mas omissa em termos do retrato físico do Cíclope⁵².

Naquela local despovoado de deuses, a breve descrição de uma cena-típica de sacrifício (*Od.* 9, 231-235) retarda o confronto esperado, com o objetivo de se sublinhar o sentimento de temor aos deuses (*eusebeia*) e a insolência (*hybris*)⁵³ de Ulisses que, nesta situação, não se revela um herói *polymetis*, mas sem que isso ponha em causa o seu caráter temerário. Na verdade, serão a sua inteligência e astúcia que lhe vão permitir o êxito no confronto com Cíclope.

Tanto Ulisses como os companheiros experimentam um sentimento de terror (*Od.* 9, 236) ao verem a criatura monstruosa. Semelhante a uma figura dos contos folclóricos, o Cíclope é, primeiramente, descrito como pastor a realizar as atividades de ordenha e de confeção de queijos (vv. 236-51)⁵⁴. A sua morada

⁴⁷ Pucci (1987, pp. 83-5) observa que a *metis* de Ulisses se evidencia mais quando o herói não está “visível”. Sobre o conceito de *metis* vd. ainda Pucci (1986).

⁴⁸ Como bem observa Reece (1993, p.131), “the absence of the owner is remarkable, since this is “the only Homeric hospitality scene in which the host is not found at home”.

⁴⁹ Ulisses lamenta *post facto* que os companheiros não o tenham persuadido a fugir daquele lugar com alguns queijos e animais e a embarcarem nas naus para regressar ao lugar onde permanecia a restante tripulação (*Od.* 9, 224-27). A relutância do herói regressado da Guerra de Troia deve, porém, compreender-se dentro do código heroico de um guerreiro que enfrenta o desconhecido seguindo as normas de hospitalidade e que não resiste, como potencial colonizador, à curiosidade de conhecer novos lugares e novas gentes.

⁵⁰ Sobre esta questão cf. a interpretação de Reece (1993).

⁵¹ Esta é a primeira vez que o código de hospitalidade é violado na Cíclopeia. Cf. (Friedrich, 1991, pp. 21 ss.).

⁵² Anteriormente, havia-se referido que o Cíclope era “um homem monstruoso” assustador (*Od.* 9. 187. 191) e, nesta passagem, apenas se faz uma menção à sua força descomunal (*Od.* 9. 240-243). A sua figura assemelha-se à de um ogre, mas nunca se explicita que tem apenas um olho.

⁵³ Esta breve descrição detém uma importante função na economia narrativa do conto: por um lado, está associada a outras cenas em que o herói se revela como um homem temente aos deuses (*eusebeia*) mas, em simultâneo, apresenta-o numa atitude de abuso pelo facto de comer o queijo de um “estranho” que não o convidou como seu hóspede. Cf. *Od.* 9. 550-55. Na opinião de Brown (1996), mais do que uma atitude de *hybris*, Ulisses incorre em “erros de julgamento”.

⁵⁴ Esta é uma descrição do narrador-Ulisses que resulta de uma focalização quase omnisciente. A sua atividade de pastor coadunava-se com a tradição dos contos folclóricos. Cf. Mondì (1983, p. 31).

em pedra é focalizada por Ulisses como um espaço côncavo fechado com “uma enorme pedra que servia de porta” (vv. 240-1), impedindo-lhes, portanto, a saída. O caráter simbólico da gruta, enquanto microcosmo, tem suscitado várias interpretações, cabendo aqui referir, apenas, que pode ser simbolicamente associada ao elemento feminino, e ao perigo que ele representa na *Odisseia*⁵⁵, ou mesmo a uma imagem arquetípica do útero maternal, como metáfora dos primórdios objetivos e subjetivos da existência humana e matriz sagrada da vida⁵⁶.

Nesse mundo imaginário que a *diegesis* configura, o diálogo entre o herói e o Ciclope revela-se uma estratégia discursiva de grande efeito dramático, em termos internos e externos. Num contexto de oralidade, a sensação de estar a ouvir falar as personagens oferecia aos narratários autodiegéticos um enquadramento referencial mais verosímil da história vivenciada, criando uma impressão de homogeneidade temporal entre passado e presente, o que aumentaria as expectativas sobre o desenlace da história. No plano do texto escrito, o discurso direto, como forma de citação, representava uma espécie de imagem de outro discurso, mesmo que incompleta e subjetiva.

A citação do primeiro diálogo entre Ulisses e o Ciclope (*Od.* 9. 251-86) propicia um enquadramento verosímil à apresentação das duas personagens centrais do conto. Ulisses tem o cuidado de ocultar o seu nome, fornecendo ao Ciclope uma detalhada identificação heroica que o apresenta a si e aos seus companheiros como ex-combatentes de Troia⁵⁷ que pretendem retornar a casa. Aparentemente incompreensível, é a insistência do herói na questão da hospitalidade⁵⁸, intensificada, neste momento, pela alusão a Zeus (*Od.* 9. 262-71), o deus protetor dos estrangeiros/hóspedes (*Xenios*), no intento de persuadir o Ciclope a acolher, de um modo civilizado, aqueles “suplicantes” (*Od.* 9. 266-7). De facto, esta conduta imprevidente do herói acentua o perigo da situação, do qual já denota consciência quando fornece ao Ciclope a informação, falsa mas prudente, de que a sua frota fora destruída por Poséidon (*Od.* 9. 283-6). Em face daquelas circunstâncias, o Ciclope reage impiedosamente, comendo, de um modo selvático, dois dos companheiros (*Od.* 9. 297-92). Apesar de humanizado no *logos*, o canibalismo⁵⁹ cru completa o retrato do Ciclope como um ser selvagem que desconhece a civilização, e que é reforçado por uma descrição realista do ato antropofágico (*Od.* 9. 287-98). A focalização do herói-narrador, com marcas evidentes de subjetividade, centra-se na barbárie daquele monstro com hábitos canibais, em parte uma “caricatura”⁶⁰ grotesta, se bem que paradigmática, do tipo de perigos que enfrentou (e podia ainda enfrentar), no caminho de regresso a casa.

⁵⁵ Cf. Cf. Schein (1996, pp. 21-22) e Brasete (2006, pp. 14 ss.).

⁵⁶ Sobre o tópico do renascimento do herói cf. a análise de Newton, R. (1984).

⁵⁷ Cf. comentário de Heubeck & Hoekstra (1992, ad 182-92, p. 24). De referir que, na *Odisseia*, o *kleos* do herói se baseia no saque de Tróia.

⁵⁸ Na interpretação de Brown (1996, p. 23), “Odysseus’ emphatic appeal to Polyphemus has the appearance of whistling in the dark, as the hero tries to impose familiar etiquette”.

⁵⁹ Nieto Hernández (2000, p. 351) estabelece um paralelismo entre Polifemo e Cronos, que devorara seis dos seus filhos. Sobre o tema do canibalismo cf. Calame (1977) e Bremmer (2000, p. 145-5).

⁶⁰ Cf. Most (1989, p. 29).

Neste conto, em que não faltam laivos de uma ironia subtil, a *metis* do polí-tropo Ulisses manifesta-se no modo engenhoso como concebe a vingança contra o inimigo. Num primeiro impulso, ele pensa usar a sua espada (um símbolo de masculinidade), mas desiste ao perceber que ele e os seus companheiros seriam incapazes de mover a pesada pedra que tapava a entrada da gruta. O herói *poly-metis* teria de esperar pacientemente o momento oportuno para pôr em prática o plano de vingança⁶¹ que entretanto concebera⁶², sem conseguir impedir, no entanto, que o Ciclope devorasse mais quatro dos seus companheiros num ato de rotina doméstica. Ulisses cometera um erro (ele fora o responsável por se encontrarem aprisionados na gruta), devido ao excesso de confiança do seu *thymos*, mas chegara o momento de demonstrar inequivocamente a sua astútica (*metis*)⁶³. É então que Ulisses decide usar como ardil o doce vinho⁶⁴ que lhe ofertara Máron - mais do que um simples nome, constitui um *exemplum* de *xenos* -, a fim de embriagar e adormecer o gigante⁶⁵, por forma a pôr em prática o plano de vingança que congeminara.

Não restam dúvidas de que o motivo da troca de presentes de hospitalidade dá origem à passagem mais emblemática deste conto que ocorre quando o Ciclope, interpela, pela segunda vez, Ulisses a revelar o seu nome⁶⁶. A grande originalidade homérica, pelo seu significado no simbolismo do retorno (*nostos*), reside precisamente, na utilização do falso nome *Outis*⁶⁷ (*Od.* 9. 366). Depois de, pelo

⁶¹ O herói-narrador desvela o seu plano gradualmente. Sobre o procedimento narrativo *in extenso* desta passagem Cf. o comentário de De Jong (2001, ad 295-335, p. 241).

⁶² Como *homo faber*, Ulisses decide utilizar um enorme “um tronco de oliveira verde” (*Od.* 9. 319-20), que se encontrava na gruta, para cortar um ramo e, juntamente com os companheiros, alisá-lo e aguçá-lo.

⁶³ Interligados com a inteligência astuta, o engano (*dolos*), a fraude e a mentira (*apate*) constituem os outros atributos do Ulisses homérico.

⁶⁴ Cf. *Od.* 9. 357-358 e o comentário de Heubeck & Hoekstra (1992, p. 32) que ao referir que o vinho não constitui um “elemento essencial do plano de Ulisses”, pressupõe que ele proviesse dos contos populares tradicionais. Na interpretação convincente de Segal (1992, p. 501-502), Ulisses perverte o uso original do vinho ao oferecê-lo como uma troca apropriada dos deveres de hospitalidade que Polifemo lhe havia recusado. Nesta situação de reciprocidade negativa de *xenia*, “All the guest-gifts are harmful, and the wine enables Odysseus to rob Polyphemus of his sight as the pendant to the Cyclops’ gift of eating Odysseus last” (p. 502). Por outro lado, o recurso ao vinho altera a tradição popular de que o gigante adormecia por ter comido demais. Cf. Schein (2011, p. 77).

⁶⁵ Como lembra Schein, (2011, p. 77), citando Page, a inebriação do Ciclope é tomada de um tipo de história folclórica na qual um homem embriaga um diabo ou demónio para capturá-lo e forçá-lo a revelar algum conhecimento ou a realizar alguma ação.

⁶⁶ Como observou Podlecki (1961, p. 129), “The theme of the exchange of gifts, so carefully brought to the surface of the story again and again, has provided a perfect opportunity for the introduction of the name-theme”.

⁶⁷ Segundo Simpson (1972), embora *Outis* oferecesse ao poeta homérico a oportunidade de explorar uma ambiguidade sem paralelo, ele não terá sido o inventor deste nome que, como Hackman (1904) demonstrou, fora utilizado em pelo menos duas variantes dos contos populares da saga de Polifemo.

Sobre o significado e função do nome indefinido *Outis* na caracterização de Ulisses, vejam-se especialmente as interpretações de Peradotto (1990, cap. IV) e de Vernant and Ker (1999, pp. 7 ss).

dolo, embriagar Polifemo, Ulisses-prisioneiro volta a ludibriá-lo, ao identificar-se como “Ninguém” (*Outis*). Esta versão homérica alterava a fórmula tradicional dos contos folclóricos⁶⁸, dotando de uma complexa polissemia o eloquente jogo linguístico gerado pela paronomásia entre *Outis* (‘Ninguém’, o nome dado por Ulisses), o homófono *ou tis*, (‘ninguém’) e a fórmula *me tis*, (‘ninguém’), foneticamente semelhante a *metis* (astúcia).

Os efeitos produzidos pelo estratagema *Metis-Outis*⁶⁹ conduzem, então, a intriga ao ponto crucial da punição do Ciclope⁷⁰. Para se salvarem, Ulisses e os companheiros espetam no olho do Ciclope (*Od.* 9 383) o tronco de oliveira⁷¹ bem aguçado e em brasa, provocando-lhe uma agonia lancinante. Os outros Cyclopes que viviam perto acorreram, em vão, aos gritos de socorro que ecoaram na noite porque a “irrepreensível artimanha” do herói (*Od.*9. 414) alcançara a finalidade desejada: torná-lo um homem sem nome, “ninguém”⁷².

Segundo Bremmer (2002, p. 145), o cegamento de Polifemo não constava das histórias tradicionais mas o facto de ter um só olho⁷³, apenas sugerido pelo uso do singular, tanto no momento em que Ulisses o ataca, como quando o descreve como narrador, (*Od.* 9. 389, 397)⁷⁴, aproxima-o mais da fisionomia de um ogre dos contos folclóricos do que das figuras dos Cyclopes da mitologia grega⁷⁵. Embora

⁶⁸ Suprimiu-se o dispositivo do anel mágico, muito utilizado em algumas versões de contos folclóricos. No arquétipo tradicional, o anel, que denunciava a presença do herói, só poderia ser retirado se se cortasse o dedo. Cf. Page (1976, p. 9) e Schein (2011, p. 81).

⁶⁹ Esses efeitos produzem-se também na interrelação entre “linguagem” e “realidade”, criando, como argumenta Simpson (1972, p. 24), um paradoxo: “The word which describes him in his situation, when spoken as his name, saves him from that situation. The symbol expressed deprives the symbol of its meaning. The extraordinary implication is not just that language can alter reality, but the descriptions of reality themselves can affect reality”.

⁷⁰ Na opinião de Brown (1996, p. 24), o cegamento de Polifemo justificava-se, atendendo aos princípios de moralidade homérica, mas era inaceitável no mundo primitivo dos Cyclopes.

⁷¹ Note-se que esta é uma árvore com grande simbologia na *Odisseia*: era a árvore de Atena, a deusa protetora do herói; e fora com madeira de oliveira que Ulisses construiu o seu tálamo conjugal (cf. *Od.* 23. 183-294).

⁷² Como assinala Pedarotto (2000, p. 155): “Odysseus’s deliberate abrogation of distinctness displays him as the narrative agent par excellence, as therefore capable of becoming any character, of assuming any predicate, of doing or enduring anything, of being, in a word, *polytropos*”.

⁷³ Mesmo tendo por base a comparação com muitos outros contos indo-europeus semelhantes, West (2005/2006, p. 150) não deixa de notar as ambiguidades que envolvem a caracterização deste monstro de um só olho. Na opinião da autora (p. 151), a singularidade homérica de apresentar o ciclope com um só olho, e de não fornecer qualquer explicação, detém uma importância fulcral no enredo, além de evitar uma descrição sombria e horrível de tal deformação. Cf. ainda as conclusões a que chega Glenn, 2011, pp. 155-57, que apresenta uma análise convincente, partindo do estudo de Page.

⁷⁴ Como nota Mondí (1983, p. 35), “Nowhere does he explicitly state that Polyphemus has just one functional eye, thereby not contradicting the Greek mythological tradition about the Cyclopes; yet he tacitly assumes this fact throughout the story (note the use of the singular in lines 1.69, 9.383, 387, 394, 397), thereby satisfying the narrative demands of the folktale.⁶³ It is never made clear nor is it relevant whether all the Cyclopes are supposed to have one eye, or just Polyphemus”.

⁷⁵ Mondí (1983, p. 34) considera que a concepção dos Cyclopes com um só olho tem, precisamente, a sua origem na integração da figura de Polifemo na tradição poética grega.

esta característica insólita da anatomia de Polifemo não mereça grande destaque na história de Ulisses, a verdade é que, segundo West (1997, p. 424) não se trata de um dado inovador, já que se conhecem “certos selos sumérios do terceiro milénio [com] representações de figuras com um olho localizado no centro da testa”.

Tudo indica que o motivo folclórico de um ogre antropofágico, de um só olho, foi incorporado na *Odisseia* para tornar mais significativa e emocionante esta aventura inédita do herói *polymetis*. Por outro lado, como salientou Newton (1984), esta inovação homérica não tinha como único objetivo realçar o espírito engenhoso de herói polítropo, mas também criar “an ambivalente feeling towards the actions (*praxeis*) and sufferings (*pathê*) of both Odysseus and Polyphemus” (p.5). Se bem que o ato de cegamento do Ciclope demonstre a inteligência astuciosa e pragmática de Ulisses, a verdade é que o modo como é focalizada pela *persona* do narrador autodiegético denota a violência e a crueza de um ataque com laivos de selvageria, pela forma brutal e sanguinolenta com que é praticado (*Od.* 9. 375-97). Não terá sido tanto a *philotimia* heroica a animar o seu *thymos* guerreiro, quanto o desejo instintivo de sobrevivência num mundo estranho e assustador que lhe desperta no espírito os impulsos mais primários da natureza humana. Assim, a vingança traduziu-se numa ação de extrema violência; e a reação de Ulisses, ainda cativo na gruta, perante a constatada eficácia do nome falso, é relatada, *a posteriori*, i.e., no presente da sua *performance* discursiva, num tom absolutamente impiedoso: “E ri-me no coração/ porque os enganara o nome e a irrepreensível artimanha” (*Od.* 9. 413-14).

A narrativa prossegue com uma descrição patética do Ciclope cego e cheio de dores que, na esperança de capturar os seus inimigos com as mãos, afastou a pedra da entrada da gruta. A ação de fuga é retardada por uma cena formular de deliberação, se bem que indireta (*Od.* 9.415-66), que intensifica o suspense até que o herói engendre um plano de fuga que capaz de lhe salvar a vida (*Od.* 9.420-35). Mais uma vez o foco incide sobre a *metis* de Ulisses: assume o comando da operação que lhes permitiria sair com vida daquela gruta, depois de ele ter urdido um plano com “todos os dolos e todas as artimanhas” (422). O facto de não o revelar até à sua execução, contribui para aumentar a tensão dos narratários que, à imagem do herói da fábula⁷⁶, tinham de esperar pacientemente pelo desenlace. Fisicamente incapaz de detetar o truque engenhoso, Polifemo é, uma vez mais, vencido pela *metis* de Ulisses. Apesar de a cena de fuga da gruta testemunhar a astúcia ímpar do afamado herói grego, a citação do monólogo de Polifemo (*Od.* 9.444-61), em que ele se dirige ao seu carneiro predileto (aquele que transporta Ulisses no dorso), num tom afetuoso e enternecedor, comprova a natureza ambígua daquele gigante canibal e violento, que vive em sintonia com o mundo natural e revela afeto pelos seus animais. Mas as suas últimas palavras manifestam o firme desejo de vingar a ofensa daquele “Outis” que só o venceu

⁷⁶ Ulisses depois de ter posto em prática o seu plano de fuga, atando os carneiros “bem alimentados” e as ovelhas “de lâ escura da cor das violetas” para transportarem os seus homens (*Od.* 9.425-31), segundo um esquema bem urdido, e de ele próprio se “ter enroscado debaixo da lanzuda barriga” de um carneiro, teve de esperar “com o coração cheio de paciência pela Aurora divina”. Cf. (*Od.* 9.425-36).

pelo dolo do vinho. Ao pôr em causa o alcance heroico da ação do seu agressor, o Ciclope retarda a partida de Ulisses daquelas terras. O relato prossegue com uma breve descrição do reencontro emotivo dos sobreviventes, seguido da ordem dada por Ulisses para retornarem, sem ele, à ilha onde se encontravam os restantes companheiros (*Od.* 9. 466-70).

Na cena final da narrativa, magistralmente construída sob o efeito de “doublet” (de Jong, 2001 ad.471-547), o confronto entre o protagonista e o antagonista do conto proporciona a conclusão da *anagnórise* num enquadramento que, uma vez mais, perverte os padrões de *xenia*. É através do diálogo que se instaura o conflito derradeiro, criando-se um novo momento de tensão antes do desfecho da narrativa.

O tom agressivo com que Ulisses recrimina o Ciclope pelo seu abominável canibalismo, desencadeia uma reação violenta do gigante, detentor de uma força colossal capaz de arrancar montanhas. Sob a focalização de Ulisses-narrador, o elemento fantástico motiva mais uma situação de perigo para os companheiros que se preparavam para partir na nau que quase fora atingida pelas rochas. Mas plenamente confiante nas suas qualidades heroicas, Ulisses não se deixa intimidar nem acede ao pedido dos companheiros; pelo contrário, enfurecido, decide revelar ao Ciclope, a sua verdadeira identidade (*Od.* O. 504-505)⁷⁷, numa atitude mais condizente com a sua experiência guerreira do passado⁷⁸. Desta sua falha de discernimento, resulta o seu segundo erro, assente na convicção errónea de que a sua superioridade intelectual (e civilizada) podia vencer inequivocamente aquele selvagem possante mas desprovido de visão. Construída por uma técnica de contraste, a caracterização do estropiado Ciclope parece, numa primeira impressão, inconsistente, na medida em que adota um comportamento que se contrapõe à indiferença/irreverência para com os deuses, proclamada anteriormente (*Od.* 9. 275-77)⁷⁹. Além de parecer acreditar na *moira* (destino), quando menciona a profecia premonitória do seu cegamento (509-12), invoca o auxílio do seu pai, Poséidon, sob a forma subversiva de uma cena típica de prece (526-36)⁸⁰. Não foi Polifemo quem mudou, mas o próprio narrador-personagem que, apesar de não possuir capacidades omniscientes, detém, à distância, e porque

⁷⁷ Como sugere Brown (1996, p. 26), esta atitude do herói deve também ser entendida de um ponto de vista cultural, pois na Grécia arcaica, a *time* individual tinha de ser reconhecida exterior e publicamente, daí a necessidade de se proclamar, a viva voz, o nome do vencedor.

⁷⁸ Cf. a interpretação de Brown (1996, pp. 245).

⁷⁹ Sobre a interpretação da questão de *atasthaliai* de Polifemo, vd. Segal (1992, p. 504 ss.). Este mesmo autor chama a atenção para a necessidade de estas informações do narrador autodiegético se reportarem a um passado já distante e estarem, evidentemente, condicionadas pelas limitações do conhecimento humano. Por isso, apresenta a conclusão seguinte: “Homer is careful to separate his narratorial omniscience from Odysseus’ ignorance of divine interventions, even when they are on his behalf” (p. 505).

⁸⁰ Cf. o comentário de De Jong (2001, ad loc., p. 248). Note-se que não é esta “maldição” o motivo da oposição de Poséidon ao *nostos* bem-sucedido de Ulisses. Logo no prómio, 1. 6-9, o narrador homérico atribui a causa da ira do deus ao facto de os insensatos companheiros de Ulisses terem devorado o gado sagrado de Hélios, um episódio relatado também no Apólogo (12.260-425), e com inegáveis paralelismos com o de Polifemo.

passou por muitas outras experiências, um grau mais elevado de conhecimento, o que lhe permite uma avaliação dos eventos do passado. A semelhança que se nota nos comportamentos das duas personagens, oriundas de mundo tão diferentes, e em que civilidade estabelece uma linha temática de fronteira, decorre da focalização de um narrador autodiegético que relata, na primeira pessoa, eventos retrospectivos e, por isso, fá-lo não só em função das suas vivências, mas também a partir de um outro nível de interpretação, decorrente da plausível tomada de consciência de alguns dos seus erros. Igualmente importantes, eram as circunstâncias do *hic et nunc* da sua *performance* discursiva, já que além do requisito de verosimilhança pressupõem uma intencionalidade retórica.

Deve notar-se, porém, que, nesta última parte do relato, o tema que une ambas as personagens é o da vingança, perspectivada em função de um entendimento transcendente de justiça (*dike*). A oposição entre o homem grego e o monstro primitivo resulta, neste ponto, dos diferentes modos de compreensão do mundo em que vivem. Assim, o Ciclope ameaça o seu agressor com o poder divino do seu pai, o deus Poséidon, ao passo que Ulisses tem a expectativa de beneficiar do auxílio de Zeus. Nesse sentido, se compreende a referência à simbólica cena de sacrifício a Zeus (Od. 9. 552-53)⁸¹ que mais do que um testemunho da *eusebeia* de Ulisses, funciona, pela ironia que encerra, como uma espécie de remate do conto:

Mas ele não aceitou o sacrífico, pois planeava já

Como poderiam perecer todas as minhas naus

Bem construídas e todos os fiéis companheiros (Od. 9. 553-5)

Também não podemos esquecer que uma das propriedades fundamentais do conto se prende com a sua capacidade de veiculação de uma moralidade, ou melhor, de uma intenção pedagógica ou axiológica que procurava sublinhar valores e modelos de conduta, que deviam ser o sustentáculo das sociedades humanas. Esses valores instituem-se, neste relato, por via do contraste criado entre o protagonista e o antagonista, alicerçado em pares dicotómicos, muito característicos da cultura grega, e desta epopeia homérica em particular. Em causa está, como foi sendo referido ao longo deste estudo, a exploração das dicotomias civilização/barbárie, *nomos/physis*, inteligência/força, humano/bestial, entre outras, que ganham um significado parenético especial, nesse enquadramento insólito que é construído sobre tema basilar da hospitalidade (*xenia*). Mas este conto apresenta-se também como um relato de aventuras, encaixado numa narrativa de viagens (de *nostos*), e por isso, a descoberta da “Ilha das cabras” por Ulisses, constrói-se, de certo modo, a partir da ótica do explorador-colonizador que acredita na ideia antropocêntrica de que a cultura (*nomos*) se sobrepõe à natureza (*physis*). A importância desta *estória* em que realidade, maravilhoso e ficcionalidade se caldeiam numa tessitura narrativa surpreendente projeta-se, inevitavelmente, na própria caracterização do herói polítopo, que dá provas de uma *metis* inesgotável mesmo em circunstâncias extremas de adversidade e perigo.

⁸¹ Sobre a questão da “justiça divina” neste episódio, veja-se, especialmente, a interpretação de Segal (1992, pp. 495-507).

Para finalizar, há ainda referir que este “conto homérico”, crucial para a caracterização de Ulisses, e firmemente ancorado na narrativa principal, apresenta muitos paralelismos com outros episódios, nomeadamente, na descrição da “Ilha das Cabras”, que, tal como Esquéria, é conotada como um espaço “maravilhoso” ou “fantástico”⁸². À semelhança dos outros relatos que compõem o Apólogo de Ulisses ao rei dos Feaces, também este “conto homérico” sobre Polifemo representa, num estilo fantasioso, uma aventura extraordinária dos erros de um homem *polymetis*, cujo desejo primordial era retornar a casa.

Referências Bibliográficas

- Abbasi, I.S. & Al-Sharqi, L. (2016). Merging of the Short-Story Genres. *Studies in Literature and Language*, 13 (2), 1-6.
- Ahl, F.; Roisman, H. (1996). *The Odyssey Re-formed*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Alwine, A.T. (2010). The Non-Homeric Cyclops in the Homeric Odyssey. *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 49 (3), 323-333.
- G. Anderson (2000). Two Homeric Tales: The Cyclops and Ares and Aphrodite. In *Fairy Tale in the Ancient World* (pp. 123-32). London: Routledge.
- Beck, D. (2005). Odysseus: Narrator, Storyteller, Poet? *Classical Philology*, 100 (3), 213-227.
- Bettelheim, B. (1976). *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York.
- Brasete, M. F. (2006). Ulisses e o feminino: eros e epos. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, 8, 9-30.
- Bremmer, J. (2002). Odysseus versus the Cyclops. In S. des Bouvrie (Ed.), *Myth and Symbol I. Symbolic Phenomena in Ancient Greek Culture* (pp. 135-152). Bergren: Paul Åströms Förlag.
- Bremmer, J. (1988). What is a Greek Myth? In J. Bremer (Ed.), *The Interpretation of Greek Mythology*. London: Routledge.
- Brown, C. (1996). In the Cyclops' Cave: Revenge and Justice in “Odyssey” 9. *Mnemosyne*, 49 (1), 1-29.
- Burgess, J. S. (2017). The Apologos of Odysseys: tradition and conspiracy theories. In C. Tsagalis & A. Markantonatos, *The Winning Oar – New Perspectives in Homeric Studies* (pp. 95-120). Berlin/Boston: De Gruyter.
- Burkert, W. (1991). *Mito e mitologia*. Tradução de M. H. da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70.
- Byre, C. (1994). The Rhetoric of Description in “Odyssey” 9.116-41: Odysseus and Goat Island. *The Classical Journal*, 89 (4), 357-367.
- Calame, C. (1977). Les legends du Cyclops clans le folklore European et extra-European: Un jeu de transformation narrative. *Études de Lettres (Bull. de Fac. des Lettres Lausanne)*, 3, 45-79.
- Citati, P. (2005). *Ulisses e a Odisseia*. A Mente Colorida (trad. port.). Lisboa: Cotovia.
- Clayton, B. (2004). *A Penelopean Poetics: Reweaving the Feminine in Homer's Odyssey*. Lanham: Lexington Books.
- Clay, J. (1980). Goat Island: Od. 9. 116-141. *The Classical Quarterly*, 30 (2), 261-264.
- Coelho, N. N. (1991). *O Conto de Fadas. Símbolos, Mitos, Arquétipos*. SP: Ática.
- Coelho, N. N s.v. “Conto”, *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. Coord. de Carlos Ceia, disponível em: <http://www.edtl.com.pt>

⁸² Depois dos estudos pioneiros de Propp (1965, 1980), surgiu, nas últimas décadas um vasto *corpus* teórico-crítico sobre a definição e categorização da literatura fantástica. Nesta passagem da *Odisseia*, o que está em causa é a presença dos “elementos” de fantástico e de maravilhoso numa narrativa que oscila entre o natural e o sobrenatural na criação do universo ficcionado. Segundo Jackson (1981, p. 26) o fantástico detém uma função social e funciona como um tropo oximórico em que a contradição entre o possível e o impossível é mantida e desenvolvida.

- Comhaire, J. (1958). Oriental Versions of Polyphem's Myth. *Anthropological Quarterly*, 31(1), 21-28.
- Csapo, E. (2005). *Theories of Mythology*. Oxford: Blackwell.
- Davies, M. (2002). The Folk-Tale Origins of the *Iliad* and *Odyssey*. *WS*, 115, 5-43.
- De Jong, I. J. F. (2001). *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Jong, I. J. F. (1992). The Subjective Style in Odysseus' Wanderings. *The Classical Quarterly*, 42 (1), 1-11.
- Dundes, A. (1984). *Sacred Narrative: Readings in the Theory of Myth*. Berkeley: University of California Press.
- Dougherty, C. (2001). *The Raft of Odysseus: The Ethnographic Imagination of Homer's Odyssey*. Oxford: Oxford University Press.
- Emlyn-Jones, C. (1986). True and Lying Tales in the *Odyssey*. *Greece & Rome*, 33, 1- 10.
- Edwards, A.T. (1993). Homer's Ethical Geography: Country and City in the *Odyssey*. *Transactions of the American Philological Association*, 123, 27-78.
- Foley, J. M. (2007). Reading Homer through Oral Tradition. *College Literature*, 34 (2), 1-28.
- Foley, J. M. (1991). *Traditional Oral Epic The Odyssey, Beowulf, and the Serbo-Croatian Return Song*. Berkeley, · Los Angeles, · Oxford: University of California Press.
- Glenn, J. (1978). The Polyphemus Myth: Its Origin and Interpretation. *Greece & Rome*, 25 (2), 141-155.
- Glenn, J. (1971). The Polyphemus Folktale and Homer's *Kyklôpeia*. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 102, 133-181.
- Griffin, J. (2012). *Homer: The Odyssey* (2.^a ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Gotlib, N. B. (1988). *Teoria do conto*. São Paulo: Ática.
- Goulart, R. M. (2003). O Conto: da Literatura à Teoria Literária. *Forma Breve*, 1, 9-16.
- Heubeck, A. & Hoekstra, A. (1988). *Commentary on Homer's Odyssey* (Volume II: Books IX-XVI). Oxford: Clarendon Press.
- Homero (2003). *Odisseia*. Tradução de F. Lourenço. Lisboa: Cotovia.
- Hopman, M. (2012). Narrative and rhetoric in Odysseus' tales to the Phaeacians. *The American Journal of Philology*, 133 (1), 1-30.
- Jabouille, V. (1993). *Do mythos ao mito. Uma introdução à problemática do mito*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Jackson, R. (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Methuen.
- Hopman, M. (2012). Narrative and Rhetoric in *Odysseus'* tales to the Phaeacians. *The American Journal of Philology*, 133 (1), 1-30.
- Louden, B. (2011). *Homer's Odyssey and the Near East*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lourenço, F. (2009). Ulisses e Nausícaa ou o Desencontro do Amor. In B. F. Pereira, J. Deserto (Orgs.), *Symbolon I: Amor e Amizade* (pp. 9-18). Porto: Universidade do Porto.
- Mackie, H. (1997). Song and Storytelling: An Odyssean Perspective. *Transactions of the American Philological Association*, 127, 77-95
- MacLaine, A. (1955). Robinson Crusoe and the Cyclops. *Studies in Philology*, 52 (4), 599-604.
- May, C. (1995). *The Short Story. The Reality of Artifice*. New York: Twayne Publishers.
- Mondi, R. (1983). The Homeric Cyclopes: Folktale, Tradition, and Theme. *Transactions of the American Philological Association*, 113, 17-38.
- Most, G. (1989). The Structure and Function of Odysseus' Apologoi. *Transactions of the American Philological Association*, 119, 15-30.
- Newton, R. (1984). The Rebirth of Odysseus. *GRBS*, 25, 5-20.
- Newton, R. (1983). Poor Polyphemus: Emotional Ambivalence in "Odyssey" 9 and 17. *The Classical World*, 76 (3), 137-142
- Nieto Hernández, P. (2000). Back in the cave of the Cyclops. *American Journal of Philology*, 121, 345-66.
- Page, D.L. (1973). *Folktales in Homer's Odyssey*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Patea, V. (Ed.) (2012). *Short Story Theories: A Twenty-First Century Perspective*. Amsterdam and New York: Rodopi.
- Parry, H. (1994). The Apologoi of Odysseus: Lies, All Lies? *Phoenix*, 48 (1), 1-2.

- Peradotto, J. (1990). *Man in the Middle Voice: Name and Narration in the "Odyssey"*. Princeton: Princeton University Press.
- Propp, V. (1965). *Morphologie du conte*. Paris: Seuil.
- Propp, V. (1980). *Introduction a la littérature fantastique*. Paris: Ed. Seuil.
- Pucci, P. (1987). *Odysseus Polutropos: Intertextual Readings in the "Odyssey" and the "Iliad"*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Pucci, P. (1886). Les figures de la Métis dans l'Odyssee. *Mètis*, 1, 7-28.
- Reece, S. (1993). Polyphemus (Od. 9.105-564). In *The Stranger's Welcome: Oral Theory and the Aesthetics of the Homeric Hospitality Scene* (pp. 123-43). Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Richardson, S. (1996). Truth in the Tales of the "Odyssey". *Mnemosyne*, 49 (4), 393 - 402.
- Rinon, Y. (2007, Autumn). The Pivotal scene: Narration, colonial Focalization, and transition in *Odyssey 9*. *The American Journal of Philology*, 128 (3), 301-334.
- Segal, C. (1994). *Singers, Heroes and Gods in the Odyssey*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Segal, C. (1992). Divine Justice in the Odyssey: Poseidon, Cyclops, and Helios. *The American Journal of Philology*, 113 (4), 489-518.
- Schein, S. (2011). Odysseus and Polyphemus in the Odyssey. *GRBS*, 11, 73-83.
- Schein, S. (Ed.) (1996). *Reading the Odyssey: Selected Interpretive Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Scodel, R. (1998). Bardic Performance and Oral Tradition in Homer. *The American Journal of Philology*, 119 (2), 171-194.
- Simpson, M. (1972). "Odyssey 9": Symmetry and Paradox in Outis. *The Classical Journal* 68 (1), 22-25.
- Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- Van Achter, E. (2011). The Integrated Short Story Collection: Caught Between Genre And mode. *Forma Breve*, 12, 61-73.
- Vernant, J. P. & Ker, J. (1999). Odysseus in Person. *Representations*, 67, 1-26.
- Vidal-Naquet, P. (1996). Land and Sacrifice in the Odyssey: A Study of Religious and Mythical Meanings. In S. Schein (Ed.), *Reading the Odyssey: Selected Interpretive Essays* (pp. 33-53). Princeton: Princeton University Press.
- Webber, A. (1989). The Hero Tells His Name: Formula and Variation in the Phaeacian Episode of the Odyssey. *Transactions of the American Philological Association*, 119, 1-13.
- Werner, C. (2018). *Memórias da Guerra de Troia: a performance do passado épico na Odisseia de Homero*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra-Annablume.
- West, E. B. (2005/6). An Indic Reflex of the Homeric Cyclopeia. *The Classical Journal*, 101(2), 125-160.
- West, M. L. (2014). *The Making of the Odyssey*. Oxford: Oxford University Press.
- West, M. L. (2011). The Homeric Question Today. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 155 (4), 383-393.
- West, M. L. (1997). *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*. Oxford: Clarendon Press.

Resumo

A narrativa da aventura de Ulisses na ilha do Ciclope (Od. 9. 106-566), que constitui a terceira aventura do *Apologos* da *Odisseia*, evidencia uma notável coerência construtiva e pode ser considerada um "conto homérico", em que o elemento maravilhoso emoldura uma ficção autobiográfica, magistralmente encaixada na narrativa principal. Trata-se de um relato de aventuras, narrado na primeira pessoa, perante um auditório intradiegetico no palácio dos Feaces. Pretende-se, neste estudo, apresentar uma análise interpretativa do relato da aventura de Ulisses na Ilha de Polifemo, à luz de certos componentes do género contístico- o narrador autodiegetico, os temas, as personagens, a descrição, o espaço, o diálogo - que instituem um

composição poético-ficcional marcadamente homérica e de indiscutível importância para a caracterização de Ulisses.

Abstract

The narrative of Ulysses' adventure on the island of Cyclops (*Od.* 9, 106-566), which is the third adventure of the *Odyssey Apologos*, shows a remarkable constructive coherence and can be considered a "Homeric tale", in which the wonderful element framed an autobiographical fiction, masterfully embedded in the main narrative. It is an account of adventures, narrated in the first person, before an intradiegetic auditorium in the palace of the Feaces. The purpose of this study is to present an interpretative analysis of the account of Ulysses' adventure on the Island of Polyphemus, in the light of certain components of the genre: the self-diary narrator, themes, characters, description, space, which establish a markedly homeric poetic-fictional composition and of indisputable importance for the characterization of Ulysses.

Espelhos didáticos e de entretenimento? A receção e a função do conto na literatura moral, catequética e hagiográfica em Portugal no século XVII

Didactic and entertainment mirrors? The reception and function of the short story in the moral, catechetical and hagiographic literature in Portugal in the seventeenth century

Paula Almeida Mendes

CITCEM, Faculdade de Letras da Universidade do Porto
paula_almeida@sapo.pt

Palavras-chave: conto, literatura, exemplaridade, entretenimento, Portugal, Século XVII.
Keywords: tale, literature, exemplarity, entertainment, Portugal, XVIIth century.

1. Como é sabido, o conto constitui uma das formas de narrativa breve, cuja produção – que se poderá revestir de matizes diversos¹, traduzidos por designações específicas (conto popular, oral, tradicional, literário, ainda que possa abarcar a simples anedota ou o “chiste jocoso”) – e receção alcançaram uma vasta amplitude. A sua evolução, como Jean-Michel Laspéras (1987, p. 115) já realçou, escorou-se em várias fases²: a primeira, desde a Antiguidade, com raízes anco-

¹ Como é sabido, a problemática em torno da definição de género, que tem “vindo a ser discutido desde Platão (Livro III da *República*), Aristóteles (*Poética*) e Horácio (*Epístola aos Pisões*), percorreu a teoria medieval e renascentista e continuou a ser sistematicamente reflectido até meados do século XVIII, através das *Poéticas* neoclássicas – procurando responder não só a problemas de divisão, como de caracterização e mesmo de hierarquização” (Castelo Branco, 2001, p. 204).

² “A passagem ao escrito vai determinar, por outro lado, a tomada de consciência de um espaço a ser ocupado pela linguagem, exigindo regras determinadas de disposição e de ordenação. Se, no discurso erudito, a retórica clássica com as três categorias da *dispositio*, *elocutio* e *inventio*, permite uma evolução sem ruptura a partir dos moldes latinos, já no discurso literário a referência clássica, se está presente – como o demonstra E. R. Curtius – não constitui a única nem, talvez, a dominante influência” (Glória, 1988, p. X).

radas na tradição oriental, até à Alta Idade Média³; a segunda, desde a produção do *Disciplina Clericalis* (início do século XII), de Pedro Alfonso, judeu converso, até ao século XIV, retomando temas precedentes e contos da tradição oriental (Menéndez Pelayo, 1961, p. 3) do *Calila e Dimna*, do *Sendebâr* e do *Barlaam e Josafat* (Lacarra, 1979), cujo sucesso muito se deveu à sua função exemplar, na linha dos “espelhos de príncipes”, que remontavam à Antiguidade, e a que se poderão acrescentar “tradições de menor relevância, como a saga nórdica ou a poesia céltica” (Glória, 1988, p. X), contribuindo, deste modo, para o florescimento do *exemplum* (Bremond, Le Goff & Schmitt, 1982); e a terceira, que resulta do sucesso e da importância do *exemplum* (Delcorno, 1989) e da novela de matriz italiana, que vai, cada vez mais, privilegiando a dimensão do entretenimento, que potenciará, posteriormente, a emergência do romance.

No entanto, como já realçou Teresa Amado (Amado, 1997, p. 16), a palavra “conto” (de ‘computu – ‘cálculo, conto’) (Paredes Nuñez, 1984), “que vem para o português visivelmente por via francesa”, não parece ter tido uma integração fácil na língua, que durante muito tempo preferiu, como veremos, o termo “história” (Quint, 2000, pp. 13-26; Mimoso, 2005, pp. 23-25), verdadeira ou ficcional/“inventada”, para denominar estes textos e relatos calibrados pela *brevitas*.

Como é sabido, o conto conheceu uma fase de fulgurante sucesso ao longo da Idade Média, nomeadamente nos séculos XIII e XIV, durante os quais foi fecundamente cultivado: nesta época, os contos configuravam-se como breves *exempla*, utilizados, sobretudo, pela parenética ou por obras que se inscreviam no filão da literatura moral ou religiosa, como, por exemplo, o *Horto do Esposo*, que disponibilizava um significativo conjunto de narrativas breves, legitimadas pela *auctoritas* da fonte, que encerravam sempre uma lição moral e didática. Por outro lado, como já sublinhou Massaud Moisés (Moisés, 1975), poderemos também encontrar nos *Livros de Linhagens* (ou *Nobiliários*) narrativas breves, que o autor denominou “formas embrionárias do conto”. Tendo em conta esta moldura, torna-se assim evidente que o conto surge em registos de tipologia diversa: na hagiografia, na cronística, na historiografia, na sermonária, etc. (Glória, 1988; Amado, 1997, p. 14).

Ora, esta moldura altera-se, a partir do século XIV, pois, paulatinamente, a dimensão religiosa e moral destas narrativas breves, de função exemplar, passa a estar associada à dimensão do entretenimento (ou seja, captar a atenção e o interesse dos ouvintes e dos leitores, divertindo-os). Deste modo, torna-se evidente que, paulatinamente, se foi operando uma espécie de secularização do *exemplum* (Delcorno, 1989, p. 11; Mimoso, 2005, pp. 27-28), potenciada, em larga medida, pela própria evolução literária da narrativa de cariz laico, muito especialmente da “novella” de matriz italiana, cultivada por autores como Giovanni Boccaccio, Matteo Bandello, Straparola, entre outros, que, como sublinhou Marcelino Menéndez Pelayo, circularam em Espanha, não raras vezes através de traduções em castelhano e em catalão (Menéndez Pelayo, 1961, pp. 3-40). Deste modo, afirmam-se

³ De resto, esta foi também uma época de grande cultivo das fábulas: aliás, é possível rastrear semelhanças entre as fábulas indianas e os contos de animais inseridos em coleções indianas.

duas vertentes diferentes: uma que pretende, essencialmente, moralizar e outra que visa, preferencialmente, o divertimento, relevando da grande influência do *Decameron*, de Boccaccio, no sentido de aprofundamento da construção de personagens e de situações (Mimoso, 2005, pp. 27-28). Assim, seria desta segunda via que teriam surgido as coleções de novelas italianas, que, entre nós, circularam sob o nome de “histórias”, das quais, de acordo com Anabela Mimoso (Mimoso, 2005, p. 28), terá derivado a novela curta peninsular. O termo “novela” não era, efetivamente, utilizado no contexto peninsular, na medida em que era conotado com um certo carácter licencioso que pautava muitas dessas narrativas italianas. Segundo Anabela Mimoso, o termo “novela”, importado de Itália, só se vulgariza, na Península Ibérica, no século XVII, graças ao sucesso que as *Novelas Ejemplares* (1613), de Cervantes, conheceram (Mimoso, 1998, p. 302)⁴.

De resto, é possível respigar alguns testemunhos, a propósito da receção e da circulação destas novelas em Portugal: no *Espelho de Casados* (1540), o Doutor João de Barros afirma que “João Boccaccio fez muitas novelas contra as mulheres e delas diz mal no livro da Caída dos Principes” (Barros, 1540, fl. 125).

Em 1575, os *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, antologia de contos e histórias, de tradição oral ou fontes literárias, de Gonçalo Fernandes Trancoso, conheceriam um significativo sucesso, a avaliar pelo número de reedições que conheceu, e parecem, nesse sentido, refletir o gosto, entre os leitores e os ouvintes portugueses, por este tipo de narrativa breve (Mimoso, 1997; Nobre, 1999; Ferreira, 1974).

É óbvio que o conto (que, de resto, parece resistir às influências de outros géneros, ao contrário da novela, que tem tendência a abrir-se a múltiplas influências), “não desapareceu com a introdução na Península Ibérica da novela de origem italiana, antes coexistiram, dado que há uma continuidade entre estes dois géneros” (Mimoso, 2005, p. 36) – pesem embora as dificuldades e os matizes de que se poderão revestir as suas tentativas de definição, para as quais já chamou a atenção, entre outros autores, Juan Ignacio Ferreras (1987, p. 72), “algumas vezes sob a forma de dito ou apotegma, na linha dos *Ditos portugueses dignos de memória*, que vinha do século XVI” (Mimoso, 2005, p. 36), e das *Anedotas Portuguesas e Memórias Biográficas da Corte Quinhentista*, que, de acordo com Christopher Lund, que as editou, contêm já interessantes elementos narrativos (Lund, 1980).

Ainda que, no século XVII, não tenha sido editada, em Portugal, nenhuma compilação de contos, nos moldes da de Trancoso, tal moldura não significou que o conto – ou, pelo menos narrativas breves com as suas características – indissociáveis de uma dimensão exemplar e didática, tenha caído em desuso ou em esquecimento. Neste sentido, e comprovando a sua perenidade, valerá a pena ter em conta que este género continuou a ser cultivado, ainda que, por vezes, apresentando matizes diversos, tributários de uma evidente intertextualidade, de um cruzamento de elementos populares e eruditos, sem esquecer o contributo da novela de matriz italiana, mas que não poderão ser dissociados da sua função didática e de entretenimento, como o comprovarão algumas obras

⁴ Sobre a fluidez na utilização das várias designações, veja-se Quint, 2000, pp. 13-26.

que se inscrevem no filão da “historiografia”, de que são exemplo os *Paralelos de Príncipes e Varões Ilustres, amigos a que muitos da nossa Nação portuguesa se assemelharam, em suas obras, ditos e feitos; com a origem das Armas de algumas familias deste Reino* (1623), de Francisco Soares Toscano; da literatura moral – como o *Casamento Perfeito* (1630), de Diogo Paiva de Andrada; da literatura de pendor catequético – como o *Baculo Pastoral de exemplos divinos colhidos de vária e autentica historia espiritual sobre a doutrina cristã, utilíssimo não so para pregadores e pastores de almas, mas para todo o cristão que procura salvar-se e instruir seus filhos com bons exemplos* (1624), de Francisco Saraiva de Sousa; e da hagiografia, de que é exemplo o *Agiologio Lusitano dos Sanctos, e Varoens Illustres em Virtude do Reino de Portugal, e suas conquistas* (1652, 1657 e 1666), cujos três primeiros tomos são da responsabilidade de Jorge Cardoso.

De resto, é bem sabido como a ofensiva contrarreformista valorizou e acentuou a dimensão didática, exemplar e edificante das obras produzidas nos tempos pós-Trento (Fernandes, 2000, pp. 187-193; Santos, 2000, pp. 125-130, e 2013, pp. 143-158; Carvalho, 2013, pp. 135-161), num quadro que não pode ser dissociado de uma estratégia de disciplinamento de comportamentos e atitudes dos fiéis (Caffiero, 1994). Neste sentido, não será despiciendo sublinhar que é esta “capa” da exemplaridade, que, “envolvendo” e “escudando” estes textos, muitas vezes importando modelos, motivos e tópicos da literatura de ficção, colocada, como é sabido, em xeque pelas autoridades eclesiásticas e civis, permite que esta literatura “contorne” possíveis “obstáculos” levantados pelo crivo da censura tripartida e veja a luz dos prelos. Deste modo, disponibilizam-se textos que, pese embora a sua dimensão didática, mais voltada para a utilidade, se socorrem também de elementos mais direcionados para o deleite – muitos deles inscrevendo-se na moldura do “maravilhoso” – que garantem o entretenimento dos ouvintes e dos leitores, concretizando, assim, o binómio horaciano, tão valorizado pelas Poéticas do século XVI.

2. Dedicados a D. Teodósio II, duque de Bragança, pai do futuro rei D. João IV, cujo escudo de armas ornamenta a folha de rosto da edição de 1623, os *Paralelos de Príncipes e Varões Ilustres, amigos a que muitos da nossa Nação portuguesa se assemelharam, em suas obras, ditos e feitos; com a origem das Armas de algumas familias deste Reino*⁵, de Francisco Soares Toscano, inscrevem-se, naturalmente, em uma ambiência de corte, que, como é sabido, muito valorizava, na esteira do Humanismo, o gosto pela História: aliás, disso é exemplo o significativo número de obras, pertencentes ao filão da historiografia, que faziam parte da livraria desta grande casa ducal, como mostrou Ana Isabel Buescu, no seu estudo sobre a livraria do duque D. Teodósio I, avô de D. Teodósio II (Buescu, 2016). O título e a estrutura da obra são, em larga medida, tributários das *Vitae Parallelae*, de Plutarco, mas também das coleções de *dicta et facta* (“ditos e feitos”), na medida em que integram relatos muito breves protagonizados por personagens relevantes – sobretudo da Antiguidade, mas também de épocas posteriores e até mesmo

⁵ A primeira edição saiu em 1623 e a segunda em 1773.

mais recentes – , convertidos em exemplos modelares (Pedrosa, 2004, p. 208), para o que concorreu, em larga medida, a reabilitação e revitalização do ideal heróico, no século XVI. Entre as obras que apresentam este tipo de repertório, que, por vezes, como sublinhou José Manuel Pedrosa (Pedrosa, 2004, p. 208), se confunde com a “lenda histórica” ou “pseudo-histórica”, e também com o “apoteagma”, encontra-se a tradução dos *Dicta et facta memorabilia*, de Valério Máximo, sob o título *Hechos e dichos memorables de romanos y griegos*, que Diego Gracián publicou, em 1529 (Pedrosa, 2004, pp. 208-209): de resto, tanto as obras de Plutarco, como as de Valério Máximo faziam parte do acervo da livraria da Casa de Bragança. Como realça Nadine Kuperty-Tsur (Kuperty-Tsur, 2001, pp. 63-81), a amplificação do conhecimento dos grandes heróis da Antiguidade, acentuada a partir do Humanismo, graças, em grande medida, à redescoberta da biografia clássica, nos círculos eruditos do Renascimento, configurou-se na revalorização das obras de autores como Plutarco, Suetónio ou Tácito, contribuindo para que esta se fosse afirmando como uma espécie de literatura “alternativa”, face a relatos de heroísmo de outra natureza, nomeadamente as “Vidas” de santos, que seduziam, facilmente, os leitores, graças à dimensão do “maravilhoso” que as enformava.

Na sua obra, Francisco Soares Toscano estabelece uma comparação entre uma personagem histórica clássica e uma figura da História de Portugal, sublinhando, sobretudo, as suas virtudes morais, praticadas em um grau heróico: ora, a valorização das personagens portuguesas reveste-se, naturalmente, de um significado especial, se tivermos em conta o facto de Portugal fazer parte, à data de publicação da obra, de uma Monarquia Dual, enfileirando-a num conjunto de obras, como a *Descrição do Reino de Portugal* (1610), de Duarte Nunes de Leão, que se escorava na exaltação do reino de Portugal, nas suas dimensões geográficas, tanto de natureza física como humana: com efeito, no “Prólogo ao agradecido leitor”, Toscano confessa que decidiu escrever esta obra, porque “animos naturalmente afeiçoados á honra Portuguesa, que leuados do amor da patria com instancia me pedirão tirasse a luz estes *Parallelos*”. Uma leitura da obra permitir-nos-á afirmar que algumas passagens se assemelham a “historietas”, cujos moldes são muito semelhantes aos do conto tradicional (Ferreira, 1981, p. 81), sobre as figuras históricas em causa, conjugando-se o didatismo com o entretenimento e o deleite, que, de resto, é uma dimensão que, a avaliar pelas palavras do próprio Francisco Soares Toscano, este teve em vista.

O capítulo XXV da obra estabelece um paralelo entre o conde Vandigesilo, que viveu no tempo de Dagoberto, rei de França, e D. Luís de Portugal, conde de Vimioso, e as suas respetivas mulheres. Esta breve narrativa coloca em destaque a virtude da castidade entre casados, que, como é sabido, havia já sido exaltada pela hagiografia, de que são exemplo os casos de São Julião e Santa Basilisa, mártires do séc. IV, de Santo Injurioso e Santa Escolástica ou Santo Eduardo, rei de Inglaterra, e a sua mulher, a rainha Edite (Gómez Moreno, 2008, p. 178), e em contos tradicionais. Para a breve narrativa sobre Vandegisilo, Toscano toma como fonte a *Officina* (Paris, 1520), de Ravisio Textor. Mas na prosa de ficção, nomeadamente no *Heptameron*, de Margarida de Navarra, a quadragésima novela (Navarra 1976, p. 171) apresenta uma estrutura análoga – “A irmã do conde de Jossebelin, depois de ter desposado, sem conhecimento do irmão, certo fidalgo

a quem este mandou matar, apesar de muitas vezes ter desejado fazer dele seu cunhado, caso fosse da mesma família que ela, com grande paciência e austeridade de vida passou o resto dos seus dias num eremitério” – facto este que nos poderá, naturalmente, levar a questionar se Francisco Soares Toscano teria lido a coletânea de breves narrativas composta pela irmã do rei Francisco I de França, cuja *editio princeps* viu a luz do prelo em 1558.

O paralelo estabelecido entre a romana Lucrecia e a portuguesa Órmia (Toscano, 1623, fol. 171 v.-172 v.), no sentido da defesa de duas mulheres exemplares, na linha dos textos pró-femininos, despoletados pela “Querelle des Femmes”, que vinham investindo na exaltação do género feminino, coloca também em destaque as virtudes da honestidade, honra e castidade: são duas mulheres que não hesitaram em se suicidar, no contexto da sua violação.

Com efeito, o caso de Lucrecia, enquanto paradigma de castidade (pese embora o facto de ser casada), vinha sendo divulgado por várias fontes (como a já referida obra de Valério Máximo) e seria, ao que parece, “absorvido”, pela literatura hagiográfica, que o “cristianizou”: lembremos os casos de Santa Margarida, Santa Agata, entre muitos outros (Gómez Moreno, 2008, pp. 150-151). Tendo em conta a excelência desta virtude, enquanto pauta comportamental feminina, não nos deve causar estranheza que Toscano tenha convocado o caso de Órmia (que, ainda que com matizes diversos, lembra um pouco o exemplo bíblico de Judite, que mata Holofernes), que, de resto, se inscreve em uma moldura, materializada por alguns textos, que tendiam a valorizar e exaltar as mulheres portuguesas. Por outro lado, não será despiciendo notar que os moldes da segunda novela do *Hep-tameron*, de Margarida de Navarra (Navarra, 1976, pp. 33-37), parecem, de facto, recuperar alguns aspetos deste relato (“A mulher de um almocreve de Amboise preferiu morrer às mãos de seu criado que ceder aos seus ruins desejos”).

3. Francisco Saraiva de Sousa, pároco da freguesia de Nossa Senhora dos Mártires e confessor do convento de Santa Marta, em Lisboa, deu à estampa o *Baculo Pastoral de flores de exemplos divinos colhidos de vária e autêntica história espiritual sobre a doutrina cristã, utilíssimo não só para pregadores e pastores de almas, mas para todo o cristão que procura salvar-se e instruir seus filhos com bons exemplos* (primeira edição de 1624), uma das obras que conheceria maior sucesso, traduzido pelo número de reedições que conheceu, ao longo dos séculos XVII e da primeira metade do século XVIII. O *Baculo Pastoral* inscreve-se, deste modo, em um quadro catequético, adequado aos moldes da Contrarreforma, e nesse sentido, Saraiva de Sousa defende a necessidade de os pais utilizarem esta obra ao serviço da educação cristã dos filhos (Fernandes, 1991, pp. 311-322; Fernandes, 1995, pp. 339-402), mas não pode ser também dissociado do filão de uma literatura moralizante, que deixou um largo lastro na Época Moderna, imbuída, naturalmente, de preocupações relacionadas com o disciplinamento devocional e social e a organização da vida “interior e espiritual” dos fiéis. Desde logo, no “Prólogo”, Francisco Saraiva de Sousa afirma que “assistindo [...] na Igreja de N. Senhora dos Martyres desta Cidade de Lisboa, quis tomar á” sua “conta (por serviço de Nosso Senhor) ensinar ás tardes dos Domingos, & Santos a Doutrina Christã aos meninos da freguesia; o que” fez “com a curiosidade, & zelo que

se deve a obra tão pia [...]”. Os capítulos são sempre ilustrados com aquilo a que o autor chama “exemplos”, que, nesse sentido, se configuram como contos de matéria predicável.

Uma leitura atenta da obra permitir-nos-á afirmar que são vários os contos em que surge a figura do Demónio, recuperada de relatos orais e escritos, como o *Sendebear*, em que surgia sob formas femininas, que não poderá ser dissociada do contexto de produção da obra, calibrado pela necessidade de morigeração de costumes e comportamentos, através das práticas espirituais e devotas e exercício das virtudes. Deste modo, o autor procurava inculcar a doutrina cristã, recorrendo a estratégias que visavam atemorizar os fiéis: neste caso concreto, socorre-se das potencialidades que a figura do Diabo disponibilizava, para levar os leitores/ouvintes a morigerarem os seus costumes, se pretendiam alcançar a salvação eterna.

O motivo da metamorfose, que remontava, como é sabido, ao *Asno de Ouro*, de Apuleio, e a *Eu, Lúcio. Memórias de um Burro*, de Luciano, encontra também destaque em uma narrativa inserida no *Baculo Pastoral*, relacionada com a transformação de um capão em sapo. Este tema surge também em *Calila e Dimna* (“La rata transformada em niña”), assim como em recolhas tradicionais do “Siglo de Oro”, como já assinalou Maxime Chevalier (Chevalier, 1983), nos quais as problemáticas em torno da magia e do “sobrenatural” adquiriam um destaque incontestável.

A narrativa sobre as “Justiças” do rei D. Pedro I (Sousa, 1657) releva de algumas afinidades com o conto intitulado “Justiça de Trajano”, incluído na recolha de Teófilo Braga (Braga, 1999, pp. 75-76). Este autor defende que esta lenda é de origem medieval, tendo sido objeto de atenção por parte de João Diácono, São Tomás de Aquino e Dante (Braga, 1999, p. 76) e surge também no *Flos Sanctorum*, na “Vida” de S. Gregório Magno, a propósito de uma passagem em que o santo se lembrou da justiça praticada pelo imperador.

O relato sobre Santa Liduvina configura-se em torno de determinados *topoi*, de larga tradição. Tentando, à semelhança de tantas outras santas, virgens e mártires, escapar a certas propostas sexuais ilícitas ou ao matrimónio, Liduvina pede a Deus que seja acometida de uma grave doença, que lhe deforme o corpo e a torne feia (uma espécie de “Pele de Burro”, personagem de um dos contos de Charles Perrault, incluídos em *Contes de la Mère l’Oye*, que, todavia, só seriam editados em 1697), para desta forma, escapar ao pecado. Além disso, Liduvina só bebe água suja, aspeto que, segundo Gómez Moreno, parece aproximar esta narrativa do *Romance de Fontefrida*, “en una estampa muy próxima de la de la tórtola que despreciaba el agua clara y la bebía turbia” (Gómez Moreno, 2008, p. 150).

Os moldes que configuram a narrativa em torno da rainha Santa Isabel de Portugal e do seu pajem (Sousa, 1624, p. 148) encontravam-se já, como notou Teófilo Braga, no *Patrañuelo* de Joan Timoneda (“Patraña 17”; Timoneda, 1990, pp. 211-216), obra cuja influência se faz também notar nos *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, de Gonçalo Fernandes Trancoso.

4. Por sua vez, o *Casamento Perfeito*, de Diogo Paiva de Andrada, inscreve-se também na moldura da literatura moral, largamente cultivada no Portugal de Seiscentos.

Como já realçou Maria de Lurdes Correia Fernandes, em diferentes estudos (Fernandes, 1987, pp. 31-46; Fernandes, 1995), o próprio título da obra remete-nos para a sua finalidade modelar e exemplar: com efeito, socorrendo-se de uma vasta erudição, o autor insiste na necessidade de “perfeição” moral e espiritual dos casados e da possibilidade de salvação das suas almas. Tendo em vista em propósito, narra vários contos, alguns extraídos dos clássicos que Paiva de Andrade parece conhecer de forma aprofundada, outros provenientes dos contistas e novelistas italianos do século anterior, outros recolhidos dos Livros de Linhagens, outros da tradição popular. De resto, a tendência moralizante da obra conduz, não raras vezes, a uma amplificação dos contos.

É, de facto, o que parece acontecer com a narrativa em torno de um homem “casado, segundo contam as Crónicas antigas, com uma filha de El-Rei de Leão, e andando na guerra contra os Mouros, lha fazia mui grande contra sua honra um homem, que de noite lhe saltava os muros; chegou-lhe notícia do que passava, e ainda que confuso, e perturbado, quis mesmo ser sua testemunha; porque não é prudência governar-se ninguém em coisas tão próprias por informações, nem juízos alheios; e vendo, que subia quem quer, que era, pelas paredes do seu jardim, e saltava dentro; subiu logo, e saltou atrás dele, e achou-o com uma mulher junto consigo, que pelos jeitos, e trajos, lhe pareceu ser a Infante; e sem mais detença, nem discurso embebeu a espada nele, e correu atrás dela, que lhe foi fugindo para o aposento, onde a Infante dormia; entrou correndo com aquela raivosa fúria em seu alcance, e achou a mesma Infante sua mulher assentada na cama mui inquieta, e sobressaltada; e certificado por estas mal consideradas mostras ser ela a própria que lhe vinha fugindo, lhe começou a dar cruéis estocadas: no mesmo tempo saiu uma mulher debaixo do leito vestida nos trajos da Infante gritando, que estivesse quieto, porque ela, e não sua senhora, merecia aquele castigo: era esta uma dama, ou criada sua, que depois da Infante estar recolhida, se ornava com os seus vestidos, e saía ao jardim a recrear-se com um seu namorado, que era o que o senhor deixara morto: e desatinada com o medo da morte, fugiu para onde estava sua senhora a pedir, que a socorresse, e se meteu debaixo do leito: ela que não sabia parte de tal sucesso, acordou ao estrondo dos gritos, e se assentou na cama com a confusão, e sobressalto, com que a viu estar o cego marido: quis a culpada atalhar o mal com dizer a verdade, porém, não foi ele tão venturoso, que chegasse a tempo este remédio, porque já a inocente, e desaventurada Infante estava morta das feridas, e ele de dor, e arrependimento quase também morto junto com ela. Ao outro dia se foi a El-Rei com um grilhão nos pés; e lhe disse publicamente, que ele satisfizera com sua honra, parecendo-lhe, que a Infante lho merecera; porém, que depois da vingança executada, lhe constara claramente de sua inocência, que ali vinha já preso em ferros diante dele, para que mandasse logo executar a justiça. El-Rei, vendo razões tão justificadas, lhe concedeu a vida, e ele a foi logo perder em seu serviço, fazendo maravilhas de valentia” (Andrada, 2008, pp. 50-51).

Diogo Paiva de Andrada deverá ter conhecido esta narrativa, que José Matoso considera um “romance”, na linha das considerações de Menendez Pelayo, através do *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro de Barcelos*, nomeadamente de um relato que narra o assassinato de Dona Estevainha, ou Estefânia Alonso, filha do

rei Afonso VII de Leão e Castela, às mãos do marido, Fernão Rodrigues de Castro, devido às “aventuras” amorosas de uma covilheira com um peão (Mattoso, 1983). O motivo do assassinio de um dos cônjuges à mão do outro remontava à Antiguidade clássica: lembremos o exemplo de Clitemnestra, que, com a ajuda do seu amante, Egisto, mata o marido, Agamémnon; por sua vez, é também possível rastrear no *Sendeban* o tema da maldade das mulheres. Para além do tópico do “disfarce”, que confere uma certa tensão ao relato, a relação ilícita entre a aia e o seu amante funciona como um elemento que, de certo modo, intensifica a sexualidade inerente ao relato. No século XVI, Matteo Bandello, na “Historia Tercera de la Duquesa de Saboya” (Bandello, 1943, pp. 49-98), retomará o tema da mulher acusada injustamente de adultério, embora, neste caso, esta não tenha tido o destino trágico de D. Estevainha. A narrativa sobre o “fidalgo português, que estava antigamente por Embaixador na Corte de El-Rei de Castela” (Andrada, 2008, p. 51) retoma o mesmo tema⁶.

A sexagésima nona novela do *Heptameron* (Navarra, vol. 3, 1976, p. 115) parece configurar-se como uma variante desta narrativa, na medida em que, neste caso, é o marido quem veste o fato da aia, assim como a sexagésima sexta novela explora o tema do eventual efeito “nefasto” que os criados poderão exercer.

A narrativa que Diogo Paiva de Andrada inclui no seu *Casamento Perfeito*, a propósito de Albuíno, rei dos Lombardos, e de sua mulher, Rosimunda (apesar de nunca a identificar pelo nome) (Andrada, 2008, p. 24)⁷, parece ser uma ampli-

⁶ Andrada, 2008, p. 51: “Mais considerado foi, e com melhor fortuna, um fidalgo português, que estava antigamente por Embaixador na Corte de El-Rei de Castela; chegou-lhe notícia, que entrava um homem as mais das noites pela janela do aposento, onde sua mulher dormia: veio logo secretamente informar-se do caso, e achou, que era ainda mais do que lhe disseram, e que de umas línguas para outras, (que são as navalhas de todas as honras), se ia pela sua cortando largo. Nem ainda assim se quis confiar senão de seus olhos, e com eles viu em uma noite escura subir por uma escada de corda o causador de sua desonra: subiu ele depois com muito esforço, e resolução pela mesma escada, e entrando muito secreta, e mansamente pela janela dentro, não sentiu rumor na casa, nem rasto, ou sinal algum de ruim suspeita; foi-se para a cama, onde a mulher estava, ainda cioso, e mal inclinado, e não achou mais, que a ela dormindo muito quieta, e descansada, porque a inocência receia pouco, e suspeita menos: espantado, e indeterminado andou tenteando com a espada todos os cantos, até que pelas gretas de uma porta enxergou na casa de dentro luzir candeia; e sentindo falar um homem em voz muito baixa, acabou de entender, que ali devia estar quem ele buscava: abriu a porta, e entrou de repente, e achou-o com uma criada, a qual o metia em casa todas as noites pela janela da mesma câmara de sua senhora, depois que a sentia pegada no sono. Acabou ele de quietar seu furioso sentimento, com ver, que sua honra estava segura; e dando aos lascivos, e atrevidos amantes seu justo castigo, manifestou o que passava a toda a cidade, e tornou com a sua embaixada mais bem quieto do que veio”.

⁷ “Alboino Rei dos Longobardos, casou-se inconsideradamente com uma sua cativa, e depois que a levantou a tanta preeminência, e dignidade, a tratava publicamente com descortesias e despezos; sentia-os ela com sofrimento, mas ele perseverava com demasia, até que ela se resolveu em tomar vingança [...]; propôs a um Hermenequildo mancebo nobre, e atrevido, que quisesse por traição matar a El-Rei, e prometeu-lhe em prémio o leito, e o Reino [...]; soube que Hermenequildo tratava amores com uma dama de sua Corte, e a esta mandou que em certa noite o fizesse vir ao seu aposento; e fingindo que era a própria dama, esteve com ele às escuras a noite toda: quando se quis ir, lhe descobriu com quem estivera, e lhe disse que ou matasse El-Rei, e casasse com ela, ou lhe havia de mandar cortar a cabeça [...]; aceitou ele o primeiro partido, e logo se pôs tudo

ficção do tipo 1511.II da classificação Aarne-Thompson (“The Queen murders her husband”) (Thompson, 1961). Esta tradição terá sido, de acordo com Teófilo Braga (Braga, 1999, p. 93), coligida de Paulo Diácono e de Gotfrid e teve larga fortuna no contexto italiano⁸.

Pese embora o facto de não termos encontrado provas que sustentem esta hipótese, Diogo Paiva de Andrada parece ter sido leitor de Margarida de Navarra e de Matteo Bandello, na medida em que algumas das breves narrativas que insere no *Casamento Perfeito* apresentam várias semelhanças com algumas das novelas daqueles autores, conduzindo-nos, assim, a equacionar questões relacionadas com a receção e a circulação da prosa de ficção estrangeira em Portugal, durante o século XVII. Neste sentido, valerá a pena chamar a atenção para a narrativa sobre Giaquineta:

Uma formosa dama Genovesa, por nome Gianquineta, era muito amada de um cidadão nobre e muito rico chamado Vivaldo, desprezou-o por alguns anos com termos esquivos e soberbos, e pelo desenganar, se com outro de muito menos fazenda, e qualidade; era o marido mercador, como são quase todos os moradores daquela cidade, e andava muitas vezes por fora negociando seus tratos [...]. De uma vez que o marido andava ausente, sobreveio na cidade grande carestia de mantimentos, a qual como sempre aperta mais com os menos providos, em breves dias fez gastar a Gianquineta esse pouco provimento com que ficara, e achou-se com três filhos que sustentar sem nenhum remédio, nem socorro; quis comprar a sustentação com a honestidade, que é a resolução mais ordinária nas que são virtuosas por cumprimento, e parecendo-lhe que em Vivaldo teria a compra certa, lhe foi oferecer com rogos o que tantas vezes negara com despezos; foi ele cristão generoso, posto que amante afeiçoado, porque antepoando os preceitos do Céu aos do seu gosto, sem lhe ofender a honestidade lhe acudiu liberalmente à sua miséria.

O excerto acima transcrito comporta certas semelhanças com a vigésima quarta novela do *Heptameron* (“Por via da grande pressa que tinha em descobrir o seu amor à rainha de Castela, foi Elisor por ela tão cruelmente tratado, que lhe foi esse amor prejudicial e empós proveitoso”; Navarra, 1976, pp. 59-69), mas a sua estrutura permite-nos perceber que foi decalcado da vigésima sexta novela, incluída na “segunda parte” da coletânea de Bandello (s.d, pp. 1028-1036).

A história sobre Cláudia Fiesco, filha do conde Sinibaldo Fiesco, casada com Simón Ravasquero, senhor de Taro⁹, recupera a novela XXXVIII da coleção

em efeito. Poucos dias eram passados, quando vendo ela que sendo Rainha se casara com tanto dispêndio de sua preeminência, e autoridade, começou a viver com o mesmo desgosto, com que vivia seu primeiro marido; e não lhe sofrendo também o coração esta segunda desigualdade, tratou de matar estoutro secretamente, para se casar com um Rei seu vizinho [...]; deu-lhe peçonha mui refinada; e ele vendo-se com as ânsias da morte, e suspeitando a causa dela, a fez comer por força da mesma peçonha, com que morreram ambos em pouco espaço”.

⁸ Pode ser também encontrada no *Horto do Esposo* (2007, pp. 163-164).

⁹ “Muito o foi, posto que sem nenhum fundamento, a de uma Cláudia Genovesa, filha do Conde Sinibaldo, casada com Simão Ravasquero, de que resultou ser necessário dar satisfações e executar vinganças; era formosa em todo extremo, e não menos honesta e precatada; por uma razão teve muitos afeiçoados, por outra nenhum favorecido; entre todos foi mais importuno um João

bandeliana (s.d, pp. 1227-1235), mas o *Leitmotiv* que a traveja releva de afinidades com a vigésima sétima novela do *Heptameron* (“Certo secretário que, com vista a amor desonesto e ilícito, andava atrás da mulher de um seu anfitrião e companheiro, parecendo ela dar-lhe voluntariamente ouvidos, julgou tê-la conquistado; mas ela foi tão virtuosa que, com a dissimulação, o enganou na sua esperança e declarou o seu vício ao marido”; Navarra, 1976, pp. 93-95).

5. Desde os inícios do século XVI, o género hagiográfico foi recebendo “sopros” de renovação e de modernização, no sentido de uma depuração dos textos, no domínio filológico, e de uma preocupação com o rigor histórico, para o que muito terão contribuído as contestações de alguns humanistas (como Erasmo), as posições dos protestantes e, posteriormente, já no século XVII, a atividade dos bolandistas e dos beneditinos de Saint-Maur, principalmente através das acérrimas críticas à desmedida valorização do “maravilhoso” (sobretudo dos milagres) nas narrativas das vidas de determinados santos, assim como à veracidade de alguns desses relatos, especialmente aqueles que compunham a *Legenda Aurea*. Pese embora este clima de renovação, as obras de tónica hagiográfica, editadas ao longo do século XVII, não deixaram de continuar a incorporar na sua estrutura tópicos que se inscreviam na dimensão do “maravilhoso” e que se encontravam já em relatos e textos anteriores.

Como já realçaram Hippolyte Delehaye e Ilaria Ramelli (Delehaye, 1955; Ramelli, 2004-2005, pp. 207-223), a literatura hagiográfica cristã soube, desde cedo, “socorrer-se” de vários *topoi* e temas que se encontravam já na literatura oral e na literatura profana: esta moldura conduziu a que, naturalmente, as fronteiras do relato hagiográfico nunca tivessem sido claramente definidas e diferenciadas, pois, atendendo à sua estrutura, poderia ser relacionado e evidenciar a sua afinidade com outras formas de narrativa breves, ainda que o seu conteúdo fosse diametralmente oposto (Delehaye, 1955). Com efeito, o mesmo autor relacionou estreitamente este género e a novela grega, tendo mesmo introduzido a designação “romans hagiographiques” (Delehaye, 1966, pp. 227-258), numa tentativa de classificação destes textos “híbridos”, que conciliavam uma vertente voltada para a difusão da doutrina cristã, escorada em modelos de cariz edificante, e outra mais permeável à dimensão do “maravilhoso”.

São, de facto, vários e diversos os temas e os motivos que se configuram como elementos básicos da ficção narrativa e que são, em muitos casos, “importados” do conto tradicional, que verificamos terem uma presença contínua nos relatos

Bautista de la Torre [...]; porém, não pôde nunca alcançar mais, que ser igual aos outros nos desfavores [...]; crescia nele o amor com a vista de Cláudia, e a resolução, e atrevimento com a confiança de suas riquezas [...]; quebrou com dádivas a lealdade de uma criada [...] a qual sendo fora Simão Ravasquiero, o meteu secretamente debaixo do leito [...]; apareceu-lhe depois de ela estar só, e recolhida, lembrando-lhe, que arriscava a vida, e honra se fizesse estrondo, ou movimento: não fez ela conta destes perigos, porque a virtude é mui confiada e sempre nestas ocasiões favorecida; desembaraçou-se dele com queixas e gritos pedindo socorro a seus criados, e o mal considerado amante em castigo de seus atrevimentos, foi por eles morto às punhaladas”.

hagiográficos. A título de exemplo, poderíamos referir o caso do “Abade Santo” de Vilar de Frades, que

leuado da contemplação da patria celestial, para de todo se entregar a ella, partio de seu conuento ao romper d’alua para hum ameno, & deleitoso bosque vesinho, no qual de repente, eis que lhe aparece hũa que de notauel fermosura, que cantaua suauissimamente, a qual voando de hũa a outra parte o leuou apos si, atè penetrar o interior do deserto, onde parou; i elle sentado à sombra de hũa aruore, roibado, & suspenso de tam suaue melodia esteue por espaço de settenta anos, que Deos o conseruou naquele estado, atè que a que cessou de seu canto, & desapareceo. Mas o sancto velho imaginando que aquella era a própria manhã, que saira do conuento, se tornou a elle, onde sendo desconhecido dos monges, relatando o que lhe succedêra, foi restituído á sua antigua dignidade [...]. (Cardoso, tomo I, 2002, pp. 1-2)

A leitura deste excerto parece-nos permitir afirmar que este revela, claramente, inegáveis semelhanças com o conto dos Sete Adormecidos de Éfeso, classificado, por Aarne-Thompson, como o tipo 766, e com o conto maravilhoso da “Bela Adormecida”, refletindo, assim, intertextualidades de natureza diversa que, no século XVII, configuravam ainda os moldes da escrita de matriz hagiográfica.

6. Chegados a este ponto, valerá a pena tecer algumas reflexões. De larga e fecunda tradição, o conto foi, ao longo do século XVII, cultivado, em Portugal, sob matizes diversos, em obras que se enquadram em filões como a literatura moral, catequética, historiográfica ou hagiográfica, as quais, na moldura da Contrarreforma, unem a dimensão da utilidade e do didatismo à do entretenimento e do deleite, concretizando, deste modo, o binómio horaciano do *prodesse ac delectare*.

Calibradas pela *varietas*, resultante da intertextualidade, estas narrativas breves são, assim, molduras diegéticas que se escoram na necessidade de captar a atenção do leitor ou do ouvinte. Deste modo, “escudadas” pela “capa” da exemplaridade – que poderia ser “positiva”, no sentido de “exemplo” a seguir, porque paradigmática, ou “negativa”, porque causa de “males” e castigos –, estas narrativas convertem-se em “casos paradigmáticos”, naturalmente em sintonia com a moldura da Contrarreforma, propostos como pautas comportamentais para imitação dos leitores e ouvintes...

Referências bibliográficas

- Amado, T. (1997). Os géneros e o trabalho textual. In C. A. Ribeiro & M. Madureira (Eds.), *O Género do Texto Medieval* (pp. 1-28). Lisboa: Cosmos.
- Andrada, D. P. (1630). *Casamento Perfeito*. Lisboa: por Jorge Rodriguez.
- Andrada, D. P. (2008). *Casamento Perfeito*. Lisboa: Sá da Costa.
- Bandello, M. (S. d.). *Novelle di Matteo Bandello*. Letteratura Italiana Einaudi. Recuperado de www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_4/t77.pdf.
- Bandello, M. (1943). *Historias trágicas*. Madrid: Ediciones Atlas.
- Barros, J. (1540). *Espelho de Casados*. Porto: Vasco Dias Tanco de Frexenal.
- Boccaccio, G. (S. d.). *Decameron*. Tradução de Urbano Tavares Rodrigues (5 volumes). Lisboa: Formar/Bertrand.
- Braga, T. (1999). *Contos Tradicionais do Povo Português* (volume II). Lisboa: Publicações D. Quixote.
- Bremond, C.; Le Goff, J.; Schmitt, J.-C. (1982). *L'Exemplum*. Turnhout: Brepols.

- Buescu, A. I. (2016). *A livraria renascentista de D. Teodósio I, duque de Bragança*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.
- Caffiero, M. (1994). Tra modelli di disciplinamento e autonomia suggestiva. In G. Barone; M. Caffiero; F. S. Barcellona (Eds.), *Modelli di santità e modelli di comportamento. Contrasti, intersezioni, complementarità* (pp. 265-278). Torino: Rosenberg & Sellier.
- Calila e Dimna (1984). Ed. de Juan Manuel Cacho Bleucia e María Jesús Lacarra. Madrid: Ediciones Castalia.
- Cardoso, J. (1652). *Agiologio Lusitano dos Sanctos, e Varoens Illustres em virtude do Reino de Portugal, e suas Conquistas* (Tomo I). Lisboa: na Officina Crasbeekiana.
- Cardoso, J. (2002). *Agiologio Lusitano dos Sanctos, e Varoens Illustres em virtude do Reino de Portugal, e suas Conquistas* (Tomo I). Ed. fac-similada com estudo e índices de Maria de Lurdes Correia Fernandes. Porto: Faculdade de Letras.
- Carvalho, J. A. F. (2013). Espiritualidade portátil. Um mundo a reconhecer? *Via Spiritus*, 20, 135-161.
- Castelo Branco, M. C. (2001). Género. In *Dicionário de Metalinguagens da Didáctica* (p. 204). Porto: Porto Editora.
- Chevalier, M. (1983). *Cuentos folkloricos españoles del Siglo de Oro*. Barcelona: Ed. Crítica.
- Delcorno, C. (1989). *Exemplum e letteratura: tra Medioevo e Rinascimento*. Bologna: Il Mulino.
- Delehaye, H. (1955). *Les légendes hagiographiques* (4ª). Bruxelles: Société des Bollandistes.
- Delehaye, H. (1966). *Les passions des martyrs et les genres littéraires* (2ª ed.). Bruxelles: Société des Bollandistes.
- Fernandes, M. L. C. (1987). Da espiritualidade à moralidade: o casamento segundo Diogo Paiva de Andrada. *Problemáticas em História Cultural*. Anexo da *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, 1 (pp. 31-46). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Fernandes, M. L. C. (1991). Modelos educativos do Barroco em Portugal: a “boa criação” e a “polícia cristã”. *Actas do I Congresso Internacional do Barroco* (vol. I, pp. 31-46). Porto, X.
- Fernandes, M. L. C. (1995). *Espelhos, Cartas e Guias. Casamento e Espiritualidade na Península Ibérica. 1450-1700*. Porto: Instituto de Cultura Portuguesa/ Faculdade de Letras do Porto.
- Fernandes, M. L. C. (2000). *Espiritualidade (Época Moderna)*. In C. M. de Azevedo (Dir.), *Dicionário de História Religiosa de Portugal* (vol. II, pp. 187-193). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Ferreira, J. P. (1981). *Novelistas e contistas portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: IN-CM.
- Ferreras, J. I. (1988). *La novela en el siglo XVII*. Madrid: Taurus.
- Glória, N. M. G. J. (1988). *O espaço do conto no texto medieval* (Tese de Doutoramento). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Gómez Moreno, Á. (2008). *Claves hagiográficas de la literatura española (del Cantar de mio Cid a Cervantes)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Horto do Esposo* (2007). Edição de Irene Freire Nunes, coordenação de Helder Godinho. Lisboa: Edições Colibri.
- Kupert-Tsur, N. (2001). Le moi, sujet de l'Histoire. *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, 19 (1), 63-81.
- Lacarra, M. J. (1979). *Cientística medieval en España: los orígenes*. Zaragoza: Departamento de Literatura Española / Universidad de Zaragoza.
- Laspéras, J.-M. (1987). *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*. Montpellier: Éditions du Castillet.
- Lund, C. (Ed.) (1980). *Anedotas portuguesas e memórias biográficas da corte quinhentista. Istorias e ditos galantes que sucederão e se disseram no Paço*. Coimbra: Livraria Almedina.
- Mattoso, J. (1983). *Narrativas dos Livros de Linhagens*. Seleção, introdução e comentários de José Mattoso. Lisboa: IN-CM.
- Menéndez Pelayo, M. (1961). *Orígenes de la Novela* (vol. III). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Mimoso, A. B. F. (1997). *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo de Gonçalo Fernandes Trancoso* (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Mimoso, A. B. F. (1998). “Contos e histórias de proveito e exemplo” de Gonçalo Fernandes Trancoso: um livro “exemplar”. *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, XV, 259-329.
- Mimoso, A. B. F. (2005). *A novela breve portuguesa do século XVII* (Tese de Doutoramento). Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Moisés, M. (1975). *O Conto Português*. S. Paulo: Cultrix.

- Navarra, M. (1976). *Heptameron* (3 volumes). Tradução de Luiza Neto Jorge e Manuel João Gomes. Lisboa: Editorial Estampa.
- Nobre, C. (1999). *Um Texto Instrutivo do Século XVI de Gonçalo Fernandes Trancoso. Contos & Histórias de Proveito & Exemplo*. Leiria: Magno Edições.
- Paredes Nuñez, J. (1984, Juillet-Décembre). El término “cuento” en la literatura románica medieval. *Bulletin Hispanique*, LXXXVI (3-4).
- Pedrosa, J. M. (2004). *El cuento popular en los Siglos de Oro*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Quint, A.-M. (2000). Conto, história, novela – d’un mot à l’autre. In A.-M. Quint (Ed.), *Les voies du conte dans l’espace lusophone* (pp. 13-26). Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Ramelli, I. (2004-2005). La ricerca attuale sui rapporti tra il primo Cristianesimo e la cultura classica alla luce di un recente contributo. *Espacio, Tiempo e Forma, Serie II, Historia Antigua*, 17-18. UNED, 207-223.
- Santos, Z. C. (2000). *Literatura religiosa (Época Moderna)*. In C. Moreira de Azevedo (Dir.), *Dicionário de História Religiosa de Portugal* (vol. III, pp. 125-130). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Santos, Z. C. (2013). Fonti e ricerche per la storia della santità in Portogallo nel Seicento. *Sancroforum*, 10, 143-158
- Sendebarr* (1996). Ed. de María Jesús Lacarra. Madrid: Catedra.
- Sousa, F. S. (1624). *Baculo Pastoral de exemplos divinos colhidos de vária e autentica historia espirital sobre a doutrina cristã, utilíssimo não so para pregadores e pastores de almas, mas para todo o cristão que procura salvar-se e instruir seus filhos com bons exemplos*. Lisboa: por Pedro Craesbeeck.
- Sousa, F. S. (1657). *Segunda Parte do Baculo Pastoral de exemplos divinos colhidos de vária e autentica historia espirital sobre a doutrina cristã*. Lisboa: por Antonio Alvarez.
- Thompson, S. (1961). *The types of the folktale: a classification and bibliography*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennicae.
- Timoneda, J. (1990). *El Patrañuelo*. Ed. de María Pilar Cuartero Sancho. Madrid: Espasa-Calpe.
- Toscano, F. S. (1623). *Paralelos de Príncipes e Varões Ilustres, amigos a que muitos da nossa Nação portuguesa se assemelharam, em suas obras, ditos e feitos; com a origem das Armas de algumas familias deste Reino*. Evora: por Manoel Carvalho.
- Trancoso, G. F. (1575). *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*. Lisboa: por António Gonçalves.
- Trancoso, G. F. (1974). *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*. Prefácio, leitura de texto, glossário e notas de João Palma Ferreira. Lisboa: IN-CM.

Resumo

Género cultivado, por meio do registo escrito, desde a Idade Média – de que é exemplo o *Horto do Esposo* –, mas largamente difundido através de uma ancestral circulação oral, o conto conhece, em Portugal, um muito significativo sucesso, com a edição dos *Contos e Histórias de proveito e exemplo* (1575), de Gonçalo Fernandes Trancoso, que, como é sabido, reflete, em boa medida, a receção e a influência da “novella” de matriz italiana, sobretudo de Boccaccio ou Bandello. Pese embora o facto de, ao longo do século XVII português, não ter sido editada qualquer coletânea de contos, nos moldes da de Trancoso, tal quadro não significa que o género tenha caído em desuso ou no esquecimento. Neste sentido, tentando mostrar a perenidade do conto no discurso escrito, este artigo procura chamar a atenção para os moldes em que este género continuou a ser cultivado, ainda que, por vezes, apresentando matizes diversos, tributários de uma evidente intertextualidade, mas que não poderão ser dissociados da sua função didáctica e de entretenimento, como o *Casamento Perfeito* (1630), de Diogo Paiva de Andrada, o *Baculo Pastoral* (1624), de Francisco Saraiva de Sousa, os *Paralelos de Príncipes* (1623), de Francisco Soares Toscano, e até mesmo o *Agiologio Lusitano* (1652-1666), de Jorge Cardoso.

Abstract

Developed since the Middle Ages – *Horto do Esposo* being an example – but widely spread through ancestral oral circulation, the tale knows in Portugal a very significant success, with the edition of *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* (1575), by Gonçalo Fernandes Trancoso, which, as is well known, reflects, to a large extent, the reception and influence of the Italian “novella”, especially those written by Boccaccio or Bandello. Despite the fact that during the XVIIth century, in Portugal, no collection of short stories, like that by Trancoso, was published, this does not mean that the genre has fallen into disuse or oblivion. In this sense, trying to show the continuity of the tale in the written discourse, this article seeks to draw attention to the ways in which this genre continued to be cultivated, although sometimes presenting different nuances, tributaries of a clear intertextuality, from the perspective of their role to teach and to entertain, in works such *Casamento Perfeito* (1630) by Diogo Paiva de Andrada, *Baculo Pastoral* (1624), by Francisco Saraiva de Sousa, *Parallos de Principes* (1623), by Francisco Soares Toscano, or *Agiologio Lusitano* (1652-1666), by Jorge Cardoso.

O amor em tempos de prosa: paixões equivocadas nos contos de Eça

Love in times of prose: mistaken passions in Eça's short stories

Maria Helena Santana

Centro de Literatura Portuguesa, Universidade de Coimbra
mahesa@netcabo.pt

Palavras-chave: Eça de Queirós, amor, contos realistas.
Keywords: Eça de Queirós, love, realist short stories.

Introdução

Nem sempre é fácil a um romancista conviver com a exigente arte da forma breve. Que o diga Eça de Queirós, defensor convicto do romance e ciente da reputação superior deste género. Num dos raros paratextos em que se referiu ao conto – o prefácio ao livro *Azulejos*, do amigo conde de Arnoso – Eça classificou-o como uma derivação inócua, um interlúdio no labor sério e árduo do género que verdadeiramente interessa (o do romance, já se vê). “Doce ocupação”, a do criador de “flores de arte”, que se resume a “contar uma história com senso e com gosto”, como aí se lê. Sobre a poética do conto deixa umas frases soltas e também algo anódinas: quer-se leveza de composição e de retórica, um *risco leve sóbrio*, como convém a um género também ele delicado por natureza. Todo este vocabulário sobre a arte do conto tem conotações femininas: trata-se, parece dizer, de uma distração artística, não necessariamente frívola mas algo inconsequente, o que está aliás de acordo com a hierarquia literária do século XIX. O mesmo preconceito constrangeu por exemplo o seu contemporâneo Fialho de Almeida, um contista por vocação que nunca se conformou com essa suposta inferioridade.

O grande desafio que se colocava a estes escritores era o de escrever contos em modo realista, e com temática urbana, quando não havia tradição consolidada nem a forma breve parecia adaptar-se bem à representação crítica de ambientes sociais. À primeira vista, a famosa *tranche de vie* caberia bem no espaço concentrado de um conto. Mas como sintetizar em poucas páginas um ‘efeito de real’ que requer lentidão, amplificação, detalhes para ser credível? E como narrar uma história cujo interesse não deve assentar na força dramática, quando o conto pede

eventos e forte impressão? Poucos conseguiram contornar estas dificuldades com sucesso. E no entanto foi no século XIX, pela mão de alguns autores comprometidos com o realismo crítico, que o conto urbano se emancipou, abrindo caminho a novas modalidades do género.

1. Eça de Queirós produziu ao longo da sua carreira um número não despidendo de relatos breves, na maioria publicados em periódicos portugueses e brasileiros, que nunca reuniu em volume autónomo. Alguns ficaram incompletos e/ou inéditos. A recente edição crítica, feita por Marie-Hélène Piwnick¹, apresenta 24 textos (mais duas variantes), entre éditos e póstumos, com datas e características muito diferentes: farsescos, alegóricos, mítico-lendários (a maioria) e um pequeno núcleo de assunto contemporâneo, concebidos em modo realista, se assim os podemos considerar: são eles, por ordem cronológica, “Singularidades de uma rapariga loura” (1874), “Um poeta lírico” (1880), “No Moinho” (1880), “Civilização” (1892) e “José Matias” (1897). Todos apresentam fundamentalmente retratos de personagem, com alguma incidência caricatural e – à exceção de “Civilização”, que é na verdade uma alegoria utópica, muito pouco realista – relatam histórias de vida deceptivas, quase patéticas, marcadas por desencontros de amor. É este elemento temático comum, algo surpreendente no autor, que irei seguidamente comentar. Escolhi como mote “O amor em tempos de prosa” inspirando-me num texto do mesmo Eça, sobre “Tema[s] para versos”².

A poesia não se inventou para cantar o amor – que de resto não existia ainda quando os primeiros homens cantaram. [...] a poesia tendeu sempre, e tenderá constantemente a resumir, nos conceitos mais puros, mais belos e mais concisos, as ideias que estão interessando e conduzindo os homens. Se a grande preocupação do nosso tempo fosse o amor – ainda admitiríamos que se arquivasse, por meio das artes da imprensa, cada suspiro de cada Francesca. Mas o amor é um sentimento extremamente raro entre as raças velhas e enfraquecidas. Os Romeus, as Julietas (para citar só este casal clássico) já não se repetem nem são quase possíveis nas nossas democracias, saturadas de cultura, torturadas pela ânsia do bem-estar, cépticas, portanto egoístas, e movidas pelo vapor e pela electricidade. [...]

Ora quando uma arte teima em exprimir unicamente um sentimento que se tornou secundário nas preocupações do homem – ela própria se torna secundária, pouco atendida e perde a pouco e pouco a simpatia das inteligências. Por isso hoje, tão tenazmente, os editores se recusam a editar, e os leitores se recusam a ler, versos em que só se cante de amor e de rosas. E o artista que não quer ser uma voz clamando no deserto e um papel apodrecendo no armazém, começa a evitar o amor como tema essencial da sua obra. A glória de Zola vem sobretudo da universalidade e modernidade dos seus assuntos, – a terra, o dinheiro, o comércio, a política, a guerra, a religião, as grandes indústrias, e a ciência – que são os factos que interessam o homem culto. Aqueles que, como Feuillet e Sandeau, e tantos outros, só sonhavam cantar, com pena enternecida e graciosa, histórias de amor, e em que

¹ As citações que seguem referem-se a esta edição, *Contos I* (2009), indicando-se apenas a página.

² Trata-se de um pequeno ensaio de 1893 que acompanha o conto “Tema para versos” (mais conhecido pelo título apócrifo “A Aia”), in *Contos I*, “Anexo”, pp. 259-64.

o amor era o centro e o motor único da vida, estão abandonados, comidos humilhantemente pelos ratos, nos subterrâneos dos livreiros. [...]

No tempo de Eça de Queirós (anos 1870, 80, 90), o amor estava de facto fora de moda – em verso e em prosa. Considerava-se um sentimento anacrónico, esgotado por uma cultura romântica também ela obsoleta, e só aproveitável como tema literário pelo viés da sátira ou, mais seriamente, como forma de terapia e crítica de costumes. É por esta pedagogia negativa que o tema é então amplamente resgatado pelos naturalistas; e também por esta via autorizado a caucionar novas e muito ousadas representações, com o desejo culpado e o erotismo.

2. O conto “No Moinho”, um caso de “romanticismo mórbido” que desencaminha o imaginário feminino, inscreve-se justamente na matriz naturalista: Maria da Piedade, uma mãe de família de uma vila de província, desenvolve uma paixão fugaz por um primo de Lisboa que lhe desperta o desejo adormecido em anos de casamento resignado; após um único beijo, roubado no moinho, o primo parte, assustado, mas deixou-lhe a memória da experiência iniciática e um vírus terrível: a literatura sentimental: “Foi durante meses um devorar constante de romances. Ia-se assim criando no seu espírito um mundo artificial e idealizado” (p. 217). A breve trecho, o poder alienante da leitura transformou a antiga mulher virtuosa, enfermeira dos filhos débeis e dum marido inválido, numa histérica sem moral:

“A santa” tornava-se Vénus. [...] chegou ao momento em que bastaria que um homem lhe tocasse, para ela lhe cair nos braços: – e foi o que sucedeu, com o primeiro que a namorou, daí a dois anos. Era o praticante da botica. Por causa dele escandalizou toda a vila”. (p. 218)

O registo naturalista que aqui encontramos funciona mal na forma breve. Apesar da exemplaridade negativa não me parece que o intuito pedagógico seja muito convincente, ao contrário do que sucede n’*O Primo Basílio*, publicado dois anos antes (há quem defenda a relação hipertextual dos dois textos). Há um distanciamento irónico a contaminar todo o discurso que torna a ‘moral da fábula’ demasiado grotesca para ser tomada a sério³, tal como a própria protagonista. O narrador tem o cuidado de a perspetivar sob os olhos da “Vila”, sem se comprometer claramente com o seu juízo crítico. Lido com alguma liberdade, o conto pode até sustentar uma leitura provocadora, pois nada nos diz que Maria da Piedade, enquanto esposa virtuosa (“uma santa”), seja de veras digna de admiração, nem que no final se sinta de facto digna de dó: pelo contrário, os deveres familiares “eram-lhe agora pesados como fardos injustos”; e “entregar-se” ao escândalo foi uma escolha sua. Porém esta ambiguidade não chega a gerar verdadeira abertura semântica, é apenas sugestiva de indeterminação.

³ Tratei esta questão em “O naturalismo e a moral ou o poder da literatura” (Santana, 2015).

3. Bem diferentes – e mais interessantes para o leitor atual – são os contos em que a misoginia queirosiana, estando sempre presente, dá espaço a figuras insólitas do amor masculino; mais precisamente, a representações de homens apaixonados que fogem aos estereótipos donjuanescos para se constituírem em anacronismos literários.

“Singularidades de uma rapariga louira” é um conto de inegável modernidade, a começar pelo caráter enigmático da personagem que lhe dá título e prosseguindo na ambiguidade discursiva de todo o texto. Indefinida na descrição física e sem retrato psicológico, a rapariga louira, que só tarde recebe o nome de Luísa, paira na narrativa como uma medusa insubstancial: sabemos que tem mãos de fada e um sorriso angélico, onde reluz uma fiada de “dentinhas brancas”, e que esconde o rosto inexpressivo num insólito leque chinês. Nada de especial lhe marca a existência, além de uma mãe (será mesmo mãe?) protetora, que a esconde ou mostra a espaços e a encoraja a aceitar o namoro com o modesto vizinho guarda-livros. Depois de vários pequenos episódios equívocos, a rapariga vem a revelar-se como uma ladra, talvez cleptomaníaca; é de imediato afastada pelo noivo, à porta duma ourivesaria de Lisboa; e desaparece da história sem conseguir dar uma explicação, tão “inerte e passiva” como entrou: uma louira com um leque chinês, ambos signos vazios mas propícios a todas as interpretações semióticas (e freudianas).

Se este é sem dúvida um retrato notável pela sua indeterminação – comparável a certas personagens machadianas, como Capitu – também não devemos subestimar a figura do noivo equivocado, que conta a sua história anos mais tarde ao narrador, um viajante que encontra casualmente numa estalagem do Minho. “Começou por me dizer que o seu caso era simples – e que se chamava Macário... [...] inconscientemente estabeleci-me na ideia de que o *facto*, o *caso* daquele homem, deveria ser grotesco, e exalar escárnio” (pp. 167; 169). Nas palavras do narrador, que se diz “positivo e realista”, só se justifica contá-la por ser “um acidente singular da vida amorosa”, próprio duma época – os anos 1820, 30 – em que os costumes e os espíritos eram ingénuos (p. 170); e porque ele próprio se sentia naquele dia estupidamente romântico.

Do amor definitivo, sério e casto de Macário pela vizinha loira pouco há de *facto* a contar, tão trivial é o cenário pequeno-burguês em que evolui: crédulo, não se apercebe dos pequenos indícios enganadores que envolvem Luísa. Mas sucede que a rapariga loira se infiltra neste homem “recto e severo”, de espírito simples, com a tenacidade das grandes paixões: por ela enfrenta o tio, perde o emprego e a casa, depois a fortuna adquirida em Cabo Verde; por ela o destino do guarda-livros converte-se num “destino nupcial”... Por ela? Ou pelo valor do compromisso, o sentido da honra antiga? A questão torna-se pertinente e deve ser colocada. Certo é que Macário pouco toca em Luísa, nunca acha oportuno o momento de se casar, e põe termo ao mito do amor eterno no prosaico momento da revelação; sentindo a honra ofendida, a renúncia é tão definitiva e total como a paixão. Marie-Hélène Piwnik, em análises anteriores deste texto⁴, observa que

⁴ (Piwnik, 2012, pp. 214-15). Revela aí também a relação intertextual com um conto de Balzac, “La Bourse”.

Macário, órfão, frágil e loiro como a noiva, parece sugerir um medo incestuoso dela; talvez esta inferência seja forçada..., mas faz notar que ele vai adquirindo, com o tempo, uma semelhança física com o tio (“baixo e grosso”, “queixo saliente e resoluto”, o mesmo casaco antiquado); podemos portanto deduzir que emulou os valores do comerciante prático e austero cujo aspeto adotou.

Ficamos assim com outro enigma interpretativo por resolver. Amor prosaico ou amor poético, o de Macário? Terrível ou grotesco? As duas leituras insinuam-se no relato pouco confiável do narrador. Será talvez sublime visto pelo ângulo literário, onde vive a memória dos grandes sentimentos; será patético segundo o critério positivo do mundo moderno. Melodrama ou farsa – avisou ele... – tudo depende da perspetiva. Mais uma vez, o leitor é convocado a decidir.

4. Passemos agora ao mais breve destes textos breves, “Um poeta lírico”. Curiosamente, o contexto de enunciação tem semelhanças com a história anterior, pois ambos cabem na categoria do conto de viagem ou, mais especificamente, do *récit d’auberge* (“o que não contas à tua mulher, o que não contas ao teu amigo, conta-lo a um estranho, na estalagem”, dizia o narrador de “Singularidades”); e em ambos a curiosidade pelo outro “começa à ceia”: onde antes havia um narrador-viajante que partilha a mesa e o quarto com um hóspede numa estalagem do Minho (Trás-os-Montes, na verdade), há agora um sócia seu, também de passagem, que observa um criado de mesa num hotel de Londres. O cenário muda (Charing Cross, mesmo num domingo chuvoso e vitoriano é mais cosmopolita do que Vila Real), mas o narrador mantém-se bastante idêntico, com total domínio da voz, tal como o registo narrativo, apenas acentuando a ironia e uma certa plasticidade do discurso⁵.

Korriscosso, o criado, é um homem estranho, de figura esguia, caricatural e de uma tristeza “romântica”, “byroniana”, que quadra mal com a função; mostra um único gesto de interesse quando fixa o olhar num livro que o cliente tem nas mãos: *Idylls of the King* (1885), de Tennyson, não por acaso, um poeta igualmente melancólico. A curiosidade do narrador esmorece ao saber que Korriscosso é grego, povo que considera de má reputação moral (informa-o outro hóspede levantino, rico, simpático e pedófilo). E o preconceito cultural parece confirmar-se quando surpreende o seu livro, fervorosamente anotado, no modesto quarto do criado. Ora Korriscosso é poeta – e o narrador finge que também o é, sublinhando ser tal atitude “grotesca e impudente num homem do Norte”. De facto, parece concluir-se que o Poeta, lírico, sofredor, não passa de uma “estampa romântica”, uma espécie em vias de extinção no mundo moderno e material. Todavia, esse desencontro cultural ativa a imaginação e constitui a via de acesso aos detalhes que podem dar azo a uma história. A falsa situação de confiança, qual inquérito de antropólogo, encoraja o criado (tal como antes o guarda-livros) a contar ao viajante fragmentos soltos da sua vida sentimental – o mínimo necessário e suficiente para delinear um tipo humano fora do normal.

⁵ Veja-se, sobre este conto, a análise de G. Magalhães (2012).

Da biografia aventureira do grego “tudo é vago e suspeito”, afirma o narrador; fascina-o, acima de tudo, a triste história de amor que o domina no momento presente: “Ama uma Fanny, criada de todo o serviço em Charing Cross”, uma mulher de carnção branca e cabelos louros, suscetíveis de “entontecer um meridional”. Ora a sua musa do Yorkshire não entende aquela paixão poética, toda ideal:

Ama um *policeman*, um colosso, um alcides, uma montanha de carne erriçada duma floresta de barbas, com o peito como o flanco dum couraçado, com pernas como fortalezas normandas. [...] Todas as suas economias as gasta em quartilhos de gin, de brandy, de genebra, que à noite lhe leva em copinhos debaixo do avental. (pp. 204-5)

Como não lembrar, na paixão carnal (“babosa”) desta loira roliça, os amores igualmente carnavais da sua antecessora Maria da Piedade pelo empregado da botica, que sustentava por seu turno uma “bola de unto”? E como não evocar Dom Quixote neste afeto delirante de Korrisosso, que vê uma Dulcineia onde apenas existe uma mulher banal? “Mas quê! Ela despreza-lhe o corpo de tísico triste; e a alma não lha compreende... [...] E Fanny não compreende grego...” (p. 205). A sexualidade feminina, ao contrário dos mitos culturais, surpreende pela fisicalidade, ao passo que o amor masculino se desenvolve no plano literário da idealidade. Ou será simplesmente incapacidade? O narrador não o revela, prefere recompor o retrato adivinhado de um homem *sui generis* que vive na literatura e não gosta do mundo real; um criado de mesa que se alimenta da alma e abomina o corpo, “a baixa necessidade material”.

5. O idealista de “Um poeta lírico” não é caso único, pois tem em “José Matias” um complemento virtual. Deste extraordinário conto, objeto de muitos estudos perspicazes (de M. Lúcia Lepecki, Abel Barros Baptista e Ana Paula Ferreira, entre outros) limitar-me-ei a um breve apontamento crítico.

A história deste “rapaz airoso, louro como uma espiga, [...] duma elegância sóbria e fina” chega-nos pela voz dum antigo condiscípulo de Coimbra, no momento em que o acompanha, com um amigo, ao cemitério dos Prazeres, em 1865. Homem banal, na juventude, mas já insondável na sua correção rígida, aparentemente insensível, Matias revela-se outro homem quando conhece em Lisboa a bela Elisa, por quem desenvolve um “absoluto amor”. A vizinha burguesa, casada, deixa-se cortejar à distância, sob a proteção do muro de jardim que os separa, sem que entre ambos haja ensejo – ou necessidade – de contacto físico. Nada que os amantes literários desconheçam: o grande Amor vive-se “de longe”, como ensinam os clássicos do tema. Mas nos anos 1870, em Arroios, diante duma mulher capitosa, poderá alguém achar tal idealismo credível? “E este enlevo, meu amigo, durou 10 anos, assim esplêndido, puro, imaterial! Não ria...” – diz o narrador (p. 368).

Morre o marido de Elisa, outro marido se instala em casa dela, e nada se altera no amor de Matias, “porque permanecia suspenso, imaterial, insatisfeito” (p. 373). Certo é que ao longo de 7 anos (número simbólico) o amor voyeur de Matias se vai tornando de risonho em melancólico, depois extravagante, por fim decadente. Elisa, novamente viúva, tinha então um amante (só do corpo, não da alma), e mais três anos de ternura passaram, ela olhando-o da janela, em roupão

branco, ele na sombra fumando, escondido num portal. E apetece dizer que mais esperara *se não fora, para tão longo amor tão curta a vida*.

O poema de Camões, que, tal como a história bíblica de Jacob, se insinua como subtexto algo irónico do conto de Eça, gera neste uma duplicidade interpretativa. Como entender este fenómeno? Fobia do casamento? Masoquismo? Loucura platónica? Já antes o narrador estabelecera que o fundo romântico de José Matias enquistara num “hiperespiritualismo” doentio; mas noutros momentos já o considera requintado, mudando a perspectiva. Caso “enredado”, o de José Matias, a contrastar com o “caso simples” de Macário: um acalenta um “destino nupcial”; outro receia “as materialidades do casamento, as chinelas, a pele pouco fresca ao acordar”; faria talvez um belo par com a transparente e misteriosa rapariga loira, a única mulher destes contos de quem não se conhece desejo carnal. Só que a realidade humana é dialética, vive de oposições e de tensões que nem sempre aspiram à síntese...

Importa dizer que Matias nunca fala nem temos qualquer acesso ao seu pensamento; quem interpreta os seus atos é o narrador, em diálogo com um companheiro virtual, bastante cético. Ora o narrador é um filósofo encartado, versado na lógica hegeliana, autor de umas “Origens do Utilitarismo” e de um “Ensaio dos Fenómenos Afectivos”, entre outras obras, mas nenhum destes pergaminhos o torna confiável e coerente: antes de ser filósofo, foi idealista como todos os colegas foram. Segundo Abel Barros Baptista, que submete este narrador inconfiável a um estudo minucioso, ele fala como sobrevivente duma geração de “castelos nas nuvens” e esforça-se por “encontrar um discurso possível a meio termo entre o discurso passado que foi o seu e o discurso presente, virtualizado no riso do narratário” (Baptista, 1986, p. 84). Daí a inconsistência das suas opiniões, disfarçadas de dúvida filosófica.

E se Matias permanece insondável, o que dizer de Elisa – banal ou requintada? Perversa ou delicada? Também não há certezas. Sabemos que dava duas mesadas generosas aos seus dois homens e que no funeral “mandou o seu amante carnal acompanhar à cova o seu amante espiritual”. Sempre a Matéria prestou culto ao Espírito, deduz o narrador. Mas se Matias se contenta e é feliz com um amor “desmaterializado”, por que razão vigiava obsessivamente este homem? – talvez por curiosidade mórbida, talvez por razão mais subtil:

Requite furioso de espiritualismo e devoção, meu amigo! A alma de Elisa era sua e recebia perenemente a adoração perene: e agora queria que o corpo de Elisa não fosse menos adorado, nem menos lealmente, por aquele a quem ela entregara o corpo. (p. 383-384)

De resto, o amante platónico não precisava do corpo da mulher: como nota Franklin Leopoldo e Silva, numa bela leitura deste conto, a recusa do corpo é condição do amor heroico, cujo erotismo é contemplativo: “o amor essencial ama o Amor, não o ser amado” (Silva, 1997, p. 186). Assim diz também o hipotexto camoniano – “transforma-se o amador na cousa amada,/ Em virtude do muito imaginar... / Se nela está minha alma transformada, / Que mais deseja o corpo de alcançar?”

Conclusão

Julio Cortázar, numa das suas aulas de literatura em Berkeley, nos anos 1980⁶, ajuda-nos a compreender o segredo simples de um bom conto realista – e dá o exemplo de Maupassant, Tchekov e Quiroga: segundo ele não basta um tema, “porque o tema se reduz exclusivamente à peripécia e morre no momento em que a peripécia, o próprio conto, termina”.

Pessoalmente [...] estou convencido de que o conto realista que se vai fixar na nossa memória é aquele no qual o fragmento de realidade que nos foi revelado vai de alguma forma muito para lá do incidente e da própria história que conta. [...] quando, além do que nos foi contado, o que nele acontece nos permite entrar no espírito, na psicologia, na personalidade profunda dos integrantes do conto, o que não é necessariamente explicitado no próprio conto. [Ou seja, quando permite ver, como diz mais adiante os motores profundos, as razões que levam os homens a ser como são ou como não são, em certos casos.]

Fechado o livro de contos de Eça, o que ficará fixado na nossa memória? Na minha ficam essencialmente seis personagens cujo traço comum é uma forma peculiar de viver ou conceber o amor: uma Piedade cansada de ser santa que se converte Vénus sem se sentir pecadora; um Macário cujo projeto de vida banal se desfaz contra o muro de dentes brancos duma loira singular; um poeta lírico que ama em poesia uma Fanny que ama no quarto um *policeman* colossal; e um José Matias apaixonado pela ideia pura da sua paixão. Serão eles caricaturas (“cromos”, diríamos hoje) do amor romântico, caído em desuso nos tempos prosaicos? Ou antes reconstruções da ideia de género e da identidade sexual, em que no feminino passa a dominar o corpo, a exigência do desejo, e no masculino o espírito, o “erotismo contemplativo”? Sim e não – parece-me a resposta às duas questões. Os contos nunca são romances em miniatura e devemos desconfiar das leituras (e são muitas) que reduzem os textos queirosianos à demonstração de uma tese, seja exemplar, seja psicológica. Ao contrário dos romances do autor, nos contos ninguém é o que parece, nada se resume ao que parece ser. Custa por isso a aceitar a afirmação de Eça de que o amor é “um sentimento que se tornou secundário nas preocupações do homem”. Estamos perante várias formas equivocadas de amar, patéticas até, segundo os padrões convencionais do positivismo oitocentista, mas ao mesmo tempo instigantes para quem as descreve. É que atrás destas histórias antiquadas há um narrador moderno, ora cáustico ora benévolo, sempre perplexo com os estranhos caminhos da mente humana.

Referências bibliográficas

Baptista, A. B. (1986). *O professor e o cemitério. Rusga pelo “José Matias” de Eça de Queiroz entendido como percurso de assassinatos regulares*. Lisboa: INCM.

⁶ Cortázar, 2016, “Quarta Aula – O conto realista”, pp. 109-149. As citações são das pp. 136-7 e 147.

- Corrêa, C. M. (2011). *No labirinto discursivo, uma perspectiva do homem oitocentista nos contos de Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: UFRJ – Faculdade de Letras. <http://docplayer.com.br/11807202-Universidade-federal-do-rio-de-janeiro-no-labirinto-discursivo-uma-perspectiva-do-homem-oitocentista-nos-contos-de-eca-de-queiros.html>
- Cortázar, J. (2016). *Aulas de Literatura*. Berkeley, 1980. “Quarta Aula – O conto realista” (pp. 109-149). Trad. de M.F. Mochila. Lisboa: Cavalo de Ferro.
- Ferreira, A. P. (2012). Amores vicários: José Matias e o pânico homo/heterossexual. In *Congresso de Estudos Queirosianos. Actas* (pp. 327-37). Coimbra: Almedina.
- Lepecki, M. L. (1974). Sobre José Matias. *Eça na Ambiguidade* (pp. 27-76). Jornal do Fundão Editora.
- Magalhães, G. A. C. (2012). A orquestra queirosiana. Um estudo da musicalidade em “Um poeta lírico”. In *Congresso de Estudos Queirosianos. Actas* (pp. 465-477). Coimbra: Almedina.
- Piwnick, M-H. (2012). *Ensaio Queirosianos* (pp. 211-235). Guimarães: Opera Omnia
- Queirós, E. (2009). *Contos I*. Edição crítica de Marie-Hélène Piwnick. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Santana, M. H. (2015). O naturalismo e a moral ou o poder da literatura. *Revista Soletas*, 30, 158-171. <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletas/article/view/19104>.
- Silva, F. L. (1997). O amor em José Matias. In *150 Anos com Eça de Queirós. Anais do II Encontro Internacional de Queirosianos* (pp. 184-9). São Paulo: USP.

Resumo

Num dos raros paratextos em que se referiu ao conto – o prefácio ao livro do amigo conde de Arnoso – Eça classificou-o como uma derivação inócua, um interlúdio no labor sério e “viril” da produção literária que verdadeiramente interessa: a do romancista. No entanto esmerou-se na arte do conto moderno, legando-nos uma poética contrastiva do género. Um dos temas que o motivou foi o do amor romântico, obsessivo, caído em desuso e, justamente por isso, suscetível de se materializar em figuras ambíguas, captadas em “risco leve sóbrio”. Propomos comentar a estranha visão do amor e a importância deste tema nos contos realistas do autor.

Abstract

Eça de Queirós scarcely referred to the short story as genre. In the preface of his friend's Conde de Arnoso, he defines the tale as an innocuous entertainment, a pause in the serious and 'virile' work of the literary form that really matters – the novel. And yet he cultivated with perfectionism the art of modern short story, providing an implicit poetics of the genre. One of his favourite themes is romantic love, seen as an obsessive, old-fashioned feeling. This explains his ambiguous loving characters, depicted with “light and sober drawing”. We intend to question the author's strange vision of love and the relevance of this theme in his realist short fictions.

Eça de Queirós: o conto como literatura de viagens

Eça de Queirós: the short story as travel literature

Pedro Lopes de Almeida

Brown University
pedro_lopesdealmeida@brown.edu

Palavras-chave: conto, Eça de Queirós, literatura de viagens, modernização, viajantes, século XIX.
Keywords: short story, Eça de Queirós, travel literature, modernization, travelers, 19th century.

Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,
Hier, demain, toujours, nous fait voir notre
image:

Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui!
Charles Baudelaire

1. O conto como gênero híbrido: transfusões temáticas e formais

A viagem constitui um dos temas centrais da obra de Eça de Queirós. A viagem, real ou imaginada, assume-se mesmo como o tema de várias das obras queirosianas, existindo hoje um sólido trabalho crítico sobre a viagem como *topos* em Eça. Gostaria de explorar aqui, porém, uma dimensão porventura menos estudada desse motivo, num *corpus* textual com ligações menos óbvias à viagem: a presença de figuras de viajantes nos contos Eça, e a especificidade das suas funções no universo social onde intervêm. Tendo detectado a recorrência da figura de viajantes no formato breve de Eça, coloquei a hipótese da existência de um padrão no seu comportamento e nos efeitos que eles produzem no texto. Interessou-me, em primeiro lugar, a possibilidade de haver uma certa coerência interna no uso que Eça faz dos viajantes, e decidi aprofundar as consequências desse uso. Ao longo do processo, compreendi que era possível estabelecer relações de familiaridade entre esses viajantes e outros gêneros textuais que talvez tenham servido como modelos (ou arquetipos) para a produção dos viajantes no conto de Eça. Partindo destas hipóteses exploratórias, proponho desenvolver três argumentos críticos:

- A. Os contos onde intervém a figura do viajante obedecem a protocolos narrativos próprios do gênero da literatura de viagens;

- B. O viajante desempenha funções narrativamente muito importantes no conto queirosiano, atuando como força catalisadora ou desbloqueadora de possibilidades nos momentos nucleares do conto;
- C. A intervenção do modelo de escrita de viagens é materialmente responsável pela construção de um enquadramento social, político e cultural conotado com a visão crítica de Eça do Portugal de oitocentos, servindo, em particular, a exploração daquilo que é a temática do *atraso*.

2. A escrita de viagens como género: entre lugares comuns e destinos extraordinários

Entre meados do século XVII e as primeiras décadas do século XIX a *Grand Tour* constitui na Europa o formato mais comum de viagens entre as classes privilegiadas. Requerendo um longo período de preparação (meses, por vezes anos), empreendidas sobretudo por jovens profissionais liberais na antecâmara das suas carreiras, contando com o patrocínio financeiro das famílias, e variando na duração (semanas a meses), as *Grand Tours* tinham como destinos favoritos a Suíça e Itália, e aliavam uma vocação de formação individual (dotar os jovens das elites dirigentes dos conhecimentos culturais indispensáveis para uma vida social interessante) a aspirações científicas nem sempre claras (visitar e reproduzir artisticamente ruínas greco-romanas, classificar espécies de plantas e animais, proceder a recolhas etnológicas, etc.). Este modelo altamente restrito de viajar, porém, não irá sobreviver ao século XIX, e isso deve-se sobretudo a uma invenção tecnológica que irrompe com espalhamento pela Europa oitocentista: o comboio. A ferrovia representava um acesso fácil e rápido às capitais europeias. A complementar a expansão da ferrovia, a generalização da instalação pública de relógios, a impressão em larga escala de práticas tabelas de horários e estações, e a proliferação de hospedarias, albergues, hotéis, contribuíram para a disseminação de uma forma acessível e cómoda de viajar onde o inesperado, o imprevisível, e o contratempo são reduzidos ao mínimo, permitindo libertar tempo e energias para usufruir dos lugares consagrados (parques, monumentos, edifícios, praças, miradouros, paisagens, etc.). A generalização da viagem determinou o surgimento de um outro género literário: o guia turístico. É em torno do final da primeira metade do século XIX que as principais casas editoriais europeias e americanas desenvolvem linhas de publicações destinadas a orientar viajantes: os guias *Baedeker* (1832), os *Murray's Handbook for Travelers* (1836), *Guides Joanne*, depois rebatizados com o título pelo qual ficariam célebres, *Le Guide Bleus* (1841) que elencavam os pontos de atracção turística ao longo das linhas de caminho-de-ferro, ou ainda o *Appleton's Railroad and Steamboat Companion*, na América do Norte (1848). Em 1841, o inglês Thomas Cook inicia actividade como organizador de excursões, e cria o que seria a “Thomas Cook and Sons”, a primeira companhia comercial a organizar passeios turísticos para grupos à volta do mundo, apoiando-se em ideais sociais e na acessibilização da experiência da viagem à classe média trabalhadora inglesa. Nascia assim a ideia de *sightseeing*, o “passeio”, e o surgimento de um novo tipo de texto, o livro de viagens escrito por cidadãos mais ou menos anónimos, e cujo objectivo era trazer até ao leitor

um lugar onde ele nunca esteve (de forma não inteiramente diferente daquele particular método de tortura hoje comum que é convidar os amigos para verem as nossas fotos das férias). Nasce assim a figura do *armchair traveler*, o viajante na sala de estar, que conhece lugares distantes pelos relatos que lhe chegam pelos livros, público de leitores emergente que Pierre Bayard define pela ausência de vontade ou possibilidade de viajar, e pelo desejo de conhecer culturas e lugares que não lhe são familiares (Bayard, 2016).

A explosão dos livros de viagens, aliada a uma certa democratização da experiência turística, irá trazer algumas inovações relevantes no modo como se escreve sobre lugares onde se vai. Daniel Boorstin afirma, sobre este género¹, que ele busca sobretudo o caricatural, o artifício, aquilo que parece estranho mas reconhecível, sem perder demasiado tempo na procura do que seria a autêntica expressão cultural do seu destino (Boorstin, 1967, p. 106). Em 1990, Jonathan Culler escreve “The Semiotics of Tourism”, onde contrapõe ao argumento de Boorstin o facto de a hostilização dos outros viajantes ser precisamente uma das marcas do viajante: o outro viajante é o que procura o inautêntico, o comercial, o superficial, e eu sou aquele que procura o que é genuíno e não adulterado pelos outros viajantes (Culler, 1990). Para Culler, esta falsa dialética é a tensão constituinte da experiência do viajante moderno². Aos seus próprios olhos, ele encontra-se numa posição absolutamente excepcional, e está a ver coisas que mais ninguém para além dele ousou jamais ver. Para os outros, no entanto, talvez não seja exactamente assim. Todos já fomos testemunhas do turista deslumbrado com aquilo que para nós é trivial, e todos conhecemos aquela estranha sensação de sermos cúmplices, com os nossos patrícios, de uma encenação de excepcionalidade onde desempenhamos secretamente o nosso papel (como quando levamos amigos ao Mercado do Bolhão, ou à Ribeira e apontamos as tais figuras de genuinidade; ou quando convidamos os nossos amigos a provar a “autêntica” francesinha na cidade do Porto, etc.). A nossa causa é nesses momentos basicamente a que aponta Culler para todo o turista moderno – de que o autêntico existe *aqui, agora*, embora noutros lugares ele já tenha desaparecido há muito tempo³. É precisamente o facto de noutros lugares o autêntico já ter desaparecido

¹ “The tourist looks for caricature; travel agents at home and national tourist bureaus abroad are quick to oblige. The tourist seldom likes the authentic (to him often unintelligible) product of the foreign culture; he prefers his own provincial expectations. The French chanteuse singing English with a French accent seems more charmingly French than one who simply sings in French. The American tourist in Japan looks less for what is Japanese than for what is Japanese” (Boorstin, 1967, p. 106).

² “Even tourists who take the most packaged package tours, who are indeed [...] sent from one place to another like a parcel, venture bravely forth from their hotels in search of atmosphere and discover something which for them is unusual, authentic in its otherness, a sign of an alien culture—say a butcher’s shop with undressed fowl and rabbits hanging in the window. And characteristically tourists emphasize such experiences—moments regarded as authentic— when telling others of their travels. The authentic is a usage perceived as a sign of that usage, and tourism is in large measure a quest for such signs” (Culler, 1990, p. 142).

³ “One of the characteristics of modernity is the belief that authenticity has been lost and exists only in the past—whose signs we preserve (antiques, restored buildings, imitations of old inte-

que transforma a experiência do viajante em algo especial (estamos perante algo semelhante ao que Walter Benjamin chamou a “aura”). Neste sentido, os EUA fazem o resto do mundo sentir-se autêntico, e Los Angeles faz o resto da Califórnia sentir-se razoavelmente autêntica, como observa Dean MacCannell em *The Ethics of Sightseeing* (MacCannell, 2011). James Buzard procura demonstrar como esta experiência da viagem (e, em especial, a oposição entre “viajante” e “turista”) desempenha um papel crucial no desenvolvimento da ideia de cultura – a verdadeira cultura, autêntica, seria a que não estava ao acesso das multidões de turistas, mas nos lugares mais recônditos e de difícil acesso, “off the beaten track”, onde a verdadeira essência de uma cultura, o seu lado mais pitoresco, podia ser encontrada apenas pelo viajante atento e sensível (Buzard, 1993)⁴.

Nenhuma destas orientações é estranha aos relatos de viajantes em Portugal nas últimas décadas do século XIX. Cito, apenas a título de amostra, dois relatos contemporâneos de Eça: *Scenes and sketches in continental Europe: embracing descriptions of France, Portugal, Spain, Italy, Sicily, Switzerland, Belgium, and Holland, together with interesting notices of their principal cities and towns*, escrito por Robert Sears e publicado em Nova Iorque em 1847, e *Sights and sensations in Europe: sketches of travel and adventure in England, Ireland, France, Spain, Portugal, Germany, Switzerland, Italy, Austria, Poland, Hungary, Holland, and Belgium: with an account of the places and persons prominent in the Franco-German war*, escrito por Junius Henri Browne, publicado em Hartford, Connecticut em 1871. As principais características destes relatos podem resumir-se nos seguintes pontos:

- horizonte de expectativas informado por conhecimentos históricos do passado de Portugal (em especial os “Descobrimentos”, a Índia Portuguesa e o Brasil, mas não a administração colonial contemporânea em África);
- desejo de evasão dos espaços urbanos e exploração do interior (relativo desinteresse por infraestruturas recentes, críticas frequentes a obras públicas modernas);
- elevado investimento descritivo em cenas de trabalho rural/agrícola;
- espaços privilegiados: monumentos históricos, ruínas, construção de habitação tradicional;
- quadros sociais: a pobreza honrada; o camponês alegre; a mulher fisicamente deformada; as crianças que mendigam;
- idealização da vida bucólica, fetichização da possibilidade de permanência.

Um leitura paralela destes relatos e do formato breve de Eça mostra-nos que no que toca à presença de viajantes as analogias são abundantes. Proponho que revisitemos três dos contos queirosianos com intervenção de figuras de viajantes, de modo a compreender qual o alcance e possibilidades da sua escrita breve como escrita de viagens.

riors)—or else in other regions or countries” (Culler, 1990, p. 142).

⁴ “The experiences and performative opportunities provided on tour have contributed vitally to the lasting conceptions tourists (travellers?) build about themselves and the societies they inhabit and tour – images of self and setting reciprocally reinforcing one another. For both, Judith Adler’s statement that in travel ‘Enduring identities are often narratively constructed on the basis of brief adventures’ holds true” (Buzard, 1993, p. 5).

3. Os contos de Eça como variação em torno da viagem

Em “Singularidades de uma Rapariga Loira” (1873), começamos por tomar conhecimento de que o narrador conheceu o protagonista “numa estalagem do Minho”. O conto, que arranca com o abrupto “Começou por me dizer que o seu caso era simples – e que se chamava Macário...”, desenvolve-se como uma história recontada a partir das informações recolhidas durante essa viagem ao Minho. O narrador, sabemos, é “naturalmente positivo e realista” (Queirós, 1989, p. 18); chegara “tiranizado pela imaginação, pelas quimeras”, por efeito de uma longa viagem na diligência através das serras, e ao longo do conto não se cansará de pontuar a história de Macário com observações destinadas a sublinhar a sua “fria educação”, a sua superioridade cultural, o seu “espírito crítico e matemático” face aos habitantes daquele lugar remoto. Este narrador sem nome irá referir-se ao esforço que lhe era necessário despender para, perante “uma paisagem soturna, o velho muro de um cemitério, um ermo ascético, as emolientes brancuras de um luar” (Queirós, 1989, p. 18) preservar a sua frieza de viajante intacta, e confessa mesmo que, pouco antes de escutar a história de Macário, fora sensibilizado pela visão do “mosteiro do Rostelo”, na claridade suave e outonal da tarde, na sua doce colina, que o havia lançado na quimera e no sonho. Temos acesso aos habitantes locais através do seu olhar: um olhar de tipo vagamente antropológico, empenhado em caracterizar os nativos pela sua deformidade (“a criada, uma gorda e cheia de sardas”).

O resto da história será contado ao longo da noite, no quarto da estalagem onde o narrador fica hospedado, com Macário. O narrador desvaloriza a história em si, mas confessa que, no contexto emocional em que se encontrava quando lhe fora contada, lhe parecera *terrível*. Percebe-se aqui que a excepcionalidade da história, a “aura” da narrativa se liga ao contexto da sua própria viagem, mais especificamente, à circunstância da deslocação e do exacerbamento de percepções que o viajante experimenta.

É possível, creio, ler o resto do conto a partir desta mesma lente de um viajante. Mais especificamente, a partir do clássico conceito de *unreliability* – tal como o postula Wayne C. Booth, enquanto presença de uma voz autoral na construção textual do narrador destinada a condicionar a interpretação dos leitores num sentido específico, tomando partido por uma das partes no enredo (Booth, 1961) – de um narrador que se encontra numa posição especial, que o dota de certas prerrogativas sociais e culturais perante o seu interlocutor. Assim, não será inocente nem fortuito que Macário venha “*salientemente*” para a janela aparar um lápis quando vê Luísa Vilaça pela primeira vez, e vai quase sem dizer que todo o envolvimento amoroso é dado por detalhes da ordem do caricatural, como a reverência absurda de Macário, a sua obstinada cegueira perante as evidências, enfim, o ridículo da sua pessoa em geral, “grosso, forte, duro, fero” (por contraste, claro está, com a lucidez do viajante.) E não será de estranhar, a esta luz, que a ventarola chinesa instile uma certa ansiedade em Macário: ela é o objecto estranho, que não pertence ao quadro meridional e típico da sua existência.

A ingenuidade de Macário é apenas uma forma de sublinhar a perspicácia do narrador. E se a ingenuidade (ou, se preferirmos, a sua “autenticidade”) se prende ao facto de ele representar um certo tipo local de pitoresco, a frieza do narrador,

pelo contrário, depende do seu estatuto de *outsider* ali, do qual ele nunca abdica, embora ceda a deixar-se influenciar pela “cor local” para melhor desfrutar da história que ali vai escutar. Macário, por seu turno, é exemplarmente remetido à sua condição de elemento da paisagem na última linha do conto: “Como partiu nessa tarde para a província, não soube mais daquela rapariga loira.”

O conto “No Moinho”, de 1880, pode ser lido através da mesma lente crítica. O espaço, sabemos, é “a Vila” onde vive D. Maria da Piedade com o marido e os seus três filhos. Maria da Piedade representa os valores tradicionais da mulher de família, obediente ao marido e trabalhadora. “É uma santa, é o que ela é!”. Encarna o ideal de devoção, abnegação, e ruralidade que preenche os relatos de viajantes do mesmo período. A descrição da casa da família merece ser citada na íntegra, por constituir uma *ekphrasis* perfeita de muitas das estampas ou *skechtes* que ilustram as narrativas de viajantes pelo sul da Europa no século XIX:

Morava ao fim da estrada, numa casa azul de três sacadas, e era para a gente que às tardes ia fazer o giro até ao moinho um encanto sempre novo vê-la por trás da vidraça, entre as cortinas de cassa, curvada sobre a sua costura, vestida de preto, recolhida e séria. Poucas vezes saía. (Queirós, 1989, p. 69)

João Coutinho, o marido, não é menos caricatural do que ela: um inválido, sempre de cama, inutilizado por uma doença de espinha, decorando com a sua figura a janela daquela casa portuguesa. Os filhos, para não desfazer, eram também eles perfeitos postais ilustrados do Portugal profundo: “duas rapariguitas e um rapaz, macilentos, também doentes, crescendo pouco e com dificuldade, cheios de tumores nas orelhas, chorões e tristonhos”. E também aqui o ângulo que é dado a ver ao leitor decorre fundamentalmente da perspectiva do viajante: o conto, enquanto estrutura textual breve, em permanente tensão rumo a um desfecho, dominado por figuras de traços mínimos, adapta-se particularmente bem a este tipo de descrição superficial, modo de ver próprio de quem vê a realidade em função do seu *standard* superior. É assim que somos apresentados a esta vila, a esta casa, e às suas “existências hesitantes”. A condescendência com que o narrador – uma vez mais, adotando implicitamente o ponto de vista do viajante – caracteriza Maria da Piedade repete essa preocupação: “Toda a sua ambição era ver o seu pequeno mundo bem tratado e bem acarinhado.” Poderíamos talvez argumentar que para ela (quem sabe?) nem fosse assim tão pequeno esse mundo (só quem vem de fora pode permitir-se ter essa percepção das coisas).

Seja como for, a visita de Adrião representa um abalo sísmico para esta realidade. Adrião é um romancista, um sujeito cosmopolita, um viajante. O “hóspede extraordinário” que traz àquele recanto uma perspectiva inteiramente nova. É o ponto de vista do viajante que os faz darem-se conta da sua ruralidade, e da “autenticidade” das suas vidas: “Eu tenho os meus hábitos, vocês têm os seus” (Queirós, 1989, p. 74).

Maria da Piedade olhava-o assombrada. Ele era o estranho absoluto. “Aquele fascinador”, como ela o via, leva-lhe algo que ela nunca tivera. Maria da Piedade e o seu “pequeno mundo”, em troca, proporcionavam-lhe algo de igualmente valioso: sentir-se superior, sentir-se único, sentir-se um turista. No seu quarto de estalagem, ao fim do dia, Adrião revela-se, nas palavras do narrador, “impressionado,

interessado por aquela criatura tão triste e tão doce” (Queirós, 1989, p. 77). Adrião apaixonou-se pela genuinidade da sua prima. Ele descobre o prazer de um fascínio novo – o desejo do diferente, do que para ele é exótico. A descrição que faz de Maria da Piedade merece ser retida como vinheta de um caderno de viagens:

Ela destacava sobre o mundo de mulheres que até ali conhecera, como um perfil suave de anjo gótico entre fisionomias de mesa-redonda. Tudo nela concordava deliciosamente, o oiro do cabelo, a doçura da voz, a modéstia da melancolia, a linha casta, fazendo um ser delicado e tocante, a que mesmo o seu pequenino espírito burguês, certo fundo rústico de aldeã, e uma leve vulgaridade de hábitos davam um encanto: era um anjo que vivia há muito tempo numa vilota grosseira e estava por muitos lados presa às trivialidades do sítio (...) E o que o tentava sobretudo era pensar que poderia percorrer toda a província em Portugal, sem encontrar nem aquela linha de corpo, nem aquela virgindade tocante de alma adormecida... Era uma ocasião que não voltava. (Queirós, 1989, p. 78)

Maria da Piedade surge assim como uma espécie de extensão da paisagem rural, uma das experiências inscritas no campo de possibilidades da viagem. Na visita ao moinho, não é bem claro onde termina o seu fascínio pela paisagem pitoresca e começa o desejo por Maria da Piedade. Ela proporciona-lhe a estranheza de uma experiência de anacronismo, uma espécie de viagem no tempo a um tempo infinitamente anterior, que suscita em Adrião uma certa volúpia. E não é menos interessante que ele seduza Maria da Piedade acenando com a possibilidade de se instalar *ali* (a possibilidade de ficar ali, de comprar uma casa no destino turístico, quase sempre mais retórica do que sincera, é um dos *topoi* frequentes nas narrativas de viajantes). Naturalmente, isso não passa de um delírio, ou uma mentira piedosa, e ambos o sabem. A única regra inquebrável para o viajante, afinal, é não se fixar no seu destino, esse é o grande interdito, a perversão, com a qual Adrião se compraz flirter, e que parece servir-lhe como uma espécie de afrodisíaco. O carácter passageiro dessas aspirações emerge, lapidar, nas três palavras com que à noite, na estalagem ele revê aquela experiência: “Fui um tolo!”

Por fim, revisitemos o conto “Um poeta lírico”, de 1880. Um viajante frequente um hotel londrino onde trava relações com um funcionário de origem grega, que vem a descobrir ser poeta, e interessa-se pelo seu passado misterioso e turbulento. O protagonista, cujo nome não chegamos a conhecer, é provavelmente um homem de negócios que lê Tennyson ao Domingo (porque ao domingo não há jornais nem pão fresco), e a sua descrição do funcionário de hotel, Korriscosso, é dominada pelos traços físicos (o grego tem a expressão dos animais da Síria, etc), servindo esses rudes traços fisiológicos para estabelecer inferências de carácter e cultura (estratégia que permite à narrativa avançar muito rapidamente e condensa uma grande quantidade de informação num curto espaço narrativo).

Aqui, porém, o narrador proporciona-nos uma crítica das relações entre aqueles que viajam e aqueles que ficam: o criado Korriscosso é, para todos os que passam por ali, um elemento invisível da infraestrutura de apoio aos viajantes:

E as conveniências, e a falta de conversação! Nunca se voltaram para ele senão para lhe pedirem salame ou sardinhas de Nantes! Nunca abrir os seus lábios, donde

pendia o Parlamento de Atenas, senão para perguntar: – mais pão? mais bife? Esta privação de eloquência é-lhe dolorosa. (Queirós, 1989, p. 65)

Ele insere-se num exército de trabalhadores mais ou menos indistintos cuja única serventia é proporcionar ao turista uma experiência de alteridade com as comodidades indispensáveis. É necessário, para isso, que os criados não exibam conhecimentos que possam desestabilizar as hierarquias estabelecidas na relação entre os viajantes e os “locais”. Isto, parece-me, reveste-se de um valor eminentemente político. É de resto por esta mesma razão que os viajantes do século XIX raramente se interessam pelas elites educadas, procurando avidamente o “genuíno” na figura do ignorante. A negação de voz ao “nativo” na literatura de viagens é a mesma que é negada a Korriscosso. “Korriscosso é só um grande homem em grego!”

4. Atraso e olhares oblíquos: o conto como exercício de provocação

Em jeito de conclusão: creio que as analogias estabelecidas até aqui permitem, com alguma segurança, estabelecer paralelos importantes entre géneros distintos – o conto e o relato de viagens. De um modo global, esta aproximação permite observar com maior nitidez os contornos da crítica social de Eça, colocando em relevo as contradições que atravessam as últimas décadas do século XIX em Portugal: a autenticidade *versus* a modernização, e o modo como reflexões em torno da ideia de “atraso”, anacronismo ou tempo histórico atravessam estes pólos; a tensão entre percepções divergentes sobre a realidade local; a própria ideia do que venha a ser “o local”, e a construção de um espaço investido de significado num processo onde figuras de viajantes funcionam como agentes.

O viajante de Eça é um viajante atrasado, que chega a um lugar tarde demais, e acaba por testemunhar uma sobrevivência de alguma coisa, entre o deslumbramento e a compaixão (a palavra “pena” seria porventura mais rigorosa). O formato breve é, desde este ponto de vista, uma forma de desenvolver uma narrativa de impressões fugazes, notas de viagem tomadas em marcha, cuja capacidade de penetração (e crítica) advêm justamente dessa brevidade. Como os livros de viagens, estes contos transformam o leitor num viajante de sofá, ativando espaços geográficos habitados por uma crítica com implicações culturais, sociais e políticas.

Referências bibliográficas

- Bayard, P. (2016). *How to Talk About Places You've Never Been: On the Importance of Armchair Travel* (trans. by Michele Hutchinson). New York: Bloomsbury.
- Boorstin, D. J. (1967). From Traveler to Tourist: The Lost Art of Travel. In *The Image. A Guide to Pseudo-Events in America*. New York: Vintage.
- Booth, W. C. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Buzard, J. (1993). *The Beaten Track. European Tourism, Literature, and the Ways to Culture, 1800-1918*. Oxford: Clarendon Press.
- Culler, J. (1990). The Semiotics of Tourism. In *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*. Norman: University of Oklahoma Press.
- MacCannell, D. (2011). *The Ethics of Sightseeing*. Oakland: University of California Press.

Queirós, E. (1989). *Contos* (edição organizada por Luiz Fagundes Duarte; com a colaboração de Joaquim Mendes). Lisboa: Dom Quixote.

Resumo

A personagem do viajante assume nos contos de Eça de Queirós uma relevância estrutural, ao serviço de estratégias narrativas altamente descritivas, como em “No Moinho”, “Um Poeta Lírico”, ou em “Singularidades de Uma Rapariga Loura”. A importância da viagem, contudo, ultrapassa frequentemente o âmbito temático. Neste ensaio argumento que o conto queiro-siano se constrói de modo análogo à narrativa de viagens que lhe é contemporânea, estabelecendo relações de afinidade com subgêneros literários como a descrição de *grand tours*, os *sketches*, ou o caderno de viagens. Estas relações colocam em evidência a dimensão política do conto de Eça, permitindo explorar, entre outros aspectos, olhares diferenciados sobre o tema da modernização no contexto português, e trazendo um grau acrescido de complexidade ao formato da narrativa breve.

Abstract

In Eça de Queirós' short stories travelers tend to assume instrumental roles in often densely descriptive narratives, such as “At the Mill”, “A Lyric Poet”, or “Idiosyncrasies of a Young Blonde Woman”. Traveling, however, is more than a theme in most of them. In this essay, I argue that Queirós' short stories share structural affinities with other genres, such as the *grand tours*, sketches, and travelogues. These resemblances serve to highlight the political scope of Eça's short stories, allowing us to explore contested narratives on the topic of modernization in the Portuguese context, and complicating the premises of the short format.

A ficção da ficção. Sobre alguns contos de Camilo Castelo Branco

The fiction of fiction. About some short stories of Camilo Castelo Branco

Sérgio Guimarães de Sousa

CEHUM – Universidade do Minho
spgsousa@ilch.uminho.pt

Palavras-chave: conto, escritor, autor ficcional, ficção, história.
Keywords: short story, writer, fictional author, fiction, story.

1. Se o território camiliano é seguramente um espaço heterogéneo do ponto de vista genológico, o nome Camilo Castelo Branco evoca fundamentalmente a figura de um grande novelista. E se assim é, é-o porque o escritor assinou dezenas e dezenas de novelas e nelas reconhecidamente evidenciou uma prodigiosa arte de narrar. O mesmo é dizer, as novelas constituem o género ao cabo do qual ocorre a legitimidade do escritor na memória do cânone.

A consagração de Camilo como genial novelista não é, porém, sem consequências. E isto porque se a posteridade lhe concedeu o destacado lugar novelesco que definitivamente lhe competia, fê-lo, como seria de esperar, relegando para uma posição secundária os outros géneros também cultivados pelo novelista com certa regularidade. Camilo, dir-me-ão, com inteira justeza, não foi nem de perto e nem de longe um poeta memorável. Foi até, em rigor, acrescento eu, um versejador até bastante sofrível e, como tal, razoavelmente irrelevante. Sendo que a irrelevância – espero não estar a ser excessivamente exigente – do poeta não contaminou, melindrando-a, minimamente a pertinência da obra novelasca. Quanto ao teatro, pode não sem razão sustentar-se que o saldo do merecimento estético-literário do dramaturgo não foi de molde a garantir-lhe um lugar imprescindível na história da nossa dramaturgia.

O mesmo não sucede, todavia, com o conto, esse parente próximo da novela. Género no qual, sejamos claros, o novelista revelou um talento muito considerável. Talvez até se possa dizer, sem falsos otimismo, o seguinte: sem embargo de ter sido simultaneamente um genial novelista e de as novelas serem, para todos os efeitos, o porta-estandarte da (boa) reputação literária do escritor, foi um dos

melhores contistas da nossa literatura¹. Daí a necessidade de se prestar especial atenção aos seus contos.

Tanto mais que entre o universo novelesco e o contístico existem reciprocidades e ressonâncias evidentes. Razão pela qual é possível, senão mesmo desejável, ler certos contos recordando certas novelas. E não me estou apenas a cingir a essa linha de partilha temática que consiste em repetir em ambos os géneros os malogrados destinos de amores funestos. Creio dizer bem se disser que uma das afinidades mais apelativas existente em certas novelas e em alguns contos de Camilo reside na tensão resultante de um confronto aberto entre o plano da escrita e o do enredo.

2. A mais significativa marca dessa tensão, magistralmente estudada por Abel Barros Baptista, cujos notáveis ensaios dedicados a Camilo e a Machado de Assis nesta matéria (cf. Baptista, 1988, 1990, 1991, 1993, 1993a, 1998) sigo de perto e me fornecem um precioso ponto de apoio a partir do qual vou procurar sustentar as minhas reflexões, a mais significativa marca dessa tensão, dizia, e atualizada em emblemáticas novelas (*Amor de Salvação, Romance dum Homem Rico, Coração, Cabeça e Estômago, Vinte Horas de Liteira, Memórias de Guilherme do Amaral*), consiste, a bem da sedução do leitor, com vista à captação da sua benevolência, na sugestão da veracidade da história, recorrendo à mobilização de um dispositivo narrativo *ficcional* resumível nestes termos: antes de o leitor aceder à história veiculada pela novela, esse leitor é submetido a um momento inaugural prévio, o momento anterior à história e através do qual fica a par da sua génese e, por vezes, da sua razão de ser. E o ponto decisivo desta clássica estratégia de inclusão no interior da narrativa de uma explicação da sua origem atinge-se com a presença do próprio escritor a ratificá-la.

Um exemplo suficiente disso ocorre no conto “Que Segredos São Estes?...”, cujo início põe em cena o narrador em visita a um seu amigo, Duarte Valdez, numa casa de saúde. Essencial à história veiculada pelo conto, a visita não se confunde, no entanto, com essa história, embora dela faça parte, estando nela inscrita, uma vez que desempenha a função de a introduzir: o amigo hospitalizado confiará, pois, a sua história ao narrador, consistindo essa narrativa biográfica de Duarte Valdez o núcleo central do conto.

Ora, cabe questionar: quem é esse narrador por intermédio da curiosidade do qual ficamos a saber da história de Duarte Valdez? A identificação surge a dado momento e não podia ser mais explícita: “Eu já contava então uns decrépitos vinte e nove anos, e conhecia vários acontecimentos impudicos, por exemplo, aquele da D. Hermenegilda de Amarante, que eu exibi às lágrimas do público sensível nas *Cenas da Foz*” (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 653). Todo o leitor sensível à obra de Camilo reconhece neste passo um dos títulos maiores da sua

¹ E nesse âmbito novelesco, tratando-se de Camilo, subsiste, repare-se, sempre um equívoco de fundo: muitas das suas novelas são na verdade romances, para não dizer, muito simplesmente, não obstante a imprecisão desta consideração, que Camilo escreveu no essencial romances; ao passo que, se pensarmos nalgumas das suas novelas, as mais curtas, estas encaixam sem custo na noção de conto.

ficção e, como tal, apercebe-se sem dificuldade da transposição para o interior do texto camiliano da figura do romancista. Compreende-se, assim, que a primeira reação do leitor seja certamente a de assimilar o trecho como um espaço autobiográfico. Contudo, nada, em bom rigor, comprova a ida de Camilo, aos 29 anos, a uma casa de saúde com a intenção de visitar um amigo, Duarte Valdez. Quer dizer, por eloquente que seja, a figuração do escritor no interior da história por si escrita, aferida pelo valor dos elementos biográficos explicitamente mobilizados, não é, a despeito dos defensores de uma interpretação exclusivamente biografista, suficiente para dissuadir o leitor minimamente pericial de se achar perante um processo de ficcionalização. Aquele processo pelo qual o autor real se converte em personagem de ficção. A *ficção do romancista*, diria, apropriadamente Abel Barros Baptista (cf. Baptista, 1988, 1991, 1993).

Melhor dizendo, a transposição da figura do escritor para o interior das páginas do texto por ele assinadas, inscrevendo deste modo o seu trajeto biográfico nesse texto, para explicar como soube da história que relatará, não deixa de configurar uma encenação ficcional. Uma encenação pautada por esta particularidade decisiva: nutre-se dos elementos biográficos. Por outras palavras, o valor referencial dos dados biográficos confere credibilidade à ficção, legitimando-a.

Ou seja, a credibilização da história, a ratificação da sua verosimilhança, supõe a criação de uma ficção, por assim dizer, fora da ficção da história, correspondente a uma suposta margem autobiográfica e, como tal, pré-ficcional, onde claramente se diferencia o encontro com a história e a narração da história. Sendo assim, o Camilo figurado no interior do texto, *personagem* reconhecida por uma rede de suposições e convenções em torno do seu nome, decorre, em boa verdade, de uma efabulação. Não deve, por essa razão, ser confundido com o Camilo empírico exterior ao texto, muito embora dele participe. Isto é, não se restringe, ao arrepio da crítica biografista, ao sujeito concreto, morador em S. Miguel de Seide, o qual, a determinado momento da vida, amargamente se pranteia ao genro, António Francisco de Carvalho, do quão penoso lhe é viver nessa aldeia minhota, dizendo-lhe, em carta, o seguinte: “A primeira noite de Seide deu-me a imagem perfeita do inferno dos católicos” (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015, p. 95); como também se não deve reduzir a sua figura, numa lógica puramente narratológica, ao desempenho operativo de um mero narrador; nem se pode limitar esse desempenho à função de editor, por mais que o escritor nos defina, a certa altura, o seu trabalho em termos de “uma simples compilação sistemática dos capítulos avulsos no manuscrito” (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015a, p. 17). A relação do romancista com a sua figuração literária reveste-se, assim, de especial complexidade, porque o “romancista não se esconde por detrás de uma máscara, um testa de ferro, uma entidade suposta ou ficcional, bem pelo contrário: *afirma-se* na relação com o autor ficcional” (Baptista, 1998, p. 335).

E, por isso, não faz grande sentido demarcar com rigor a ficção romanesca da narrativa autobiográfica nesse momento inaugural da apresentação da história e da sua voz relatora. Conforme observa pertinentemente A. Barros Baptista, “Camilo não fala verdade nem mentira, escreve ficção, mesmo quando diz o modo como encontrou a ficção” (Baptista, 1993, p. 71). Aliás, se se partir do princípio biografista segundo o qual Camilo, para regressarmos ao conto “Que Segredos São

Estes?...”, terá efetivamente visitado Duarte Valdez, e se nessa medida estaremos inclinados a reconhecer por via da singularidade desta experiência biográfica a história de Duarte Valdez como potencialmente plausível, porque, afinal, Camilo ouviu-a em discurso direto pela boca do amigo, convirá não esquecer isto: nada obsta, evidentemente, a que o debilitado amigo de Camilo, seja por que razão for, não possa ser acometido pela tentação de uma imaginação romântica sem freio, inventando a história ou parte dela (consciente ou inconscientemente). Como nada impede a história de enveredar por uma experiência de cariz romanesco a cargo do próprio Camilo, que a pode, por exemplo, tintar de exageros românticos e de um pendor marcadamente moralista ou, enfim, retocá-la como muito bem lhe aprouver.

Se, em contrapartida, estivermos convencidos de o encontro com Duarte Valdez nunca ter ocorrido, e se isso logicamente implica presumir a dispensa da veracidade da história contada por este, não é menos certo, porém, que esse exercício ficcional não se faz à revelia do nome de Camilo, que é como quem diz, a despeito do autor antes da obra e anterior a ficção que o absorve como personagem de si mesmo². Em síntese, ao ser transferido para o interior do texto, o nome, digamos, sofre uma inevitável contaminação ficcional; e o portador desse nome, o autor, não escapa à aquisição do estatuto de personagem. Uma personagem em diálogo com outras personagens da ficção por ele engendrada. E, por esse motivo, uma personagem dotada de um traço bastante peculiar e passível de ambiguidade: assina pelo nome do romancista responsável pela assinatura da ficção. Ora, pelo nome de Camilo, nas palavras de Abel Barros Baptista,

[...] responde, então, “alguém” que, não tendo outra qualidade senão a que o torna disponível para o encontro com os outros, nem outra experiência senão a de escrever sobre a experiência dos outros, não pode dar de si mesmo, ao responder, senão uma ficção de romancista, memória e promessa do nome: destinação do nome próprio como memória e promessa do nome: destinação do nome próprio como memória e promessa de homogeneidade de uma obra romanesca, memória e promessa de identidade do romancista. (Baptista, 1991, p. 53)

E toda esta “ficção de romancista” não é sem consequências. Desde logo porque o escritor ao servir-se do seu nome e da sua obra (neste caso, *Cenas da Foz*) para fins ficcionais e deles extrair a sugestão de uma veracidade biográfica, por muito que esta possa não passar de pura ficção, afeta decisivamente a composição dessa ficção. Como se percebe sem custo, ao abdicar de ser a origem das ficções e ao entregá-las deliberadamente a autores supostos (amigos que encontra ao caso de uma qualquer circunstância ou que procura), o seu poder de novelista e contista sofre uma significativa redefinição. E a redefinição far-se-á inevitável-

² E haverá sempre outros aspetos a não descurar, como, por exemplo, este: lemos o que Camilo diz ter ouvido de um seu amigo, mesmo quando o escritor se diz o fiel copista das palavras ouvidas, mas ninguém duvidará que não se pode atribuir a totalidade do que lemos à totalidade do que o amigo confiou ao novelista, como também não podemos, nem devemos, imputar a Camilo a responsabilidade exclusiva do seu discurso, fazendo tábua rasa do amigo, por muito ficcional que seja ou possa ser.

mente sentir na composição da história: esta já não se esgota num saber pleno do autor, resulta antes daquilo que o autor fica a saber de outros supostos autores. O que, naturalmente, incidirá nas decisões interpretativas do leitor.

3. Se no género do conto se encontram alguns exemplos da representação ficcional do autor, essa representação não atinge, convirá referir, o desenvolvimento registado nalgumas novelas. Devido às limitações inerentes ao género (o conto é, por definição, uma narrativa breve; ou, pelo menos, com uma brevidade superior à da novela), tudo, nestas narrativas, se joga no encontro do escritor com a história e na sua disponibilidade em ouvir e, por vezes, comentar o que lhe é dado ouvir, não havendo lugar à fase seguinte: a narração da história sob a sua responsabilidade.

Começamos com “Vingança dum rinoceronte de Amor”, conto escrito por Camilo aos 27 anos e publicado em folhetins no jornal *O Portuense* em 1853. Eis o início da narrativa:

Contaram-me, há poucas horas, um episódio da extraordinária vida dum homem, que apenas hoje conta vinte e cinco anos. Quem ele é não o direi eu, ainda que me façam... eu sei cá!? Regedor de paróquia! Eu bem sei que não posso encarecer-me com este segredo, porque há aí uma boa dúzia de pessoas que o sabem, por triste experiência, mais miudamente que eu.

Mas o que é mais bonito, e não sei mesmo se mais romântico, é que eu conheço pelo menos quatro prima-donas desta partitura que negam com toda a energia dos seus brios o importante papel que desempenharam.

Deixá-las negar, que eu também não digo quem elas são, ainda que me deem o hábito de Cristo.

Outra coisa:

O muito verídico arquivista dos factos, que vão ler-se, pediu-me, por tudo quanto há sagrado no folhetim, que não divulgasse, nem por sombras, o seu nome.

Não o direi nunca, ainda que me façam... barão! (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 241)

Como se constata, a estratégia da inculcação da veracidade da história sugerida, como se viu, pelo facto de o leitor deparar com o próprio autor Camilo a assumir-se como o fiel depositário de uma história é aqui reforçada por um expediente suplementar. O narrador, que páginas à frente se identificará nitidamente como sendo Camilo, confia ao leitor ter ouvido uma história digna da sua maior atenção, porque “extraordinária”. Nega-se, porém, à identificação de elementos passíveis de a credibilizarem. Cumprindo uma promessa, diz não poder revelar o nome do protagonista da história, embora, poucas páginas depois, o faça sem qualquer tipo de despudor. De resto, veja-se que o declarado empenho em não confidenciar a identidade de quem protagonizará a história se reveste de notória ironia (“Quem ele é não o direi eu, ainda que me façam... eu sei cá!? Regedor de paróquia!”). Trata-se, assim, de chamar a atenção do leitor para a história, criando a falsa expectativa de que se irá contar algo de tão extraordinário que implica, inclusive, apagar do registo escrito os intervenientes da narrativa, posto que existam e posto que uma porção de pessoas saiba de tudo o que se passou.

Portanto, é em função do estatuto da história, do seu caráter extraordinário, que se mobilizam as opções referentes à sua enunciação³.

Não é ocioso questionar se esta aposta numa publicitação da história como extraordinária não põe em causa a estratégia da veracidade pressuposta na enunciação do encontro com a história. Porque, afinal, saber quem conta a história é já uma garantia razoável de algum vínculo com a realidade. Tanto mais tratando-se de uma história com contornos incríveis. O esforço de credibilização, digamos, não é anulado, mas sofre as investidas do ceticismo do autor ficcional. A certo momento, este não se contém e exclama sem pejo: “Tens mentido com a mais soberana presença de espírito!” (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 251), ao que o seu interlocutor riposta, esforçando-se por convencê-lo da fiabilidade do seu relato: “Não minto, juro-te que não minto...” (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 251). E logo a seguir, acrescenta: “Estás muito em ocasião de verificar estes factos... Desejas conseguir a verdade, que hás de consegui-la” (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 251). A reação do autor ficcional não pode ser outra, entrega-se à crença, não dispendo de meios para avaliar com rigor e isenção a veracidade dos factos relatados sobre a tumultuosa vida sentimental de Álvaro de Sousa (assim se chama o protagonista da história). E mais adiante, em linha de conta com essa mesma crença, que supõe fé e não certeza inequívoca balizada por provas irrefutáveis, esta questão da fiabilidade ou não de quem conta a história reaparece, se bem que desta vez puxada, a denunciar um resto de sensibilidade ferida, pelo amigo. Perante a sua crescente curiosidade sobre o desfecho final da história, o amigo anónimo, algo já certo de o seu interlocutor acreditar no que ouve, não resiste a interpelá-lo nestes termos, avivando-lhe ainda mais a curiosidade: “Depois... tu vais dizer que eu te minto...” (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 251). Ora, neste conto, a mentira surge associada ao responsável pela ficção, o autor ficcional. Como o próprio em certa parte do conto refere: “Enfim, meu sentimental historiador de paixões desgrenhadas, eu não posso sentir comigo as desventuras do senhor Álvaro. Quero ouvi-las, por que, enfim, escrevo folhetins, e minto quase sempre para encher um espaço de papel” (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 244).

Como se tudo isto não fosse suficiente para desestabilizar a história enquanto totalidade, outros momentos há destinados a sublinhar a sua fragilidade. Como este em que o amigo anónimo confessa abertamente desconhecer um facto: “E

³ E uma dessas opções manda rasurar os intervenientes diretamente ligados à história, por forma a desencadear um efeito de curiosidade, que, por sua vez, aumenta a predisposição do leitor para se entregar à história. Uma das pessoas cuja identidade se apaga é quem contou ao narrador o “episódio extraordinário». E a solicitação da rasura faz-se, a crer no narrador, a pedido do próprio interlocutor, como se este não desejasse, por forma alguma, ver-se associado a semelhante história. A curiosidade do leitor, é de supor, cresce na proporção deste vazio informativo. Quanto menos se diz sobre a fonte da história, alimentando desta maneira uma presunção intrigante dessa história, quanto mais se cultiva uma ideia de segredo ligada aos acontecimentos a narrar, mais se gera uma compreensível expectativa relativamente a esses acontecimentos. Um pouco como se não bastasse revelá-los como certos, através da sua ancoragem em testemunhos conhecidos e partilhados, mas fosse preciso estimular ao extremo a curiosidade do leitor, reputando-os de extraordinários, e isso a tal ponto que seria forçoso apagar o nome de quem os confia.

tudo era feito a bel-prazer de Álvaro. O tio autorizara-o para tudo, menos para casar-se, porque detestava as mulheres. / Ele lá sabia porquê, e se eu o souber um dia, conta com um folhetim” (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 246).

E a isto se soma o final perfeitamente surpreendente e não pouco desconcertante. Surpreendente porque o narrador, muito subitamente, salta da ficção inaugural do encontro com a história para a segunda ficção, a da sua narração. Veja-se: “O meu amigo viu passar uma mulher, e foi atrás dela. / Eu escrevi tudo isto com as reminiscências vivíssimas do diálogo” (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 253). A primeira frase, convenhamos, é de molde a deitar por terra a seriedade da história narrada pelo amigo, porque, ao fim e ao resto, o que ele, encerrada a narração, faz não se coaduna com a lição implicitamente ministrada pela história. Trata-se, em todo o caso, de uma atitude condizente com a ironia de que é tintado o texto. Quanto à segunda frase, imputa a responsabilidade do narrado ao autor ficcional, ou melhor, às suas “reminiscências vivíssimas do diálogo”, as quais, confia o leitor (mas nada o obriga a tanto), alinham em perfeita sintonia com o relato do historiador das paixões desgrenhadas e a tudo o que, em termos de interação verbal, veio perturbar esse relato e orientá-lo para certo caminho e não outro.

Isto é, resta ao leitor acreditar que tudo o que leu foi tudo o que o narrador falou com o amigo anónimo, como se entre ambos e, depois, o leitor apenas circulassem uma narrativa única e inequívoca. Assim, o que me parece ser necessário reter nesta frase – e recorro-a: “O meu amigo viu passar uma mulher, e foi atrás dela. / Eu escrevi tudo isto com as reminiscências vivíssimas do diálogo” – é o facto de esta, retroativamente, fazer coincidir o que leitor leu como sendo a narração do amigo com a reconstituição dessa narração levada a efeito pela figura de Camilo enquanto personagem, embora – eis o ponto crucial da questão – bastante anulada na sua condição de autor ficcional. Porque o que se diz é que este autor ficcional, que dá pelo nome de Camilo, se fica por uma transcrição, o mais fiel possível, daquilo que a sua memória (ainda fresca) registou da conversa com o amigo⁴.

A questão da possibilidade de o escritor compor histórias, em rigor, alternativas relativamente às que houve, porque, entretanto, se deu um trabalho de com-

⁴ O conto oferece ainda com uma provocação suplementar. Eis a última frase: “Adivinhem a terra em que isto escrevi” (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 253). Na versão do conto intitulada *Dinheiro! Dinheiro!*, uma nota de rodapé responde com não menos desconcerto à interpelação: “Agora é que V. Exc^{as} vão ficar surpreendidas... Foi em Pequim! Salvei a moral pública! Cante-se o hino!” (cf. Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 253). Tanto uma frase como a outra se revestem de inegável tom irónico. Ambas servem para descredibilizar a extraordinária história anteriormente narrada. Dizer que essa história aconteceu em Pekim é desancorá-la o mais possível de uma realidade próxima, é torná-la, enfim, domínio do hipotético longínquo. E perguntar ao leitor se adivinha onde a história decorreu equivale a essa deslocalização. Em todo o caso, há aqui uma leitura suplementar a fazer. O conto, tudo bem visto, conclui dizendo ao leitor que esta extraordinária história de amores, traições, preconceitos e interesses tanto poderia acontecer no lugar imaginado por qualquer leitor como no extremo-orientes. Porque se trata, afinal, de uma história representativa do que a humanidade tem de mais empírico e universal: as vicissitudes dos seus costumes.

posição romanesca que fatalmente reformula a história inicial, surge enfatizada em “A Carteira dum Suicida”, texto incluído na miscelânea *Cenas Inocentes da Comédia Humana*. E neste caso, o ponto não é tanto a possibilidade de o escritor exceder, deturpando-a, a história-origem, digamos assim, dotando-a de peripécias incríveis, de modo a torná-la mais apetecível ao leitor sedento de novidade e de lances dramáticos inusitados, mas seria antes, tudo bem visto, o inverso: a eventualidade de conferir a factos contingentes, ou seja, sem rumo determinado, a lógica de uma história com princípio, meio e fim. E uma história assim narrada – ou seja: determinada nos seus limites e na sua composição – afigura-se, como todas as paráfrases, inevitavelmente infiel e não traduz a história prévia à sua narração romanesca, não havendo forma de saber, a menos que fôssemos igualmente amigos dos amigos de Camilo, em que grau a narração romanesca da história se afasta do projeto narrativo do interlocutor do escritor.

Em “A Carteira dum Suicida”, o encontro do autor ficcional com o interlocutor portador de uma história digna de se contar acontece desta maneira: “Um meu amigo, que tinha conhecido muitos amigos infelizes, e tinha lido as minhas novelas” (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b: 473). Estamos novamente perante a típica situação da conversão de um narrador associado à figura do novelista e convertido em ouvinte do seu interlocutor, com o qual afiança manter relações de amizade. Situação, privilegiada, por conseguinte, para se afirmar a credibilidade da história. Ora, antes da narração, digamos, da história, o conto encarila, muito interessantemente, por considerações de teoria literária, e é difícil não apreender a ironia subjacente ao que se diz. O amigo começa por dizer isto: “Tenho observado que você inculca verdadeiras todas as suas histórias” (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 473). Ao que o autor ficcional riposta: “E você duvida?” (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 473).

Antes de darmos a conhecer a resposta do amigo, chamemos a atenção para esta estupenda ironia camiliana: Camilo recorre ao efeito da encenação ficcional da sua própria pessoa enquanto novelista para inculcar no leitor a veracidade da história, atestando que a ouviu de um amigo chegado, sendo que nas primeiras linhas da narrativa esse amigo, previamente à narração de *uma* história, começa por duvidar da veracidade das histórias dadas pelo próprio Camilo como verdadeiras. Mas esta ironia não visa mais do que enfatizar a veracidade da história. Como? Deslocando a origem dessa veracidade da figura do novelista – pessoa que, por excelência, efabula – para o âmbito do amigo, com este acréscimo nada despidendo: o amigo, de quem o leitor e o autor ficcional ouvem a história, não só conta histórias verdadeiras, como ainda é capaz de discernir histórias carentes de veracidade, como aquelas expostas pelo seu amigo escritor nas novelas por ele escritas. E a partir daqui segue-se uma reflexão em torno do que significa contar com verosimilhança uma história.

O amigo do novelista, na pele de um sagaz crítico literário ou de um leitor exigente, explica então o paradoxo do escritor: quanto maior a verosimilhança da história narrada, maior a dúvida sobre a sua veracidade. Não obstante a extensão, justifica-se a transcrição do período relativo à teorização desta premissa:

A verdade é às vezes mais inverosímil que a ficção. O engenho do romancista concatena os sucessos com tanta lógica e coerência que o espírito não pode negar-lhes

a naturalidade. As ocorrências advêm tão harmoniosas, os sucessos filiam-se e reproduzem-se tão espontaneamente, que o leitor pode, sem desaire da sua crítica, pensar que o romancista é muitíssimo mais correto e natural que a natureza. Ora agora, o modo como as coisas reais se passam, os disparates que a gente observa, o desconcerto em que andam a providência do homem com o resultado fenomênico e sempre ordinário das realidades, isso, meu amigo, é que as torna inverosímeis e inacreditáveis, se você ou eu as contarmos com a simplicidade e nudez de que se elas vestiram aos nossos olhos. Sei eu acontecimentos que relatados, como eu os presenciei, seriam incríveis, e compostos com a mentira da arte seriam as delícias do leitor, que julga verdadeiro só o que é possível ter acontecido. Donde eu concludo que a arte é muito mais verosímil que a natureza, e que os seus romances são inacreditáveis, por isso que são verosímeis. Se você estivesse agora de pachorra, lia-lhe eu um romance, que tenho na gaveta, e que não ousarei publicar sem a certeza de que a moderna escola do verosímil cedeu a época à escola da verdade. (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 473)

Começemos pelo fim do excerto: o amigo não é, afinal, tão isento assim em matéria literária. Afora ser amigo e leitor dos romances do autor, ele próprio confessa-se escritor, mesmo não dispondo de nenhum texto édito capaz de lhe atestar a competência literária. O seu romance permanece, pois, enfiado numa gaveta, na medida em que não teria ainda chegado a hora de lhe dar expressividade sob a forma de livro. Porque nada indica que a escola do verosímil tenha arrepiado caminho perante a da verdade, a qual este amigo do autor ficcional – é de concluir – se arroga o direito de representar. Ora, o que a escola da verdade presume é que todo o trabalho de composição novelesca, tudo quanto serve, numa palavra, para dar forma compósita a uma história, tornando-a legível aos olhos do leitor e, com isso, verosímil, todo esse trabalho literário seria, na realidade, uma mistificação da verdade dessa história, desnaturalizando-a. E isto em virtude de a realidade se apresentar, com frequência, em toda a sua nudez, perfeitamente contingente.

E após enunciar esta oposição entre a experiência e a narração, o amigo do romancista, convertido em romancista, saca do seu romance e oferece-o ao amigo. A história a ser narrada é a veiculada por esse romance. Mas de que romance se trata, cabe questionar? Trata-se somente de um conjunto de cartas. Cartas representativas de uma realidade ainda não manipulada por um escritor com vontade romanesca de tornar as coisas mais compósitas. E no sentido de exemplificar a repúdio pelo alinhamento convincente das coisas, contrário à realidade empírica dessas coisas, temos o pormenor de o início da história se fazer por intermédio da segunda carta e não, como seria de esperar, através da primeira (como diria o cineasta francês Jean-Luc Godard: “A história deve ter um começo, um meio e um fim, mas não necessariamente nessa ordem”). Perante a perplexidade do autor ficcional, o amigo volta a explicar a incoerência da cronologia na transcrição da factualidade:

Não tenho [a segunda carta]. Aí principiam as inverosimilhanças da verdade: a primeira carta é segunda. Nenhum romancista de imaginação começaria o entrecho da sua novela pela segunda carta; e, quando mesmo tivesse de adulterar a verdade,

não faltaria aos respeitos de uma aritmética do verosímil. Ora leia a segunda que é a primeira. (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 474)

E no momento em que o autor ficcional, lida a segunda carta, solicita esclarecimentos sobre o contexto da missiva (“Quem é este homem, quem é esta senhora, em que terra se passa o drama epistolar, a idade e a profissão de cada um dos personagens”, Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 476.), o amigo persiste inquebrantável na defesa da sua arte poética, respondendo-lhe: “No fim, direi o que eu souber e puder. O que eu não puder, será inútil pedir-mo; o que eu não souber, imagine-o você” (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 476).

Fica assim estabelecida uma poética, a despeito da verosimilhança, apostada na transcrição exata e fidedigna do narrado, cabendo a quem ouve a história eventualmente colmatar, servindo-se da imaginação, vazios de conteúdo; e cabendo-lhe sobretudo um papel de editor, se o entendermos como aquela função destinada a juntar o avulso. A não ser, evidentemente, que opte pelo romance. Veja-se a moral deste conto, entregue à voz do amigo do novelista: “Está tudo dito. Se você contasse a história como a ouviu de mim, ninguém lha acreditava, porque é verdadeira. Ao meu amigo cumpre agora recompô-la com mentiras, se a quer fazer verosímil” (Castelo Branco *apud* Moutinho, 2015b, p. 488). O conto, como é bom de ver, estabelece as bases de uma interessante teoria da arte poética, essencialmente se considerarmos narrativas como *Coração, Cabeça e Estômago*, destacadas no universo novelesco camiliano pela sua manifesta decomposição, pela forma como o romancista, qual editor, se diz remetido ao papel de divulgador, tão fiel quanto possível, dos papéis de um amigo.

Como é evidente, Camilo nunca é editor do que quer que seja; é sempre um empenhado novelista, mesmo se se esforça por convencer o leitor do contrário. Então porquê insistir nesta ideia de a narrativa se resumir à junção, mais ao menos avulsa, de material biográfico bruto, material que o romancista se limita a apresentar, tecendo por vezes juízos de valor sobre o que revela ao leitor? A razão é simples: esta técnica permite ao escritor uma tremenda liberdade. A liberdade de não contar a história nos seus mínimos detalhes e de não submeter ao crivo de uma sua representação impecável em termos lógico-cronológicos, enfim, de se deixar levar por uma escrita digressiva e lacunar. De outro modo: Camilo permite-se a liberdade de não dizer o que um leitor sedento de uma narrativa exaustiva e linear esperaria que dissesse e, nessa medida, oferece a plena consciência de não existir uma história verdadeiramente completa e definitiva, emanada de uma autoridade onisciente. Recordemos o que dizia o amigo: “No fim, direi o que eu souber e puder. O que eu não puder, será inútil pedir-mo; o que eu não souber, imagine-o você”. Não havendo ninguém verdadeiramente competente para confirmar a história numa versão única e lapidar, a imaginação torna-se, no fim de contas, no único modo de suprir o que se desconhece. Cumprirá ao escritor agendar os dados de que dispõe, alguns dos quais provisórios e incertos, de maneira a configurar a partir deles uma história possível. Camilo, em síntese, afirma a sua autoridade enquanto, como afirma Abel Barros Baptista, «liberdade: liberdade que autoriza a insubordinação perante a história a narrar, perante o leitor que a vai ler, perante as convenções ou rotinas esperadas do romancista, perante o próprio texto em pleno curso de o escrever» (Baptista, 2016, p. 10).

Ou seja, e com isto concluo: a passagem do conto à novela supõe uma operação de efabulação, não sendo o risco dessa operação despidendo. O risco de deturpar ou, pior, reformular e até desfigurar mais ou menos drasticamente a história inicial, o que acaba por ser razoavelmente irrelevante, na medida em que não existe nenhuma autoridade a confirmar a verdade da história ou a repudiá-la por fantasiosa. Noutros termos, Camilo, sejamos claros, na hora de escrever novelas, não pôde senão converter esquemas de intrigas sentimentais em consistentes efabulações, socorrendo-se em larga escala do poder da sua imaginação. E nisto não deixou de seguir a lição de outros grandes autores, como é seguramente o caso de Balzac, se pensarmos, a título de exemplo, nesta passagem de *L'Auberge Rouge*, na qual o narrador, um dos ouvintes da história de um rico negociante alemão, contada pelo próprio, assume a responsabilidade de a transmitir ao leitor, não sem antes o advertir nestes termos:

Il me serait assez difficile de la reproduire dans les mêmes termes, avec ses interruptions fréquentes et ses digressions verbeuses. Aussi l'ai-je écrite à ma guise, laissant les fautes au Nurembergeois, et m'emparant de ce qu'elle peut avoir de poétique et d'intéressant, avec la candeur des écrivains qui oublient de mettre au titre de leurs livres: *traduit de l'allemand*. (Balzac, 1994, p. 17)

A ficção camiliana, enquanto transmissão *romanesca*, como sabemos, subcreve sem custo estas palavras.

Referências bibliográficas

- Balzac, H. (1994). *L'Auberge Rouge*. Édition d'Adrien Goetz. Paris: Gallimard.
- Baptista, A. B. (1988). *Camilo e a Revolução Camiliana*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Baptista, A. B. (1990). Memórias: Encarceramento e *habea corpus*. *Prelo*, 18, 45-59.
- Baptista, A. B. (1991). O padre, o amigo do padre e o romancista. Figurações do romancista em *O Romance de um Homem Rico*. *Colóquio/Letras*, 119, 41-55.
- Baptista, A. B. (1993). *O Inexorável Romancista. Episódios da assinatura camiliana recolhidos e apresentados por um comentador paciente no âmbito do centenário de Camilo seguido de A Condição Pós-Camilo. Contribuição para a crítica de Camilo e a Revolução Camiliana*. Lisboa: Hiena Editora.
- Baptista, A. B. (1993a). O homem é o melhor amigo do livro (sobre *Amor de Salvação*). *Tellus*, 20, 27-39.
- Baptista, A. B. (1998). *Autobiografias*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Moutinho, J. V. (recolha, prefácios e notas de). 2015. *Camiliana 3. Cartas escolhidas de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Moutinho, J. V. (recolha, prefácios e notas de). 2015a. *Camiliana 2. Todos os contos, novelas curtas e romances breves de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Moutinho, J. V. (recolha, prefácios e notas de). 2015b. *Camiliana 1. Todos os contos, novelas curtas e romances breves de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Baptista, A. B. (2016). *A liberdade do romancista. Camilo Castelo Branco, Amor de Perdição*. Lisboa: Alêtheia, 7-11.

Resumo

Além de novelista, Camilo Castelo Branco foi também um muito apreciável contista. Talvez dos melhores do século XIX português. Na senda dos estudos de Abel Barros Baptista, é nossa

intenção analisar nalguns desses contos um tópico presente em certas novelas: o do encontro do escritor (autor ficcional) com a história. Procuraremos ver em que medida a mobilização desse tópico, que supõe uma ficção anterior à ficção, incide no domínio da construção narrativa.

Abstract

Besides being a novelist, Camilo Castelo Branco was also a much appreciated short story writer. Perhaps the best in the 19th century. In the path of Abel Barros Baptista's studies, it is our intention to analyze some of these stories as a topic present in certain novels: that of the encounter of the writer (fictional author) with the story. We will try to demonstrate up to what extent the use of this topic, which presupposes fiction prior to fiction, is focused on the domain of narrative construction.

Fragmentações coerentes em *A Morte do Palhaço* e *O Mistério da Árvore*, de Raul Brandão

Consistent fragmentations in *A Morte do Palhaço* and *O Mistério da Árvore*,
by Raul Brandão

Maria Inês Castro e Silva

Queen's University Belfast / National University of Ireland, Maynooth
silva.castro.ines@gmail.com

Palavras-chave: fragmentação, Raul Brandão, grotesco, angústia, morte.
Keywords: fragmentation, Raul Brandão, grotesque, anguish, death.

No ensaio “Cultura Portuguesa e Expressionismo”, Eduardo Lourenço inicia a sua reflexão com palavras tão contundentes como angústia, terror, vertigem, brutalidade ou grotesco, tentando, de alguma forma, encontrar marcas de um movimento expressionista no contexto português. O Expressionismo, que teve o seu originário momento no mundo nórdico, não encontrou uma tradição consistente em Portugal. Não é possível admitir a institucionalização de uma corrente expressionista portuguesa, mas é visível uma presença considerável de marcas expressionistas em alguns autores, como é exemplo Raul Brandão.

Pensar o Expressionismo, ainda nas palavras de Eduardo Lourenço, no ensaio supracitado, é equacionar “a existência como expressão, e não a expressão da existência” (Lourenço, 1999, p. 27). Nesta proposta, a demanda do Expressionismo alicerça-se na procura de uma nova realidade, colocando em causa o problema do retrato do real. Na verdade, o artista do Expressionismo preocupa-se com a noção de visão que se demarca de um real oferecido pela estética naturalista. A transfiguração levada a cabo pelo Expressionismo afasta-se dos princípios naturalistas ou, se quisermos, de uma *kodakização do real* nas palavras de Isabel Cristina Mateus, para se aproximar de uma alucinação delirante – a designada *despolarização do real* (cf. Mateus, 2008). No processo de descolagem do retrato do real para uma visão transfigurada, o grotesco passa a ser um elemento emergente e que, demonstrou ser uma figuração tutelar do Expressionismo e bem presente, de resto, em Raul Brandão. Ao concordar com expressões como desfamiliarização ou anormalidade estaremos talvez em sintonia com as palavras de Eduardo Lourenço quando afirma

O que chamávamos “arte” era a tentativa de conter nos limites do apropriável, do familiar até, aquilo que na fugaz realidade do que somos, sonhamos e fazemos é do domínio do informe e do inexprimível. Cada forma de arte contém em si a sua própria morte. A do “expressionismo” é apenas mais incompreensível, pois vive já do que, expresso, a esvazia da sua justificação. (Lourenço, 1999, p. 27)

Raul Brandão, o *escritor dos pobres*, é proveniente de uma zona costeira e a proximidade do Douro permitiu-lhe ser um colorista por excelência, marca presente em obras como *Impressões e Paisagens* (1890) ou *Os Pescadores* (1923). No entanto, será simplista reduzir estas obras à etiqueta descritiva e realista, uma vez que justamente neste contexto encontramos o brandoniano temperamento sombrio: “uma falsa ideia da sua obra que não prima pela serenidade idílica, antes é atravessada de relâmpagos e sombras” (Andrade, 1963, p. 21). Raul Brandão pretende intimamente o regresso a um paraíso que está, sob todas as formas, perdido, preocupando-se com os explorados, uma revolução ética e social para que se regressasse ao cristianismo primitivo. Destacamos simultaneamente a sua contribuição para o universo jornalístico, o registo breve, mas também para a esfera da dramaturgia, tendo algumas das suas peças sido inclusivamente transpostas para o teatro, aliás como é exemplo a muitas vezes referida *Noite de Natal*, escrita em parceria com Júlio Brandão e representada no teatro D. Maria, em 1899. Destacamos ainda *O Gebo e a Sombra*, *O Doido e a Morte* ou até *O Rei Imaginário*, reunidas no livro *Teatro*, datado de 1923. Mais tarde, publica, ainda, *Jesus Cristo em Lisboa* (1927) e *O Avejão* (1929). A incursão no universo de Raul Brandão, em qualquer uma das suas obras, toca um sentimento que é trágico e que perpassa toda a sua poética; é a denúncia da pobreza, da dor, do oportunismo, da angústia, da supremacia do forte sobre o fraco. Nas suas linhas, encontramos os diversos veios dostoiévskianos, onde a análise do social está, portanto, em linha de destaque. Inconformado com a selvajaria do seu mundo, Raul Brandão está em prol dos desfavorecidos, muito também ao gosto expressionista, de resto.

A Morte do Palhaço e o Mistério da Arvore surge como o palco onde de forma candente encontramos o problema da vida como um simulacro e a máscara conquista o lugar de verdadeiro rosto, acompanhada pela proliferação de imagens grotescas ao longo de todas as páginas.

Parece-nos injusto trazer para o centro *A Morte do Palhaço e o Mistério da Arvore* como o livro onde, de forma mais insistente, é possível encontrar o pensamento-chave de Raul Brandão, pensando que todo o *corpus* brandoniano se constitui principalmente por livros que nos dão essa ideia de inacabado, ensaios breves para uma ideia de grande livro e cujas personagens são transportadas de livro para livro.

As diversas obras de Raul Brandão sugerem a impressão de um único livro por vir, isto é, encontramos as mesmas personagens, sujeitas a uma rotatividade, como se todos os livros fossem tentativas inacabadas:

a sua obra tem o rotativismo de um disco [...] fica-se com a impressão que todos os seus livros são diversas tentativas, diversas redacções dum livro que nunca conseguiu definitivamente escrever, e que, quanto mais reescrevia, mais sentia a sua impotência para realizar a obra. (Chaves, 1934, p. 16)

Na verdade, estamos perante a obsessão, onde o imaginário de personagens criado se repete ao longo de toda a obra. Ataliba T. de Castilho aparenta Raul Brandão a um profeta que descobriu o seu problema fulcral: “Semelha, com efeito, um profeta que descobriu uma grande verdade e, possuído por ela, pôe-se a repeti-la ao longo de suas obras, numa verdadeira e confessada obsessão” (Castilho, 1965, p. 25).

A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore pode parecer-nos numa primeira instância um livro de apontamentos, sempre inacabado, sempre fragmentário, distante de lógicas internas sistemáticas, mas onde a coesão é, no final, a linha mestra. Num discurso que não raras vezes se deixa interromper por frases que ficam inacabadas, por uma estética da brevidade porque interrompida, não seria descabido, ao mesmo tempo, isolarem-se as narrativas de *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, considerando-as pequenos contos, narrações em forma de páginas diarísticas levadas a cabo por um deus K. Maurício, que tudo sabe, como veremos adiante.

A presente obra, datada de 1926, surge como uma reescrita de *História dum Palhaço; (A Vida e o Diário de K. Maurício)*, de 1896. Raul Brandão sempre esteve intimamente integrado no mundo do jornalismo e foi da ambiência jornalística que surgiram algumas das suas obras, através de crónicas e contos publicados. Daí, talvez, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* nos parecer uma obra de índole acentuadamente fragmentária¹. A verdade é que as suas páginas de ficção sempre lhe permitiram uma maior liberdade para projectar a sua ironia avassaladora, contrariamente ao que se passava na esfera do jornalismo.

João Pedro de Andrade condena, sob certos aspectos, esta reedição de *História dum Palhaço*, dizendo: “Quis arranjar, compor, arrumar devidamente uma criação de delírio, e tirou a espontaneidade a um depoimento que surgira no momento próprio” (Andrade, 1963, p. 87). Podemos reconhecer nesta distância de trinta anos uma radical alteração dos níveis formal e estilístico, mas sobre os quais não nos deteremos de forma alargada neste estudo. A obra *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, ainda que possua um cariz marcadamente fragmentário, desenvolve, a nosso ver, uma lógica interna de grande coerência, mostrando estar em concomitância com o raciocínio demonstrado ao longo de todo o texto, mesmo que Vítor Viçoso afirme claramente:

A própria obra manifesta, aliás, uma certa falta de coerência ou de lógica organizativa, parecendo, por vezes, mais uma desconexa acumulação de textos – uma colecção de “papéis” escritos ao sabor de inspirações momentâneas – do que uma composição convenientemente planificada. (Viçoso, 1999, p. 157)

Com efeito, esta aparente falta de estrutura é já ela uma estrutura que parece estar em sintonia com a gradação interna de cada uma das personagens.

¹ “Os escritos do *Correio da Manhã* foram aproveitados, em grande parte, na *História dum Palhaço*, livro publicado em 1896. A obra, sem unidade – como, de resto, toda a sua novelística, para empregar um termo cómodo –, é, todavia, a primeira que retrata a inquietação intelectual do grande prosador, e aquela em que a sua singular individualidade começa a afirmar-se” (Andrade, 1963, p. 45).

As personagens acompanham esta aparente desorganização: são desregradas e desequilibradas, mas que não se iluda o leitor, tudo isto é milimetricamente calculado. Não por acaso, as personagens brandonianas conhecem uma transferência, como se Raul Brandão estivesse sempre a redigir o mesmo livro, aliás como referido anteriormente.

Quando Jacinto do Prado Coelho afirma em, *Ao Contrário de Penélope*, relativamente a *Húmus*, “o universo aparece-nos aí violentamente deformado quer na dimensão do espaço quer na dimensão do tempo” (Coelho, 1976, p. 221), conseguimos, da mesma forma, aplicar esta lição à obra *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*.

A primeira parte do livro apresenta como título “K. Maurício” e é datada de 1894 e assinada por Raul Brandão. De alguma forma, esta primeira parte é uma apresentação de K. Maurício ao leitor pelo próprio autor. Esta primeira parte demonstra ser preponderante para a delineação das personagens que prefiguram o *corpus* textual. A segunda parte da obra tem por título “A Morte do Palhaço” e começa, desde logo, por apresentar todas as personagens que fazem parte da periferia da vida, alimentadas pelo sonho e que habitam uma casa de hóspedes. Esta segunda divisão subdivide-se em cinco breves capítulos: “A Casa de Hóspedes”, “Halwain”, “Camélia”, “Sonho e Realidade” e “Última Farsa”. Por seu lado, a terceira parte do livro é constituída pelo “Diário de K. Maurício” que se traduz por um breve conjunto de reflexões que não deixam nunca de tocar a habitual dualidade brandoniana Sonho e Realidade. Finalmente, a quarta e última parte da obra denomina-se “Os seus Papéis” e contempla um curto número de contos: “A Luz não se Extingue”, “O Mistério da Árvore”, “Primavera Abortada” e “Santa Eponina”.

O lugar de *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* está marcado pela presença de diversas personagens que nos são dadas a ver por K. Maurício: o Doido, o Anarquista, o Gregório, o Palhaço, o Poeta, o Pita e a Velha.

K. Maurício aparece como sendo a figura maiorial desta reescrita de *História dum Palhaço*, apresentando a infeliz história de cada uma das personagens. Tendo em conta que havia já sido congeminado nas diversas páginas do jornalismo feito por Raul Brandão, a aparição desta personagem surge, neste contexto, sob a forma diarística. Tal como K. Maurício, todos aqueles que se reunirão à sua volta são mostras do fracasso humano, sob a forma de pequenas histórias. A personagem K. Maurício

em certas noites irrompia, com o violino debaixo do braço, à frente de um bando de noctívagos, de sonhadores, de desgraçados, que arrastava quase sempre para os arredores desertos da cidade. [...] Foi talvez feliz, foi decerto feliz esse homem que acabou com um tiro na cabeça, deixando-me os seus papéis – notas, projectos, um diário, um esboço de novela e certas páginas singulares. Matou-se por um fantasma. (Brandão, 2005, pp. 172-173)

O K. Maurício de *Os Nefelibatas* sobreveio, desde o início, como uma personagem muito propensa à esfera autobiográfica: “aquela que melhor se adequava, nas palavras do redactor, a uma transparência egocêntrica superlativamente simples, natural e humana, ou seja, ao reencontro da estética literária com a

espontaneidade vital” (Viçoso, 1999, p. 159). K. Maurício é claramente um filho do opúsculo *Os Nefelibatas*, mas vítima de uma progressão que se manifesta até à obra *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*. A sua imagem é projectada no percurso do Palhaço, tal como se este fosse o seu *alter ego*. Embora sejam apresentadas como personagens diferentes, estes dois intervenientes fundam uma só personalidade que vive do pessimismo e da agonia que se prende com o dilema entre o sonho e a realidade. E aqui começam as nossas analogias. O Palhaço apresenta diversas inquietações que são transversais a várias obras de Brandão. Senão, vejamos:

A mocidade sobretudo fere-me. Eu nunca fui moço, nem nunca fui amado, e que fingidos risos de indiferença, que me fazem doer as faces (...) fui sempre banal como um velho cartaz de esquina. [...] E aflige-me não ter sido moço, não ter vivido como os outros e insulto a minha quimera que me parecia de oiro. (Brandão, 2005, p. 197)

Em K. Maurício, por exemplo, parece existir a possibilidade de estabelecer correlações com grande parte das figuras que percorrem a obra. Não só a personagem Pita parece ser muitas vezes interpretado como um *alter ego* de K. Maurício, como também K. Maurício e o anarquista parecem estar sujeitos a diversas analogias entre si. Existe, nestas duas personagens, a incapacidade de se adaptarem ao real, além de que estão igualmente unidas pelo pessimismo.

De outro modo, Pita “era um misto de filósofo e de ladrão. Sabia tudo, vendia tudo” (Brandão, 2005, 193) e, ainda, o filósofo que não quer ser filósofo, sendo marcado pela velha experiência de vida que o colocou em contacto com a ignomínia: “As suas conversas faziam frio: tinham dentro pesadelos e lama” (Brandão, 2005, p. 193). Com efeito, apresenta-se como um desiludido com o que o circunda e, nesse sentido, recusa-se a alinhar na filosofia. Ele, tal como todas outras personagens, está demasiado perto dessa que é a deformação grotesca que concorda em absoluto com o caos. Parece-nos, ainda, pertinente, reconhecer que todas as personagens que compõem o alargado leque desta fragmentária obra parecem representar, no fundo, uma única personagem: todas as personagens são a mesma personagem.

K. Maurício, lido como *alter ego* de Raul Brandão acaba, no final de todas as contas, como uma vítima desta lógica de transferência de personagens, vítima da ideia de grande livro por vir que não chega a acontecer em Raul Brandão. Talvez nem seja necessário ir tão longe, K. Maurício, inicialmente um contador de histórias, o criador de pequenos contos, é já vítima dentro do seu próprio livro, projectando-se de diferentes formas sobre as personagens descritas nas suas páginas de diário.

Se todos os movimentos, em Raul Brandão, estão a caminho da morte e, no contexto de *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, depois de páginas de angústia e desespero, bem ao gosto expressionista, o leitor já só pede que o palhaço saia de cena, Raul Brandão faz-nos a todos a vontade. No final, “o palhaço estoizou na arena, grotesco até na morte” (Brandão, 2005, p. 234) e também K. Maurício morre inevitavelmente com ele.

Referências bibliográficas

- Andrade, J. P. (1963). *Raul Brandão; A Obra e o Homem*. Lisboa: Arcádia Editora.
- Brandão, R. (2005 [1926]). *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*. Ed. Maria João Reynaud, Col. Obras Clássicas de Literatura Portuguesa, Vol. III. Lisboa: Relógio D'Água.
- Castilho, A. T. (1965). *Recursos da Linguagem Impressionista em Raul Brandão* (pp. 19-38). s/l: Alfa 7/8.
- Chaves, C. B. (1934). Raúl Brandão. *Cadernos da Seara Nova; Estudos Literários* (pp. 9-27). Lisboa: Seara Nova.
- Coelho, J. P. (1976). Da Vivência do Tempo em Raul Brandão, Raul Brandão: A Consciência Burguesa de Culpa. *Ao Contrário de Penélope* (pp. 221-233). Amadora: Livraria Bertrand.
- Lourenço, E. (1999). Cultura Portuguesa e Expressionismo. *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia* (pp. 23-35). Lisboa: Gradiva.
- Mateus, I. C. P. (2008). “Kodakização” e Despolarização do Real; *Para uma Poética do Grotesco na obra de Fialho de Almeida*. Lisboa: Caminho.
- Viçoso, V. (1999). *A Máscara e o Sonho; Vozes e Símbolos na Ficção de Raul Brandão* Lisboa: Edições Cosmos.

Resumo

A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore, de Raul Brandão, datado de 1926, surge como uma reescrita de *História dum Palhaço; (A Vida e o Diário de K. Maurício)*, de 1896. Raul Brandão sempre esteve integrado no mundo do jornalismo e é também através a partir deste registo que surgem algumas das suas obras, crónicas e contos que publicou. Daí, talvez, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* surja como uma obra de índole acentuadamente fragmentária, em sintonia com o carácter instável das suas personagens, trazendo, apesar de tudo, no seu íntimo uma lógica interna de grande coerência. Na combinação entre o atractivo e o repulsivo, na tensão veiculada pela angústia e pela morte, o grotesco emerge como a figura maior da deformação, dialogando com o carácter fragmentário da sua obra.

Abstract

The Death of the Clown and the Mystery of the Tree by Raul Brandão (1926) is a rewritten text of *Story of a Clown (Life and the Diary of K. Maurício)* (1896). Raul Brandão has always been part of journalistic sphere and it is also through this record that some of his works, chronicles and short stories appear. Perhaps, *The Death of the Clown and the Mystery of the Tree* emerges as a work of a fragmentary nature, in relation with the features of its characters, but yet with an inner logic of great coherence. Combining the attractive and the repulsive, among the tension conveyed by anguish and death, the grotesque emerges as the major expression of deformation, and in relation with the fragmentary nature of his work.

Vozes conjugadas: conto, verso e drama em Fernando Pessoa

Conjugated voices: tale, verse and drama in Fernando Pessoa

Filipa de Freitas

Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa
filipasf2@gmail.com

Palavras-chave: Fernando Pessoa, contos, teatro estático, poesia, intertextualidade.
Keywords: Fernando Pessoa, short stories, static theatre, poetry, intertextuality.

Fernando Pessoa é, no curto tempo da sua vida, um dos autores mais extraordinariamente experimentais do século XX, e a sua obra tem sido alvo de sucessivas edições que procuram dar a conhecer diversos ângulos do seu vasto espólio. Poeta, prosador e um exímio pensador, Pessoa tinha um interesse insaciável por diversas áreas do conhecimento e uma não menos insaciável necessidade de escrever, deixando-nos um espólio com cerca de 30000 papéis, e centenas de volumes, muitos anotados, na sua Biblioteca Particular.

Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari identificaram 136 autores fictícios do poeta (vd. Pessoa, 2013a), a que acrescem diversas personagens que não se constituem como autores, o que revela uma capacidade imaginativa considerável, embora o núcleo fundamental da obra pessoana incida nos seus três heterónimos principais – Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. A obra de Pessoa é, no entanto, muito mais vasta, e mesmo no que respeita ao seu desdobraimento, as suas facetas não se evidenciam apenas no fenómeno da heteronímia, mas também em diferentes formas textuais: conto, poema, drama, entre outros, representam modos de desdobraimento, ângulos de certas visões da vida ou da mesma visão da vida. O período entre 1910 e 1915 é fortemente profícuo na obra de Pessoa: escreve alguns dos seus contos filosóficos mais interessantes; dá origem aos seus principais heterónimos; e desenvolve, ainda, a sua vertente dramática com a escrita de várias peças de teatro. Conto, verso e drama estão, assim, intimamente entrelaçados nesta fase da vida de Pessoa. O cruzamento entre conto, verso e drama não é meramente temporal: tematicamente, encontram-se as mesmas questões fundamentais, o que denuncia conflitos marcantes no seio do autor que atravessam a sua obra e que são recuperados em textos mais tardios.

A designação de contos *filosóficos* anuncia imediatamente um objectivo particular: a exposição de um certo modo de *ver* a vida, de a questionar, de se relacionar com ela e a forma como essa visão condiciona a existência da personagem. É, nesse sentido, uma declaração de índole filosófica ao pôr em causa uma percepção normal, automática ou natural da vida. O interesse de Pessoa pela filosofia, que antecede a escrita destes contos, é inegável: a sua Biblioteca Particular contém uma vasta secção dedicada à filosofia e o seu espólio abrange numerosos papéis com reflexões de índole filosófica.

Os temas que se encontram nos contos filosóficos são frequentemente partilhados noutros textos temporalmente próximos e posteriores. Pretende-se expor algumas intertextualidades fundamentais através de três núcleos distintos: os contos filosóficos, o teatro estático¹ e a poesia heteronímica. O levantamento será necessariamente limitado, mas permitirá compreender o modo como certas questões atormentaram frequentemente o poeta. Os contos seleccionados antecedem geralmente as outras formas literárias com as quais se cruzam, o que leva à hipótese de os contos funcionarem como uma espécie de ensaio de temáticas amadurecidas noutros textos. Não sendo possível uma análise integral de todos os contos filosóficos, destacam-se *O Mendigo*, *O Eremita da Serra Negra* e *A Per-versão do Longe*.

Os contos filosóficos apresentam um modelo muito próprio: um diálogo entre duas personagens, que se torna insignificante por dar lugar à visão da vida transmitida pela personagem principal. As personagens, como se depreende geralmente pelo título do conto, são essencialmente definidas por uma característica genérica – o mendigo, o eremita, o marinheiro –, carecendo, na sua maioria, de um nome próprio ou de uma descrição física que as constitua enquanto *indivíduos*. A ausência de características diferenciadoras é um processo que voltamos a encontrar em algumas peças do teatro estático de Pessoa, influenciado pelo simbolismo francês do século XIX: a despersonalização no teatro estático é ainda mais evidente, na medida em que as suas personagens são maioritariamente identificadas por uma letra. A *personagem* torna-se, assim, insignificante e a atenção está focada na linguagem enquanto materialização de pontos de vista e de estados de alma. Não importa quem fala, mas o que é dito. A heteronímia anula parcialmente esta despersonalização, na medida em que Pessoa estabelece características definidoras de cada uma das suas vozes. Todavia, mesmo neste caso, essa identificação tem um papel secundário em relação àquilo que o autor fictício denuncia através da linguagem – a sua percepção da vida. Se pensarmos ainda no *Livro do Desassossego*, constatamos que, em certa medida, sucede o mesmo: a existência de um guarda-livros chamado Bernardo Soares ou Vicente Guedes,

¹ Pessoa define o teatro estático como aquele “cujo enredo dramático não constitui acção – isto é, onde os fantoches não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma acção; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-ha que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro transcende o teatro meramente dinâmico e que o essencial do teatro é, não a acção nem a progressão e consequência da acção – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas” (Pessoa, 2017, p. 276).

na primeira fase do *Livro*, que trabalha num escritório de Lisboa, é irrelevante perante determinados aspectos da natureza da personagem. São estes aspectos – os seus estados de alma –, e a relação com a vida que se tornam fundamentais.

O *Mendigo*, conto redigido entre 1913 e 1914, assenta num diálogo entre a personagem principal, que dá título ao conto, e um interlocutor de que se desconhece qualquer informação. O mendigo define-se como um *atónito*, mas rejeita a ideia de ser um artista, pintor ou poeta. A peculiaridade da personagem é não apresentar nenhuma característica invulgar que justifique a sua condição de atónito – é, por conseguinte, um sujeito comum, que carece de atributos evidentes, tanto de ordem natural como artificial, mas que se destaca por uma relação peculiar com a vida. A filosofia do mendigo não é surpreendente para quem conhece outros textos de Pessoa. A personagem afirma:

O facto essencial e pasmoso das cousas é ellas realmente serem. O facto de qualquér cousa sêr é milagroso. O outro facto milagroso é estar eu aqui, a ter consciencia que ellas são. Goso este horror com todas as póses da minha alma. Conheço bem que nem as causas são o que parecem, nem eu o que me sinto ser. (Pessoa, 2016, p. 84)

A consciência das coisas, de um mundo que se revela como algo que escapa, de estar perante o mundo sem entender o processo que o originou, como as coisas se materializam, causa um verdadeiro horror na personagem, que também encontramos, de modo muito acutilante, na peça *A Morte do Príncipe*, de 1914. Esta peça, influenciada pela obra de Shakespeare, foca a incapacidade de se estar no mundo como se este fosse natural ou familiar. A vida surge como estranha, distante, o que leva a personagem principal – um Príncipe – a deambular num limbo entre a sanidade e a loucura:

As minhas mãos, ao tocar nas roupas do meu leito, sentem-lhes cousas que antes não lhes poderiam sentir, significações rugosas, frescuras, minucias timidas de linho... Ah, mas que extranho! mas que extranho! Não sei bem onde estás... As cousas em torno a mim são de tamanhos que não deviam ter... O meu leito é imenso, como o repouso de um mendigo... As minhas mãos teem uma brancura a incertas... Como que vejo por dentro os perfis e os contornos das cousas... Não te sei dizer o que sinto... Não te sei dizer o que sinto... Todas as cousas tomam aspectos attentos e remotos... Todas as cousas se tornaram heraldicas de mysterio. (Pessoa, 2017, p. 95)

A noção de estranheza que a personagem sente no contacto com a realidade, assinalando o encontro com sentidos escondidos, velados por uma realidade imediata que se impõe como natural, causa-lhe uma angústia e um horror que não pode expulsar, de modo mais intenso do que se pode encontrar no conto do *Mendigo*, e que se torna um tema recorrente na obra pessoana. Em *Fausto*, personagem de uma peça de teatro incompleta, fortemente influenciada pela personagem análoga de Goethe, encontra-se o mesmo conflito. *Fausto* é a personificação da dúvida e do horror do mistério, deambulando pelo tormento de uma vida que lhe escapa:

O mistério dos olhos e do olhar
Do sujeito e do objecto, transparente

Ao horror que alem dele está; o mudo
 Sentimento de se desconhecer,
 E a confrangida comoção que nasce
 De sentir a loucura do vazio;
 O horror duma existencia incompreendida
 Quando à alma se chega desse horror
 Faz toda a dor humana uma ilusão,
 Essa é a suprema dor, a vera cruz. (Pessoa, 1988, p. 7)

Mas a consciência do mistério da vida e dos seus sentidos ocultos, assim como a opacidade da própria natureza do sujeito, não é tema exclusivo deste período criativo. Vários anos mais tarde, em 1928, Álvaro de Campos retomará o mesmo tema, revelando a permanência deste conflito irresolúvel que não abandona o autor:

Ah, haver seres!
 Ah, haver maneira de haver seres,
 De haver haver,
 De haver como haver haver,
 De haver...
 Ah, o existir o phenomeno abstracto – existir,
 Haver consciencia e realidade,
 O que quer que isto seja...
 Como posso eu exprimir o horror que tudo isto me causa?
 Como posso eu dizer como é isto para se sentir?
 Qual é alma de haver ser?
 Ah, o pavoroso mysterio da existencia da mais pequena coisa
 Porque é o pavoroso mysterio de haver qualquer coisa
 Porque é o pavoroso mysterio de haver... (Pessoa, 2014, p. 213)

A lucidez que estes textos revelam não significa, no entanto, que esteja em causa, em cada personagem e autor fictício, o mesmo modo de lidar com a angústia, nem que essa angústia impeça um profundo fascínio pela vida. É precisamente este fascínio que dá origem ao horror, uma vez que a vida não é indiferente ao sujeito. Se, geralmente, vivemos o dia-a-dia com base em variáveis graus de interesse, de modo que certos fenómenos chamam a nossa atenção ou têm um carácter afectivo que outros não suscitam, para o Mendigo a vida é um espaço de abertura constante, de surpresa, de perplexidade, um lugar extraordinário em que cada fenómeno é uma novidade que o atrai. Para o sujeito comum, a vida parece estar imbuída de um carácter de repetição, mesmo que ilusório: os mesmos lugares, as mesmas pessoas, as mesmas tarefas, de tal forma que uma parte significativa das coisas não se destaca no seu horizonte privado. O mendigo, pelo contrário, não vê a vida como estando imbuída de um habitual ou um quotidiano que pareça repetitivo, mas como contínuo deslumbramento. Neste sentido, a personagem afirma: “Admiro-me ingenuamente da Natureza ser sempre tão mesma e tão diferente. Nada n’ella me cança. Só o prazer de aquecer as mãos ao lar da vida consola a minha modestia de desejos, nem esqueço que lá fóra, na noite infinita, o vento do mysterio arrepia a minha idéa de o sentir” (Pessoa, 2016, p. 84). O contínuo interesse pela Natureza traz à luz a ideia de uma beleza

que se espalha por todos os seus fenómenos: “Nada é feio. Tudo é bello. Tudo é igualmente bello. O que temos por feio é em relação á nossa treva de sentidos que nos aparece escuro” (Pessoa, 2016, p. 92).

A realidade enquanto dotada de beleza é uma visão que Campos também partilhará nos seus poemas, especialmente nas suas grandes odes, mas que ganha contornos mais latos. Para Campos, cada elemento da vida é igualmente belo, desejando sentir tudo de todas as maneiras, de modo que não há graus diferenciados, i.e., o heterónimo vê beleza em tudo o que faz parte da vida na sua totalidade. Não é apenas uma beleza que incide sobre a natureza em sentido estrito, mas sobre a vida em toda a sua dimensão. Por isso, a enumeração de várias possibilidades da vida nas suas odes reflecte esta paixão pela totalidade da vida. É o que sucede, por exemplo, na *Ode Marítima* (mas também nas outras odes), onde o desejo de sentir os elementos que compõem esse universo não conhece limites nem faz escolhas – cada elemento é um meio de preenchimento:

Quilhas, mastros e velas, rodas do leme, cordagens,
Chaminés de vapores, hélices, gáveas, flâmulas,
Galdropes, escotilhas, caldeiras, colectores, válvulas,
Caí por mim dentro em montão, em monte,
Como o conteúdo confuso de uma gaveta despejada no chão!
[...]
Homens que metem a carga nos porões!
Homens que enrolam cabos no convez!
Homens que limpam os metais das escotilhas!
Homens do leme! homens das máquinas! homens dos mastros!
[...]
Estar convôsko na carnágem, na pilhágem!
Estar orquestrado convôsko na sinfonia dos saques!
Ah, não sei quê, não sei quanto queria eu ser de vós!
Não era só sêr-vos a fêmea, sêr-vos as fêmeas, sêr-vos as vítimas,
Sêr-vos as vítimas – homens, mulheres, creanças, navios –,
[...]
Era preciso ser Deus, o Deus dum culto ao contrário,
Um Deus monstruoso e satânico, um Deus dum pantheísmo de sangue,
Para poder encher toda a medida da minha fúria imaginativa,
Para poder nunca esgotar os meus desejos de identidade
Com o cada, e o tudo, e o mais-que-tudo das vossas vitórias! (Pessoa, 2014, pp. 78-91)

Com registos literários muito diferentes, tanto o Mendigo como o heterónimo ratificam uma visão em que predomina a beleza da vida. Mas se o mundo está dotado de beleza em cada um dos seus elementos, não há lugar para nenhuma bitola ética: a vida está para além do bem e do mal. E, por conseguinte, o desejo das personagens também não se rege por nenhum desses valores.

Alberto Caeiro, considerado o mestre dos heterónimos, também partilha a consciência da beleza da vida, mas apresenta matizes diferentes, nomeadamente no que respeita ao mistério de existir. Para Caeiro, o mundo revela-se como é, e a dúvida sobre os seus significados é uma doença do sujeito e não um erro da natureza. A sua visão da beleza da vida está próxima da do Mendigo, uma vez

que também vê a Natureza como permanente novidade, em que cada momento é diferente do seguinte. O Mendigo indica:

Os homens, na sua ignorancia aprendida, julgam que um campo é o mesmo campo sempre. Mas eu sei da Natureza que um campo de madrugada e um campo de dia e um campo de tarde, e depois de noite são, não quatro aspectos ou sequer fôrmas de uma cousa, mas 4 cousas inteiramente diferentes, com – e dispersas consciencias-de-si de tudo separadas umas das outras. O perfil de um monte não tem nada que vêr com o monte em si; é uma cousa diversa totalmente. Uma cousa é um campo, outra cousa as flores que elle contém que lhe pertencem, e não lhe pertencem que estão n'elle e não estão. (Pessoa, 2016, p. 86)

Caeiro apresenta uma visão semelhante, quando afirma:

Ao meu olhar, tudo é nitido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para traz...
E o que vejo a cada momento
É aquillo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo commigo
O que teria uma creança se, ao nascer,
Reparasse que nascera devêras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a completa novidade do mundo... (Pessoa, 2016a, p. 34)

Se ambos vêem a vida como constante mudança, em que a beleza tem lugar permanente, há uma diferença crucial entre a personagem do conto e o heterónimo: Caeiro não olha para a realidade como se ela escondesse sentidos, como se fosse incompreensível para o sujeito. Para o heterónimo, a vida não esconde sentidos, e, nessa medida, assume uma visão objectiva, em que cada fenómeno é aquilo que se mostra ao olhar. Assim, Caeiro não representa o conflito do mistério da existência, porque, para ele, a existência não tem mistério e as dúvidas pertencem exclusivamente ao âmbito da natureza humana:

O mysterio das cousas, onde está elle?
Onde está elle que não apparece
Pelo menos a mostrar-nos que é mysterio?

Que sabe o rio d'isso e que sabe a arvore?
E eu, que não sou mais real do que elles, que sei d'isso?
Sempre que ólho para as cousas e penso no que os homens pensam d'ellas,
Rio como um regato que soa á roda de uma pedra.

Porque o unico sentido occulto das cousas
É ellas não terem sentido occulto nenhum. (Pessoa, 2016a, p. 66)

O modo como as diferentes personagens se relacionam com o mundo e com a consciência da beleza tem contornos diferentes que é preciso assinalar. Cam-

pos deseja sentir tudo de todas as maneiras, com a consciência de as sentir, isto é, mantendo-se, em última instância, sujeito; Caeiro e o Mendigo oferecem uma visão mais naturalista, na medida em que desejam sentir a natureza como se fossem a natureza e isto implicaria uma alteração da própria condição do sujeito. Por isso, o Mendigo afirma ao seu interlocutor: “Não vivas; sê vivido. Deixa que a natureza te viva. Sê nela como a flor à tona de água ou a folha suspirada pelo vento. Não sejas tu. Sê a natureza” (Pessoa, 2016, p. 88). Ser a natureza, como afirma a personagem, é, portanto, abdicar de ter consciência, de ser o sujeito que olha e que procura compreender, para se tornar o fenômeno. Mas ser parte da natureza, da comunhão do universo, é, no entanto, um desejo infrutífero, uma espécie de utopia que remonta à ideia da inocência e que leva cada uma das personagens a personificar o paradoxo. Campos é um sensacionista lúcido que deseja sentir a vida na sua totalidade; Caeiro é um sensacionista que não consegue impedir a interferência do pensamento; o Mendigo, que os antecede, parece ser um esboço de cada uma das vias dos futuros heterônimos: por um lado, intensamente agregado à Natureza, à novidade do mundo e à naturalidade da sensação; por outro, detentor de uma lucidez que não pode anular e que lhe revela o horror causado pela consciência de que existe uma realidade que lhe escapa.

No entanto, a perspectiva do mendigo não se esgota na sua lucidez ou no fascínio pela vida: outro elemento fundamental é a sua noção de que tudo é real, de que o mais pequeno fenômeno tem existência concreta:

Tudo o que é é sempre, foi sempre sendo. O nosso mais pequeno sonho, o nosso mais passageiro pensamento é tão real como o sol e as estrelas. Hamlet é tão absolutamente real como o cérebro que o concebeu [...].

Pensar, sonhar uma cousa é dar-lhe ser na alma; basta isso para ella existir, existir tão realmente como nós. Não ha graus no ser. Ou é ou não é. Dado que é, é da altura de tudo, ao mesmo nível do que tudo [...].

O nosso mais vago desejo está realísado em o termos. (Pessoa, 2016, p. 88)

A ideia de que o ser existe e que existe necessariamente em tudo é uma característica que também podemos encontrar na peça estática *Salomé*, de cerca de 1917. Influenciada pela *Salomé* de Oscar Wilde, a peça pessoana assenta, dentro dos parâmetros do teatro estático, na materialização do sonho: Salomé cria uma história – a vinda de São João Baptista –, narrando-a às suas aias, e a sua criação torna-se realidade. Trata-se, por conseguinte, de uma espécie de recuperação da ideia apresentada pelo mendigo, que confere ser a qualquer manifestação interior ou exterior ao homem. A fronteira que separa sonho e realidade está muito esbatida nas peças estáticas, como Salomé indica:

Salomé – Eu bem sabia. Eu bem sabia. Não se pode sonhar sem Deus saber. A minha mentira era verdade. Era certo que no deserto havia um santo que chamava por um deus novo, um deus triste como as rochas e sòsinho como as grandes planuras. Eu bem sabia que alguém haveria de querer um deus que conhece os sonhos e tem pena dos que não teem nada. (Pessoa, 2017, p. 183)

Estas intertextualidades não são, todavia, as únicas que se podem indicar. No fim dos anos 20, Pessoa traz à luz um semi-heterónimo chamado Álvaro Coelho

de Ataíde, mais conhecido por Barão de Teive. Esta figura, à qual atribuiu um conjunto de fragmentos em prosa sob o título *Educação do Estóico*, revela uma visão lúcida e angustiante que termina com o suicídio da personagem. Com laivos que lembram a segunda fase do *Livro do Desassossego*, temporalmente coeva, o Barão de Teive representa, também, o cansaço e o horror da vida, associados a um ostracismo necessariamente auto-infligido. Não é possível analisar detidamente o Barão de Teive, mas algumas das suas principais características já se encontram no conto de Pessoa intitulado *O Eremita da Serra Negra*. Iniciado provavelmente ainda em 1910 e desenvolvido até pelo menos 1915, este conto veicula uma visão marcadamente reflexiva, e não sensacionista, funcionando como uma espécie de contraposição ao conto do Mendigo. Partindo igualmente da inviabilidade do conhecimento, o Eremita acentua o lado negativo da reflexão, a face destrutiva da lucidez, num registo que se aproxima do que surgirá muito mais tarde no Barão de Teive: “A única felicidade do saber é o ignorar, é a inconsciência do quanto se não sabe, nem nunca se saberá. O nosso prazer na acção vem apenas de não medirmos quão limitado e inútil todo o acto humano radicalmente é” (Pessoa, 2012, p. 45). Em Teive surge igualmente a consciência da inutilidade da acção humana:

Nunca pude convencer-me de que podia, ou de que alguém seguramente poderia, dar allívio certo ou profundo, e muito menos cura, aos males humanos [...]. Assim assisto, e assisti sempre, desde que me lembro de sentir com as emoções mais nobres, á dôr, á injustiça e á miseria que ha no mundo do mesmo modo que assistiria um paralytico ao afogamento de um homem que ninguem, ainda que valido, pudesse salvar. A dor alheia tornou-se em mim mais do que uma só dor – a de a ver, a de a ver irreparavel, e a de saber que o conhecel-a irreparável me empobrece até da nobreza inutil de querer ter os gestos de a reparar. (Pessoa, 2007, p. 39)

O conhecimento não é, por conseguinte, um caminho viável, uma vez que a dúvida é uma presença constante que impede qualquer certeza, como o Eremita indica: “O mal completo está na dúvida negra e absoluta, na impossibilidade de formar uma teoria sobre qualquer coisa, sem que, no pensá-la, o senti-la falsa, o sabê-la falsa perfeição nos doa de terror” (Pessoa, 2012, p. 46). Teive deambula pelo mesmo problema, quando lida com o “conflicto entre a necessidade emotiva da crença, e a impossibilidade intellectual de crer” (Pessoa, 2007, p. 43-44).

A consciência de que não podemos encontrar a verdade, de que a dúvida é um instrumento acutilante que se instala e que devasta as crenças, de que a própria acção fica anulada pelo pensamento que não a consegue justificar e, por conseguinte, surge a noção de que a vida não tem nenhum sentido, de que é apenas vã, são algumas das linhas orientadoras do Eremita e do semi-heterónimo: “Veio-me cedo a consciência da futilidade de tudo” (Pessoa, 2012, p. 49). Teive também reconhece a “mais profunda e a mais mortal das secas dos seculos – o conhecimento intimo da vacuidade de todos os esforços e da vaidade de todos os propósitos” (Pessoa, 2007, p. 19).

No conto, escrito num tom melancólico que convida o leitor a repensar o modo como vê a vida, o Eremita manifesta um jogo intenso de desânimo e desilusão. Queima todos os seus escritos filosóficos incompletos – como Teive

queima todos os seus escritos fragmentados –, isola-se na sua aldeia – como Teive também o fará, ao instalar-se na sua Quinta –, e perde qualquer vontade de participar no curso natural da vida – como sucede com Teive, que, de modo mais extremo, chega ao suicídio. Estas duas personagens, temporalmente distantes, estão claramente próximas no que respeita aos seus traços mais significativos.

A dúvida, como elemento devastador, que perpassa em graus variáveis outros textos de Pessoa, mas que é fundamental para o Eremita e para Teive, também o é para outras personagens do teatro pessoano. *O Marinheiro*, *Dialogo no Jardim do Palacio* e *A Morte do Principe* são exemplos de visões fortemente condicionadas pela presença da dúvida, funcionando como obstáculo a qualquer tentativa de familiaridade com a vida. A dúvida manifesta-se de diversos modos, em âmbitos diferentes que radicam em núcleos próximos, como o mistério de existir um mundo, o mistério de existir uma natureza humana, a fronteira entre sonho e realidade. As veladoras de *O Marinheiro* deambulam entre um jogo em que a ficção e a realidade perdem os seus contornos e tudo é possível: o sonho dentro do sonho, a realidade tornada ficção e a ficção tornada realidade. Tudo é possível porque nada é certo e, por isso, as personagens criam a sua própria história; no *Dialogo no Jardim do Palacio*, é o desconhecimento do sujeito sobre si mesmo que orienta o diálogo: a dúvida sobre os sentidos do homem, sobre as emoções das personagens, sobre a própria consciência, são alguns vectores fundamentais da peça. E, no caso de *A Morte do Principe*, como vimos, a dúvida incide sobre o mundo exterior: o que é o mundo? O que são as coisas que fazem parte do mundo? O que vemos é real ou esconde outros sentidos?

O Eremita também sofre de um profundo tédio, que a sua consciência da futilidade de tudo acentua, uma disposição que partilha com Teive, Campos e Soares. A personagem do conto afirma: “Desceu sobre mim o tédio supremo – aquele que não é da superfície das coisas, nem de mim perante as coisas – mas do universo inteiro, de tudo quanto é e não é, do que pode ser e do que não pode ser” (Pessoa, 2012, p. 48). O tédio é uma das disposições mais recorrentes na obra pessoana, que radica numa consciência aguda da estranheza da vida e da ausência de sentido. Campos denuncia essa característica na sua poesia mais tardia, mas também em poemas anteriores, de modo que o tédio é uma disposição que surge com frequência. No seu famoso *Opiário*, de 1915, o heterónimo afirma que “ver passar a Vida faz-me tédio” (Pessoa, 2014, p. 38); na *Saudação a Walt Whitman*, do mesmo ano, assinala: “Eu, de monoculo e casaco exaggeradamente cintado,| Não sou indigno de ti, bem o sabes, Walt,| Não sou indigno de ti, basta saudar-te para o não ser...| Eu tão contiguo á inercia, tão facilmente cheio de tédio” (Pessoa, 2014, p. 610). Em poemas posteriores, o tédio também tem um lugar fundamental, como o poema *Lisbon revisited*, de 1926, evidencia: “Compreendo a intervallos desconexos; | Escrevo por lapsos de cansaço; | E um tédio que é até do tédio arroja-me á praia” (Pessoa, 2014, p. 184). E ainda noutro poema, sem data, o tédio é evidente: “Ah, não sabias,| Felizmente não sabias,| Que a pena é todos os dias serem assim, assim;| Que o mal é que, feliz ou infeliz,| A alma goza ou sofre o íntimo tédio de tudo,| Consciente ou inconscientemente,| Pensando ou por pensar –| Que a pena é essa...” (Pessoa, 2014, p. 338).

Mencionando apenas alguns exemplos que podemos encontrar na poesia de Campos, o tédio é uma disposição que o caracteriza frequentemente e que revela uma relação conflituosa com a vida: parece existir uma relação próxima entre a paixão pela vida, que faz o poeta desejar cada elemento que a compõe, de tal modo que tudo ganha um significado fundamental, e o tédio, através do qual tudo perde qualquer significado – a ausência de qualquer sentido fundamental, i.e., a indiferença.

No *Livro do Desassossego*, os fragmentos do seu autor fictício, escritos entre 1929 e 1931, denunciam frequentemente a disposição do tédio como fundamental no seu quotidiano, como os exemplos seguintes atestam:

Espaçado, o pestanejar branco escuro de um vagalume vae sucedendo-se a si mesmo. Em torno, obscuro, o campo é uma grande falta de ruído que cheira quasi bem. A paz de tudo doe e pesa. Um tedio informe afoga-me. (Pessoa, 2013, p. 438).

Não sei que vaga carícia, tanto mais branda quanto não é carícia, a brisa incerta da tarde me traz á frente e á compreensão. Sei só que o tedio que soffro se me ajusta melhor, um momento, como uma veste que deixe de roçar numa chaga. (Pessoa, 2013, p. 309)

Accordei hoje muito cedo, num repente embrulhado, e ergui-me devagar da cama, sob o estrangulamento de um tedio incompreensível. Nenhum sonho o havia causado; nenhuma realidade o poderia ter feito. Era um tedio absoluto e completo, mas fundado em qualquer coisa. No fundo obscuro da minha alma, invisíveis, forças desconhecidas travavam uma batalha em que meu ser era o solo, e todo eu tremia do embate incognito. Uma *nausea physica* da vida inteira nasceu com o meu despertar. Um horror a ter que viver ergueu-se commigo da cama. Tudo me pareceu oco e tive a impressão fria de que não ha solução para problema algum. (Pessoa, 2013, p. 280).

Se *O Eremita da Serra Negra* parece ser, por conseguinte, um primeiro ensaio daquilo que Pessoa desenvolveria em textos coevos e posteriores, um terceiro conto tornará ainda mais claras determinadas intertextualidades que se podem estabelecer na obra pessoana. O conto intitulado *A Perversão do Longe*, provavelmente de 1913, podia ser atribuído ao Álvaro de Campos da *Ode Marítima*, de 1915. O conto é narrado pelo interlocutor da personagem principal, um marinheiro que lhe conta brevemente a sua vida. No Cais das Colunas, às 7 horas da manhã, o marinheiro sem nome, de barba grisalha e olhar longínquo, revela como a sua vida é acima de tudo um sonho criado, uma ânsia de realidades não vividas, de sentidos por descobrir e de viagens imaginadas. A personagem menciona a Índia, Madagáscar, Oceânia, o Canal de Suez e Constantinopla. Mas é na última que o seu modo de viajar é revelado: “Sonhei Constantinopla estando lá, de perto. Uns gosariam com o visitar Constantinopla, outros, a quem visitar Constantinopla desilludiria ou □ só, gosariam com o sonhal-a sempre e apenas. Eu gosei-a sonhando-a ao estar lá. Preciso de possuir a realidade para sonhar” (Pessoa, 2016, p. 60). O marinheiro não viaja para ver, mas para construir outra realidade, outra viagem diferente da real e ancorada na imaginação. Esse íntimo cruzamento entre o desejo, a ficção e o real, conduz, segundo a personagem, à

perda da noção entre o que separa o sonho e a realidade: “todas as minhas sensações se misturavam e confundiam em mim, todas ellas como que perderam o seu caminho dentro de mim, como que se extraviaram da noção do que deviam ser” (Pessoa, 2016, p. 60). Oscilando entre fronteiras instáveis, a personagem deste conto é, na verdade, um navegador dentro de si mesmo, entediado com o que a vida oferece, insatisfeito com a realidade, não porque o real seja insuficiente, mas porque a imaginação é ilimitada. Não se trata de o marinheiro desprezar a vida: é precisamente por a vida poder ser tanto que se instala este confronto. O sonho é um universo inesgotável, mas é pela vida que ele se abre. Por isso, o contacto com a realidade é uma condição necessária para o sonho. Ver a realidade seria contê-la, limitá-la ao que é; estar em condições de a ver, senti-la diante de si e mantê-la desconhecida é deixar todas as possibilidades em aberto. Mas esta vontade de extravasar a vida, que caracteriza o marinheiro, revela, também, como em Campos, uma ânsia incontrolável por tudo o que a vida contém ou poderia conter. A personagem indica:

Vivo uma vida tremula e extravasada. Sinto toda a minha carne viver, viver, viver. Fervilho, formigo, multi-sou – e eu sinto tudo isto [...]. Não lh’o posso descrever bem senão dizendo-lhe que tenho a impressão de que a minha vida é, mesmo na sensação irrequieta, torturante e ■ d’ella, uma como que cópula constante com o ambiente... E, como as sexuae a ancia é toda de diversidade e mudança, assim eu preciso de mudar, de mudar de mundo sempre. (Pessoa, 2016, p. 62)

O marinheiro é, portanto, um desesperado pela vida na sua amplitude máxima: não basta o que há, porque o que é visto é apenas uma parcela da vida. E é pelo sonho que se preenche o vazio de um desejo que ultrapassa não só aquilo que a vida individual oferece, mas a própria vida no seu todo, enquanto permanente devir e perda do que poderia ter sido e não foi.

Álvaro de Campos é, sem dúvida, uma réplica mais apurada, mas fortemente próxima, do marinheiro. A visão que Campos nos dá na *Ode Marítima* apresenta características similares às do conto: uma manhã no cais, Campos entrevê na vida marítima um mundo de possibilidades que deseja abarcar e sentir sem restrições. Mas a viagem que nos descreve na ode é manifestamente irreal, proporcionada, como sucede com a personagem do conto, por um contacto inicial com a realidade. É a partir de um pequeno fenómeno – um pacote que se aproxima do cais – que Campos inicia a sua viagem sensacionista por tudo o que a imaginação abre. Ler a *Ode Marítima* é fazer uma travessia de excessos que se multiplicam e que alimentam a mesma ânsia carnal do marinheiro. Porém, Campos ultrapassa o seu antecessor, num rugido frenético que inevitavelmente se despedaça para dar lugar ao vazio e à tristeza. Se o marinheiro invoca a sua vida de sonhador insatisfeito, constituída por memórias criadas, Campos representa o surgimento do êxtase, do confronto que dá origem à deambulação imaginativa, mas que termina necessariamente no vazio.

No teatro estático de Pessoa, também se encontra, na peça *A Cadella*, um similar desejo de viver excessivamente através do sonho. Escrita em 1915, a peça assenta num diálogo entre duas personagens – Ella e Elle –, com laivos de violência. Embora o seu centro não seja, como no conto e no heterónimo, a vida

marítima, a questão fundamental da imaginação como âncora não só suficiente mas superior à vida está igualmente presente, como um trecho revela:

Ella. – Pra que havia eu de ir contigo? Agora já fômos pelas estradas. Já dormimos no chão. Já me bateste, já me fizeste escorrer sangue. Já não preciso de ti. Deste-me tudo o que me podias dar.

Elle. – Estás enganada... Só a vida é que pode dar tudo. Se viesses comigo, não virias comigo, virias com a vida toda. Parece-te que isto basta, porque nunca fizeste senão sonhar... Só dormir no chão realmente é que nos torna grandes.

Ella. – A vida nunca faz as cousas certas; dá sempre mais do que a gente precisa. Se dormissemos no chão a valêr, havia mais cousas – havia uma creatura que passava, uma – e tudo isto excusa de estar no meu sonho. No meu sonho eu sonho só o que quero. Posso sonhar-me sózinha, no meio d’uma cidade onde ninguém me veja. Mas se lá estivesse havia de me vêr. A vida engana-se sempre. Por isso, vês tu, prefiro sonhar... (Pessoa, 2017, pp. 141-142)

O sonho como substituto da vida é, por conseguinte, o vector fundamental que atravessa estas personagens, cientes de que, por um lado, a realidade fica aquém do que o sonho permite e, por outro, de que qualquer sonho é, no fundo, pálium em relação à própria vida, causando desilusão e tristeza.

Muito mais poderia ser dito sobre a intertextualidade entre a prosa, o verso e o drama pessoanos e esta breve incursão pretendeu apenas abrir um pouco esse caminho. Nos contos de Pessoa já se antecipam vectores fundamentais de textos contemporâneos e ulteriores e, por isso, a veia contista do poeta, ainda pouco estudada, tem um lugar fundamental na sua obra. Ler os contos pessoanos não é apenas uma experiência estritamente literária ou ficcional, fechada no âmbito do autor. Trata-se de um convite a pensar sobre o significado da vida e do homem, que o teatro estático e a poesia heteronímica desenvolvem, revelando questões fundamentais não só para a compreensão do pensamento de Pessoa, mas também para a compreensão da própria natureza humana.

Referências Bibliográficas

- Pessoa, F. (1988). *Fausto. Tragédia subjectiva*. Edição de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença.
- Pessoa, F. (2007). *A Educação do Stoico*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, vol. IX.
- Pessoa, F. (2012). *O Mendigo e outros contos*. Edição de Ana Maria Freitas. Lisboa: Assírio&Alvim.
- Pessoa, F. (2013). *Livro do Desassossego*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china. Colecção “Pessoa”.
- Pessoa, F. (2013a). *Eu Sou Uma Antologia: 136 autores fictícios*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china. Colecção “Pessoa”.
- Pessoa, F. (2014). *Obra completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello; colaboração de Jorge Uribe e Filipa Freitas. Lisboa: Tinta-da-china. Colecção “Pessoa”.
- Pessoa, F. (2016). *A hora do Diabo e outros contos*. Edição bilingue e tradução de Jorge Uribe. Colômbia: Tragaluz.
- Pessoa, F. (2016a). *Obra completa de Alberto Caeiro*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china. Colecção “Pessoa”.
- Pessoa, F. (2017). *Teatro Estático*. Edição de Filipa de Freitas e Patricio Ferrari; colaboração de Cláudia J. Fischer. Lisboa: Tinta-da-china. Colecção “Pessoa”.

Resumo

Fernando Pessoa não é apenas um poeta do desdobramento heteronímico. O período que antecede e inclui o desenvolvimento dos heterónimos contempla, também, outras experiências literárias fundamentais, de entre as quais destacamos os contos filosóficos e o teatro estático. Pretende-se estabelecer algumas intertextualidades entre três formas literárias distintas – conto, drama e verso –, que se aproximam temporal e tematicamente, sem excluir alguns exemplos flagrantes de textos posteriores que recuperam as mesmas directrizes.

Abstract

Fernando Pessoa is not just a poet known by his heteronymy. The period before the heteronymy, and throughout it, includes other fundamental literary creations, such as philosophical short stories and the static theatre. It is intended to establish some relations between the three distinguished literary creations – short stories, drama and verse –, which are temporal and thematic close experiences, and also bring forth later texts which reveal identical ideas.

Fixador do belo: a arte, o artista e o sensível em contos de Sá-Carneiro

Fixer of the beautiful: the art, the artist and the sensitive in Sá-Carneiro's short stories

Maria João Simões

CLP – Universidade de Coimbra
mjsimoes@fl.uc.pt

Palavras-chave: Modernismo, inovação, arte, Sá-Carneiro, conto.
Keywords: Modernism, innovation, art, Sá-Carneiro, short story.

Os contos de Mário de Sá-Carneiro apresentam temas e características modernistas que mostram a ligação do autor às correntes artísticas contemporâneas, pese embora a persistência de aspetos e temas de feição decadentista e simbolista.

Este estudo visa analisar, as marcas, os temas e as características modernistas sobretudo nas narrativas “O homem dos sonhos”, “Asas” e “Ressurreição”, mas considerando também outros contos da obra *Céu em Fogo*.

Primeiramente, indicar-se-á, de forma breve, o viés teórico sob o qual se perspetiva o género conto. Serão considerados ainda alguns pressupostos teóricos sobre o conceito de vanguarda e do moderno, e o modo como estas ideias ecoam nos contos escritor. Em seguida, abordar-se-á o modo como se reflete na figuração de personagens artistas a sua imersão num ambiente apelidado de moderno, situando as referências feitas sobre arte e os temas relacionados com a arte que surgem nos contos do autor. Observar-se-á depois a ligação entre a modernidade e as referências às inovações tecnológicas e científicas (universo, máquinas, hélices, volantes, geometria e dimensões) e ainda a ligação entre ciência loucura e fantasia ou irreal. Refletir-se-á, finalmente, sobre todos estes elementos e no modo como eles acentuam a complexidade da vivência moderna e fragmentação da identidade individual.

1. Alguns pressupostos teóricos sobre o conto e sobre o Modernismo

Na já longa história da teorização sobre o conto considera-se o conto como um gênero cujas fronteiras são difíceis de definir porque permeáveis¹. De entre as diversas características apontadas como definidoras do conto, a característica da brevidade revela ter alguma elasticidade que não apresentam as noções de unidade de ação, ou as noções sobre a unidade de efeito e de coerência do tom lançadas por E. A. Poe. Por isso, se entende aqui que a teorização de Austin Wright, exposta no artigo “On Defining the Short Story: The Genre Question”, de 1989, pode ser produtiva e capaz de ultrapassar definições mais estanques ou estreitas. Com efeito, este teórico, propõe que expressão “tende para” (*tends to*) seja utilizada para definir o conto. Deste modo será possível dizer que o conto a) “tende” a ter uma curta extensão; b) tende a lidar com personagens e situações reduzidas; c) a ação tende a ser externamente simples (o que não impede a complexidade interna); d) a ação tende a ser mais fortemente unida que noutras formas narrativas, revelando a sua intensidade²; e) no conto, dá-se preferência a intrigas de pequena magnitude, intrigas de descoberta, intrigas estáticas ou “desvelamento”.

Esta abordagem permite entender melhor não só a variabilidade da extensão dos contos reunidos em *Céu em Fogo*, mas também a intensidade dramática inculcada nas personagens (através de temas como o suicídio e a loucura, por exemplo), visível num enovelamento que se caminha para uma revelação ou uma consciencialização interiores.

Já para sopesar as características modernas dos contos da referida coletânea é importante relembrar algumas questões teóricas que o Modernismo levanta, e em especial, é necessário ter em conta a relação do Modernismo com uma conceção vanguardista da arte.

Como é conhecido, Peter Bürger (1993, p. 87) no seu estudo sobre o sentido da vanguarda artística mostra como os movimentos de vanguarda vêm contestar a “separação da obra de arte relativamente à praxis vital”, uma vez que o autor parte do pressuposto de que “a *autonomia da arte* é uma categoria da sociedade burguesa”³, permitindo descrever “a desvinculação da arte, historicamente determinada, em relação à vida prática”⁴ (Bürger, 1993, p. 87).

¹ Vários teóricos se debruçaram sobre a história da teorização do conto. A título de exemplo, veja-se a análise de diversas teorias realizada por Erik Van Achter no texto intitulado “How first wave short story poetics came into being: E. A. Poe and Brander Matthews”, publicado em 2005.

² Conforme salienta Erik Van Achter, esta é uma característica salientada por Charles May que afirma: “the shortness of the form seems inevitably to require some sense of intensity or intensification of structure” (*apud* Van Achter, 2005, p. 303).

³ Segundo Peter Bürger (1993: 19), “a categoria *arte como instituição* não foi inventada pelos movimentos de vanguarda, mas só se tornou perceptível após esses movimentos terem criticado a autonomia do estatuto da arte na sociedade burguesa desenvolvida”.

⁴ A partir desta desvinculação poder-se-á “constatar o fracasso na construção de uma sensualidade disposta conforme à racionalidade dos fins nos membros da classe” (Bürger, 1993, p. 87).

Ainda segundo este teórico, “o tentame de suprimir a distância entre arte e praxis vital” coincide com o “falso anular da distância entre a arte e a vida produzido pela indústria da cultura”⁵, tornando evidente “o carácter contraditório das iniciativas vanguardistas (Bürger, 1993, p. 92).

Por seu turno, Matei Calinescu, outro teórico da vanguarda artística, salienta como a ideia de Modernidade implica tanto um radical⁶ criticismo do passado como um empenhamento definitivo pela mudança e pelos valores do futuro”, favorecendo assim a aplicação da metáfora da vanguarda.

A ficção de Mário de Sá-Carneiro evidencia este criticismo do passado com o concomitante favorecimento do sentir moderno em resposta ao apelo do Novo e, para além disso, encena a ligação vida-arte com o repúdio da pequenez ou insuficiência burguesa, através das suas figuras ficcionais.

Assim, um dos elementos reconhecidos na ficção de Sá-Carneiro é a sua preferência pela representação do artista realizada através das suas personagens. A figuração do artista surge tanto no delineio de protagonistas que são artistas ou de personagens secundárias e de personagens figurantes que participam de uma forma ou de outra no mundo das mais variadas artes, como também através da configuração dos narradores como escritores ou como artistas.

A figuração do artista em Mário de Sá-Carneiro já tinha sido vislumbrada por Fernando Cabral Martins não só ao comentar os tipos de narradores escolhidos na ficção do escritor e a sua proximidade (ou fusão parcial) com as personagens que são artistas, mas também ao explorar a teatralidade da construção mítica de eu-autoral por parte do escritor e a especularidade ou a *mise en abyme* desta imagem nos protagonistas (Martins, 1994, pp. 67-68). Mais tarde, Rita Basílio (2003, p. 36) acentuará a importância da presença do ‘artista’ na narrativa de Sá-Carneiro, mostrando como o artista é retratado “como uma figura em permanente tensão”, rejeitando a vida banal e corriqueira.

A rejeição do banal e o ódio ao burguês (emblema da banalidade utilitarista) são dois temas, recorrentes nos diferentes -ismos do Modernismo, que se revelam fundamentais na ficção de Sá-Carneiro. Com efeito, nos seus contos estes temas são explicitados tanto pelos narradores como pelas personagens, evidenciando esse posicionamento de rejeição da banalidade de tal modo radical que interfere e modifica (de variados modos) a sua vida, a sua praxis vivencial. Ambos revelam uma constante reivindicação de originalidade que implica o distanciamento relativamente ao viver rotineiro e comum.

⁵ Na verdade, na sua teorização, Peter Bürger (1993, p. 92) explicita como para se perceber “a intenção vanguardista de superar a arte como instituição será preciso pensar a autonomia da arte segundo três: finalidade, produção, receção”.

⁶ Matei Calinescu, porém, afirma ser necessário distinguir os conceitos de Modernidade e de Vanguarda: “Existem, contudo, diferenças significativas entre os dois movimentos. A vanguarda é, sob todos os aspetos, mais radical do que a Modernidade. Menos flexível e menos tolerante nas nuances, ela é naturalmente mais dogmática – tanto no sentido da auto-afirmação como reciprocamente no sentido da autodestruição. A vanguarda toma praticamente todos os seus elementos da tradição moderna, mas ao mesmo tempo enche-os, exagera-os [...], muitas vezes tornando-os completamente irreconhecíveis (Calinescu, 1999, p. 92).

Assim, no conto “O homem dos sonhos”, o protagonista até se sente ofendido pelo narrador poder pensar que “ele vivia a vida”, no sentido mais corriqueiro da expressão, pois, para ele “o maior vexame que existe é viver a vida” com a sua repetição e a sua mesmice. Com um acentuado sentido pejorativo, a isotopia do ‘mesmo’ estabelece-se pela repetição do vocábulo nas suas diferentes variantes e em expressões sinónimas e esta acumulação opõe-se claramente à ideia de originalidade. Inserindo-se nesta oposição, o ‘homem dos sonhos’ é uma figura invulgar que vive uma peculiar imersão na arte: criou um mundo de sonho por ele inventado e vive nele. Explicando a sua situação, ele afirma: “Eu consegui variar a existência – mas variá-la quotidianamente”. Para alcançar esta constante variação, o ‘homem dos sonhos’ inventa viagens e vivências e vive o inventado, faz da invenção a base da sua *praxis* vital específica e de tal modo o consegue que afirma repetidamente: “sou um homem feliz” (Sá-Carneiro, 1995, p. 124).

Por sua vez, no conto “Asas”, o poeta Zagoriansky entrega-se tão inteiramente à sua arte que se desliga da vida corriqueira, pondo em risco a sua saúde física e mental. Note-se que, para além da criação destas personagens, o autor de *Céu em Fogo* planeava mesmo escrever uma narrativa intitulada “Novela burguesa”, na qual, conforme explica a Fernando Pessoa, criticaria o mundo burguês.

Assim, personagens e narradores não só veneram a Arte como são artistas conscientes da singularidade vivencial que a vida artística moderna acarreta. Essa singularidade pauta-se não só pela excecionalidade do sentir que atinge o ser sensível à maneira romântica; porém, vai mais além da sensibilidade romântica, uma vez que lhe acrescenta uma desmesura de “vibratilidade” que vai além da ânsia nevrótica simbolista na medida em que vibra e freme em sintonia com os estímulos da moderna sociedade.

Este diferencial ajuda a entender melhor o que distancia (e que aproxima) as posturas esteticistas das posições modernistas. Como esclarece Peter Bürger (1993, p. 91), a atitude esteticista pressupõe uma separação do “conteúdo da obra em relação à *praxis* vital”, sendo “a *praxis* vital, à qual o esteticismo se refere”, essa criticada “racionalidade dos fins da vida prática burguesa”. Desta atitude decorrem os sentidos da fuga ao útil e da saturação da estesia. Já os modernistas procedem de modo diferente:

Os vanguardistas não tentam em absoluto integrar a arte *nessa* *praxis* vital; pelo contrário, partilham a recusa do mundo ordenado conforme à racionalidade dos fins que o esteticismo havia formulado. O que os distingue deste é a tentativa de organizar, a partir da arte, uma *nova* *praxis* vital. Também a este respeito o esteticismo é a condição prévia da intervenção vanguardista. (Bürger, 1993, p. 91)

As personagens de “O homem dos sonhos” e de “Asas” são representações emblemáticas e extremadas desta incorporação vital da estesia no Novo, na medida em que o ‘homem dos sonhos’ cria os seus mundos e vive neles e, por seu turno, o poeta russo Zagoriansky procura uma poesia tão melodiosa que esteja para além da lei da gravidade (necessariamente não convencional), capaz de se evoluir na atmosfera, fazendo equivaler o que chama “perfeição” com “o impossível da Esquiveza”. Ambos invocam a originalidade do sentir, dando primazia ao conhecimento alcançado pela sensibilidade, ou seja, o conhecimento esté-

tico tal como arrojadamente o pensou Baumgarten (1993, p. 95) quando definiu a Estética “como ciência do conhecimento sensível”.

Neste sentido, pode considerar-se que há uma gradação no desenho das figuras do “homem dos sonhos”, do poeta Zagoriansky e do escritor Inácio Gouveia do conto “Ressurreição”, uma vez que o primeiro representa a procura da vivência das sensações não experimentadas “sensações divinas” e indizíveis; Zagoriansky pretende expressá-las e Inácio Gouveia vai encontrar as formas de expressar o seu sentir acionando um distanciamento entre a expressão e o sentir, julgando-se ele próprio já a salvo do mundo das emoções, quando afinal é inexoravelmente arrastado para ele.

Assim, a afinidade que surge entre as várias personagens pauta-se pela sintonia desta nova sensibilidade avassaladora que engole os seres num movimento de turbilhão.

Filha do “gouffre” baudelairiano, esta metáfora do turbilhão canta-se e decanta-se, nas narrativas em análise, em múltiplas variantes: “vibrando em turbilhões”, “devorar”, “abismar”, “sugar”, “vórtice” (em “Asas” e em “Ressurreição”), “universo que aumenta sem cessar”, “força centrífuga” ou “tufão”. A força sígnica desta metáfora reacende-se no início do célebre poema de *Dispersão*, intitulado “Rodopio”:

Volteiam dentro de mim,
Em rodopio, em novelos,
Milagres, uivos, castelos,
Forças de luz, pesadelos,
Altas tórris de marfim.

Ascendem hélices, rastros...

Este arrastamento inexorável para “o Novo” e o desencadear da nova sensibilidade (mesmo nas suas zonas mais obscuras, misteriosas e terríveis) é o elo de comunicação entre os modernos. Esta ligação comunicativa interpessoal está representada na capacidade de reconhecer os que sofrem da mesma sintomatologia. Por isso “o homem dos sonhos, sentindo no narrador essa comunhão de sensações” pode abrir-se com ele e contar-lhe a sua estratégia de inventar vidas para ser feliz. Também Zagoriansky se abre facilmente com o narrador novelista, pois reconhece nele uma espécie de “alma gémea”⁷, num sentimento que é recíproco, pois o novelista afirma: “Maravilhosamente se entabulou a nossa conversa – parecíamos já antigos companheiros”.

Esta sintonização também se torna explícita na apreciação de Virgínia Woof sobre a escrita James Joyce exposta, em 1919, no ensaio intitulado “A ficção moderna”, dando conta da diferença que ficção do escritor traz relativamente

⁷ Numa fase mais adiantada da sua procura da mais musical poesia, Zagoriansky reconhece ainda que o amigo poderá perceber o seu estado e o seu estádio, afirmando: “Creio estar prestes a chegar, enfim – e o meu amigo encontra-se preparado, pelo seu espírito e pela minha influência, a saber... (Sá-Carneiro, 1985, p. 140).

à literatura que lhe é anterior e às suas convenções. Eis o que importa a Joyce, segundo a escritora inglesa:

... interessa-lhe descobrir as cintilações dessa recôndita chama que a cada instante ilumina o cérebro com as suas mensagens, e para lhe ser fiel despreza, num ato de absoluta coragem, tudo o que se lhe afigura acessório, quer se trate de probabilidade ou da coerência ou de qualquer outro sinal que durante gerações tenha vindo a apoiar o leitor quando lhe é exigido que imagine aquilo que não pode ver ou tocar. (Woolf, 1985, p. 38)

A escritora afirma ainda que, “para os modernos, o ponto de interesse [...] reside muito provavelmente nos sombrios lugares da psicologia”, pelo que, a haver alguma influência na ficção moderna, ela virá, segundo a escritora, dos ficcionistas russos.

É bem visível que as personagens desenhadas por Mário de Sá-Carneiro são figuras convulsionadas e com uma vivência psíquica não só intensa mas também desequilibrada, muitas vezes, próxima da loucura, ecoando o desassossego do próprio autor e dos seus “compagnons de route”, incompreendidamente acusados de loucos. Sá-Carneiro, aliás, está consciente de que se trata de psiquismo diferente da “doença das almas” do século XIX, pois fala de “complicações doentias”, afirmando que “nos bons tempos de 80, quando Bourget florescia, nos rapazes de vinte anos o que se estudava «eram as ‘complicações sentimentais’» [...]. A nossa geração é mais complicada, creio, e mais infeliz” (Sá-Carneiro, 1978, p. 35).

Mas esta percepção da modernidade do artista psiquicamente complexo também gera exclusões. Segundo Fernando Pessoa, o próprio Sá-Carneiro teria gostado muito que ele o tivesse “definido como um histero-epilético” e se tivesse caracterizado a si mesmo “como um histero-neurasténico”. Porém, “quando se tratou de encaixar entre as psiconevroses criaturas de uma saúde mental tão indecente como o Alfredo Guisado ou o Cortes-Rodrigues, a psiquiatria foi abaixo.” Perante esta questão, segundo Fernando Pessoa, Sá-Carneiro ter-se-á queixado: “São rapazes de muito talento, mas infelizmente são normais” (cf. Quadros, 1986, p. 72).

É este cenário existencial de uma “psicologia emeandrada” (Sá-Carneiro, 1978, p. 52), como diz o poeta, contraditória e complicada que serve de mola propulsora para a criação de personagens complexas.

É isso que que o “homem dos sonhos” representa: enfadado da “sensação da monotonicidade terrestre”, cansado das várias viagens realizadas incapazes de satisfazer essa ânsia do diferente e do original, o artista alcança viver “tudo quanto não existe”, consegue variar a existência criando horas, edificando países e nações, afirmando: “eu edifico tudo” (Sá-Carneiro, 1985, p. 124). Assim, verificasse, inicialmente, uma espécie de desdobramento ficcional⁸, e depois, já no final

⁸ Se se pensar a ficção como “um mundo possível” segundo a teorização de Th. Pavel ou Dolezel), ou, seguindo a teoria do pensamento ou representação mental (como propõe P. Lamarque), se se pensar a ficção como um construto mental agenciado, este artista personifica a metalepse no sentido em que, uma vez construído o seu mundo imaginário, parece passar para esse lado do

do conto, reverte-se este procedimento, ao considerar-se a hipótese de se tratar apenas de um sonho⁹ do próprio protagonista/narrador.

Esta dimensão psicológica implicada na efervescência da sensibilidade dos criativos modernos leva a que o Sá-Carneiro fale das suas personagens como se tratassem de “casos”, desenhando respostas à ansiedade, ao frémito de sentir, como se pode ver na carta a Pessoa datada de 21 de janeiro de 1913, onde o autor afirma:

“O homem dos sonhos”, que conhece, é evidentemente uma história do além-vida, de além-terra; desenvolve-se noutros mundos [...] “O fixador de instantes” é um amoroso do além – quer prolongar os momentos bons que fixa além do instante em que os viveu, é a história do além-tempo. (Sá-Carneiro, 1978, p. 57)

Trata-se, pois, de expor uma sensibilidade crepitosa que vai desce até ao âmago a subjetividade do criador para emergir em toda a sua novidade vertiginosa e, num certo sentido, vorticista.

Em parte é este movimento que Fernando Pessoa aconselha aos novos, os candidatos a serem ser modernos, num texto publicado na revista *Exílio*, em 1916, onde, a propósito da obra de Pedro de Meneses¹⁰, fala do sensacionismo:

Uma obra de arte, por dispersa que seja a sua realização detalhada, dever ser uma coisa uma e orgânica, em que cada parte é essencial tanto ao todo como às outras que lhe são anexas, e na ligação dessas partes umas às outras. Compreenda isto até à inconsciência. Sinta isto até não sentir, E, sentido tudo isto até com o corpo, despreze tudo o resto. Salte por cima de todas as lógicas. Rasgue e queime todas as gramáticas. Reduza a pó todas as coerências, todas as decências e todas as convicções. Feita sua aquela, a única regra de arte, pode desvairar à vontade [...]. (apud Quadros, 1986, p. 78)

ficcional e lá viver. Porém, como o narrador se encontra com ele o ‘homem dos sonhos’ do lado de cá, ou seja, no suposto mundo quotidiano das ruas conhecidas, existe um retorno das aludidas viagens para o mundo real, fundindo-se os dois mundos. Explicando uma das suas experiências, o artista diz que partiu, por exemplo, “para uma terra ignorada, perdida em um mundo extra-real, onde as cidades e as florestas existem perpetuamente mergulhadas na mais densa treva...” (Sá-Carneiro, 1985, p. 125). Aí consegue ver a cor do que não tem cor e esta experiência modifica para sempre a sua perceção da cor do mundo real.

⁹ Com efeito, algo misteriosamente, o ‘homem dos sonhos’ desaparece, volatiliza-se, causando no narrador a “impressão” de que o próprio ‘homem dos sonhos’ seria tão somente uma figura de sonho. Isto surge como uma revelação, conforme explica o narrador a quem passa “esta ideia pelo espírito como um relâmpago de claridade”: o “desconhecido”, essa “criatura de bruma, indefinida e vaga, irreal” não era mais que “Uma criatura de sonho!” Esta revelação, porém, não chega a eliminar completamente a ambiguidade criada no conto.

¹⁰ Trata-se do texto “Bibliographia – Movimento Sensacionista”, onde, a propósito do livro de Pedro Menezes, *Elogio da Paisagem*, de 1915, Fernando Pessoa fala da geração moderna responsável pelo “movimento sensacionista”, considerado um movimento “Synthetico”, nascido de uma “instancia de Hora da Raça”, expressão de um “Portugal-Europa” (cf. Quadros, 1986, p. 78).

2. A imersão na arte e a consciência do meio artístico moderno

Se a literatura é a arte mais valorizada e mais pormenorizadamente descrita na ficção de Sá-Carneiro a referência a outras artes é também marcante nos textos de *Céu em Fogo*. Há, de facto, referências diretas a outras artes que atestam o conhecimento do autor relativamente ao meio envolvente, tanto na ficção como na poesia. Em “Sete canções de declínio”, por exemplo, o poeta expõe a sua paixão pela grande cidade que Paris já era então, o único espaço que lhe permite a expiação da vida, chegando ao ponto de afirmar: “Seja enfim a minha vida/Tarada de ócios e Lua:/ Vida de Café e rua”. De facto, são as ruas e o movimento cosmopolita das avenidas que trazem as últimas novidades, desde a “Confusão de music-hall”, aos “Anúncios pelos telhados” e às “Pinturas a Ripolin”. Note-se que Ripolin indicava uma marca de tinta esmaltada utilizada na arquitetura, mas também utilizada na pintura moderna. De origem holandesa, mas expandida por consórcio em França, esta marca deu origem ao primeiro filme publicitário realizado por Félix Mesguich. Ora, a publicidade está bem presente na escrita do autor e, como se sabe, ela é um também emblema da modernidade a estando estreitamente associada-se às luzes da grande cidade artística que o poeta amava.

Paris significa para Sá-Carneiro o estar mais perto do pulsar da arte nas suas mais variadas formas, desde o ambiente “chique” em redor da Opera, às casas de espetáculos de Music-hall” mais pobres e a roçar o sórdido. Também as suas personagens cantam a grande cidade: inventada e impossível em “O Homem dos sonhos”, ambiente motivador para Zagoriansky e cidade inspiradora para Inácio Gouveia em “Ressurreição”.

É certo que, desde a chamada de atenção feita por Fernando Cabral Martins¹¹ relativamente aos perigos e erros das leituras biográficas dos textos de Sá-Carneiro, não é aceitável encarar a relação autor/obra sem se ter em conta a dose de automitificação que o autor em torno de si criou. Em contrapartida, é também necessário ter em conta que a chave biografia-obra é viabilizada e sugerida pelo próprio autor¹², por exemplo, quando diz a Fernando Pessoa a 13 de julho de 1914:

Nas páginas psicológicas da Ressurreição está bem descrito o meu estado de alma atual – apenas não seguirei coberto na vitória maior, possuindo Paris, a executar a minha obra – justamente porque estou liberto e tenho Paris! (Sá-Carneiro, 1978, p. 172)

¹¹ Veja-se, a este propósito, Martins, 1994, p. 15 e Soares, 2007, p. 8.

¹² Para além disso, Sá Carneiro não é o único a fazer transmigrações do biográfico para o fictício. Pessoa quatro meses antes escrevera uma carta ao amigo onde dá conta do seu estado depressivo em que se encontrava e da dificuldade de o dizer por palavras, originando um modo de expressão de tal modo paradoxal e estranho que é passível de ser aproveitado como material para as suas figuras fictícias, num possível salto do vivido para o ficcional: “...neste momento sinto que as frases absurdas dão uma grande vontade de chorar. Pode ser que se não deitar hoje esta carta no correio amanhã, relendo-a, me demore a copiá-la à máquina, para inserir frases e esgares dela no «Livro do Desassossego». Mas isso nada roubará à sinceridade com que a escrevo, nem à dolorosa inevitabilidade com que a sinto” (Lisboa, 14 de Março de 1916 – Arquivo Pessoa).

Sá-Carneiro, porém, não se ilude quanto a capacidade salvífica da grande cidade e já em 1914, quando regressa a Paris, sabe que mesmo aí ele será um “corpo exilado da alma”, apenas pretensamente ofuscado com ouropéis que sabe serem falsos. Se a movimentada, luminosa e artística Paris pode ser a solução para algumas personagens, a sua atração é fatal para outras personagens (como Zagoriansky) e também o será o próprio poeta..

Deste modo, a grande cidade tem um poder e um significado ambivalente, sendo simultaneamente atrativa e devoradora...

Pese embora o seu lado corrosivo (psíquica e financeiramente), Paris aciona a vibratilidade de Sá-Carneiro (como ele diz a Pessoa) e permite que transponha essa vibratilidade para as suas personagens, repetindo-se a palavra nas narrativas abordadas. Paris é o local onde sente o pulsar da vida: o movimento dos boulevards, os *ateliers* dos artistas, os *salons*, os teatros, os cafés. A grande metrópole permite também aceder às notícias mais recentes dos jornais entre os quais se destacam *Le Figaro* e *Le Matin* (referidos repetidamente nas suas cartas) e permite acompanhar as opiniões dos críticos de arte. O poeta lê e refere diversas revistas literárias, tentando acompanhar as novidades artísticas. Isso é visível, por exemplo quando critica, mordazmente, autores menores com pretensões futuristas, como é o caso de Nicolas Beauduin, também por ele considerado lepidóptero, cujas poesias leu¹³ na revista *Le parthénon*, prometendo enviá-las a Pessoa. Trata-se de um escritor que publicara, em janeiro desse mesmo ano (1914), os poemas intitulados *La Beauté Vivante. Sept poèmes à la gloire de Paris moderne*, na revista *La Vie des Lettres*. Se o escritor português não reconhece neste poeta qualidade para ser um verdadeiro futurista, reconhece que “o que há de novo e interessante no paroxismo [futurista é] de Marinetti” (Sá-Carneiro, 1978, p. 155). Evidencia-se, assim, que Sá-Carneiro tinha consciência das reivindicações iconoclastas do movimento, pois não só identifica o Music-hall como um tópico favorito, como também se sente próximo dos futuristas que “acham beleza nos Music-hall e gritam que os devemos cantar” (Sá-Carneiro, 1978, p. 155).

Entretanto, pode observar-se que o autor de “Dispersão”, para além das correntes literárias, está também a par de novidades noutros domínios artísticos. A propósito do seu convívio, em Paris, com Santa-Rita Pintor com quem se encontra na “Closerie des Lilas” (café de Montmartre onde se reuniam os pintores cubistas), o poeta troca impressões com Pessoa sobre artigo “O Cubismo Nacional – Santa Rita”, publicado na revista *Teatro. Revista de Crítica*¹⁴, em 1913, explicando o seu desagrado perante a gabarolice e a superficialidade de Santa-Rita¹⁵ sobre quem

¹³ Cf. carta enviada a Fernando Pessoa em 23 de junho de 1914 (Sá-Carneiro, 1978, p. 155).

¹⁴ Trata-se do nº1, de 1 de Março de 1913, de *Teatro. Revista de Crítica*, dirigida por Boavida Portugal, onde Pessoa colaborará e que contém o texto “O Cubismo Nacional — Santa Rita” reproduzindo um quadro atribuído ao pintor com o título “Silêncio num quarto sem móveis” (Sá-Carneiro, 1978, pp. 27 e 80).

¹⁵ Sá-Carneiro põe em causa os conhecimentos de que se vangloriava Santa-Rita, explicando a Fernando Pessoa, por exemplo, que embora ele se referisse a Max Jacob, seria impossível que o incoerente e *blagueur* Santa Rita conhecesse o livro deste autor francês porque o preço de venda era tão caro que se tornava inacessível aos magros recursos dos portugueses. Muito provavelmente

não vai formando uma opinião muito positiva. Da sua correspondência deduz-se também que Sá-Carneiro frequenta as exposições no Salon D'Automne (onde pontuam Picabia e Roger La Fresnaye) e, muito provavelmente, as do *Salon des Indépendants*. Fala do seu apreço pelo cubismo, ainda que com algumas restrições. Em carta de 10 de março de 1913, confessa que, “sem estar doido”, acredita no cubismo, e, embora não acredite nos quadros cubistas, não lhe “podem deixar de ser simpáticos aqueles que, num esforço”, em vez de “reproduzir vaquinhas a pastar e caras de madamas”, tentam “antes, interpretar um sonho, um som, um estado de alma, uma deslocação do ar, etc.” Diz admirar a obra “antecubista” de Picasso e diz da sua estranheza perante o quadro “O violinista” (Sá-Carneiro, 1978, p. 81). É também em março de 1913 que diz ter visto quadros de Amadeo de Souza-Cardoso no “Salon d'Automne”, sem os compreender, pois os considera “disparatados” e só vê uma “turbamulta de bonecos”, manifestando ainda uma opinião negativa sobre o pintor (Sá-Carneiro, 1978, p. 91).

No conto “Ressurreição” o autor recria o ambiente artístico de Paris, nele mergulhando aí o seu protagonista Inácio Gouveia, um novelista vibrátil que julga ter ultrapassado as emoções (pensando ser capaz de escrever sobre elas de modo distanciado) e que procura na Paris feérica um aturdimento ou um alívio para a sua entrega artística. Porém, a cidade devolve-lhe a vibratibilidade, a melancolia e o autoquestionamento através da sociabilidade e do convívio com os artistas que frequenta, nomeadamente o atelier do seu amigo pintor cubista em Montmartre – “um vértice de Paris” onde encontra atrizes, dramaturgos, poetas e outros artistas.

O facto de escolher como fulcral espaço irradiante o atelier do pintor cubista Manuel Lopes e de introduzir esta figura como amigo e coadjuvante permite ao autor explicitar, através do narrador/protagonista o enquadramento e o ambiente culturais do ano de 1913, onde pontuava o Cubismo. Embora Inácio Gouveia pense que o pintor não alcança todo o significado dessa “escola emaranhada e genial”, louva o facto de ele se lembrar “de a defender e de a seguir, entusiasmar-se pelas obras de Picasso, Léger, Gris, Henri Matisse, Derain” (Sá-Carneiro, 1985, p. 210). Ainda segundo o narrador, o facto de o pintor Manuel Lopes admirar estes artistas “traduzia pelo menos um sinal de intensidade, de curiosidade e audácia”. (*Idem*) Vale a pena notar que se trata de uma informação atualizada uma vez que Juan Gris apenas começou a participar “Salon des Indépendants” em 1912, local onde expõe também em 1913, juntamente com Fernand Leger e Robert Delaunay – pintores não são considerados na exposição do Salon d'Automne de 1913. A tornar ainda mais provável que Sá-Carneiro também tenha ido ao “Salon des Indépendants” surge a referência às “esculturas convulsionadas de Archipenko”, sendo este artista incluído no rol dos artistas cubistas referidos. Ora Archipenko apenas expõe no “Salon des Indépendants” em 1914, não havendo, nesse ano, a exposição do “Salon d'Automne” por causa da Primeira Guerra Mundial.

Sá-Carneiro já teria visto o livro em livrarias que deveria frequentar pelo que se pode aperceber do empolamento e da verborreia de Santa-Rita que quer dar a entender ter um grande conhecimento do meio artístico parisiense.

3. Marcas da valorização da tecnologia e da ciência modernas

Concomitantemente com estas referências concretas ao meio artístico coevo, é possível observar como, na obra de Sá-Carneiro, a presença da modernidade ganha expressão também através da utilização de um vocabulário técnico metafórica ou sinestésicamente funcional. Se é célebre a relação empática do sujeito lírico da “Ode Marítima” com o pacote entrando na barra, também é repetidamente reconhecido que a vibração do volante da maquinaria náutica é dada como o motivo desencadeador do movimento psicológico de explosão das sensações no sujeito configurado no poema. Em Mário de Sá-Carneiro a metáfora do volante surge explicitamente através do discurso do poeta russo e do seu desiderato imaginativo, no conto “Asas”:

E nas grandes oficinas... o giro ácido das rodas... os êmbolos... as correias de transmissão... o oscilar de complicados maquinismos... Outros tantos movimentos de ar – fogos-de-artifício, é verdade, fogos-de-artifício de Ar!... Hélices, espirais, ramos de parábola, estrelas, hipérboles mortas – turbilhonando, zigzagueando, entregolfando-se... Magia contemporânea! Europa! Europa!... (Sá-Carneiro, 1985, p. 135)

A Europa é o lugar-agente da contemporaneidade marcada pela possibilidade de deslocação dos comboios, pelos grandes trocas comerciais e outros tópicos que, como novidade são também incorporados no discurso poético – como, por exemplo, nos seguintes versos dos poemas intitulados “Sete canções de declínio”¹⁶:

Viagem circulatoria
Num expresso de wagons-leitos —
Balão aceso – defeitos
De instalação provisória
[...]
Confusão de music-hall,
Aplausos e brou-u-há —

[...]
Pinturas a «Ripolin»,
Anúncios pelos telhados -
O barulho dos teclados
Das Linotype do Matin...



¹⁶ Trata-se de uma série poemática não publicada pelo autor, mas da qual Fernando Pessoa guardou os manuscritos.

Esta referência às máquinas Linotype funciona, sinedoquicamente, como uma referência à imprensa e ao jornalismo.

As referências técnicas implicam muitas vezes conhecimentos científicos, como é o caso da referência aos dirigíveis e à atmosfera no conto “Asas” que faz lembrar o quadro de Roger de La Fresnaye *La Conquête de l’ Air*, 1913, Exposé au Salon d’Automne de 1913, pois o protagonista afirma:

– Urge também, meu amigo, que um Artista de génio saiba individuar, *animar*, a Atmosfera quando a rompem os aflamentos dos dirigíveis, as hélices, os volantes, as rodas das oficinas, os braços dos guindastes – tanta beleza dura! (Sá-Carneiro, *Asas*, 1985, p. 135)

Para além da inclusão de todo um vocabulário emblemático dos avanços tecnológicos, há também uma absorção de conhecimentos científicos¹⁷ que muito provavelmente surgem pela influência da ciência na pintura, na escultura e na arquitetura.

Por exemplo, o protagonista do conto “Asas” expressa, na opinião do narrador, toda uma “Imaginativa nova” e vertiginosa ao reivindicar uma Arte-geometria no espaço:

Quero uma Arte intercetada, divergente, infletida... uma Arte com força centrífuga... uma Arte que se não possa demonstrar por aritmética... uma Arte-geometria no espaço... Sim!, sim!, uma Arte a três dimensões... no espaço... no espaço... Áreas e Volumes! (Sá-Carneiro, 1985, p. 135)

Incluem-se também nesta presença da ciência as referências aos estados neuróticos e a questão da loucura.

Como tem sido destacado pela crítica, vários contos de Sá-Carneiro encenam a problemática da liminalidade entre razão e loucura, como é o caso do conto “Asas” que, ao apresentar o poeta Zagoriansky com o seu horror do ‘mesmo’, com a sua desarrazoada procura de uma Arte nova ligada ao Ar e à Atmosfera e desligada da realidade¹⁸ comezinha, explora ficcionalmente as fronteiras frágeis entre a sanidade e a loucura. Noutros contos, diversos estados neuróticos¹⁹ são esmiuçados através de personagens mais ou menos conscientes das suas fragilidades psíquicas, como acontece com Inácio Gouveia, o protagonista de “Ressurreição” que parece ter consciência de ter ultrapassado uma depressão, apercebendo-se da devastação causada por esses estado de onde não se sai incólume.

¹⁷ Um elemento a considerar é o pormenor do narrador do conto “O homem dos sonhos” ser um estudante de medicina, pois, embora não seja um aspeto muito explorado no correr da narrativa, não deixa de ser um elemento presente na configuração inicial desta ficção.

¹⁸ Neste sentido, o estranho homem do conto “O Homem dos sonhos” afirma: “O mundo para mim ultrapassou-se: é universo, mas um universo que aumenta sem cessar, que sem cessar se alarga” (Sá-Carneiro, 1985, p. 126).

¹⁹ Fernando Cabral Martins explicita como a exploração destes problemas psíquicos desenham uma resposta à obra *Dégénérescence* de Max Nordaux, publicada em 1893 (cf. Martins, 1994, p. 255).

Considere-se, finalmente, que os elementos apresentados – o ódio ao rotineiro e utilitarismo burguês, a vibratilidade perante os estímulos modernos, a imersão no ambiente artístico moderno, a interação entre as artes, as marcas da importância concedida à ciência e à técnica – todos eles confluem para alcançar uma expressão original da percepção alucinada da modernidade. Esta percepção e a tentativa de a expressar conduzem a temas que Dominic Head (2009, p. 10) considera importantes nas narrativas modernistas: “a fragilidade do conhecimento”, “a intangível complexidade da personalidade” e “a fragmentação da experiência e da identidade individual”.

Não se pretende aqui afirmar que a exploração dos meandros psicológicos das personagens de Sá-Carneiro seja idêntica àquelas expressas pelas personagens de James Joyce ou de Virginia Woolf, os dois famosos autores abordados na obra de Dominic Head, bem conhecido pela profundidade e complexidade psicológica das suas figuras de ficção. Pretende-se tão somente chamar a atenção para o facto de Sá-Carneiro, a seu modo, explorar também estes temas. Com efeito, as figuras desenhadas nas narrativas do escritor português exibem protagonistas e narradores de psicologia “emaranhada”, complicada, complexa, alucinada e mesmo louca – mas são personagens que há sua maneira respondem à multiplicidade dos estímulos modernos e novos, ou seja, cada personagem constitui ela própria uma resposta. Deste modo, as respostas que elas configuram são também diversificadas, pois as personagens representam tentativas diferenciadas de expressões inovadoras dessa modernidade: o diverso responde à diversidade.

Para responder ao desafio da diversidade Fernando Pessoa desmultiplicou-se e criou uma panóplia de -ismos e de personalidades diversas, originando assim um conjunto de respostas variadas. Mário de Sá-Carneiro diversifica criando personagens variadas: “o homem dos sonhos”, o poeta russo Zagoriansky, o “fixador de instantes”, o vibrátil Inácio Gouveia, etc.,

Assim há uma escolha deliberada por parte dos modernistas de utilizar a narrativa curta, mas sem se preocuparem com a obediência às convenções tradicionais de simplicidade e de unidade da ação, optando antes pelo acumular de situações e de encontros — como acontece em “O homem dos sonhos”, de Sá-Carneiro —, ou optando pela interseção de planos – como acontece em “Os saltimbancos” de Almada Negreiros. Também não se privilegia a “estruturação antitética”, identificada por Florence Goyet (2014, p. 27)²⁰ como uma característica frequente da narrativa curta do final do século XIX, coerente com o debate de ideias que se pretendia lançar²¹. Diferentemente o elemento estruturante das

²⁰ Florence Goyet (2014, p. 38) defende que esta estruturação antitética é baseada em “tensões oximóricas”. O objetivo da autora é estudar a narrativa curta “clássica”, designada na versão francesa por “nouvelle” e, na versão em inglês por “short”. A sua abordagem recai sobre autores como Checov, Maupassant, Henry James, Giovanni Verga, embora o arco temporal que traça seja alargado (de 1870 a 1927) autora analisa sobretudo o conto (a “nouvelle” em francês) publicado frequentemente de forma repartida e seriada em jornais coevos dos autores analisados (cf. Goyet, 2014, p. 7).

²¹ Esta estruturação antitética pode ser encontrada, por exemplo, no conto “José Matias” de Eça de Queirós, onde é epitomizada a tensão oximórica entre materialismo e espiritualismo.

narrativas modernistas é, com frequência, um movimento espiralado, gradativo, absorvendo a ideia de rodopio. Tão pouco se conserva a ideia de “efeito único” (lançada por Poe) nem surge a característica do reconhecível ou do “pré-fabricado” que torna as personagens reconhecíveis, segundo Florence Goyet (2014, p. 65), privilegiando-se antes a representação de originais e complexos psiquismos, exemplificativos de peculiares e diversas vivências da Modernidade. Nas narrativas de Sá-Carneiro, as personagens volteiam em torno de si mesmos e mostram a insatisfação de um eu que se autoquestiona e que problematiza o “a personalidade externa” sempre em mutação, sendo esta considerada como um ajustável envelope rodeando o “eu” (cf. Head, 2009, p. 19). Todas as hesitações e toda a paradoxalidade psíquica das figuras acarretam um avolumar da ambiguidade e complexidade dos significados das narrativas.

Zygmunt Bauman (1999, pp. 21-23) explica o enraizamento desta paradoxalidade:

Como forma de vida, a modernidade torna-se possível assumindo uma tarefa impossível. É precisamente a inconclusividade endêmica do esforço que torna possível e inelutável a vida de contínua inquietação e efetivamente impossibilita que o esforço venha alguma vez cessar. [...] [A] modernidade é o que é – uma obsessiva marcha adiante —, não porque queira sempre mais, mas porque nunca consegue o bastante; não porque se torne ambiciosa e aventureira, mas porque as suas aventuras são mais amargas e as suas ambições frustradas. [...] Estabelecer uma tarefa impossível não significa amar o futuro, mas desvalorizar o presente.

Embora esta presença da insatisfação perante o que *nunca é o bastante* possa ser mais acentuada na sociedade pós-moderna, ela já surge em Sá-Carneiro, sendo emblemáticos, a este propósito, os conhecidos versos do célebre poema “Quase”: “Um pouco mais de sol – eu era brasa, / Um pouco mais de azul – eu era além. / Para atingir, faltou-me um golpe de asa...”

Esta insatisfação explica, pelo menos em parte, a fuga ao real corriqueiro pela loucura, pela fantasia e pelo irreal²² encenada em alguns dos contos de Sá-Carneiro. E, sob outra perspetiva, é também uma insatisfação que se manifesta no plano do erotismo e da sexualidade, que o autor expressa de modo audaz relativamente aos discursos artísticos da época, criando personagens problemáticas, inseguras e/ou arrojadas e expondo o seu dramatismo interior.

²² Várias narrativas de Sá-Carneiro exploram o questionamento moderno do tempo através da utilização do metaempírico que, segundo F. Cabral Martins (1999, p. 274), tem a função de “tornar ficcionável” o incognoscível e o “mistério”. A possibilidade de existirem tempos paralelos, ou viagens no tempo, surge explorada de forma explícita no conto “A estranha morte do Professor Antena”, como se analisou anteriormente. Sá-Carneiro tem consciência e valoriza estranheza e a ambiguidade subjacente a este questionamento do tempo, pois, a propósito da construção da história do Professor Antena diz a Fernando Pessoa que pretende “dar a ideia de coisas incertas que na vida vivemos, das zonas claro-escuro que nela existem (como às vezes, ainda acordados, como que começamos a sonhar, despertando logo porém desse vago sonho, que não te mos a certeza se existiu). Fazer passar a incerteza do próprio encontro, do episódio” (Sá-Carneiro, 1978, p. 70).

A problematização da interioridade é, na verdade, uma característica modernista fundamental na ficção de Sá-Carneiro, conforme o autor explica:

Diferentemente dos românticos, nós, os “modernos”, os doentes da Europa”, “*nós construímos irreal com irreal e eles só se servem do real*. Procediam do exterior. Nós vivemos no interior, no *foco*”. (Sá-Carneiro, 1978, p. 74)

A interioridade deste “viver no foco” mostra aquilo que Michel Morel (2010: 130) designou por “The Modernists’ Commitment to the Instant Moment” e que implica a ideia de um permanente estado de inovação na arte e na vida.

Viver “no interior, no foco” é viver no foco de um turbilhão chamado Tempo Moderno. Foco de uma consciência aguda da percepção da fragilidade da relação do sujeito com essa modernidade e um sentir doentio da distância e da fragmentação entre sujeito e tempo: a elástica subjetividade contra o esfumado tempo. Daí a premência de reter a beleza – fixar um qualquer belo, um *je ne sais quoi*, que os autores incessantemente procuravam.

Referências bibliográficas

- Bauman, Z. (1999). *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Baumgarten, A. G. (1993 [1750]). *Estética. A lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Bürger, P. (1993). *Teoria da Vanguarda* (tradução de Ernesto Sampaio). Lisboa: Veja.
- Calinescu, M. (1999). *As Cinco Faces da Modernidade: Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-Modernismo* (tradução de Jorge Teles de Menezes). Lisboa: Vega.
- Compagnon, A. (1990). *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil.
- Goyet, F. (2014). *The Classic Short Story, 1870-1925. Theory of a genre*. Cambridge, UK: Open Book Publishers (Ed. Orig. Goyet, F. (1993). *La nouvelle: 1870-1925: description d'un genre à son apogée*. Paris: Presses Universitaires de France).
- Head, D. (2009 [1992]). *The Modernist Short Story. A Study in Theory and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martins, F. C. (1994). *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Martins, F. C. (1999). O narrador Supremo. In M. Sá-Carneiro, *Céu em Fogo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Morel, M. (2010) “The Modernists” Commitment to the Instant Moment. In Ch. Reynier and J.-M. Ganteau (Eds.), *Autonomy and Commitment in Twentieth-Century British Literature* (pp. 125-135). Montpellier: Presses Universitaires de la Méditerranée.
- Quadros, A. (1986). Introdução. In F. Pessoa, *Textos de intervenção social e cultural. A ficção dos heterónimos Textos de Intervenção Social e Cultural*. Lisboa: Europa-América.
- Sá-Carneiro, M. (1985). *Céu em Fogo*. Lisboa: Europa-América.
- Sá-Carneiro, M. (1978). *Cartas a Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática.
- Sá-Carneiro, M. (2001). *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Soares, A. (2007). Para uma leitura não biográfica da obra de Sá-Carneiro (e uma apreciação de *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro* de Fernando Cabral Martins). *Polissema*, 7, 7-27.
- Van Achter, E. (2005). How first wave short story poetics came into being: E. A. Poe and Brander Matthews. *Forma Breve*, 3, 297-320. Disponível em <http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/220/190> (consultado em 22-4-2017).
- Woolf, V. (1985). *O Momento Total. Ensaios de Virginia Woolf*. Lisboa: Ulmeiro.
- Wright, A. (1989). On Defining the Short Story: The Genre Question. In S. Lohafer & J. E. Clarey (Eds.), *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State U.P.

Resumo

Na sua procura da beleza, Mário de Sá-Carneiro revela uma grande singularidade tanto no tratamento ficcional da apreensão da sensibilidade moderna com as suas variadas formas de expressão artística.

Este trabalho tem como objetivos investigar diferentes aspetos dessa singularidade, estudar o modo a sua ficção se insere numa perspetivação moderna e o modo como se subvertem certas convenções temáticas anteriores, revelando a fragmentação da experiência e da identidade individual de que fala Dominic Head na obra *The Modernist Short Story*.

Serão objeto de análise a figuração do artista, a alusão às relações interartísticas, as marcas textuais reveladoras da importância concedida à ciência e à tecnologia, e temas como a beleza, o sonho, a liminaridade entre razão e loucura. Analisar-se-ão as estratégias narrativas para acentuar o Novo e a modernidade, tendo por base principalmente os contos “O Homem dos Sonhos” e “Asas”.

Abstract

In his search for beauty, Mário de Sá-Carneiro reveals a great singularity as well as variable treatment of the forms of artistic expression.

This work aims to investigate different aspects of this singularity, and to study how his fiction is inserted in a modern perspective and the way in which certain previous thematic conventions are subverted, revealing a fragmentation of the experience and the individual identity of which Dominic Head speaks in the work *The Modernist Short Story*.

We present an analysis of the artist's figuration, an allusion to inter-technical relations, as textual marks revealing the importance given to science and technology, and themes such as beauty, dream, a liminality between reason and madness. We analyse the narrative strategies to accentuate the New and a modernity, having as essential base the tales “O Homem dos Sonhos” and “Asas”.

Reflexões genológico-literárias de um “conto”: “Os Paradoxos do Bem”, de José Régio

Genological-literary reflections of a “short story”: “Os Paradoxos do Bem”,
by José Régio

Maria José M. Madeira D’Ascensão

Instituto Politécnico de Portalegre
mariajma@estgp.pt

Palavras-chave: José Régio, género literário, conto, novela.
Keywords: José Régio, literary genre, short story, novella.

Espera, sinto que estás a desaparecer! E que não voltas. Desce cá baixo só mais um momento: um dos nossos momentos cá de baixo, que duram... Tenho uma pergunta a fazer-te, e uma cousa a confessar-te. Bem sabes que estou escrevendo um relatório de tudo isto: uma espécie de narrativa-ensaio.
José Régio, “Os Paradoxos do Bem”

As criações literárias de José Régio não nos surpreendem quando nelas encontramos traços de rebeldia e verdadeiras transgressões perante os cânones instituídos. De facto, este autor, que no seu “Cântico Negro” tanto vincou a consciência individual e o livre-arbítrio em oposição ao estado de rebaixamento servil e à imposição e ao assédio insistente de padrões e normas, manifestou assim não só a sua subversão, como o seu humanismo, a sua sinceridade, a sua genuinidade e também a sua originalidade.

Neste contorno de traços de sublevação regionos, destacamos presentemente o autor que nunca aceitou conformadamente a delimitação exata e normativa entre géneros pois que, conforme as suas próprias palavras,

Talvez aqui não seja inoportuno fazer notar que assim o gosto do autor pela prosa se mostrava mais ou menos contemporâneo do seu gosto pela poesia. E a propósito observarei ser quase por igual antigo, e natural, o seu gosto pelos ensaios de crítica. A pura verdade é nunca ter ele julgado poder ou dever cingir-se ao cultivo dum

só género literário; (não mentirei, dizendo que até esta simples expressão «cultivo dum género literário» me desagrada). (Régio, 1969, pp. 127-128)

E, de facto, a sua obra literária denota indubitavelmente este desafeto na respetiva concretização numa variedade de modos, géneros e subgéneros literários, tendo, em todos eles, este autor revelado uma genialidade equilibrada e homogénea. Deste modo, criou múltiplos poemas estruturalmente heterogéneos e tematicamente diversos; vários textos dramáticos ricos e, no âmbito da narrativa, avultados ensaios e “divagações” (como ele assim chamava) de interpretação crítica; diversas narrativas imbuídas numa forte introspeção intimista e analítica, materializadas em romances (em sequelas e isolados), novelas e contos ficcionais.

A este ecletismo modal e genológico de Régio, acresce outro que vinca estes traços de desacordo e de insubordinação perante as fronteiras entre os modos e os géneros literários, visando, assim, uma testificação de que elas não eram assim tão rigorosas e definíveis. Visamos nós o facto de este autor dotar determinados textos de específicos géneros e subgéneros literários de traços e matizes concernentes a outros, mesclando-os tão harmoniosamente que acabaria por esbater a raia firmada entre todos. Porém, não convém esquecer que, a aditar a esta personalidade subversiva pessoal, há uma condicionante no âmbito da história da literatura e da teoria literária que para este aspeto também contribui pois que, com o Romantismo, no final do século XIX, e segundo Cabral (2004, p. 105), “os géneros literários se tornam visivelmente mais híbridos e mais dialógicos”. Por isso, de acordo com Mello (1998, p. 89), nessa época, venceu-se mesmo a inexistência de uma concretização do “*absoluto literário*”, na medida em que “o romantismo recusou aspetos da teorização clássica dos géneros literários, como sejam a ideia de pureza dos géneros, da separação e hierarquia dos estilos, ou ainda as regras que norteavam a criação literária”. Com efeito, e ainda segundo esta autora,

Se, para os românticos, o *absoluto literário* estava por definir, por caracterizar e categorizar, actualmente, apesar do grau de especialização atingida pelos instrumentos teóricos e metodológicos na abordagem da literatura, o certo é que as obras literárias continuam a pôr em causa as normas poéticas, os géneros literários e os próprios conceitos teóricos. (Mello, 1998, p. 89)

Deste modo, e neste âmbito, foquemos nós, a título de exemplo, os famosos poemas em prosa de José Régio que deixam antever, no seu criador, não só os cunhos da narratividade ficcional, como os da própria dramaturgia. A estas sublevações regianas adita-se a própria índole do poema em prosa, a qual é em si própria irrefreada em termos de enquadramento genológico-literário pois, segundo Cabral (2004, p. 106), “o poema em prosa assume um carácter subversivo, visto que obriga a uma redefinição de poesia não fundamentada no verso e a um alargamento do próprio conceito de poesia”. Outro exemplo a salientar neste enquadramento regiano é o de *Davam Grandes Passeios aos Domingos*, uma novela cujo tratamento mais intrincado de algumas categorias da narrativa (como o tempo, o espaço e a personagem) é completamente alheio à simplicidade preceituada neste género, aproximando-se estreitamente do pequeno romance. De

facto, apenas a curta extensão desta narrativa e algumas condicionantes dela resultantes o consolidam enquanto novela.

José Régio manifestou, então, na construção da sua obra literária, atos subversivos perante a observação total e cega dos preceitos genológico-literários, miscigenando habilidosa e genialmente características de cada qual.

Igualmente destacável nas posições e concretizações regionais perante o acatamento dos preceitos e normas genológico-literárias é o caso da pequena narrativa que visamos na presente análise: “Os Paradoxos do Bem”. Esta, quer pela sua extensa dimensão, quer pelo tratamento complexo de algumas categorias da narrativa, acaba por se aproximar mais da novela, apartando-se do género que o subtítulo da coletânea *Há Mais Mundos* anunciava na sua 4ª edição, em 1973: “contos”. Acresce que o próprio José Régio numa curta apreciação que concedera a esta pequena narrativa, no “Posfácio 1969” dos *Poemas de Deus e do Diabo*, a tinha enquadrado (in)conscientemente no paradigma da novela, afirmando mesmo: “que de certos pontos se me afigura a novela mais importante de *Há Mais Mundos*” (Régio, 1969, p. 151).

Assim, numa primeira abordagem dos factos apresentados, se optarmos pelos critérios de extensão da narrativa de uma novela – maior que a de um conto, menor que a de um romance –; pelas pinceladas mais densas no tratamento das categorias da narrativa e pela nomeação genológica que o próprio autor lhe dá, projetamos “Os Paradoxos do Bem” numa novela. Se nos focarmos no carácter contístico de todo o volume de *Há Mais Mundos*, sendo que esta curta narrativa se insere exactamente no meio dos seis contos que o constituem, miscigenando-se, assim, na pauta genológica dos outros, focamo-nos, então, no conto.

Estaremos, assim, perante um conto ou uma novela? Todavia, uma questão prévia se impõe: devemos nós delimitar as fronteiras entre estes dois géneros já que a novela pode ser vista como uma forma de conto? De facto, segundo Kayser (1985, p. 407), “Falámos de novelas, contos de fadas, idílios, etc., que com boas razões podem ser designadas como espécies de conto”. Na verdade, conseguem estabelecer-se semelhanças entre os dois géneros, não obstante também se nelas se auferem bastantes diferenças: as suficientes na consolidação da existência individual e da autonomia de cada qual. Com efeito, conforme referem Reis & Lopes (2011, p. 294): “A novela é um género narrativo (v.) que, comungando com outros géneros narrativos (p. ex., o romance, o conto ou a epopeia; v. estes termos) das propriedades da narrativa (v.), reclama específicas características distintivas”.

Deste modo, a anteceder as reflexões genológico-literárias focadas em “Os Paradoxos do Bem”, debrucemo-nos numa prévia análise sucinta acerca destes dois géneros literários – o conto e a novela.

Assim, visando as paridades entre eles, foquemos os elementos dominantes em comum: ambos constituem géneros do modo narrativo; partilham de uma extensão ou formato curto (por isso, ambos são englobados na designação de “*short stories*”) e abrangem um significado intertextual homogéneo – uma coesão temático-ideológica – que se concretiza na respetiva inserção numa determinada coletânea que obedeceu a determinada organização, composição do conjunto e escolha do título genérico.

Por outro lado, cada um destes géneros reúne em si determinados elementos que constroem a sua disparidade. Deste modo, no que concerne especificamente ao conto, a sua “configuração de relato pouco extenso” (Reis & Lopes, 2011, p. 76), que o situa abaixo da novela (e, claro está, do romance), favorece outros traços particulares distintivos como uma ação simples e reta, pois que segundo Reis & Lopes (2011, p. 77),

importa notar que o conto tende à concentração dos eventos: sendo normalmente linear, sem consentir a inserção das intrigas secundárias que o romance admite, a ação do conto baseia principalmente nessa concentração e nessa linearidade a sua capacidade de seduzir o recetor, sedução mais intensa e conseguida quando (como ocorre no conto de temáticas policial, inaugurado por E. A. Poe) existe uma intriga com um mistério a resolver. Noutros casos (p. ex., em contos de Tchekov) é um simples incidente do quotidiano, com algum significado humano, que suporta o desenrolar da ação.

Ainda, adita-se, a estes traços, um elenco reduzido, em que a personagem é um ser estático (eventualmente, uma personagem-tipo) que se pode fundir com um espaço alvo de parco realce descritivo.

No âmbito do tempo diegético (tempo da história), este pode ser alargado, sendo que, para isso, são utilizadas estratégias de velocidade narrativa como o sumário, a eclipse e o discurso singulativo.

Outras premissas ancoram o conto, designadamente: o seu conteúdo que se inspira, por vezes, na tradição oral, coletiva e/ou no folclore (aspeto este mais concretizado no conto popular); a tendência para a ficção ou para o onírico, relegando os princípios do realismo e da verossimilhança e fomentando uma intenção/função moral ou didática, evidente ou subentendida.

Já no que concerne à novela, os traços peculiares que a constroem são des-trinçáveis, mas muito ténues pois que, segundo Stalloni (2010, p. 102),

Os critérios de identificação da novela são efetivos, mas continuam a ser incertos, o que permite que se fale de «género fugidio», já que convenhamos «a fronteira entre narrativa e novela é fluida» (Étimeble) e há uma tendência para se confundir por vezes com uma outra narrativa curta, o conto.

Assim, neste âmbito, começaremos pela origem etimológica direta da palavra “novela”, o adjectivo latino *nouellus*, -a, -um, cujo significado – ‘novozinho’ – converge para o real sentido da palavra: uma narrativa curta sobre factos novos e, conseqüentemente, estranhos ao leitor. A estes factos originais adita-se uma outra *nuança*: o facto de serem “mesmo surpreendentes e complicados por desenvolvimentos sinuosos” (Reis & Lopes, 2011, p. 294).

Outro elemento distintivo da novela é o seu carácter de globalidade substantificado numa unidade de ação. Com efeito, um tema e um assunto específicos – à roda dos quais se desenvolve intensivamente a ação e organiza a narração – proporcionam uma concentração temática, um “efeito de «circularidade» independente” (Stalloni, 2010, p. 102). Assim, na novela, a ação desenvolve-se rapidamente de forma concentrada (por vezes, numa estrutura repetitiva) no fito de um desenlace único; o tempo é linear (sem revelar anacronias) e o espaço desbotado é

ofuscado por uma personagem excecional (Reis & Lopes, 2011, p. 294). Em suma, nas palavras de Stalloni (2010, p. 103), “tal como toda a narrativa breve, exclui (ou encurta) a descrição ou o retrato; partilha a estética da brevidade e cultiva a surpresa, muitas vezes concentrada no epílogo”.

Por fim, outro lineamento que serve a identificação da novela é, segundo Stalloni (2010, pp. 102-104), o propósito da fidelidade na narração, visando-se a extrapolação da verdade através de uma narração monódica.

Expostas as semelhanças e as disparidades de cada um destes géneros, cabe-nos, então, apresentar sucintamente os contornos diegéticos norteados pelos traços da narrativa em “Os Paradoxos do Bem”. Começemos, assim, pelo narrador homodiegético que nos relata uma história que começa por anunciar como “O caso do meu amigo Luís Fernandes Silvério” (Régio, 1973, p. 93). A sua narração abarca, então, ao longo da diegese, em múltiplos e esparsos momentos, a descrição desta personagem, um escritor afamado já falecido, querido e admirado pelos literatos e críticos avançados e conservadores, provido de uma “*inteligente compreensão*” (Régio, 1973, p. 112), de um sentimentalismo tocante, de uma desmedida bondade e de um otimismo arreigado. Na verdade, todas estas características faziam dele um homem e um escritor elogiado e adorado pelo público pois que a sua obra literária projetava, também ela, um extraordinário humanismo:

Através de tudo quanto viemos dizendo, tudo quanto poderíamos dizer, – e todas as flutuações a que a obrigava o seu movimento empós as últimas novidades e os interesses mais recentes – sempre a obra de Luís Silvério florescera na apologia do Bem, da Justiça, do Amor da Humanidade. Sempre reconhecera um fundo no próprio homem em que, não obstante todas as fraquezas e contradições da sua condição, refulge o eterno instinto da Caridade, da Verdade, da Fraternidade, da Beleza. (Régio, 1973, pp. 113-114)

Entretanto, esta descrição delatora de tal bonomia é avassalada por um novo dado que nos conduz a um enleamento descritivo de outra faceta da personagem principal: é que a par desta obra de feições extraordinárias, esta figura executara um Diário que viria a ser editado postumamente (por sua vontade expressa) e que revelaria perversamente “o danado velho” (Régio, 1973, p. 138), um Luís Silvério sarcástico, pessimista, cheio de ódio pela humanidade, aplaudido depois, e então, apenas por uma pequena minoria:

[...] o autor pessimista que, durante uma vida e uma obra inteiras, soubera burlar a humanidade pelo emprego da mais calculada, mais refinada hipocrisia, para, postumamente, lhe cuspir na cara aquele formidável autodesmentido. O cinismo, a crueldade, a frieza mais ofensiva que a paixão, a vibração da paixão quando a sustentada frieza pudesse cansar, eis o que eles agora admiravam num autor cujo «humanitarismo» não tinham podido sofrer”. (Régio, 1973, p. 137)

Nesta diegese, há assim, uma ação inusitada que surpreende e que, não só serve o enriquecimento da caracterização de um protagonista claramente complexo, como a apresentação de um enigma por resolver: porque tinha redigido este escritor uma obra derradeira tão impregnada de mal que contradizia a aparente benignidade do autor? Esta resposta aparece na boca do espectro

do próprio protagonista que é invocado logo no início, pelo narrador, para lhe responder a questões que tinham ficado por esclarecer e para o acompanhar na narração da história:

Talvez eu fosse mais complexo: Como não aborrecer os homens quem os conhece? Mas como, apesar de tudo, não os amar quem nasceu com a vocação da caridade, e vê como as suas baixezas fazem parte da sua desgraça, e como até nas suas obscuridades sinistras penetra qualquer centelhazinha...? O amor da humanidade na minha obra não podia ser um rótulo, não era um rótulo! Mas, para isso, precisava eu de me vingar da mesquinhice, da maldade, da frivolidade dos meus semelhantes e minhas próprias. Precisava de os acusar, os ferir, os envilecer, os humilhar, aos homens meus irmãos, para lhes perdoar e continuar a amá-los. Assim, de certa idade em diante, quando já o meu fel ia corroer os livros que andava publicando, nasceu este meu famigerado diário. Sobre ele extravasou o meu fel: o meu ódio, o meu desgosto, o meu desespero. Só esse livro secreto permitia que os outros continuassem luminosos e sinceros. (Régio, 1973, pp. 146-147)

De facto, aqui se revelava um dos paradoxos do bem pois, de acordo com D’Ascensão (2012, p. 198),

[...] esta obra maldita tinha nascido com a necessidade de denunciar o mal que convive com o bem e de equilibrar absurdamente ambos. Efetivamente, para não corromper a natureza imaculada da bondade humana patente na sua vasta obra, servira o Diário de instrumento de simultânea acusação e digladição da e perante a maldade humana. Deste modo, Luís Silvério pretendia paradoxalmente assombrar os seus fantasmas; regenerar-se na degeneração e absolver-se na transgressão.

Todavia, há ainda um episódio pontilhadamente anunciado ao longo da diegese que acusa e adiciona um novo mistério à mesma: a descrição dos últimos minutos de vida do protagonista. De facto, neste âmbito, o fantasma do célebre escritor explica a tentativa frustrada de um pedido agonizante e mudo que tentara fazer ao narrador-personagem:

Sim, meu amigo: nessa noite, às portas da morte, me veio este pensamento estúpido e blasfemo. Estúpido e blasfemo, este como outros. Porque afinal, que pode o homem conhecer de Deus? Que mais podemos, os humanos, senão atribuir-lhe a perfeição que só através da nossa imperfeição concebemos, – e depois julgá-lo, nós!, segundo a perfeição que lhe atribuímos? Por amor dos homens ousava eu, às portas da morte, julgar Deus! Mas é que, nesse momento, a minha caridade humana era total: O que nesse momento eu via era a inocência dos homens, (imensos momentos esses, que duns a outros me jogavam!) e o que sentia era só amor por essas vítimas da misteriosa imperfeição divina. Finalmente, só amor; só caridade. Aniquilar o meu diário, cometer o que só nestes momentos deixaria de ser uma colossal hipocrisia, – foi o último desejo da minha vida; talvez o mais ansioso de toda ela.” (Régio, 1973, pp. 166-167)

Com esta revelação, traduz, assim, mais um – o final, mas essencial – paradoxo do bem: Luís Silvério tinha finalmente compreendido a superioridade do bem e do amor e a inutilidade do mal e da vingança e a sua morte acabara por

levar consigo um desejo patente num pedido falhado: o de que o seu amigo lhe destruísse o famigerado Diário.

Apresentada sucintamente esta diegese, a par de algumas das respetivas categorias da narrativa, resta-nos refletir acerca dos traços genológico-literários que subjazem em “Os Paradoxos do Bem”. Neste âmbito, foquemo-nos primeiramente na ação: esta efetivamente reporta-se à sólida unidade estatuída pelo género da novela. Com efeito, o tema dos paradoxos do bem do protagonista desenvolve-se intensivamente através de vários episódios que, ao invés de se dispersarem e de servirem de meros acessórios descritivos e/ou estilísticos, proporcionam uma concentração temática, visando o desenlace único daquele enigma.

No que respeita à categoria da personagem, fugindo aos princípios do conto, ambas as personagens (quer o narrador, quer o protagonista) não são seres estáticos e passivos. Mais: o narrador tem, mesmo, um papel relevante na ação, não sendo completamente ofuscado pelo protagonista. E este último, acordando com o que é visável numa novela, é uma personagem verdadeiramente excepcional cujas ações várias e aparentemente incompatíveis são norteadas pelos paradoxos do bem. A respeito da excepcionalidade e intrincamento desta figura excepcional, D’Ascensão (2012, p. 198) refere:

[...] predominantemente referencializado com o designador “Luís Silvério”, denuncia-se nesta personagem alguma densidade, insondabilidade e impenetrabilidade pois que o étimo que enraíza o apelido perfilhado (“Silvério”) é *silva*, *ae* e significa “floresta, selva, mata, arvoredo, vegetação”. Ou seja, o portador do nome verdadeiro identifica-se claramente na sua obra, através de um designador que exacerba inequivocamente a feição de uma complexidade e incompreensibilidade quase inextrincáveis. Na verdade, a máscara que representa o nome literário apenas serve esteticamente a intensificação de traços que a personagem já possuía. Com efeito, o desvendar do intrincado carácter da personagem constitui mesmo o motor e o cerne da acção do conto “Os Paradoxos do Bem”.

Respeitando os preceitos do conto e da novela, as personagens turvam, assim, o espaço que as rodeia, pelo que este é pontilhadamente aludido e dotado de pouco realce descritivo. Todavia, é essencial no âmbito da narração factual das ações, como é o caso de, por exemplo, o quarto sombrio do protagonista moribundo:

Uma luz muito baixa deixava as sombras acumularem-se nos cantos do quarto, embora permitisse ver o rosto do moribundo. O silêncio, a espaços, era tão completo que se tornava sensível como um peso. Mas, de vez em quando, já um galo atirava lá fora o seu grito rouco, tremulado, triste, que a distância tornava espectral; ou zunia perto, na travessa vizinha, o vento que se levantara durante a noite. (Régio, 1973, p. 155)

De facto, este enquadramento num espaço ténue parcamente descrito serve um lineamento particular da novela: o de conceder verossimilhança e fidedignidade à diegese. Na verdade, ao projetar-se unicamente na ação, o leitor desatende os elementos espaciais que, a serem (minuciosamente) descritos, tornar-se-iam meros fatores de distração. Ainda no fito desta extrapolação e apresentação da verdade, visamos o propósito da fidelidade na narração, através da invocação do

espírito do falecido escritor para responder às questões do narrador e tornar a história verosímil:

Na história de Luís Silvério há os factos pública ou particularmente conhecidos, que me limitarei a expor acompanhados duns breves comentários; pois isso já o leitor o deve suspeitar: muito difícil me seria abster-me totalmente de comentários, ao expor um caso que me passou tão próximo. E há os enigmas, as incoerências, os problemas, as perplexidades, (porventura insignificantes para os solucionadores dos grandes problemas, todavia interessantíssimos para o miúdo literato psicólogo) que em nós levanta o natural desejo de acharmos um fio lógico, uma conciliação racional, que ligue esses factos aparentemente incompatíveis entre si. Aqui se torna difícil a minha posição de narrador psicólogo. Com todas a franqueza exporei ao leitor o que imaginei para resolver as minhas dificuldades. Acredite o leitor, eis uma fraqueza que raramente se tem; uma lisura que não compete esperar dum literato. Pois imaginei o seguinte, espante-se o leitor: Invocar o espírito do meu defunto camarada, registar as suas respostas às minhas questões, e essas, transmiti-las ao leitor sem interferências minhas; que eu só intervirei dialogando. (Régio, 1973, pp. 105-106)

A este elemento adita-se outro: a necessidade repetidamente verbalizada ao longo do texto, por parte do narrador, de relatar uma ação real suportada por “factos”:

Factos! Julgas que expuseste factos! Bem certo que também expuseste alguns desses fenómenos que os homens chamam factos. Mas a tua interpretação deles, as tuas explicações dos meus actos de escritor, eis o que sobretudo expuseste, ou insinuaste, mesmo sem o saberes. [...] (Régio, 1973, p. 117)

“Pois não são factos?! não são factos que tenho vindo relatando?!” grito para a cadeira em que, desta vez, ele se veio sentar sem ter sido chamado. (Régio, 1973, p. 129)

“Peço-te, Luís Silvério! Estamos a perder-nos. Há ainda a história duma noite, e uns pormenores”

“Ainda factos?”

“Uns pequenos factos finais...” (Régio, 1973, p. 152)

No que concerne ao tratamento da categoria da narrativa do tempo da história, nele são utilizadas estratégias associadas especificamente ao género do conto. Deste modo, contemplando estratégias de velocidade narrativa, visam-se outros processos de anisocronia como os sumários (como por exemplo, o do convívio íntimo entre o narrador e o protagonista), as elipses (como é o caso da vivência do protagonista que não apenas a relacionada com o seu foro socioprofissional) e o discurso singulativo:

Estivemos, pois, bastante ligados; frequentámo-nos muito. Quantas e quantas tardes, antes de adoecer, não veio ele sentar-se nesta cadeira de braços que tenho aqui ao meu lado! Depois que adoeceu, era eu quem o procurava em sua casa. (Régio, 1973, p. 101)

Assim, adverso aos preceitos da novela, o tempo desta narrativa não é linear, pois que constantemente intercalado por estas estratégias. Ainda, uma particu-

laridade acresce, pois que nele encontramos também anacronias (por exemplo, a analepse do episódio da morte do protagonista – uma revelação retardada que se revela essencial na solução de um dos enigmas levantados pelo narrador), estratégias discursivas normalmente associadas a um género narrativo mais longo: o romance.

Deste modo, podemos acrescentar que José Régio tanto transgride as fronteiras genológicas da construção textual de “Os Paradoxos do Bem” na abrangência de um ecletismo e de uma miscigenação de traços do conto e da novela, como empregando pontualmente outros que se evidenciam em narrativas mais longas como o romance. Neste âmbito, recordemo-nos não só da existência das duas personagens com um claro destaque, como foquemo-nos na entidade e consequente voz narradora da diegese. Com efeito, a narração não é de forma alguma monódica. Na verdade, e como já referimos anteriormente, o narrador é auxiliado na mesma pelo espírito do falecido amigo, servindo declaradamente esta estratégia como um recurso literário:

Pois não declarei eu mesmo que era um processo literário, isto de invocar o espírito do meu finado amigo? Era; e é; mas não há dúvida que Luís Silvério veio. Um quase nada (seria *mais?*...) e poderia vê-lo com os olhos da cara; ouvi-lo com estes meus apêndices auriculares. Escusado mentir, não o vejo; não o oiço. Para quê essa comunicação sensitiva que tínhamos quando ele vivo, se a ultra-sensação da sua presença é em mim tão poderosa como então? (Régio, 1973, p. 106)

Assim, iniciando-se a ação como uma narração monódica, acabaria por dominar uma narração a duas vozes, muitas vezes atribulada por um diálogo entre elas – logrando um tom agitado e hostil – que constrói a diegese também:

“Pois não são factos?! não são factos que tenho vindo relatando?!”
 “Factos, sim: à tua maneira; com a tua interpretação subjacente, e os teus pequenos comentários explícitos... ou implícitos na tua própria escolha dos vocábulos; com as impertinências, as inoportunidades da tua mesquinha ironia...” (Régio, 1973, p. 130)
 “Acabaste? É essa a tua interpretação do teu caso?”

“Não é uma interpretação. Assim fui assistindo ao meu caso. Assim o observei e pensei, à medida ou depois que ia agindo.”
 “Não podes admitir que eu ponha outras hipóteses explicativas?”
 “Então não posso!... Tudo posso admitir no homem relativo. Todas as suas hipóteses são mais ou menos aceitáveis, porque todas falíveis.”
 “Tu já não és um homem relativo?”
 “Estando a falar contigo, sou. Não foi o *meu* espírito que chamaste? Sendo Espírito, já não sou, ou tenho, um espírito *meu*. Ora o *meu* espírito é que tu evocas, e pode vir. E não és tu que me escutas? Não é a tua mão que regista? não dás, até, às minhas respostas o peso das tuas palavras e a pobre forma didáctica do teu estilo...?” (Régio, 1973, p. 151)

Esta narrativa foge, assim, e também, aos preceitos genológicos de uma narrativa curta, seja ela um conto ou uma novela, pois que recolhe consigo lineamentos do romance.

Nesta tentativa de enquadramento genológico-literário de “Os Paradoxos do Bem” poderíamos, ainda, estudar a possibilidade da supremacia de outro subgénero narrativo, a qual é anunciada, numa subtil ironia, pelo próprio narrador: a de relatório.

“[...] Espera, sinto que estás a desaparecer! E que não voltas. Desce cá baixo só mais um momento: um dos nossos momentos cá de baixo, que duram... Tenho uma pergunta a fazer-te, e uma cousa a confessar-te. Bem sabes que estou escrevendo um relatório de tudo isto: uma espécie de narrativa-ensaio”. (Régio, 1973, p. 171)

E, com efeito, “a história de Luís Silvério” inúmeras vezes assim referida pelo narrador assume o carácter de um relato dos factos que esclareceriam os mistérios e enigmas das ações de Luís Silvério, como o próprio narrador o refere:

“[...] Decerto já estou fazendo uma narrativa do teu caso. E talvez o homem deste mundo Luís Silvério, quando pretendia destruir o seu diário, me agradecesse o que eu agora pretendo fazer. (Régio, 1973, p. 152)

Deste modo, o ecletismo que tanto caracteriza a obra regiana está claramente manifesto em “Os Paradoxos do Bem” através da presença miscigenada de diferenciados traços que visam vários géneros e subgéneros literários, fragilizando, por conseguinte, a precisão de uma categorização genológica. Claro está que, tendencialmente sustentados no argumento da maioria quantitativa de determinados traços nesta curta narrativa e no enquadramento que dela faz o próprio autor no “Posfácio 1969” dos *Poemas de Deus e do Diabo*, podemos considerar que estamos perante uma novela; todavia sustentados em pontuais – mas fundamentais – circunstâncias e na respetiva inserção num volume cuja compleição para isso aponta, reportamo-nos a um conto. Arriscamo-nos, assim, a atribuir-lhe uma nova designação genológica como, por exemplo, a de “conto novelístico”? Na verdade, apenas circunscrevamo-nos a um facto, facto esse certo e anunciado pelo próprio narrador que, desviando-se delicadamente do seu ato de rebeldia de categorizar esta história como um “relatório”, acaba por enquadrá-la unicamente no âmbito da sua extensão e anuncia-a apenas como uma curta narrativa, uma “short story”: “Pois queria perguntar-te: que título achas que devo dar à obrazinha?” (Régio, 1973, p. 152)

Mais, se visarmos o entendimento deste autor relativamente à fronteira dos géneros literários e a sua vasta e plural produção literária, todo este enquadramento e esta atribuição de preceitos genológico-literários podem ser vistos como elementos contornáveis, porque de facto, em “Os Paradoxos do Bem”, apenas se cumpre um preceito, o de Régio, aquele que:

Antes sonhou exprimir-se não só através de todos e quaisquer géneros literários, – com tendência, aliás característica da literatura portuguesa, para os misturar – como ainda através das mais diversas categorias da actividade intelectual. (Régio, 1969, p. 128)

Referências bibliográficas

- Cabral, M. (2004). José Régio e o Poema em Prosa. *Forma Breve*, 2, 105-114.
- D’Ascensão, M. J. M. (2012). “O rol de quantas máscaras usei...” *A Referencialização Identificativa da Personagem na Narrativa Ficcional de José Régio* (Tese de Doutoramento). Universidade da Beira Interior.
- Kayser, W. (1985). *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Coimbra: Arménio Amado, Editora.
- Mello, C. (1998). *O Ensino da Literatura e a Problemática dos Géneros Literários* (pp. 23-90). Coimbra: Almedina.
- Pequeno, J. R. (2008). *Géneros Literários y Mundos Posibles*. Madrid: Editorial Eneida.
- Régio, J. (1969). *Obras Completas: Poemas de Deus e do Diabo – Poesia* (7ª ed., pp. 99-172). Lisboa: Portugália Editora.
- Régio, J. (1973). *Obras Completas: Há Mais Mundos – Contos* (4ª ed., pp. 91-173). Porto: Brasília Editora.
- Reis, C. (2008). *O Conhecimento da Literatura – Introdução aos Estudos Literários* (pp. 343-373). Coimbra: Livraria Almedina.
- Reis, C. & Lopes, A. C. M. (2011). *Dicionário de Narratologia* (pp. 75-78 e 293-296). Coimbra: Livraria Almedina.
- Silva, V. M. A. (2011). *Teoria da Literatura* (pp. 339-401). Coimbra: Livraria Almedina.
- Stalloni, Y. (2010). *Os Géneros Literários: Narrativa, Teatro, Poesia* (pp. 99-110). Lisboa: Publicações Europa-América.

Resumo

José Régio, radicado na sua vocação da sinceridade, nunca escondeu a aversão que tinha às fronteiras entre géneros que, aliás, considerava serem pouco rigorosas e definíveis. Com efeito, segundo o mesmo autor, estas serviam apenas para contrariar a genuinidade e a independência da criação literária. Testemunho deste repto constitui, assim, toda a obra regiana imbuída nos valores do desafio e da rebeldia perante os cânones literários.

De facto, ao atentarmos particularmente em “Os Paradoxos do Bem” de José Régio, verificamos que há uma transgressão inequivocamente clara do tratamento rigoroso de determinados elementos que o género do conto pressupõe. Com efeito, esta narrativa curta, além de não observar na sua plenitude o critério da brevidade, obsta o respetivo tratamento preceituado das próprias categorias da narrativa, aproximando-se, assim, do contorno genológico-literário da novela e chegando mesmo a denotar, se bem que subtilmente, traços característicos do romance. Assim sendo, visando uma análise das fronteiras do cânone nesta narrativa curta em particular, faremos primeiramente uma apresentação sucinta dos alicerces do conto e da novela enquanto géneros literários, de modo a apurarmos o tratamento de alguns traços e elementos respetivos na narrativa em estudo, para assim tentar circunscrevê-la na concernente compleição genológica.

Abstract

José Régio, rooted in his vocation of sincerity, never hid his aversion to the boundaries between genres, which he considered to be less rigorous and definable. In fact, according to this author, they served only to counteract the genuineness and independence of literary creation. Witness of this challenge thus constitutes all the regiano work imbued with the values of defiance and rebellion before the literary canons.

In fact, when particularly looking at “The Paradoxes of Good” by José Régio, we find that there is an unequivocally clear transgression of the strict treatment of certain elements that short story genre presupposes. Indeed, this short narrative, in addition to not observing in its fullness the criterion of brevity, precludes the respective treatment of the categories of the narrative itself, thus approaching the literary-genre outline of the novella and even denoting, even if subtly, characteristic features of the novel.

Thus, for an analysis of the boundaries of the canon in this particular short narrative, we shall first make a succinct presentation of the foundations of the short story and of the novel as literary genres, in order to ascertain the treatment of some traits and respective elements in the narrative under study, and so try to circumscribe it in the relevant genologic constitution.

Contes, nouvelles, chroniques et/ou mémoires? Le récit bref à la 1^{ère} personne chez José Rodrigues Miguéis

Short stories, novella, chronicles and / or memoirs? First person short stories by José Rodrigues Miguéis

Georges Da Costa

Université de Caen Normandie
georges.dacosta@unicaen.fr

Palavras-chave: José Rodrigues Miguéis, conto, crónica, autobiografia, memórias, narração.
Keywords: José Rodrigues Miguéis, short story, chronicle, autobiography, memoir, narration.

Mas não escrevo memórias, talvez nunca as escreva: a não ser transpostas em ficção, ou quando um *flash* de lembrança, como agora, me ilumina.

(Miguéis, 1989, p. 99)

Les œuvres complètes¹ de José Rodrigues Miguéis comptent quatre recueils de récits brefs estampillés comme “contes” et/ou “nouvelles”: *Onde a Noite se Acaba* (1946), *Léah e Outras Histórias* (1958), *Gente da Terceira Classe* (1962), et *Pass(ç)os Confusos*² (1982).

Parmi les soixante-trois récits composant ces recueils, une majorité d’entre eux, quarante, présente un narrateur à la première personne du singulier, soit plus des deux tiers³. Ce type d’énonciation répond à la fois à une volonté et à un besoin: volonté de gagner la confiance du lecteur, de communiquer⁴, et besoin

¹ Beaucoup de livres de Miguéis sont aujourd’hui introuvables en librairie. Teresa Martins Marques et Onésimo Teotónio Almeida essayent depuis des années de démêler l’imbroglio juridique de la succession de l’écrivain qui empêche actuellement toute réédition.

² *Pass(ç)os Confusos* inclut les textes initialement publiés en 1973 dans le recueil de contes et nouvelles *Comércio Com o Inimigo*.

³ *Onde a Noite se Acaba* (trois sur huit), *Léah e Outras Histórias* (neuf sur dix), *Gente da Terceira Classe* (neuf sur quinze), et *Pass(ç)os Confusos* (dix-neuf sur trente).

⁴ “*Não é o aplauso nem o êxito que eu procuro, mas a comunicação*” (Miguéis, Lettre à Maria da Graça Amado da Cunha, 07/02/1970). La correspondance de Miguéis, en particulier, en grande partie

de témoigner, de se souvenir. Une grande partie de l'œuvre fictionnelle migueisienne peut en effet être analysée comme la remémoration et la transposition fictionnelle d'événements, de lieux, d'ambiances, de personnes que l'écrivain a connus: "Quando o escritor se sente deslizar para certos domínios da experiência pessoal ou da subjectividade, é preferível que ele se refugie na sagrada ficção" (Miguéis, 1989, p. 301).

Dans ce cadre fictionnel à la dimension autobiographique avérée, les récits brefs migueisiens narrés à la 1^{ère} personne apparaissent comme une scène d'énonciation ambiguë, mélange de fiction, de chroniques, et de mémoires. C'est à ces récits brefs au statut problématique que nous intéresserons ici, en particulier à ceux intégrant *Pass(ç)os Confusos*.

Contes, nouvelles ou chroniques? Miguéis écrivain-journaliste

Malgré de longues années d'exil et de silence éditorial, José Rodrigues Miguéis n'a jamais cessé d'écrire et de publier dans des périodiques⁵. Des textes au statut générique établi (romans-feuilletons, contes) ou au statut plus flou (nouvelles, chroniques, réflexions) seront, parfois des dizaines d'années plus tard, publiés en volume. Ils sont alors édités ensemble (pour les récits en feuilleton⁶) ou intégrés soit à un seul récit (longue nouvelle, roman), soit à un recueil fictionnel de contes et/ou nouvelles, soit à un recueil de chroniques ou essais⁷.

O Espelho Poliédrico (1973) par exemple, présenté génériquement par l'éditeur comme un recueil de chroniques, est constitué de textes publiés en majorité dans le *Diário de Lisboa* entre 1968 et 1971. Maria Alzira Seixo (1977) a depuis longtemps attiré l'attention sur les questions génériques posées par ce livre: selon elle, ces chroniques migueisiennes nous obligent à nous confronter à "certains problèmes de la théorie des genres" car elles se situent quelque part "entre fiction et mémoires" (pp. 211-215). Plus précisément, ce sont des mémoires qui, "ne pouvant être intégralement acceptées dans le royaume de la fiction", sont "canalisées vers un *statu quo* intermédiaire" (Seixo, 1977, 211) qui prend la forme de la chronique⁸. Et, de fait, dans la "Note de l'auteur" finale à *O Espelho Poliédrico*, Miguéis (1989) ne cache pas le statut générique quelque peu flou des tex-

inérite, est conservée avec ses archives à la John Hay Library (Brown University, Providence, États-Unis). Une copie microfilmée de ces archives est consultable à la Bibliothèque nationale du Portugal, à Lisbonne.

⁵ Son premier livre, la longue nouvelle *Páscoa Feliz*, est publié en 1932, le deuxième, le recueil de contes et nouvelles *Onde a Noite se Acaba*, en 1946. Il faut ensuite attendre 1958 pour que soit publiée en volume la majeure partie de son œuvre. Pour une liste complète de ses publications fictionnelles en périodiques, voir Da Costa (2016).

⁶ Préalablement à leur parution en volume, Miguéis a, entre autres, publié en feuilleton trois de ses romans (*Uma Aventura Inquietante*, *Idealista no Mundo Real* et *O Pão Não Cai do Céu*), ainsi que le récit autobiographique *Um Homem Sorri à Morte – Com Meia Cara*.

⁷ Processus que John Kerr Jr. (1977) qualifie de "dispersion-réintégration".

⁸ Récemment, Ana Paula Coutinho Mendes (2016) a, quant à elle, étudié *O Espelho Poliédrico* en tant qu'autoportrait.

tes rassemblés dans le recueil, qu'il définit comme un ensemble hétérogène de "memórias, comentários e ficções" (p. 301).

La chronique est vouée, "comme son nom l'indique, à la description des temps et du temps" (Aubrit, 1997, p. 112). Elle commente l'actualité. Mais si, étymologiquement, elle se définit comme le compte-rendu de faits appartenant à un passé plus ou moins lointain, son statut hybride, entre journalisme et littérature⁹, est aujourd'hui reconnu, en particulier quand des écrivains en sont les auteurs. On parle ainsi volontiers de "chronique littéraire" voire de "chronique poétique" (Aegidius, 2004), et Miguéis ne déroge pas à la règle. Mais ce qui nous intéresse ici est le fait que *O Espelho Poliédrico* aurait dû/peut inclure trois autres textes publiés originellement en périodiques sous le même titre générique¹⁰, mais ces "chroniques" ont finalement été intégrées à des volumes fictionnels (*A Múmia* et *Pass(ç)os Confusos*), ce qui pose la question de la "généricité"¹¹ de la fiction miguéisienne.

Michel Viegnes (2014) le rappelle:

C'est enfoncer aujourd'hui une porte ouverte que de dénoncer une conception essentialiste des genres, comme de relever la profusion de textes qui s'établissent sur un brouillage des catégories génériques traditionnelles [...]. [...] la palette classique des genres littéraires conserve toujours une certaine validité du simple fait qu'ils fonctionnent comme protocoles de lecture pour un public formé dès l'école à les voir comme institutions, consacrées comme telles par plusieurs siècles. (p. 21)

Dans les faits, la dénomination des récits brefs fictionnels pose un problème de classification et de terminologie. Les écrivains eux-mêmes usent régulièrement de termes différents, ce que certains théoriciens, comme René Godenne (1995), n'hésitent pas à qualifier de "manque de rigueur terminologique" (p. 145). Miguéis parle ainsi indifféremment de "história", "conto", "noveltea", "novela" dans ses lettres ou dans les différentes "Notes de l'Auteur" incluses dans ses livres¹², comme dans celle jointe à *Gente da Terceira Classe*:

⁹ "Le genre tient du reportage, autant que de la littérature" (Hamm, 1984, pp. 245-246).

¹⁰ "O espelho poliédrico: O circo da noite (I)", intégré au recueil *Pass(ç)os Confusos*, "O espelho poliédrico: As amêndoas torradas" et "O espelho poliédrico: A «sardinha» e a madrugada", intégrés à la longue nouvelle *A Múmia*. Dans le sens inverse, "A Madelon da Vazante", inclus dans *O Espelho Poliédrico*, devait initialement faire partie du roman inachevé *Filhos de Lisboa*.

¹¹ "Il y a généralité dès lors que la confrontation d'un texte à son contexte littéraire (au sens vaste) fait surgir en filigrane cette sorte de trame qui lie ensemble une classe textuelle et par rapport à laquelle le texte en question s'écrit [...]" (Schaeffer, 1986, p. 204).

¹² Un paratexte explicatif accompagne presque systématiquement chaque livre de Miguéis. Des quinze volumes publiés de son vivant, à peine trois l'ont été sans une note de l'auteur intégrée ou prévue initialement: *As Harmonias do "Canelão" - Reflexões de um Burguês II*, *O Passageiro do Expresso*, et *Léah e Outras Histórias*. Tous les autres (fiction, chroniques et essais, récit autobiographique) sont, ou devaient l'être, accompagnés d'une ou plusieurs pages où l'auteur s'adresse directement au lecteur.

Datam de várias épocas, e apresentam-se aqui agrupados por ambiente, os contos e novelas [...]: as histórias “americanas”, em sucessão mais lógica do que cronológica ; depois, os três sketches belgo-alemães, dois deles simples crónicas com algo mais do que paisagem ; e finalmente as histórias de Portugal. (Miguéis, 1994, p. 267)

Le terme “histoire”, “dont la signification principale semble être de ne pas en avoir” (Godenne, 1995, p. 108), est ainsi souvent utilisé, y compris par Miguéis, symptôme probable du refus et/ou de l’incapacité à définir plus précisément ce type de récit. Nous userons quant à nous du terme “nouvelle” (que nous considérerons comme un “genre protéiforme” (Grojnowski, 2000, p. 103), un “genre omnigenre” (Aubrit, 1997, p. 15), un espace de liberté où l’écrivain jongle avec des contraintes qui, bien que peu nombreuses, restent difficiles à définir précisément¹³), tout en gardant à l’esprit le fait qu’un même signifiant, “*novela*” et “nouvelle” par exemple, ou “*conto*” et “conte”, ne recouvre pas forcément le même signifié selon la langue, ce que souligne Anne-Marie Quint (2000) dans le cas du portugais et du français: “la plupart des recueils actuels qui ont pour sous-titres “*contos*” seraient sans doute sous-titrés “nouvelles” en traduction française”¹⁴.

Rappelons que Miguéis s’est d’abord fait connaître comme militant politique¹⁵ et brillant orateur¹⁶, comme journaliste et chroniqueur¹⁷, et ensuite comme écrivain. On peut ainsi lire dans la “Note de l’auteur” de *Páscoa Feliz*: “O jornalismo atraía-me e apaixonava-me. Sentia-me nascido para ele (Miguéis, 1958, p. 154). En 1977, dans une auto-présentation (en anglais) pour un journal américain, il affirme: “Ce qui me fait avancer c’est le besoin compulsif de recréer une ambiance, une humeur, un climat – un personnage culturel qu’il soit individuel ou collectif” (Lettre à John Kerr Jr., 26/09/1977).

Que ce soit dans sa correspondance ou dans les “Notes de l’auteur” jointes à ses recueils, Miguéis avoue régulièrement qu’une grande partie de ses récits brefs (contes et/ou nouvelles) est inspirée du réel. Et, de fait, pour un certain nombre de ses nouvelles narrées à la 1^{ère} personne, l’action semble servir de “pretexto

¹³ Il n’existe pas d’accord sur les impératifs génériques de la nouvelle, surtout au XXe siècle. Ainsi, par exemple, René Godenne (1995) définit quatre caractéristiques définitoires (brièveté, sujet restreint, récit rapide et resserré, récit conté), alors que Michel Viegnès (2014) en compte sept.

¹⁴ “Le terme” *novela* “est certes présent dans la littérature de langue portugaise, mais il apparaît assez tard, et fait concurrence au mot “*romance*”, qui semble pourtant s’être finalement imposé pour dénommer les récits de fiction plus volumineux, à intrigue plus complexe” (Quint, 2000, p. 13). Quant au terme “conte”, en français, il “renvoie en priorité au conte dit populaire” (Viegnès, 2014, p. 45), le “*märchen*” allemand ou le “*folktale*” anglais.

¹⁵ D’abord comme membre du groupe Seara Nova, puis au début des années 30, comme adepte des idées communistes.

¹⁶ Cela se retrouve dans ses récits, où l’orateur se mue en “*story-teller*” (Monteiro, 1983, pp. 13-14).

¹⁷ Les capacités d’observation et de critique de Miguéis se sont manifestées très tôt (1923), lorsqu’il était jeune chroniqueur du journal *A República*, avec sa série de chroniques “*Poeira da rua*”, fortement influencée par Raul Brandão: “*As crónicas da República (tudo ali me lembrava Raúl Brandão, que por lá passara) eram talhadas em pleno material do mestre da Farsa. A sua sensibilidade luarenta e espectral coincidia visceralmente com o meu modo de ser.*” (Miguéis, 1987, p. 155). Une des parties du 1^{er} volume de *Memórias* de Raul Brandão s’intitule d’ailleurs “*Pó da Estrada*”.

para veicular um conjunto de informações “ (Marques, 1995, p. VII), donnant lieu à un type de récit que Bruno Curatolo (2009) nomme “chronique-nouvelle”¹⁸. Dans *Onde a Noite Se Acaba*, par exemple, recueil le plus proche du canon traditionnel de la nouvelle¹⁹, trois récits sur les huit du recueil sont inspirés d’un fait-divers²⁰, et deux d’entre eux présentent des narrateurs à la 1^{ère} personne: “O Chapelinho Amarelo”²¹ et “Beleza Orgulhosa”. Ce dernier, “reportage d’un drame authentique”²² selon les propres mots de Miguéis, fonctionne comme une retranscription immédiate des événements, à tel point que T. M. Marques l’associe au drame:

“Beleza Orgulhosa” é um conto que se assemelha ao drama pela tensão criada “ao vivo”, à frente do leitor, decorrente da fragmentaridade da linguagem e da instantaneidade que faz pulsar os eventos como se de um palco se tratasse. (1995, p. VII)

De même, dans l’“Explication au lecteur” de *Gente da Terceira Classe*, Miguéis (1994, p. 268) nous informe que la majorité des “histoires” du recueil sont inspirées du réel et que deux d’entre elles sont de “simples chroniques” (1994, p. 267). Et, de fait l’écrivain fait véritablement office de chroniqueur de la diaspora portugaise²³ ainsi que de l’Allemagne du début des années 30²⁴. On ne sera donc pas surpris que neuf récits sur les quinze composant le recueil soient narrés à la 1^{ère} personne.

¹⁸ “[...] ces textes généralement brefs qui tiennent à la fois de la narration, de l’instantané, du récit de voyage et du Paris vu “de ma fenêtre”, qui sont un niveau au-dessus du simple journalisme et un ton au-dessous de la création littéraire” (Curatolo, 2009, p. 353). Curatolo distingue cinq éléments caractéristiques de ce type de récit: le motif, le souvenir personnel, la convocation d’un savoir collectif, la confrontation du point de vue personnel avec le point de vue collectif, et la rêverie.

¹⁹ “«A Linha Invisível» pelo reduzido elenco de personagens, pelo esquema temporal restrito, pela unidade de técnica e de tom insere-se nos parâmetros geralmente admitidos para o conto, donde decorre que leio como conto não apenas esta história, mas todo este conjunto de narrativas a que não falta, a muitas delas, a função de exemplo que encontramos na nossa tradição contista, remontando a Gonçalo Fernandes Trancoso nos seus Contos e Histórias de Proveito e Exemplo (1575)” (Marques, 1995, p. V).

²⁰ “Beleza Orgulhosa”, “Cinzas de Incêndio” et “O Acidente”. Au sujet de ce dernier, Miguéis (2000) écrit dans le paratexte final: “[...] foi-me sugerida em 1933 ou 34 por um desastre de trabalho ocorrido num “palacete” em construção na Avenida Columbano Bordalo Pinheiro, e que presenciei da água-furtada onde então morava” (p. 224).

²¹ “[...] inspirou-se num caso real, e parece antecipar os crematórios do nazismo, o que passou despercebido a muitos críticos. *O Diabo* tentou em vão publicá-la em 1933 ou 34” (Miguéis, 2000, p. 223).

²² “[...] escrevi-a de um fôlego em 1938 ou 39, como reportagem de um drama autêntico, e contra o meu costume nunca a remodelei: por isso a “novidade” espontânea do seu estilo ou composição me valeu alguns louvores” (Miguéis, 2000, p. 225).

²³ Voir les trois nouvelles: “Gente da Terceira Classe”, “Natal Branco”, et “O Cosme de Riba-Douro”.

²⁴ Voir les nouvelles “Mucha plata!” (“um flash de cunho experiencial” (Marques, 1995b, p.VII)), “A Düsseldorf num pulo” (“crónica de viagem” (Marques, 1995b, p. VIII)), et “Perdão, Frau Schwarz!”.

Miguéis mémorialiste: Uma vida em papéis repartida²⁵

Un narrateur qui dit “je” implique forcément un “tu” interlocuteur, et donc une situation de dialogue potentiel²⁶: s’adressant directement au lecteur, comme en confidence, le narrateur a alors toutes les apparences du vraisemblable (Moisés, 1997, p. 68), et le lecteur toutes les raisons de lui faire confiance:

Por mim, como escritor, pergunto-me sempre: Poderá isto interessar ao leitor? A ficção, como o Teatro, o Cinema e a Música, é antes de tudo espectáculo, exibição, audição: o seu primeiro dever é empolgar, arrebatá-lo, entreter o leitor. Para isso é que ele pagou o seu bilhete... (Miguéis, 2000, p. 225)

L’énonciation à la première personne est le résultat d’un choix qui place le lecteur dans “l’illusion d’une relation directe à l’énonciateur” (Grojnowski, 2000, pp. 126-127), et le pousse à adopter son point de vue, à partager ses questionnements, ses émotions, ses jugements, en d’autres termes, à être envahi par la voix narratrice. Cette voix, chez Miguéis, devient de plus en plus familière au fur et à mesure de la lecture de ses nouvelles, si familière que les narrateurs masculins²⁷ à la première personne finissent par former “*um conjunto uniforme de identidades*” (Sousa, 2001, p. 82).

Or, les narrateurs des récits brefs migueisiens nous racontent régulièrement des histoires non seulement inspirées du réel mais également tirées d’expériences qu’ils ont vécues, que ce soit en tant qu’acteur direct ou comme simple témoin. Dans une lettre de 1963 (non envoyée) au critique Álvaro Salema, Miguéis utilise d’ailleurs l’expression: “*histórias de souvenance*” pour qualifier ces récits. C’est le cas, par exemple, de “Saudades para a Dona Genciana” dans *Léah e outras histórias*: “*Se não é autobiografia, a noveleta é fortemente memorialística!*” (Miguéis, Lettre à John Kerr Jr., 03/06/1976), de “Primeiro Encontro com o Transcendente” dans *Gente da Terceira Classe*: “*reminiscência da mocidade ficcionalizada*” (Miguéis, 1994, p. 268), ou encore d’une grande partie du recueil *Comércio com o Inimigo*, au sujet duquel Miguéis écrit:

Trabalhei depressa, mas hesitei muito em lho mandar devido, sobretudo, ao carácter desigual dos contos, e à simplicidade do estilo. [...] São quase todos objectivistas ou experiencialistas, testemunhos de experiências pessoais ou transposições de casos reais. (Lettre à Egito Gonçalves, 24/02/1973)

La conséquence directe de cet *experiencialismo* est que les voix du narrateur et de l’auteur (auteur fictif et auteur empirique) ont tendance à fusionner. Dans “Gente da Terceira Classe”, par exemple, première nouvelle du recueil du même

²⁵ Expression empruntée à Almeida et Rêgo (2001).

²⁶ “[...] un récit, comme tout discours, s’adresse forcément à quelqu’un, et contient toujours en creux l’appel au destinataire” (Genette, 1972, p. 266). L’énonciation à la première personne accentue le phénomène.

²⁷ Un seul narrateur migueisien est féminin, celui de “O Jardineiro de Almas” dans *Pass(ç)os Confusos*.

nom, le narrateur à la première personne, un Portugais qui s'est embarqué sur le paquebot Arlanza, partage avec le lecteur ses observations, descriptions et commentaires sur des immigrés portugais. Un sous-titre s'affiche avant le début du récit: “(*Jornal de bordo - 1935*)”. Le contrat de lecture n'est donc plus tout à fait le même que celui promis par l'étiquette générique “contes et nouvelles”: le lecteur va devoir naviguer jusqu'à Southampton dans des eaux troublées par l'alliance forcée de l'imaginaire et de la réalité. Et le pacte de lecture autobiographique ainsi suggéré devient inévitable pour le lecteur qui sait que Miguéis a lui-même quitté le Portugal en 1935 à bord de l'Arlanza pour l'Angleterre, pour ensuite voguer vers les États-Unis à bord du paquebot Normandie. Ce pacte autobiographique n'est ensuite pas infirmé par la narration à la première personne qui fait (presque) coïncider le temps de l'énonciation et le temps de l'énoncé, et est finalement conforté par l'” Explication au lecteur” placée en fin de volume où l'auteur décrit “Gente da Terceira Classe” comme une “*nota de viagem ou esboço de carta não remetida*” (Miguéis, 1994, p. 267).

Le lecteur assidu de Miguéis, de ses récits et de ses paratextes, ne peut échapper à la contamination autobiographique et, au fur et à mesure de la lecture, la question n'est plus “Quelle est la part d'autobiographie?”, mais plutôt “Qu'est-ce qui ne relève pas de l'autobiographie?”. C'est finalement ce que faisait déjà remarquer David Mourão-Ferreira en 1981, dans son magnifique essai consacré aux narrateurs migueisiens:

E não lhe será também indispensável, à medida que o futuro se lhe ia congelando em passado, dar mais livre expressão ao pendor memorialístico e, mesmo no plano da ficção, assim valorizar o “autor” em detrimento dessa suprema ficção que o “narrador” constitui, acabando até por praticamente o destruir ou fazê-lo reverter a uma originária e por isso mesmo moderníssima fusão com o autor e a personagem, numa experiência que não tem paralelo na literatura portuguesa e cuja fecunda novidade ainda porventura se nos escapa? (Mourão-Ferreira, 2001, p. 80)

Pass(ç)os Confusos

Il ne s'agit donc plus de constater la dimension autobiographique de la fiction migueisienne²⁸, mais d'essayer de mieux comprendre le rôle que joue la narration à la 1^{ère} personne dans cet “espace autobiographique”²⁹. Pour cela, nous

²⁸ Même si elle n'a jamais été traitée en profondeur, la dimension autobiographique de l'œuvre migueisienne est régulièrement évoquée par ses exégètes: “*Tudo o que conta na obra de Rodrigues Miguéis é intensa e obsessivamente autobiográfica*” (Lourenço, 2001, p. 47). Parmi les études récentes, voir Dumas (2016), qui traite le roman *A Escola do Paraíso* comme un récit de vie, ou encore Levécot (2016) qui conçoit le roman *O Pão Não Cai do Céu* comme un roman-témoignage. Enfin, pour une étude du seul récit ouvertement autobiographique de l'écrivain, *Um Homem Sorri à Morte - com Meia Cara*, voir Da Costa (2015).

²⁹ “(...) il ne s'agit plus de savoir lequel, de l'autobiographie ou du roman, serait le plus vrai (...). Ce qui devient révélateur, c'est l'espace dans lequel s'inscrivent les deux catégories de textes, et qui n'est pas réductible à l'une des deux.” (Lejeune, 1996, p. 42).

allons nous intéresser au dernier recueil de Miguéis, *Pass(ç)os Confusos*, publié en 1982, deux ans après sa mort³⁰.

Dans un document préparé pour la critique John Austin Kerr en 1980, seulement quelques mois avant sa mort, Miguéis dresse la liste de ses dernières publications en périodiques (fictions, chroniques, et articles), de quelques inédits achevés et de quelques travaux en cours. Dans cette liste figurent dix récits brefs caractérisés comme “memórias ficcionalizadas” et/ou étiquetés comme faisant partie d’un ensemble nommé “Arquivos do Foragido”³¹:

O título geral “Arquivos do Foragido” cobre todas as prosas, de ficção, memórias ficcionalizadas, “angústias escritas com sangue”, etc., que eu vou acumulando sem plano prévio: incluindo fantasias patológicas! (Miguéis, Lettre à John Kerr Jr., février 1980)

On retrouve neuf de ces dix récits dans *Pass(ç)os Confusos*. Parmi eux, “Lodo”, que Miguéis évoque en ces termes:

[...] um episódio do livro em que trabalho ocasionalmente (Noturno: escrito com sangue) e que não sei ainda o que virá a ser. Mas é uma coisa diferente de quase tudo o que até hoje tenho publicado, e capaz de levantar objecções em alguns sectores; uma espécie de reacção contra o excesso de “objectivismo” ou “realismo” que me tem dominado. (Já me chamaram realista crítico, realista ético, realista poético – o que está muito certo, mas não abrange todos os realismos de que sou capaz!) Na verdade, este curto episódio contém os germes (ou a síntese) de muita coisa espalhada nos meus livros, publicados ou inéditos. E há nele, porventura, com o seu tom “mórbido”, um veio de saudável filosofia... (Lettre à Bénard da Costa, 01/03/1967)

En 2003, David Brookshaw a publié une nouvelle inédite de Miguéis: “A Chegada”³². C’est le seul des dix récits évoqués précédemment qui n’ait pas été inclus dans *Pass(ç)os Confusos*. Voilà ce qu’en dit le critique et traducteur anglais:

Trata-se de um inédito, o esboço de um conto, ao qual Miguéis acrescentou uma “parte final reservada” com o intuito de o transformar em novela. Seja qual for o género literário a que “A Chegada” pertença (o autor parece ter encarado o assunto com uma certa fluidez, escrevendo crónicas que poderiam considerar-se contos e vice-versa), esta novela é bem representativa da obra de Miguéis, tanto em aspectos da técnica narrativa [...] como na forte influência autobiográfica. (Brookshaw, 2003)

La meilleure connaisseuse de l’œuvre migueisienne, T. M. Marques (1995c, p. I), l’affirme: *Pass(ç)os Confusos* a été composé par l’écrivain de son vivant. Une question se pose alors: pourquoi “A Chegada” n’accompagne-t-il pas les neuf

³⁰ *Pass(ç)os Confusos* est constitué de trente récits brefs, dont onze publiés auparavant dans *Comércio com o Inimigo* et dix-neuf inédits.

³¹ Miguéis évoque notamment un roman quasi-achevé, *Esta noite durmo no esquite*, ainsi que des textes “impublicables” à forte tonalité sexuelle.

³² Miguéis, J. R. (2003). *A Chegada. Ficções*, (8), 133-159.

autres “*memórias ficcionalizadas*” des “Arquivos do Foragido” lors de la publication du recueil? Notre hypothèse est qu’il a été retiré de la liste constitutive de *Pass(ç)os Confusos* car il dévoilait trop d’informations d’ordre privé³³. Sous un léger voile fictionnel (les prénoms ont été changés), le récit décrit en effet l’arrivée de Miguéis aux USA en 1935, laissant définitivement derrière lui en Europe sa première femme, Pécia Cogan Portnoi, pour venir retrouver sa future femme, Camila Campanella. Il met en évidence d’intenses questionnements éthiques, philosophiques et psychologiques quant aux relations amoureuses, évoque des femmes que Miguéis a fréquentées par le passé, entre autres Concha et “A dama da casa das rosas”, et se conclut par l’aveu d’infidélités envers sa femme Camila.

L’important ici, est que “A Chegada” est un récit narré à la 3^{ème} personne. Des dix récits brefs évoqués précédemment et faisant partie des “Arquivos do Foragido”, six ont des narrateurs à la 1^{ère} personne et quatre à la 3^{ème} personne. Or, ces derniers présentent la particularité de se référer à des événements et/ou à des personnes liés à la biographie intime de Miguéis: dans “O Interruptor”, par exemple, le narrateur/Miguéis évoque sa mère, sa sœur (qui a fini sa vie en pianiste frustrée et solitaire), la mort de son père, ainsi que celle de son frère (au retour de la 1^{ère} Guerre mondiale)³⁴; dans “O Breakdown”, le narrateur revient sur les années de dépression du personnage (Miguéis) à la fin des années 30, récit propice à une réflexion sur la folie en forme d’auto-analyse, qui évoque, entre autres, sans le nommer, la figure du “Maître” Raul Proença, qui a souffert de crises de démence à la fin de sa vie:

Pouco a pouco iria aprendendo que não se pode falar da loucura, da angústia, da embriaguez, da doença ou da morte, durante as crises que elas determinam; e que a criação, como acto de vontade, é sempre uma rememoração ou transposição. (Miguéis, 1982, p. 48)

A *contrario*, les récits à la 1^{ère} personne, même si également basés sur l’expérience vécue de l’écrivain, ne dévoilent pas ce type d’informations: dans “Uma “Concha” Que Não Era de Marisco”, par exemple, le narrateur nous parle de ses virées nocturnes dans les maisons closes et en particulier d’une prostituée nommée Concha³⁵; dans “Boa Viagem, Carlos!”, il dresse le portrait d’un immigré portugais de New York dont la fille, Agnès, est la protagoniste principale d’une autre nouvelle du recueil, “Agnès – Ou o Amor Assexuado”, où l’auteur mène une réflexion sur l’amour, en particulier du point de vue féminin.

Dans ce partage des rôles entre 1^{ère} et 3^{ème} personne, les récits brefs migueïsiens placés sous le signe de l’autobiographie (“*memórias ficcionalizadas*”) repro-

³³ Reste à savoir si la décision avait été prise par Miguéis de son vivant ou bien si elle est le fait de sa veuve, Camila Miguéis.

³⁴ “Era o único sobrevivente de um passado de amargura e fracasso, que inesperadamente surgia ainda, a espaços, perturbador, e lhe era preciso voltar a enterrar. A noite, o silêncio, a quietação, a morte. Só lhe restava continuar a viver” (Miguéis, 1982, p. 113).

³⁵ Nous pouvons légitimement supposer qu’il s’agit du même personnage (personne) évoqué à la 3^{ème} personne dans “A Chegada”.

duisent narrativement la tension existant entre sphère publique et sphère privée, entre mémoire d'une époque et mémoire de soi. Ils transposent fictionnellement la dichotomie conventionnelle autobiographie/mémoires, tout en la subvertissant: la 3^{ème} personne se charge de raconter la vie intime de l'auteur, d'exprimer une subjectivité autobiographique, alors que la 1^{ère} personne, quant à elle, est chargée de chroniquer un passé disparu, faisant ainsi preuve "*de distanciamento e de objectividade que ao emprego da terceira pessoa costumam andar ligadas*" (Mourão-Ferreira, 2001, p. 75).

Même s'il n'est pas forcément très étudié, et qu'il est inégalement traduit, Miguéis, "*simples narrador de histórias reais e experiências inventadas*" (Miguéis, 1989, p. 35), fait indéniablement partie du canon littéraire portugais³⁶, en particulier dans le domaine du récit bref, comme en témoigne sa présence presque systématique dans les anthologies de contes et nouvelles du Portugal. Son œuvre possède en effet cette rare qualité d'offrir simultanément à ses lecteurs "*a simplicidade de uma espontânea adesão ou a complexidade de diversificadíssimas exegeses*" (Mourão-Ferreira, 2001, p. 80). *Pass(ç)os Confusos* ne mérite pas selon nous de figurer totalement en marge du canon migueisien comme actuellement, ne serait-ce que par les questions et les défis qu'il pose à la critique, mais également par la place particulière qu'il occupe dans la bibliographie de l'écrivain.

Bibliographie

- Miguéis, J. R. (1982). *Pass(ç)os Confusos*. Lisboa: Editorial Estampa.
 Miguéis, J. R. (1987 [1932]). *Páscoa Feliz* (7^e éd.). Lisboa: Editorial Estampa.
 Miguéis, J. R. (1989 [1973]). *O Espelho Polidrico* (3^e éd.). Lisboa: Editorial Estampa.
 Miguéis, J. R. (1994 [1962]). *Gente da Terceira Classe* (6^e éd.). Lisboa: Editorial Estampa.
 Miguéis, J. R. (2000 [1946]). *Onda a Noite se Acaba* (7^e éd.). Lisboa: Editorial Estampa.
 Aegidius, A. (2004). La chronique poétique : esquisse d'un genre littéraire moderne. *Revue romane*, 39 (1), 132-155.
 Almeida, O. T., & Rêgo, M. (Éds). (2001). *José Rodrigues Miguéis: uma vida em papéis repartida*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
 Aubrit, J. P. (1997). *Le Conte et la nouvelle*. Paris: Masson & Armand Colin Editeurs.
 Brookshaw, D. (2003). Nota sobre "A Chegada" de José Rodrigues Miguéis. *Ficções*, 8.
 Curatolo, B. (2009). La chronique-nouvelle dans Trente à quarante d'Henri Calet. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 109 (2), 351-363.
 Da Costa, G. (2015). La question autobiographique posée par José Rodrigues Miguéis dans *Um homem sorri à morte – com meia cara*. In C. Poncioni (Éd.), *Cahiers du CREPAL*, 19, *Dialogues lusophones : raconter la fête, raconter la vie*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
 Da Costa, G. (2016). *Éthique et esthétique de l'ironie chez José Rodrigues Miguéis*. Paris: Editions Pétra.
 Dumas, C. (2016). *A Escola do Paraíso – Récit de vie et lecture de l'histoire sociale*. In G. Da Costa, C. Dumas, & A. Levécot (Éds), *Exils et décalages chez l'écrivain portugais José Rodrigues Miguéis* (pp. 135-146). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
 Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Editions du Seuil.

³⁶ Deux de ses œuvres sont actuellement recommandées par le Plano Nacional de Leitura: le roman *Uma Aventura Inquietante* (ensino básico, 8^o, Leitura orientada), et le recueil de contes et nouvelles *Léah e Outras Histórias* (ensino secundário, Sugestões de leitura). Ce recueil avait remporté le premier Prix Camilo Castelo Branco en 1959. Ont également fait partie des programmes nationaux de lecture par le passé: le recueil *Gente da Terceira Classe* et "Arroz do Céu".

- Godenne, R. (1995). *La Nouvelle*. Paris: Honoré Champion Editeur.
- Grojnowski, D. (2000). *Lire la nouvelle*. Paris: Ed. Nathan.
- Hamm, J.-J. (1984). Un laboratoire stendhalien: les “Chroniques italiennes”. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 84 (2), 245-254.
- Kerr Jr., J. A. (1977). *Miguéis, to the seventh decade*. University, Mississippi: Romance Monographs, inc.
- Lejeune, P. (1996 [1975]). *Le Pacte autobiographique*. Paris: Éd. du Seuil.
- Levécot, A. (2016). *O Pão Não Cai do Céu : de la fiction autobiographique au témoignage historique*. In G. Da Costa, C. Dumas, & A. Levécot (Éds), *Exils et décalages chez l'écrivain portugais José Rodrigues Miguéis* (pp. 147-160). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Lourenço, E. (2001). As marcas do exílio no discurso de Rodrigues Miguéis. In O. T. Almeida (Éd.), *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan* (pp. 45-56). Lisboa: Estampa.
- Marques, T. M. (1995). *Onde a Noite se Acaba* de José Rodrigues Miguéis: a vida em contraluz. In *Onde a Noite se Acaba* (pp. I-VIII). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Marques, T. M. (1995b). A condição imigrante em *Gente da Terceira Classe*, de José Rodrigues Miguéis. In *Gente da Terceira classe* (pp. I-XII). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Marques, T. M. (1995c). *Pass(ç)os Confusos*, de José Rodrigues Miguéis: entre a radicação e a errância. In *Pass(ç)os Confusos* (pp. I-XIII). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Mendes, A. P. C. (2016). José Rodrigues Miguéis: para um (auto)retrato do escritor no exílio, em papel de crónica. In G. Da Costa, C. Dumas, & A. Levécot (Éds), *Exils et décalages chez l'écrivain portugais José Rodrigues Miguéis* (pp. 45-58). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Moisés, M. (1997). *A criação literária, Prosa - I* (16ª éd.). São Paulo: Ed. Cultrix.
- Monteiro, G. (1983). Foreword. In *Steerage and ten other stories* (pp. 13-14). Providence, R. I.: Gávea-Brown.
- Mourão-Ferreira, D. (2001). Avatares do narrador na ficção de José Rodrigues Miguéis. In O. T. Almeida (Éd.), *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan* (pp. 69-80). Lisboa: Estampa.
- Quint, A.-M. (2000). Conto, história, novela. D'un mot à l'autre. Dans *Cahiers du CREPAL*, 7. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Rocha, C. C. (1992). *Máscaras de Narcisco: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina.
- Schaeffer, J.-M. (1986). Du texte au genre. *Théorie des genres*. Paris: Éd. du Seuil.
- Seixo, M. A. (1977). José Rodrigues Miguéis – *O Espelho Polidrico*. *Discursos do Texto* (pp. 211-216). Lisboa: Livraria Bertrand.
- Sousa, R. W. (2001). Nas asas de um Arcanjo: Implicações ideológicas da atitude narrativa de Miguéis. In O. T. Almeida (Éd.), *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan* (pp. 81-93). Lisboa: Estampa.
- Viegnes, M. (2014). *L'Œuvre au bref. La nouvelle de langue française depuis 1900*. Genève: La Baconnière “Langages”.

Resumo

José Rodrigues Miguéis publicou quatro recolhas de contos e novelas: *Onde a Noite se Acaba* (1946), *Léah e Outras Histórias* (1958), *Gente da Terceira Classe* (1962) et *Pass(ç)os Confusos* (1982). Nesse quadro ficcional com forte componente autobiográfica, as narrativas na primeira pessoa constituem uma cena de enunciação ambígua, mistura de ficção, crónicas e memórias.

Abstract

José Rodrigues Miguéis published four short story collections: *Onde a Noite se Acaba* (1946), *Léah e Outras Histórias* (1958), *Gente da Terceira Classe* (1962), and *Pass(ç)os Confusos* (1982). In this fictional frame with strong autobiographical elements, the first-person narratives form an ambiguous scene of enunciation, mixture of fiction, chronicles and memoir.

Poéticas do conto em “Manhã perdida” e *A bicicleta que tinha bigodes*

Poetics of the tale in “Manhã perdida” and *A bicicleta que tinha bigodes*

Ana Ribeiro

Universidade do Minho
anar@ilch.uminho.pt

Palavras-chave: conto, estória, metaconto, João de Araújo Correia, Ondjaki.
Keywords: short story, *estória*, metanarrative, João de Araújo Correia, Ondjaki.

O segredo do escritor é anterior à escrita.
Está na vida, está na forma como ele está disponível a deixar-se tomar pelos detalhes do quotidiano.

Mia Couto, *Pensatempos*

1. A escrita como tema literário

Não é raro os escritores permitirem que os leitores espreitem o interior da sua oficina literária. Fazem-no, por exemplo, nas entrevistas ou em textos de natureza metatextual, como o famoso “The philosophy of composition” (1846), de Poe. Para além de artigos deste tipo, os escritores podem fazer do seu *modus operandi* o tema mesmo das suas criações literárias, conferindo-lhes assim uma dimensão autorreflexiva. Enquanto textos metaficcionais, também elas “explore a theory of fiction through the practice of writing fiction” (Waugh, 2003, p. 2). É assim que procede João de Araújo Correia em “Manhã perdida”, conto incluído em *Folhas de xisto* (1968, pp. 49-58). Protagonizada e narrada por um escritor, a narrativa gira em torno da questão de “como se faz um conto” (1968, p. 51, p. 52). Em *A bicicleta que tinha bigodes* (2011), estória da autoria de Ondjaki, o narrador-protagonista, uma criança candidata a escritor, tem idêntica curiosidade. A diferença dos narradores e de perspectiva não é a única coisa que distingue os dois textos. Escritos com um intervalo de mais de cinquenta anos por autores de épocas e literaturas diferentes, com mundividências diversas, ambos os textos partilham, no entanto, uma dimensão metanarrativa de que nos iremos ocupar. Não se trata de apurar a existência ou não de qualquer tipo de influência do con-

tista duriense sobre o escritor angolano, mas de estudar o tratamento do mesmo tema em autores diferentes que partilham a mesma língua. Enfim, veremos até que ponto aquilo que distingue os dois escritores se reflete na resposta à questão sobre a criação de uma pequena narrativa.

2. Concursos e prémios

Tanto em “Manhã perdida” como em *A bicicleta que tinha bigodes*, é um concurso literário o ponto de partida para a ação:

– É que, explicava, não sei se leu, o tal concurso, caramba, dão cinco contos... Convinha-me. Três páginas de máquina, a dois espaços, deita para cá cinco contos! Uma operação cirúrgica sem o perigo, a responsabilidade de uma operação cirúrgica. Diga-me, então, senhor Cavalheiro, como se faz um conto. (Correia, 1968, p. 52)

Quando ouvi a notícia na rádio, que iam dar uma bicicleta bem bonita, amarela, vermelha e preta, lembrei-me logo de falar com o tio Rui. Era um concurso nacional com primeiro prémio de uma bicicleta colorida que já apareceu na televisão, mas nesse dia na nossa rua não havia luz. (Ondjaki, 2011, p. 11)

Embora estejamos perante concursos destinados a públicos diferentes, os candidatos a concorrentes obedecem a idênticas motivações. Em ambos os casos, não é a vocação literária ou o desejo de ver o talento pessoal reconhecido que desperta o desejo de concorrer. Para os dois interessados, o capital simbólico associado ao prémio é invisível; um e outro valorizam apenas a sua componente material. A comparação que o jovem médico de “Manhã perdida” estabelece entre o valor pecuniário do prémio e o custo de uma intervenção cirúrgica mostra bem como aquele é elevado e apetecível, tanto mais que, aparentemente, está isento de riscos e de dificuldades. No caso do narrador-protagonista angolano, a sua fixação na compensação material está bem patente no excerto acima citado, no qual a indicação do prémio tem primazia sobre a apresentação do concurso. Não admira, pois, que este seja pouco depois designado como o “concurso nacional da bicicleta colorida” (Ondjaki, 2011, p. 12). Só perto do final surge a descrição completa do certame, feita por outrem que não o narrador infantil: “Depois das notícias do desporto o locutor já ia se despedir quando se lembrou: «agora a nota especial sobre o concurso nacional da melhor estória infantil, cujo primeiro prémio é a bicicleta com as cores da bandeira nacional...»” (Ondjaki, 2011, p. 79). A forte vontade de ganhar a bicicleta traduz-se ainda no sonho em que o velocípede, fruto dos mecanismos de deslocamento e condensação que engendram os sonhos, “tinha uns bigodes iguais ao do tio Rui” (Ondjaki, 2011, p. 39). Num caso como noutro, o concurso literário começa, pois, por despertar desejos, sendo encarado como uma maneira de conquistar algo de outra forma inacessível.

3. Mestres e discípulos

Logo na abertura, o famoso “El manual del perfecto contista” de Horácio Quiroga recomenda: “Cree en un maestro – Poe, Maupassant, Kipling, Chekov

– como em Dios mesmo” (citado em Cabral, 2013, p. 172). Não é apenas por serem ambos estreantes que os candidatos a contistas de Araújo Correia e Ondjaki¹ adotam um procedimento idêntico ao indicado pelo escritor uruguaio. Parece-nos que a valorização do prêmio material do concurso também os leva a procurar a ajuda de uma “divindade”, pois só uma escrita de qualidade pode garantir o êxito. Daí que, em *A bicicleta que tinha bigodes*, apenas uma “boa estória” (Ondjaki, 2011, p. 12, p. 35, p. 37, p. 61, p. 84) interessa ao narrador-protagonista e aos seus companheiros.

A colaboração de um mestre é tanto mais necessária quanto ambos os candidatos se apresentam como desprovidos de talento. Apesar da ligeireza com que descreve o conto, reduzido à escassez de “Três páginas de máquina, a dois espaços”, a personagem de João de Araújo Correia, ao procurar o auxílio do senhor Cavalheiro, reconhece implicitamente a sua falta de dotes literários. Perto do final, depois de assistir à lição do narrador-escritor, irá mesmo admitir: “Se, até hoje, o não escrevi [ao conto], sem pedir conselho a quem quer que fosse, a razão é simples: não nasci contista” (Correia, 1968, p. 57).

No caso da narrativa angolana, o narrador-protagonista confessa a sua inaptidão numa das primeiras páginas – “Mas não tenho jeito nenhum para essa coisa das estórias” (Ondjaki, 2011, p. 12) –, dando assim o mote para a busca relatada no texto. As limitações do narrador neste domínio são também insinuadas na carta enviada ao camarada presidente quando o rapaz, para justificar os erros ortográficos, alega a sua preferência pela disciplina de “educação física [sic]”. Em ambos os casos se parte, pois, do princípio que as capacidades efabulativas se obtêm por via do ensino.

A diferença de idades e de formação existente entre o Dr. Ivo de João de Araújo Correia e o anónimo protagonista infantil da estória de Ondjaki não impede, portanto, uma crença comum. Embora o candidato a contista forjado pelo escritor duriense também seja, em certa medida, uma criança – era “mais conhecido na terra pelo Dr. Ivinho, porque, apesar de formado, era ainda novo, solteiro, magrito, vivia com os pais e tinha poucos doentes capazes de crer na sua sabedoria. Era ainda menino, mas, (...) ninguém lhe negava o título [Dr.], nem esquecia o diminutivo, que a natureza não dá saltos” (Correia, 1968, p. 51) – não será a imaturidade a responsável por esta afinidade com o seu confrade mais novo. Talvez ambos, apesar da distância temporal e espacial existente entre eles, exprimam uma conceção comum e persistente, que a existência de textos como o de Quiroga, acima mencionado, parece confirmar.

Inevitavelmente, os mestres consultados são alguém com experiência reconhecida. Tanto num caso como noutro, à apresentação da personalidade literária cabe a não pequena honra de abrir a narrativa. No conto português, é logo como escritor que o narrador se autodefine: “Poucos dias depois de me hospedar na

¹ Embora o protagonista de *A bicicleta que tinha bigodes* pretenda escrever uma estória, utilizamos o termo genérico ‘contista’ por considerarmos que uma estória, “misto de *mussosso* (pl: *missosso*), fábula ou narrativa moral africana, tradicional, e pequena epopeia popular à moda do grande mestre brasileiro de Minas” (Pires Laranjeira, 1995, p. 121-122), não apresenta diferenças técnico-compositivas significativas em relação ao género conto.

velha *Pensão Bonifácio*, aonde fora procurar sossego para escrever o primeiro capítulo de uma longa história, fui visitado às dez da manhã, sem a menor cerimónia, pelo Dr. Ivo” (Correia, 1968, p. 51). Encontrando-se a preparar “o primeiro capítulo de uma longa história”, o narrador surge aos nossos olhos como um romancista, o que para o consulente parece ser irrelevante.

Da mesma forma, *A bicicleta que tinha bigodes* começa com a seguinte informação do narrador infantil: “Na minha rua vive o tio Rui, que é escritor e inventa estórias e poemas que até chegam a outros países muito internacionais” (Ondjaki, 2011, p. 11). Menos específica, a AvóDezanove não deixará de corroborar as palavras do neto, ao lembrar que na rua existe um escritor (Ondjaki, 2011, p. 43). Segundo o narrador-protagonista, o vizinho escritor possui vários talentos literários, entre eles o que lhe interessa diretamente². Por isso, desconhecendo o que seja a “angústia da influência” e ignorando a existência de direitos de autor, propõe-se aproveitar as sobras das suas criações, tesouro guardado naquele outro objeto de desejo que é uma pequena caixa de madeira: “Aqueles letras do tio Rui já vêm com força de estória, depois é só acrescentar um bocadinho” (Ondjaki, 2011, p. 55). A qualidade da escrita do autor admirado é atestada pela projeção internacional da sua obra. Tal não obsta a que o narrador o trate familiarmente por “tio Rui”, indiciando uma proximidade afetiva bem documentada ao longo da narrativa³. Esta familiaridade entre mestre e discípulo contrasta com a formalidade das relações entre o Dr. Ivo e o seu conselheiro, como se depreende do tratamento deste por “senhor Cavalheiro” (Correia, 1968, p. 52, p. 53), obliterando até a sua condição de artista da palavra, e da notada sem-cerimónia da aparição do jovem médico perante o escritor consagrado. Deste modo, uma e outra narrativa colocam perante o leitor dois tipos distintos de escritor. Em “Manhã perdida”, encontramos um escritor pouco acessível e distante que se refugia num lugar tranquilo para começar a redigir uma obra, o que sugere que o ato de escrita requer condições especiais. Já o tio Rui, para além de escrever na sua morada habitual, como Isaura testemunha, comporta-se como um cidadão comum, pronto a intervir quando tal é necessário⁴.

² No entanto, pouco depois, quando propõe a ideia de “pedir patrocínio no tio Rui, aquele que escreve bué de poemas” (Ondjaki, 2011, p. 12), o narrador apresenta o vizinho unicamente como poeta. Tal como no caso do Dr. Ivo, o que importa é que ele seja escritor, independentemente do tipo de escrita que pratica.

³ Logo a abrir o segundo capítulo, o narrador declara: “O tio Rui é simpático (...). /Às vezes nos dá dinheiro para irmos comprar gelado e, no dia 1 de junho, podemos entrar todos no quintal da casa dele para ouvir algumas estórias que ele lê diretamente dos papéis amarelos onde ele escreve” (Ondjaki, 2011, p. 15). A ligação amistosa do tio Rui com as crianças favorece a defesa de certos valores com intenção claramente formativa: a honestidade intelectual, o interesse pelo bem comum, a condenação do racismo e a defesa da igualdade entre todos os seres humanos (Ondjaki, 2011, pp. 57-64 e 77-86).

⁴ Referimo-nos à participação do tio Rui na resolução do conflito entre a Isaura e o GeneralDorinhoco (Ondjaki, 2011, pp. 23-27), episódio no qual age como o advogado que também é e que confirma a empatia existente entre ele e os mais novos.

4. Lições

A diferença existente nas relações entre mestre e discípulo em “Manhã perdida” e *A bicicleta que tinha bigodes* vai repercutir-se na forma como a lição vai concretizar-se em cada um dos casos. Embora em ambas as narrativas seja através do diálogo que o escritor transmite os seus ensinamentos, a lição dada ao Dr. Ivo é mais formal e desenvolvida, pelo que a questão levantada pelo interessado no prémio ganha um relevo maior neste conto de clara intenção didática.

Na conversa entre o jovem médico e o ilustre escritor identificam-se claramente dois momentos. O primeiro é introduzido pela solicitação do Dr. Ivinho, “Diga-me, então, senhor Cavalheiro, como se faz um conto” (Correia, 1968, p. 52). Como mestre que é, o preceptor vai desde logo corrigir o seu pupilo, chamando a atenção para o uso inadequado do verbo “fazer” neste contexto, já que “Fazer é uma coisa e escrever é outra” (Correia, 1968, p. 52). Segue-se uma preleção sobre o significado de cada um destes verbos quando aplicado à criação de um conto. O escritor experiente começa por justificar o seu já confessado desconhecimento sobre a gestação dum conto – “Como se faz não sei” (Correia, 1968, p. 52) –, afirmando: “Um conto ninguém o faz, porque se faz a si mesmo no miolo” (Correia, 1968, p. 52). O ponto de partida de um conto, correspondente à *inventio*, é, assim, algo misterioso e indevassável⁵. A única certeza parece ser o lugar onde ele brota. Esclarece, em seguida, que, “Como não há geração espontânea, a semente vem de fora, mas, como no cinema, deita o caule, as folhas e o fruto num repente” (Correia, 1968, p. 52). Se não é espontâneo, um conto é pelo menos instantâneo. A metáfora vegetal em versão cinematográfica traduz a maneira inexplicável e repentina como tudo acontece. O processo apresentado, pelo seu carácter súbito e secreto, remete para a ideia de inspiração⁶. Por outro lado, a apresentação do conto como uma planta retoma a noção aristotélica do texto como um organismo vivente.

A imagética vegetal mantém-se quando o narrador passa à descrição da segunda fase da criação de um conto, aquela que corresponde à sua fixação pela escrita literária, ou seja, à *dispositio* e à *elocutio*: “Vem depois o escrever, que é pegar na planta com cautela, de modo que não perca a beleza, principalmente a seiva, e pô-la no papel” (Correia, 1968, p. 52). A textualização propriamente dita consiste, pois, em mover o núcleo congeminado para um novo território, exterior, modulando-o de acordo com convenções específicas. É um processo delicado, pois exige um “jardineiro de mãos tão leves como calejadas” (Correia, 1968, p. 52). Pelo trabalho que esta operação implica, como se depreende da referência às mãos calejadas, a inspiração não dispensa a transpiração; ao involuntário segue-se o deliberado. Aliás, o narrador de “Manhã perdida”, retirado na “velha *Pensão*

⁵ Segundo os “Subsídios para um breviário do escritor português”, do mesmo autor, esta condição não é exclusiva do conto: “Escrever é mistério. Não há Salomão que o desvende” (Correia, 2015, p. 99).

⁶ A apologia da inspiração é bem clara nos “Subsídios” referidos na nota anterior: “Chame-se à inspiração boa digestão, mas aproveite-se... Há horas propícias e horas funestas à arte de escrever” (Correia, 2015, p. 100).

Bonifácio (...) para escrever o primeiro capítulo de uma longa história” (Correia, 1968, p. 51), por duas vezes se refere ao árduo processo da escrita, bem distante da visão aligeirada do Dr. Ivo, sintoma da sua inexperiência nesta matéria:

São férias o tempo que se destina a um trabalho intenso? (Correia, 1968, p. 54).

Exigia [o engraxador], enquanto penei na sua área, que me saísse a sorte grande (...) (Correia, 1968, p. 55)⁷

Segundo a atenta Isaura de *A bicicleta*, não é muito diferente a sequência de que resultam os famosos textos do vizinho escritor: “- O tio Rui, à tarde, fica na varanda dele a escrever. Primeiro pensa, depois fala em voz alta e depois é que escreve”. (Ondjaki, 2011, p. 16). No processo observado pela menina, destaque-se a mediação desempenhada pela “voz alta” entre a reflexão e a redação, indissociável, em nosso entender, do caráter “oraturizado e oraturizante” que, segundo Manuel Rui (2008, p. 28), identifica a literatura angolana.

Por outro lado, a caixinha de madeira, recetáculo de “restos de palavras, bocadinhos de sonhos, letras que nunca conseguiram ser palavras nem mesmo frases de o tio Rui escrever os livros dele” (Ondjaki, 2011, p. 40-41), comprova as dificuldades inerentes à escrita, atividade que implica seleção e combinação de materiais.

Curiosamente, o pequeno narrador-protagonista partilha a visão dicotômica do escritor de “Manhã perdida”: “Eu sabia, no fundo o problema era mesmo esse: a ideia. Escrever a estória, com um bocadinho de esforço, talvez dois ou três podem conseguir, mas a ideia é como uma raiz invisível que faz crescer a planta” (Ondjaki, 2011, pp. 45-46). Repare-se não só na persistência da metáfora vegetal, mas também na natureza etérea e primordial conferida à ideia inicial, aqui convertida no desafio mais difícil de vencer, já que a redação propriamente dita, ao contrário do que preconiza o senhor Cavalheiro, parece não apresentar problemas de maior. É esta conceção que orienta os passos do anónimo narrador-protagonista, preocupado desde o início com a falta de ideias: “Falei com outros miúdos, para saber quem tinha ideias, quem queria participar no concurso nacional da bicicleta colorida, mas todos me gozam a dizer que essa bicicleta já deve ter dono” (Ondjaki, 2011, p. 12). A demanda de uma ideia é por isso o eixo da narrativa, a qual, como afirma Ondjaki numa entrevista concedida ao programa *Ler+*⁸, “é sobre a busca mais do que o conseguir escrever a estória”, pelo que a procura desenvolvida pelo pequeno é, segundo a mesma entrevista, apenas uma das linhas das quais a narrativa se tece.

⁷ Numa entrevista transcrita em *Manta de farrapos* (Correia, 2015, p. 103), João de Araújo Correia apresenta uma posição algo diferente: “Se o escritor nasce contista, escreve um conto como quem bebe um cálice de Porto. Se nasceu longe do signo, escreve-o como quem saibra terreno duro. Caem-lhe no papel bagadas de suor”.

⁸ Entrevista disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XUUW7Fs9R8o> [última consulta em 15/05/2017].

A conversa com o tio Rui vai pôr em causa a divisão exposta pelo menino, já que para o vizinho escritor “estórias não são ideias” (Ondjaki, 2011, p. 61), distanciando-se assim do pendor racionalista e do esquematismo que favorece o *big bang* inicial.

Julgamos que, também no caso do Dr. Ivo de João de Araújo Correia, a gestão de um conto, até por todo o mistério em que o mestre a envolve, não se afigura de fácil compreensão, pelo que a sua curiosidade incide sobre o que fazer “para que a semente germine no [s]eu cérebro” (Correia, 1968, p. 53). A resposta do mestre, ao colocar a tónica em capacidades consideradas inatas, não fornece a receita desejada: “É preciso que o seu cérebro seja receptivo, isto é, sensível ... Se não o for, podem passar por ele carros e carretas, que não acusa o mínimo abalo. [...] Olhe, meu caro doutor, numa palavra! Se quer que lhe nasça um conto, peça a Deus que lhe dê duas coisinhas – um pedaço de boa alma e um pedaço de boa habilidade. Aná, como nas receitas, doutor...” (Correia, 1968, p. 53)⁹.

A frustração do pupilo está bem patente na sua reação ao segundo ensinamento do escritor: “– Fico na mesma. Quer-me parecer, senhor Cavalheiro, que o mestre literário é como todos os mestres. O melhor guarda-o para si” (Correia, 1968, p. 53). Em resposta a esta crítica, o interlocutor recusa o rótulo de mestre, como convém a quem já antes tinha defendido que ser contista é um dom e, portanto, algo pessoal e intransmissível: “O essencial é que tenha nascido jardineiro, isto é, contista...” (Correia, 1968, p. 53). A impossibilidade de corresponder ao pedido do Dr. Ivo, assumida logo no início do conto, radica nesta mesma conceção supostamente partilhada pelo público: “Que me queria ele? Pouco me queria e muito me queria. (...) Queria uma argalha, mas, não estava na minha mão conceder-lha... como compreendem” (Correia, 1968, pp. 51-52).

Na narrativa angolana, o tio Rui, indiferente à existência ou não de vocação literária no seu admirador, ajuda-o a encontrar assuntos para o texto que este quer escrever:

- As boas ideias nascem no coração. Tás a sentir o quê no teu coração?
- Só sei que queria ganhar a bicicleta. Mas isso não é uma estória, é só uma vontade.
- Essa é a tua estória. Podias escrever sobre isso.
- Também posso escrever uma estória sobre os teus bigodes, tio Rui?
- Claro que podes. Eu ia ficar muito honrado. (Ondjaki, 2011, pp. 63-64)

Ao contrário do seu colega português, para quem a criação literária, como vimos acima, depende de um “cérebro [...] sensível” ou de “um pedaço de boa alma”, o escritor angolano afirma diretamente a preponderância dos sentimentos e do desejo individuais como motor da escrita, a qual pode versar sobre algo tão comezinho como uns bigodes.

⁹ Ideia semelhante expressa o contista nos já referidos “Subsídios para um breviário do escritor português”: “Na subconsciência, reside a arte do escritor. Na consciência, o ofício” (Correia, 2015, p. 101). Nos seus mandamentos, privilegia claramente a primeira: “Duas partes de subconsciência e uma de consciência fazem o escritor” (Correia, 2015, p. 100), “Não procures o tema, que o tema vem ter contigo” (Correia, 2015, p. 101).

Em “Manhã perdida”, para compensar o fracasso da aula teórica ou para pôr o seu pupilo à prova, o narrador propõe uma aula prática: “Quer o doutor dar uma volta comigo? É possível que na sua vila se nos depare o embrião dum conto” (Correia, 1968, pp. 53-54). Na conversa com o seu admirador, também o escritor angolano aponta as potencialidades ficcionais do real circundante: “– Acho que a nossa rua tem boas estórias – o tio Rui disse” (Ondjaki, 2011, p. 63). É na realidade que ele colhe, aliás, material para a sua escrita: “Às vezes mesmo o tio Rui também vinha cá fora ouvir a nossa conversa e ficar a rir, depois anotava as coisas que as crianças diziam nessas folhas de papel amarelo” (Ondjaki, 2011, p. 19). Deste modo, as crianças, sem o saberem, são colaboradoras do tio Rui, autor cujos poderes demiúrgicos são implicitamente questionados. Tal como a caixinha mágica onde o pequeno crê encontrar-se aquilo de que necessita para escrever a sua estória, a observação dos mais novos e o respetivo registo é o manancial que fornece ao vizinho famoso a matéria-prima para as suas obras. Profissional ou estreador, nenhum escritor escreve a partir do nada.

No conto de João de Araújo Correia, o passeio sugerido propicia o encontro com um cauteleiro cuja história o Dr. Ivo relata ao seu companheiro: apesar de a progenitora deste pobre homem ter morrido há vinte anos, ele continua a comportar-se como se a mãe ainda fosse viva. Esta personagem invulgar produz no narrador o tal abalo gerador, sugerindo-se assim que casos humanos como este são matéria contística por excelência. Por isso, no fim do passeio, ele intima o Dr. Ivo: “– O doutor tem obrigação de me levar amanhã, ao meu quarto, o seu primeiro conto” (Correia, 1968, p. 57). Na resposta, o médico reconhece a sua inaptidão para tal empresa: “– Não levo. Se, até hoje, o não escrevi, sem pedir conselho a quem quer que fosse, a razão é simples: não nasci contista. Concorra o senhor, que apanha os cinco contos...” (Correia, 1968, p. 57)¹⁰. Ao reconhecer que “não nasc[eu] contista”, o jovem médico faz suas palavras anteriormente usadas pelo experimentado escritor, para quem, como vimos acima, “O essencial é que tenha nascido jardineiro, isto é, contista...”. Torna-se assim manifesta a sua concordância com a teoria inatista do mestre. Adotando (e adaptando) o aparelho concetual de Susan Suleiman (1979) para o romance de tese, pode-se dizer que o aspirante a escritor efetua uma aprendizagem exemplar positiva, traduzida na adesão à doutrina defendida pelo narrador, que é o detentor da verdade. Esta intervenção do Dr. Ivo, que por sinal é a última, encerra a moralidade do conto. Ela ganha poderes acrescidos por ser enunciada pelo próprio indivíduo transformado. Se o escritor encartado não pôde fornecer ao jovem a receita que ele procurava para se tornar contista reconhecido, não deixa contudo de o converter a uma certa conceção de escritor e de criação literária. Cumulativamente, concorre para um melhor autoconhecimento do seu interlocutor, o qual, ao admitir sem reservas a sua incapacidade para escrever por iniciativa própria, se descobre, afinal, não contista ou não escritor. Mesmo não sendo o Dr. Ivo o

¹⁰ Esta decisão vai ao encontro do mandamento final do já citado “Subsídios para um breviário do escritor português”: “Sensibilidade é a horta, a vinha, o pomar e o jardim do escritor. Se falece, adeus, bens de raiz! Trate-se de outro ofício” (Correia, 2015: 101).

protagonista de “Manhã perdida”, não deixam de vir a propósito estas palavras de Susan Suleiman (1979: 30), para quem, nas narrativas destinadas a demonstrar uma tese, “La connaissance-de-soi du héros n’est plus une fin, mais une simple conséquence: *c’est parce qu’il acquiert la connaissance d’une «vérité» objective et totalisante que le héros trouve «sa propre essence»*”. Assim sendo, o narrador desta história de proveito e exemplo só poderia ser o escritor-mestre, uma vez que apenas ele possui, reconhecidamente, competência para tal.

Na narrativa angolana, o tio Rui parece também não ajudar o narrador-protagonista a realizar o seu sonho. O seu pequeno discípulo, embora não desista do concurso, acaba por enviar “uma espécie de carta” (Ondjaki, 2011, p. 69), reproduzida no interior da contracapa do livro. No entanto, não só nela se encontram registadas algumas das suas lições – “ele [tio Rui] é muito honesto e não quis dar nenhuma ideia da cabeça dele, aliás, do coração, para nós aproveitarmos”-, como o seu magistério subjaz, segundo nos parece, ao esboço de uma estória que o rapaz partilha com o camarada presidente: “até pensei escrever uma estória com uns miúdos que gostavam muito de estrelas e misturava isso tudo com as coisas bem malucas que acontecem [*sic*] aqui na minha rua”. É talvez este o núcleo de *A bicicleta que tinha bigodes*, narrativa que pode ser encarada como a concretização em diferido desta estória combinada com a vontade de ganhar uma bicicleta, assuntos cujas potencialidades literárias o tio Rui tinha sublinhado. Note-se como, contrariamente a “Manhã perdida”, cujo narrador é, como vimos, o mestre, no texto angolano é pela voz do protagonista infantil que nos chega, paradoxalmente, a história de como não conseguiu escrever a estória requerida pelo concurso da bicicleta colorida. Assim sendo, não terão sido inúteis os conselhos do experiente escritor, vulto tutelar que a narrativa, deste modo, homenageia.

5. Mudam-se os tempos...

Saber se a escrita literária resulta de um dom ou da aprendizagem de uma técnica é uma questão de longa data em que “Manhã perdida” e *A bicicleta que tinha bigodes* participam. A narrativa curta, independentemente do autor e da época, surge assim como um território propício para a reflexão metaliterária.

Num texto como noutro, é o cobiçado prémio de um concurso literário que leva os interessados, ambos assumidamente desconhecedores da matéria, a procurar a fórmula que lhes permita escrever uma pequena narrativa capaz de lhes garantir a vitória. Para tal, quer o Dr. Ivo de João de Araújo Correia, quer o pequeno narrador-protagonista da estória de Ondjaki procuram o auxílio de um autor famoso. Mais interessados no resultado do que no processo, partem ambos do princípio que escrever é um ofício que se pode aprender.

Para além de serem ambos escritores de créditos firmados, pouco há em comum entre os mestres a que cada um dos candidatos a premiado recorre. O senhor Cavalheiro de “Manhã perdida” é um escritor distante a quem o seu ofício impõe a solidão. A sua conceção de conto basta para compreender tal situação: a ideia fulgurante que dá origem a um conto é depois cuidadosa e trabalhosamente transposta para o papel. A genialidade tem, por conseguinte, o seu preço. Mais acessível, e menos romântico, o tio Rui é um escritor vizinho do

narrador-protagonista, cujo processo criativo a Isaura, uma amiga do pequeno, presencia. Tal como o senhor Cavalheiro, também ele considera o mundo circundante fértil em motivos literários. No entanto, o que se passa no interior de cada um (sentimentos e sonhos, por exemplo) pode igualmente dar origem a uma narrativa. Por outro lado, o tio Rui combate a conceção dualista do texto literário, encarando-o como algo complexo, no qual forma e fundo são indissociáveis.

A maior diferença existente entre os dois famosos encontra-se na conceção de escritor de cada um. O senhor Cavalheiro, de linhagem oitocentista, leva o seu discípulo a desistir do concurso, reforçando este a teoria do mestre ao reconhecer que não nasceu contista. “Manhã perdida” é, por conseguinte, um metaconto de carácter pedagógico, destinado a demonstrar a teoria romântica segundo a qual não é contista ou escritor quem quer. O seu narrador não desdenharia do provérbio segundo o qual “O que a natureza não dá, Salamanca não empresta”. Por seu turno, o escritor angolano não se furta a dar conselhos práticos, inclusivamente de natureza ética. Apesar disso, o seu pequeno discípulo participa no concurso com uma carta. Ao ser ele o narrador do seu fracasso, este converte-se, afinal, num sucesso. Menos diretiva do que “Manhã perdida”, mas igualmente meta-ficcional, *A bicicleta que tinha bigodes* sugere que a escrita não é um destino, nem exclui a aprendizagem, sendo antes o resultado de um percurso, no qual não são irrelevantes as vivências e as escolhas de cada um.

Referências bibliográficas

- Cabral, M. S. (2013). O estudo do conto em Portugal: do século XVII à actualidade. *Máthesis*, 22, 159-177. Disponível em http://z3950.crb.ucp.pt/Biblioteca/mathesis/Mat22/Mathesis22_159.pdf. Última consulta em 11/05/2017
- Correia, J. A. (2015 [1962]). *Manta de farrapos* (2ª ed). Lisboa: Âncora/Tertúlia João de Araújo Correia.
- Correia, J. A. (1968 [1959]). *Folhas de xisto*. (2ª ed). Lisboa: Portugalíia Editora.
- Ondjaki. (2011). *A bicicleta que tinha bigodes*. Lisboa: Caminho.
- Pires Laranjeira. (1995). *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta
- Rui, M. (2008). Eu e o Outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. In L. C. Padilha & M. C. Ribeiro (Orgs.), *Lendo Angola* (pp. 27-29). Porto: Afrontamento.
- Suleiman, S. (1979). La structure d'apprentissage. *Bildungsroman et roman à thèse. Poétique*, 37, 24-42
- Waugh, P. (2003). *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. London & New York: Routledge.

Resumo

À primeira vista, “Manhã perdida”, conto de João de Araújo Correia incluído em *Folhas de xisto* (1959), pouco parece ter em comum com *A bicicleta que tinha bigodes* (2011), estória da autoria de Ondjaki: são textos classificados de forma distinta, pertencentes a autores de épocas e literaturas diferentes, com mundividências diversas. No entanto, ambos os textos partilham uma dimensão metanarrativa de que nos iremos ocupar, já que os dois giram em torno da questão de como se cria um conto/uma estória: estimulados por um concurso literário, quer o Dr. Ivinho do conto, quer o narrador do livro mais recente, recorrem à ajuda de um escritor encartado para se habilitarem ao apetecido prémio (cinco contos e uma bicicleta, respetivamente). É sobre esta figura do escritor de renome que nos deteremos inicialmente, elencando elementos do seu retrato, em particular aqueles em que assenta a autoridade que lhe é reconhecida. A motivação de ambos os candidatos, bem como o facto de um e outro procurarem a ajuda de um mestre, indicia que escrever uma história envolve mais do que uma simples aptidão natural e implica

uma certa aprendizagem. Assim, será importante verificar se o magistério do escritor experimentado surte efeito. A sua atuação e as inquietações dos seus discípulos permitirão ainda identificar as características que ambas as narrativas atribuem ao conto/à estória e as técnicas apontadas para a sua criação.

Abstract

At first glance, it seems that “Manhã perdida”, a short story by João de Araújo Correia included in *Folhas de xisto* (1959), has little in common with *A bicicleta que tinha bigodes* (2011), a “estória” by Ondjaki: they are classified differently, their authors belong to different periods and literatures and they have different worldviews. However, both texts share a metanarrative dimension that we shall study, since they both revolve around the topic of how to write a short story. Stimulated by a literary contest, both the Dr. Ivinho of “Manhã perdida” and the narrator of the most recent book resort to the help of an experienced writer to win the desired prize (five thousand “escudos” and a bicycle, respectively). We will concentrate first on the image of this reputed writer, listing elements of his portrait, particularly those in which his authority lies. The motivation of both candidates, as well as the fact that the two of them seek the help of a master, suggests that writing a story involves more than a simple natural gift and implies some apprenticeship. It will thus be important to check the effect of the master’s teaching. His agency and the anxieties of his disciples will allow us to identify the features both narratives assign to the short story and the techniques pointed to its creation.

Casas de horror nos contos de Domingos Monteiro

Houses of horror in Domingos Monteiro's short stories

Silvie Špánková

Universidade Masaryk de Brno
8346@mail.muni.cz

Palavras-chave: Conto, casa de horror, o fantástico, o macabro, ficção científica, ficção de Domingos Monteiro.

Keywords: Short story, house of horror, the fantastic, the macabre, scientific fiction, fiction by Domingos Monteiro.

Porque não basta não acreditar no sobrenatural: é preciso armar-nos de coragem para lhe afrontar as “manifestações”, que por vezes acordam em nós terrores ancestrais e nos abalam a confiança no mundo da razão e dos sentidos.

José Rodrigues Miguéis: “O cinzeiro voador”

Conforme Maria Leonor Machado de Sousa, Domingos Monteiro (1903-1980) é, ao lado de Mário de Sá-Carneiro, Branquinho da Fonseca ou José Régio, considerado um dos autores que cultivaram o horror ainda no século XX (Sousa, 1979, pp. 79-86). A maior estudiosa deste género na literatura portuguesa refere-se especialmente aos textos de *Histórias Castelhanas* (1955) e *Enfermaria, Prisão e Casa Mortuária* (1943) como bons exemplos de horror (e do sobrenatural) na contística e novelística de Domingos Monteiro, apesar de, infelizmente, não avançar na sua análise ou interpretação. Mais dados são fornecidos por Claire Paolini (1979) e Álvaro Ribeiro (1965) que também valorizam o carácter sobrenatural da ficção de Monteiro. No seu artigo, escrito em inglês, Paolini repara nos motivos fantásticos que ultrapassam o mimetismo das situações, desenvolvendo verdadeiros dramas nos destinos humanos:

There is an element of the fantastic, of the diabolical, of the magical, of the supernatural, of the superstitions, which Monteiro uses to enhance the drama and impact of his narrative art. (Paolini, 1979, p. 11)

Mais concretamente, Paolini refere-se à novela *O Primeiro Crime de Simão Bolandas* (1965), aos poderes mágicos de Zé Lua, o misterioso pastor das montanhas, ou então ao sonho de Simão, em que a imagem do javali, uma besta predatória local, é sobreposta à imagem de D. Lourenço, o fidalgo sedutor que secretamente mantém relações íntimas com a mãe de Simão¹. Para António Quadros, por seu lado, a obra de Domingos Monteiro representa também “a persistência de forças cósmicas, de uma religião do sangue e da raça, de um imaginário arcaico, de uma estrutura cultural mítico-telúrica, que explica o crime, a guerra, o ódio, a intolerância” (Quadros, 1992, p. 134). A importância do sobrenatural na narrativa de Monteiro é, também, sublinhada por João Bigotte Chorão no seu prefácio à obra completa do autor. Assim, por exemplo, a propósito do conto “Casa Mortuária”, o prefaciador afirma que “[m]ais do que real, deveria falar-se de surreal ou de fantástico”; os textos de *Histórias deste Mundo e do Outro* (1961), segundo Chorão, “contemplam o visível e o invisível” e, na coletânea *O Sobreiro dos Enforcados e Outras Narrativas Extraordinárias* (1978), podia falar-se de “verdadeiro e próprio animismo” (Chorão, 2001, p. 16)².

Para além da existência destes e dalguns outros comentários esporádicos aos contos e novelas de Domingos Monteiro, a obra deste autor permanece ainda hoje em dia pouco estudada. A causa deste silêncio pode ser vista, como é insinuado por António Quadros, na sua aparente simplicidade “que a alguns poderá afigurar-se ultrapassada ou anacrónica em relação a certas tendências da nova literatura” (Quadros, 1992, p. 131), simplicidade essa que é, no entanto, ilusória, devido à complexidade e profundidade humana que se esconde por trás da forma límpida, direta, comunicativa, à laia de uma narrativa oral. Mas é também esta forma tradicional de contar, ao modo da novela camiliana, que pode deveras fornecer um verdadeiro prazer da leitura, mesmo no século XXI. O meu objetivo neste ensaio é, portanto, atentar na contística um tanto esquecida e menosprezada de Domingos Monteiro, analisando a sua dimensão sobrenatural a partir do tópico da casa de horror que aparece nos contos “Casa Mortuária” (*Enfermaria, Prisão e Casa Mortuária*, 1943), “Casa Assombrada” (*Histórias deste Mundo e do Outro*, 1961) e “Casa Circular” (*Histórias do Mês de Outubro*, 1967).

A casa como *locus horrendus*

É evidente que nos contos macabros, de terror, insólitos ou fantásticos, o espaço ganha um papel bastante importante precisamente porque ajuda a criar um ambiente ameaçador, de horrores explícitos ou apenas sugeridos. É também

¹ Para além desta novela, Paolini invoca ainda os textos “Gramofone”, com a presença de uma sibila, e “O Canteiro de Estremoz” (os dois de *O Destino e a Aventura*, 1971) que contém o elemento de mistério e de magia negra (Paolini, 1979, p. 12).

² Uma boa aproximação ao fantástico na narrativa de Domingos Monteiro figura também no artigo de Fernando Alexandre de Matos Pereira Lopes “O corpo sem vida na narrativa de Domingos Monteiro: evidência e/ou manifestação fantástica” que se concentra no conto “A busca dos mortos” (*Histórias das Horas Vagas*, 1966). Disponível em <http://periodicos.uesb.br/index.php/redisco/article/viewFile/4855/5047> (Cit. 3/5/2017).

claro que a descrição deste tipo de espaço é até certo ponto esquemática, implicando a devida leitura do código, assente no jogo da surpresa (gerada pelo suspense) e da antecipação (gerada não só pelos elementos descritivos, mas também pelo diálogo intertextual que constitui a base destes tipos de literatura). Para além disto, a leitura hermenêutica da ficção fantástica ou insólita não se satisfaz com significados elementares e imediatos, mas procura sempre a interpretação em termos simbólicos ou pelo menos metafóricos.

De acordo com Duarte Faria, também citado por Maria Leonor Machado de Sousa, “a casa é uma imagem-força na literatura fantástica” (Faria, 1977, p. 32). A evolução deste tópico pode ser mapeada através do motivo do castelo assombrado, exaustivamente trabalhado pelo romance gótico nos fins do século XVIII e inícios do século XIX, passando a ser acolhido pelo romantismo europeu. Com o declínio do medievalismo, a topografia literária “gótica” adotou outros cenários: os castelos, abadias e conventos em ruínas deram lugar às simples casas abandonadas ou não, construídas seja no campo longe da civilização, seja no coração das grandes cidades.

Apesar de certa popularidade do tópico da casa assombrada³, convém lembrar que já na literatura oitocentista ter-se-á constituído, paralelamente, o tópico da casa de segredos, na qual os fantasmas não são tanto de natureza sobrenatural, mas antes se transformam em segredos domésticos, restritos à família e invisíveis ao exterior. Muitas vezes tais segredos correspondem à existência de filhos ilegítimos, ao enclausuramento de mulheres ou malucos, comportamentos sexuais perversos, dentre os quais o mais trabalhado na literatura é a prática do incesto. Tal linha motívica entronca também no romantismo, desenvolvendo-se, porém, sobretudo na escrita realista, naturalista, decadentista e mais tarde, com muito afinco, na narrativa (pós-) moderna⁴. Como sustentava Anita Has-Tokarz, o género do horror contemporâneo localiza a ação nas casas da periferia das cidades ou vilas provincianas, ou então nos edifícios de vários andares que preen-

³ Convém recordar, por exemplo, a literatura inglesa vitoriana do século XIX com várias histórias de fantasmas (*ghost stories*), cultivadas por Ch. Dickens, E. Gaskell, Ch. Riddell, Mary E. Penn etc. Na literatura portuguesa aparecem logo as paródias, como se vê, por exemplo, nos romances *O Estudante de Coimbra* (1840-41) de G. Centazzi ou *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870) de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão. O tópico na sua vertente não parodiada, porém, persiste também no século XX e mesmo hoje em dia, como o demonstram títulos como *Opetani* (Os Possessos, 1939) de Witold Gombrowicz, *Malpertuis* (1943) de Jean Ray, *The Haunting of Hill House* (1959) de Shirley Jackson ou *This House is Haunted* (2013) de John Boyne. Na literatura portuguesa, podem ser invocados os contos como “A Mancha Não se Apaga” (*Onde a Noite se Acaba*, 1946) de José Rodrigues Miguéis, “A casa à beira da estrada” (*Histórias Fantasmagóricas*, 1969) de Hugo Rocha ou “Casa Assombrada” (*Setembro e Outros Contos*, 2007) de Luísa Costa Gomes.

⁴ Trata-se, por exemplo, dos romances de Nathaniel Hawthorne (p. ex. *The House of the Seven Gables*, 1851), Charles Dickens (p. ex. *The Old Curiosity Shop*, 1841, *The Mystery of Edwin Drood*, 1870) ou William Faulkner (p. ex. *Sanctuary*, 1931, *Light in August*, 1932, *Absalom, Absalom!*, 1936). Na literatura portuguesa, o tópico passa da ficção romântica para a moderna, psicologicamente trabalhada, sendo detetável por exemplo nos romances negros oitocentistas de Camilo Castelo Branco, na ficção de Branquinho da Fonseca (“O Barão” de 1942, “O Involuntário” de 1945 etc.) e, mais tarde ainda, nos romances de António Lobo Antunes (*Auto dos Danados*, 1985, *Tratado das Paixões da Alma*, 1990, ou *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, 2000).

chem a paisagem do século XXI (Has-Tokarz, 2010, p. 192). Tal *locus horrendus* modernizado, porém, continua a ser, conforme Has-Tokarz, um substituto do além, cheio de existências misteriosas, sobrenaturais ou fantasmáticas, e também um microcosmo especial em que permanecem as leis do irracional (Has-Tokarz, 2010, p. 192).

A casa, em geral, representa o espaço conhecido, familiar, fechado e, daí, seguro. Nos textos fantásticos (ou de horror), porém, o espaço converte-se em não-familiar (conforme o conceito de *unheimlich* de S. Freud), misterioso, perigoso, às vezes até destrutivo para o homem que o habita. Aos atributos deste tipo da casa ameaçadora pertence frequentemente a antiguidade, grande dimensão e escuridão; várias vezes também a vacuidade, abandono e decadência. Não raro estas casas adquirem o estatuto de um ser vivo, ou até personificado, de um organismo que respira, engole, morde e tritura. Enquanto durante o dia, em geral, a casa de horror não se manifesta, simulando a sua entrega aos habitantes temporários, à noite a casa modifica-se, ostentando os seus poderes maléficos, terrorizantes. A sensação da não-familiaridade leva à desorientação dos habitantes e fá-los vagar pela casa como se esta fosse um labirinto. Às vezes, também, o caráter labiríntico surge reforçado por uma rede de corredores escuros e vazios ou por túneis subterrâneos. A casa torna-se a mansão do medo e da morte.

A casa dos mortos

O conto “Casa Mortuária” desenvolve o motivo já “clássico” do enterro prematuro, que era popular, conforme Philippe Ariès, desde o teatro barroco até ao romance negro, tendo sido inspirado na realidade quotidiana, no medo pânico divulgado sobretudo a partir do século XVII e relacionado com os casos clínicos da morte aparente (Ariès, 2000, p. 126). Neste aspeto, o conto de Domingos Monteiro dialoga com a tradição literária e com o género do conto macabro que aposta na concentração de efeitos sensacionais e num realismo um tanto afastado da cenografia estritamente gótica. Recorde-se que se tratava de uma matéria bastante popular na Inglaterra oitocentista, explorada nas páginas de muitas revistas da época, como atesta, entre outros, o conto “Some Terrible Letters from Scotland” de James Hogg, publicado pela *Metropolitan Magazine* em 1832, mostrando a extrema angústia de um homem vivo, mas declarado morto, o qual só acorda de um transe antes de ser enterrado⁵. O motivo do enterro ao vivo foi também acolhido por E.A. Poe, sobretudo no conto “The Premature Burial” (1844), em que o narrador vive num terror constante de poder ser enterrado vivo, inventando todo um repertório de manobras para prevenir tal situação.

⁵ Na introdução a uma antologia de contos macabros (*tales of the macabre*), publicados nas revistas inglesas no século XIX, R. Morrison e Ch. Baldick afirmam: “In such stories as John Galt’s ‘The Buried Alive’ (1821), William Maginn’s ‘The Man in the Bell’ (1821), and Henry Thomson’s ‘Le Revenant’ (1827), a powerful new formula emerged for the modern tale of horror, in which the protagonist – usually the first-person narrator of the story – would record the extreme psychological effects of being trapped, incarcerated, or even entombed in unbearable conditions of confinement and panic.” (Morrison, Baldick, 2008, p. xvi).

O conto de Domingos Monteiro aproveita-se de uma situação semelhante. O narrador-personagem Artur, traído pela mulher, suicida-se e, em seguida, é declarado morto por um médico ainda novo e pouco experiente, embora empático e cuidadoso. Antes de ser fechado na casa mortuária, a sua mulher deseja vê-lo pela última vez, manifestando um desespero e remorso bem singulares. Artur segue o exame médico e a declaração de óbito, sem se poder mexer e dar sinais de vida, achando-se, porém, realmente morto. Ao contrário da matéria comum sobre a morte prematura, portanto, Monteiro insere um novo elemento: no início, o narrador não sente nenhuma angústia. Já que desejou a morte, o narrador no seu estranho e ontologicamente indefinido estado de um morto-vivo não sente medo dela, encara-a antes com alguma curiosidade e surpresa:

Eu assistia impassível, como um bom morto que era, àquela cena toda, porque, depois do duplo exame que me fizeram, tinha a certeza absoluta: tinha morrido. O que eu não supunha era que a morte fosse aquilo. Calculava, como toda a gente, que a morte era a perda total da consciência, o esquecimento absoluto, uma espécie de ultra-sono completo e definitivo. Mas eu continuava a ver, a ouvir, a pensar... (Monteiro, 2001, p. 101)

A angústia dá-se somente ao acordar na casa mortuária. Sempre a pensar no sofrimento da sua mulher, Artur desenvolve um esforço extrahumano para pôr o seu corpo em movimento, para poder aliviar a consciência da sua mulher, absolvendo-a. A dor observada na cara da mulher transfere-se para o narrador (“E foi este desespero, com a sua trágica eloquência, que me restituiu completamente a mim próprio” [Monteiro, 2001, p. 110]), sendo este sofrimento, em contraste com a sua paciência do morto inicial, que o devolve à condição humana. A dor, como Artur acaba por perceber, é a “própria essência da vida a manifestar-se” (Monteiro, 2001, p. 112). E só neste momento entra o pânico, a consciência de não estar morto, apesar de ser considerado como morto:

Mas o corpo continuava inerte, na sua fria e marmórea imobilidade. A minha alegria extinguiu-se e um terror sem limites sucedeu-lhe. [...] Como a toda gente, meter-me-iam num caixão, e eu seguiria como os mais, com os resposos e o latim, para o sarcófago... E as tábuas do caixão que se pregavam? ... E o chumbo?... O chumbo que eles põem para abafar a voz que ressuscita... E, na noite infundável do ataúde, bem podia eu gritar que não me ouviam... E os vermes, ao depois? E a gula das larvas, pegajosa?... E a mão que sufoca, lentamente, apertando, apertando sem parar?... (Monteiro, 2001, p. 114)

Estados semelhantes surgem descritos também noutros contos com o mesmo motivo da morte aparente⁶. Se ficarmos na literatura portuguesa, convém recordar ainda o conto “Vivo Ainda...!” (1891) de Raul Brandão, ou então o conto “Cadá-

⁶ Por exemplo, no conto referido de J. Hogg, o narrador queixa-se: “Now, Sir, this was quite terrible; for all the while I had a sort of half-consciousness of what was going on, yet had no power to move a muscle of my whole frame. I was certain that my soul had not departed quite away, although my body was seized with this sudden torpor, and refused to act” (Polidori, 2008, p. 101).

ver” (1925) de Agostinho da Silva. O texto de Raul Brandão apresenta a perspectiva de um rapaz doente, tratado numa enfermaria, o qual é declarado morto na sequência de um desmaio:

Hem? era com ele? Teria ele porventura morrido? Seria a Morte aquilo – ouvir, pensar e não se poder mexer, não sentir? ... Teria um pesadelo? ... [...] Ouviu bater a tampa da caixa e então compreendeu... Oh, queria berrar, lutou para gaguejar um uivo – e não podia! não podia! Dizia-se obscenidades, rugia-lhe uma fúria, uma raiva terrível na alma. (Brandão, 2013, p. 276)

Semelhantemente, o conto de Agostinho da Silva desenvolve a história do jovem Pedro que, ao regressar do cemitério aonde fora visitar o túmulo do seu tio, adormece, logo acorda e, assustado por uns fenómenos atribuídos à presença de fantasmas, precipita-se pela escada abaixo. A seguir, apesar de ficar consciente, é declarado morto:

Pedro indignou-se; morto e bem morto, ele, que estava vendo nitidamente toda aquela fantástica cena? Quis falar, gritar que não estava morto; mas a língua nem sequer buliu, os lábios conservaram-se imóveis e cerrados. (Silva, 2002, p. 316)

Contudo, o espírito que anima as histórias, bem como a sua motivação interna, divergem, situando-se o conto de Domingos Monteiro algures ao meio. Como Vítor Viçoso com justeza aponta, o tema do morto-vivo associa-se, no conto de Raul Brandão, ao da “desumanidade prevalecente no espaço hospitalar (os doentes são aí designados por números) e ao do horror de se morrer isolado, longe dos familiares e amigos, no leito anónimo do hospital” (Viçoso, 1999, p. 147)⁷. O conto de Agostinho da Silva, por outro lado, apresenta-se como um *fait-divers*, em que o excesso de efeitos burlescos sugere a representação onírica. Ao contrário dos textos de Brandão e Monteiro, de facto, só Agostinho da Silva conta uma história sonhada.

Há, porém, mais divergências. O máximo pesadelo do conto de Domingos Monteiro não consiste só no facto de o protagonista ser declarado morto, mas assenta sobretudo na tragédia final, quando Artur, já acordado e móvel, encontra na casa mortuária a sua mulher, a qual, incapaz de enfrentar a morte suposta do marido, se suicida no átrio do hospital. Pela ironia do destino, então, o protagonista perde aquela que lhe devolveu, mesmo que indiretamente, a vida.

Embora esta casa mortuária não seja a verdadeira casa (apesar de ser no conto designada familiarmente como “Casa dos Anéis”), o seu estatuto de espaço lúgubre e macabro associa-se de certa forma com as verdadeiras casas assombradas, tal como Domingos Monteiro conta na seguinte história.

⁷ Noutra perspectiva, seria possível cotejar este conto de Raul Brandão com o conto “Enfermaria” de Domingos Monteiro, o qual desenvolve a mesma problemática (horror da morte anónima, condição desumanizada dos doentes que funcionam como números) e em que o espaço hospitalar é descrito como fantasmático e macabro. Recorde-se que já na contística de Fialho de Almeida existe um bom paralelo a este tipo de representação (é sobretudo no conto “Roubo” de *A Cidade de Vício*, 1882, em que o hospital ganha carácter de um *locus horrendus*).

A casa dos fantasmas

O conto “A Casa Assombrada” conta a história de um casal de Lisboa que pretende alugar uma casa isolada, situada numa bela paisagem de lezíria do Tejo, mas envolvida numa teia de mistérios e superstições. Tal como noutros contos consagrados pela tradição, a casa é considerada maléfica devido ao seu passado, à maldição do seu primeiro dono e às mortes deste e dos locatários seguintes. A este cenário tradicional junta-se a situação obrigatória que poderia ser denominada como desafio às forças ocultas. Semelhantemente aos contos de fantasmas tradicionais, deparamo-nos no conto de Monteiro com um casal sedento de experiências invulgares, o qual, ao exprimir o desejo de ver fantasmas, demonstra precisamente o seu cepticismo relativamente à manifestação do sobrenatural. A sua jovialidade sarcástica⁸ perante a atitude da Sr^a Felícia, crédula e supersticiosa, aponta para o confronto de duas mentalidades, a racionalista, associada aqui (como é, aliás, comum) ao espaço urbano, materialista e cosmopolita, e a irracionalista que define a comunidade rural, enraizada num universo arcaico, em que o espírito religioso, bem como a cultura oral com as suas lendas, contos de fadas e histórias de milagres convivem com a superstição e fatalismo⁹.

Após se instalarem, o casal vive na casa sem grandes atropelos, calmamente, até à visita do seu amigo, Dr. Antunes, o qual, contra as expectativas, contradiz o cepticismo autoconfiante do casal, aderindo à mundividência do povo no que diz respeito aos fenómenos inexplicáveis e ao fatalismo (“Por exemplo, sei – e o povo tem disso, pela experiência acumulada de séculos, uma segura percepção – que o Destino está tão ligado às coisas como às pessoas”, [Monteiro, 2001, p. 220]). Ele não só conta as suas próprias experiências (funcionando como prova da existência das casas assombradas), como aponta, dentro da casa alugada, para certas características extraordinárias que fogem a uma explicação estritamente racional:

⁸ Como se vê, por exemplo, nas seguintes passagens: “Desde criança que um dos meus maiores desejos foi viver numa casa assombrada. – E acrescentou sorridente: – Vou lá perder uma ocasião destas...” (Monteiro, 2001, p. 215). “Nada, nem um ranger de portas, nem uma janela que se abre repentinamente como se fosse empurrada por fora, nem os passinhos miúdos de um rato no sótão...” (Monteiro, 2001, p. 219).

⁹ A atitude do povo local manifesta-se nas palavras da Sr^a Felícia e no discurso do narrador heterodiegético:

“O povo diz que ela está assombrada e eu acredito...” (Monteiro, 2001, p. 213), “Silvério Marques e Noémia instalaram-se na casa, que fora alugada por três meses, no começo de Julho. A sua vinda fora motivo de espanto para a gente do povo, para quem a vida das coisas, em que acreditam profundamente, vale tanto como a vida dos homens. Para eles, aquela casa era um foco de perdição e estava condenada definitivamente. Por isso se espantavam sempre quando os viam passar sorridentes e sociáveis, cumprimentando afavelmente, o que por alguns era tomado como uma forma subtil de provocação. ‘Eles vão ver... Eles vão ver...’” (Monteiro, 2001, p. 217). A questão deste confronto de mentalidades, desta vez no conto fantástico brasileiro dos fins do século XIX, é desenvolvida por Šárka Grauová (2017) no artigo “The Anxieties of Civilisation”, em que a investigadora checa analisa os contos regionalistas “A dança dos ossos” (1871) de Bernardo Guimarães e “Assombramento” (1897) de Afonso Arinos.

– E o que é que viu nesta casa?
 – *Nada e tudo*. Qualquer coisa muito difícil de explicar. Uma espécie de atmosfera de expectativa... Fiquei com a impressão de que estas paredes e estes móveis – que em si não são diferentes de quaisquer outros – estão debruçados sobre nós à espera de qualquer coisa. E depois há nesta casa um frio – que o termómetro não marca –, mas que não é menos real.
 (Monteiro, 2001, p. 220)

Caraterísticas semelhantes, que causam um certo mal-estar, incapaz de ser racionalmente concebido e explicado, constituem também o repertório de certos textos fantásticos ou de horror que acusam a influência do psicologismo. Muito perto situa-se, por exemplo, a descrição da cozinha assombrada do romance *Os Possessos* (1939) de Witold Gombrowicz, a qual também parece ser completamente normal e apesar disso há *algo* de estranho, o que contradiz as regras da física. Mas enquanto no romance do escritor polaco existe de facto um objeto em causa – uma toalha suja a contorcer-se como se quisesse vomitar – que provoca nojo e um medo irracional, no conto de Monteiro pode ser somente detetada uma atmosfera invulgar, como se nela estivessem impressos os acontecimentos trágicos realmente ocorridos.

O desenlace do conto dá razão ao povo e ao Dr. Antunes. Devido a uma troca de cartas na agência detetivesca, Silvério está prestes a repetir o último caso sinistro que se passou dentro da casa (no qual um homem matou a sua mulher, cometendo o suicídio a seguir), sentindo-se para isso incitado por alguma força misteriosa, diabólica, logicamente inconcebível (“Havia ali um impulso misterioso, qualquer coisa que estava para além do seu entendimento” [Monteiro, 2001, p. 230]). Vencendo tal impulso, porém, o casal abandona a casa no dia seguinte.

Se nos cingirmos ao conceito do fantástico todoroviano, segundo o qual este modo é regido pela ambiguidade, podemos constatar que este conto – mais do que horroroso ou macabro – é perfeitamente fantástico, oscilando entre a explicação natural (motivo psicológico de um abalo temporário em que o homem chega a consciencializar, com terror, os seus impulsos profundos, a sua própria agressividade) e sobrenatural (incitação do espaço assombrado a cometer um ato violento). O final do conto, porém, demonstra claramente que mesmo os jovens modernos, urbanos e cosmopolitas permanecem no fundo dominados pela mentalidade arcaica, da qual se pretendiam excluir.

A casa do louco

A ação do terceiro conto, intitulado “Casa Circular”, passa-se no Norte de Portugal, perto da estrada que leva de Foz Côa a Lamego. Tal localização concreta e verosímil, junto com a descrição do passeio do grupo de três caçadores, impõe ao conto o ar de um realismo e de um quotidiano, em que não se supõe qualquer irrupção do desconhecido ou sobrenatural. Por isso, a presença do elemento fantástico causa uma estranheza e surpresa. A história, contada pelo narrador autodiegético, começa com a avaria do carro dos caçadores e com a necessidade de estes procurarem um abrigo para passar a noite. Após uma curta caminhada descobrem uma casa habitada e toda iluminada que causa uma efu-

são de hilariedade nos caçadores, mas que é, de facto, uma casa bem estranha, como o narrador-protagonista regista:

A casa era resguardada por um pequeno jardim e por um gradeamento com um metro de altura. Completamente redonda, de um só andar e encimada por um telhado poliédrico, que terminava em bico, estava assente num patamar a cerca de cinquenta centímetros acima da superfície do jardim – a que dava acesso uma escada de três degraus. Duas circunstâncias me chamaram a atenção: a de as paredes terem uma cor prateada (verifiquei depois que eram de alumínio) e o facto de a porta principal não estar no prolongamento da álea que conduzia à escada, mas muito mais para a esquerda. (Monteiro, 2002, p. 62)

Apesar de o narrador sentir um mal-estar perante o aspeto altamente invulgar e impertinente desta casa situada na vertente que dá para o Douro, o grupo, cheio de fome e fadiga, não vê outra possibilidade senão pedir auxílio na casa. Como na situação arquetípica, conhecida dos contos de fadas, a casa iluminada, mesmo causando perplexidade, representa um ponto de salvação numa situação adversa. Semelhantemente aos contos de fadas, também, o grupo é muito bem acolhido pelo dono, cujo físico (homem alto, olhar penetrante, nariz aquilino, pés desmesuradamente grandes), hábitos (come só frutos e bebe só leite gelado) e dons extraordinários (sabe o motivo da vinda dos caçadores, conhece as circunstâncias da sua avaria, de facto ele os *obrigara* a vir) fazem lembrar os de um bruxo ou um vampiro. Após o jantar bem reconfortante, oferecido pelo estranho dono da casa, os hóspedes são acompanhados pela sua esposa aos quartos e, simultaneamente, são prevenidos de se fecharem bem à chave e de não abrirem, sob pretexto algum, nem portas nem janelas. O suspense, veiculado pelo mistério que é nesta altura introduzido no conto, deixa porém as expectativas de algo horroroso a acontecer incompletas. Os três hóspedes dormem muito bem, sem atropelos, pesadelos ou situações inesperadas, só com uma surpresa consistindo no facto de a vista da janela à noite não corresponder à da manhã. No dia seguinte, a esposa do dono da casa, aproveitando o sono do marido estimulado pelos medicamentos, presta aos hóspedes a explicação de todos os mistérios.

A casa é uma invenção do seu marido, engenheiro altamente inteligente, porém anormal e agressivo em momentos inesperados. A invulgaridade da casa assenta, como já ficara insinuado pelo dono ao jantar, no facto de girar à volta dum eixo e seguir o movimento do Sol. Trata-se então de uma conceção moderna e tecnológica, cujo motivo também já é conhecido dos contos de fadas, da casa de pé de galo. A casa, porém, não foi construída só com o fim de desafiar a ciência, mas sobretudo para desafiar o próprio princípio da existência humana. O engenheiro, ao aproveitar o movimento constante da casa, tira uso da energia solar, captada e transformada na sua energia vital. Pode até dizer-se que, deste modo, o engenheiro inaugura um novo mito vampiresco, em que o sangue é substituído pela energia solar e o domínio da escuridão pelo domínio da luz. Apesar do significado eufórico do sol e da luz, no entanto, o novo vampiro é tão perigoso como o antigo e, obcecado pelas suas ideias extravagantes, não hesita em usar violência contra os outros, incluindo os amigos mais próximos. De facto, o engenheiro, após o assassinio de um seu colega, vive fechado dentro da casa

como um prisioneiro ou como um louco no manicómio, tendo a sorte de a sua esposa, médica, poder tratá-lo e vigiá-lo constantemente.

Pelo motivo do cientista/professor genial e louco, o conto insere-se na linha dos textos portugueses como são, por exemplo, o famoso conto “A Estranha Morte do Prof. Antena” (*Céu em Fogo*, 1916) de Mário de Sá-Carneiro, sobre a descoberta da possibilidade de penetrar noutros tempos/mundos, ou o menos conhecido “Enigma” (*Onde a Noite se Acaba*, 1946) de José Rodrigues Miguéis, sobre um professor inglês puritano que, através de uma antiga caixa chinesa, descobre dentro de si os instintos eróticos recalcados. O paralelo com a narrativa de Sá-Carneiro funda-se no desafio de ultrapassar os limites da experiência humana, descobrindo as forças ou mundos até à altura inexplorados, no tema da loucura e, também, nas consequências trágicas a que tal ambição sem medida possa chegar. O espírito interno que anima os dois contos é, porém, divergente. Ao contrário do escritor transmontano, o esteta Sá-Carneiro concentra-se mais na temática da arte, realçando, conforme Clara Rocha, “aspectos como a singularidade do artista, a sua superioridade em relação ao vulgo, o seu sofrimento moral, a sua ânsia do absoluto e os seus dons de vidência” (Rocha, 2009, p. 136). Os contos de Monteiro e Rodrigues Miguéis, por outro lado, não pretendem criar um novo Prometeu acima do vulgo, mas antes um ser tragicamente isolado (e no caso de Rodrigues Miguéis ridicularizado) que, vivendo só para a sua obsessão, perde a ligação com o mundo e com os mais próximos, ligação essa que é desvalorizada na conceção sá-carneiriana, mas essencial no imaginário de Monteiro e Rodrigues Miguéis¹⁰.

Considerações finais

Embora as casas de Domingos Monteiro partilhem vários traços com as casas fantásticas ou de horror conhecidas sobretudo da literatura oitocentista, é evidente que a tal tradição surge já um pouco modificada para se adaptar ao gosto do leitor moderno. Deste modo, as casas do escritor transmontano já não se mostram como espaços primordialmente sinistros e labirínticos que provocam medo e terror, mas funcionam como lugares insólitos que causam uma curiosidade e/ou surpresa pelo inesperado.

O espaço macabro mais tradicional é representado pela casa mortuária, na qual – como aliás o leitor desde o início prevê – se operam em geral as histórias dos mortos-vivos, do enterro prematuro. Tal motivo, conforme Erik van Achter, tornou-se popular na literatura portuguesa no século XIX, constituindo-se até

¹⁰ Outra conceção do motivo do cientista genial, essa que é bem mais eufórica, encontra-se no conto “O Senhor Engenheiro” (*O Destino e a Aventura*, 1971) de Domingos Monteiro que narra sobre um advogado de nome estranho, Simplício Solene Saavedra, que, na verdade, nunca quis estudar direito, ansiando pelo estudo da engenharia para o qual, segundo as pessoas responsáveis, não tinha nenhum jeito. Um dia, porém, Saavedra faz uma invenção fabulosa: com ajuda de um mecânico constrói a máquina que tem “o condão de alimentar nos outros as faculdades de sonho e de meditação” (Monteiro, 2003, p. 45).

como uma pequena “subclasse” do conto de terror (Achter, 2010, pp. 43 – 44)¹¹. E, mesmo que o impacto do conto de Domingos Monteiro não resida tanto nas descrições do terror experienciado pelo morto-vivo, comuns na ficção oitocentista, o macabro continua a estar presente através do motivo da mulher morta. O macabro, aliás, reaparece também em vários contos posteriores do autor, p. ex. em “A Matadora” (1969), “O Canteiro de Estremoz” (1971) ou “O Sobreiro dos Enforcados” (1978).

Outro tipo de casa de horror é abordado no conto “A Casa Assombrada”. Embora as forças maléficas do espaço, bem conhecidas da literatura gótica/fantástica de oitocentos, se manifestem com grande intensidade na casa da lezíria do Tejo, o lugar em si não parece nada assustador. Em vez dos corredores escuros e cantos tenebrosos, o extraordinário aqui consiste no frio e na sensação de alguma expectativa pairando dentro da casa. Este conto, porém, demonstra uma das facetas típicas da contística de Domingos Monteiro, o seu enraizamento na mentalidade arcaica e rural, a que os motivos da maldição, superstição ou sentimentos são bastante familiares. Um diálogo semelhante com a tradição folclórico-maravilhosa está também presente, por exemplo, nos contos “Confissão” (1963), “A Mão Fechada” (1963), “A Vinha da Maldição” (1969) e, especialmente, nos contos de inspiração natalícia e castelhana.

Já a terceira casa, a circular, insere-se noutras duas linhas de inspiração. Primeiro, pela figura do cientista extravagante, adapta-se ao tema de um criador solitário e desmesuradamente ambicioso (de tipo de Frankenstein ou doutor Moreau) que deseja penetrar nos mistérios da vida e da morte. Segundo, tratando-se de um motivo da invenção tecnológica um tanto futurista, o conto “Casa Circular” de Domingos Monteiro pode ser considerado, para além do fantástico ou terrífico, uma ficção científica.

É evidente que Domingos Monteiro é um dos autores portugueses que mais exploraram o fantástico e o horror na sua narrativa sem, porém, abdicar de uma realidade portuguesa bem concreta. Na verdade, trabalhando o sobrenatural dentro do contexto perfeitamente familiar, Domingos Monteiro penetra na mentalidade portuguesa e, de um modo mais vasto, também nos problemas do homem universal, abordando a sua complexidade através de seus medos, terrores e obsessões secretas, ou seja, aquilo que, independentemente do espaço e da época histórica, fica desde sempre codificado no ser humano como uma constante antropológica.

Referências bibliográficas

Achter, E. (2010). *On the nature of Portuguese Short Story* (Tese de Doutoramento). Universiteit Utrecht.

¹¹ Segundo Erik van Achter, “there is a small subclass which deals with resurrection and exhumation after premature burial” (Achter, 2010, pp. 43-44). Apesar disso, o modo gótico, tal como era cultivado na narrativa inglesa, não teve grande repercussão em Portugal no século XIX, devido à forte inclinação da segunda geração romântica para a melancolia e depressão, e também para a paródia (Achter, 2010, pp. 44).

- Ariès, P. (2000). *Dějiny smrti II*. Trad. Danuše Navrátilová. Praha: Argo.
- Brandão, R. (2013). *A Pedra Ainda Espera Dar Flor: dispersos 1891-1930*. Lisboa: Quetzal.
- Chorão, J. B. (2001). Histórias deste e de outro mundo. In D. Monteiro, *Contos e novelas* (vol. I). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Faria, D. (1977). *Metamorfoses do fantástico na obra de José Régio*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Grauvová, Š. (2017). The Anxieties of Civilisation. In Š. Grauvová, E. Voldřichová-Beránková (Eds.). *Dusk and Dawn: Literature Between Two Centuries*. Praha: Univerzita Karlova.
- Has-Tokarz, A. (2010). *Horror v literaturze współczesnej i filmie*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii-Curie Skłodowskiej.
- Monteiro, D. (2001). *Contos e novelas* (vol. I). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Monteiro, D. (2001). *Contos e novelas* (vol. II). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Monteiro, D. (2002). *Contos e novelas* (vol. IV). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Morrison, R., Baldick, Ch. (2008). Introduction. In J. Polidori, *The Vampyre and Other Tales of the Macabre*. Oxford: Oxford University Press.
- Paolini, C. (1979). *The narrative art of Domingos Monteiro*. Lisboa: Soc. de Expansão Cultural.
- Polidori, J. (2008). *The Vampyre and Other Tales of the Macabre*. Oxford: Oxford University Press.
- Quadros, A. (1992). *Estruturas simbólicas do imaginário na literatura portuguesa*. Lisboa: Átrio.
- Ribeiro, Á. (1965). *Psicologia e ética na obra de Domingos Monteiro*. Lisboa: Soc. de Expansão Cultural.
- Rocha, C. (2009). Leitura do conto “A Estranha Morte do Prof. Antena”. In M. I. Rocheta, S. Martins (Coords.), *Conto Português, Séculos XIX – XXI 2*. Lisboa: Edições Caixotim.
- Silva, A. (2002). *Estudos e Obras Literárias*. Lisboa: Âncora.
- Sousa, M. L. M. (1979). *O “horror” na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- Viçoso, V. (1999). *A Máscara e o Sonho. Vozes, Imagens e Símbolos na Ficção de Raul Brandão*. Lisboa: Edições Cosmos.

Resumo

Com base nas análises e teorias de Maria Leonor Machado de Sousa (1979), Anita Has-Tokarz (2010), Erik van Achter (2010) e doutros pesquisadores, o presente artigo analisa o imaginário da casa de horror na contística de Domingos Monteiro, especialmente nos contos “Casa Mortuária” (1943), “Casa Assombrada” (1961) e “Casa Circular” (1967). As análises demonstram várias linhas de inspiração ou paralelismos literários que se delineiam desde o conto macabro (ou de terror), até ao conto puramente fantástico e de ficção científica.

Abstract

Based on analyses and theories of Maria Leonor Machado de Sousa (1979), Anita Has-Tokarz (2010), Erik van Achter (2010) and others, this essay analyses the imagery of the house of horror in the fiction by Domingos Monteiro, especially in the short-stories “Casa Mortuária” (1943), “Casa Assombrada” (1961) and “Casa Circular” (1967). The analyses point at various lines of inspiration or literary parallelisms which spread from tales of the macabre till the pure fantastic or scientific fiction.

Modalidades do conto na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen

Short story modalities in the work of Sophia de Mello Breyner Andresen

Federico Bertolazzi

Universidade de Roma "Tor Vergata"
federico.bertolazzi@uniroma2.it

Palavras-chave: Poesia, prosa dispersa, poética, literarização, geopoética.
Key words: Poetry. Non-fictional writings, poetics, literarization, geopoetics.

Há, na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen, uma constante atenção àquilo que ela chama o 'real', ou o 'Universo', ou, de forma mais acessível, mas não menos complexa, as 'coisas'. Ela própria conta o seu espanto na hora da descoberta da "presença do real" ("Arte poética III", 1964, agora in Andresen, 2015, p. 893), e é possível acompanhar ao longo da sua obra o desenvolvimento dessa necessidade de atenção que toma os contornos de um verdadeiro culto, como é dito no poema "III" da "Homenagem a Ricardo Reis" (*Dual*, 1972), onde se lê: "Ausentes são os deuses mas presidem./[...] nossa atenção ao mundo/ é o culto que pedem".

Sophia mede as suas palavras sobre o fio de seda entre o visível e o visionário, traçando o seu caminho dentro do labirinto mutável da existência humana. Não por acaso os seus Virgílios terrestres são, ao longo de toda a sua vida, Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa.

Em Sophia o nascer das raízes dessa atenção é contemporâneo da descoberta da poesia antes da literatura: como ela várias vezes conta, o ter decorado poemas na idade da infância, antes de saber ler e escrever, fez com que a presença da poesia no mundo fosse vista como imanente, natural, e que "bastaria estar muito quieta, calada e atenta" para ouvir os poemas ("Arte poética IV", 1972 – Andresen, 2015, p. 895). Os seus dois primeiros livros contêm vários textos que celebram essa atenção.

Mas o que me interessa aqui sublinhar é a presença constante da experiência biográfica da autora que, através da memória, é convocada na obra quase sem transfiguração, se não a que é ditada pela precisão do olhar. Como se lê num texto memorial inédito citado por Paula Morão (Morão, 2013, pp. 104-119) Sophia diz "nunca nada é inventado", estabelecendo assim uma constante presença da memória e da vivência dentro da sua literatura, que delas brota. No mesmo texto

lê-se também uma frase que revela este jogo de espelhos em que, para usar uma categoria do pensamento andreseniano, o ‘estar’ se torna ‘ser’: “Primeiro moramos nas casas. Depois quando as perdemos elas moram em nós”. Esta absorção é, a meu ver, uma interessante chave de leitura da obra de Sophia, na qual o eu que medeia experiência, memória e relato é uma espécie de eu lírico soberano, que a autora quer despersonalizado para ser universal, e, como nota Paula Morão, “converte em espaço enorme os lugares fundadores” (p. 117). Em 1989, numa entrevista publicada no jornal *Expresso*, Sophia refere-se a este aspecto em termos muito claros:

Acho que o verdadeiro artista não inventa, vê. [...] Acho que não há arte sem despersonalização. Falar de si próprio é qualquer coisa que se faz enquanto se está à espera num consultório. É conversa de vizinhas [...] No fundo as coisas que dizemos de nós têm todas o resquício da fofoca. A arte é a experiência a que se tirou o experiente: tirou-se o eu e ficou só a experiência em si própria. (Andresen, 1989, pp. 54-57)

Assim a questão da presença do eu é colocada em termos que transformam a experiência, a ocasião poética, em algo de universal, de absoluto, o poema “Epidauro 62” é a este respeito epigráfico: “Oiço a voz subir os últimos degraus./ Oiço a palavra alada impessoal./ Que reconheço por não ser já minha” (Andresen, 2015, 757). A despersonalização é a chave da compreensão do real, é o instrumento graças ao qual a reelaboração do real se torna conhecimento lúcido, aquilo que Sophia em “Arte poética III” chama “o fenómeno” perante o qual o artista quer uma visão inteira para, inteiramente, manifestar a sua alegria ou a sua revolta.

A atitude do artista é, portanto, a de uma necessidade total de compreensão e, num texto importantíssimo chamado “Poesia e realidade” (Andresen, 1960), Sophia descreve o tipo de relação que o artista tem com as coisas fixando três pontos fundamentais: 1. O reconhecimento da beleza do Universo, i. é, a sensibilidade do artista reconhece o fascínio da beleza que lhe é anterior (que ela chama “Poesia”, com p maiúsculo); 2. perante essa beleza o artista sente a necessidade de contacto, de fusão (“poesia”, minúsculo) e 3. na impossibilidade concreta da fusão, cria a sua obra de arte (“poema”, ou qualquer outra) que, funcionando como intermediário, preenche a lacuna entre o homem e a coisa. Por isso, diz ela, “a poesia é o selo da aliança entre o homem e as coisas”. Isto significa que a palavra exacta, a palavra justa, a palavra que diz o fenómeno na sua inteireza pura é um instrumento de conhecimento. Essa necessidade de compreensão é portanto servida pela palavra, no caso do poeta e do escritor, que dizem e nomeiam.

Ora, no caso da obra de Sophia, encontramos muitas vezes uma experiência directa traduzida em palavras orientadas para a universalização, contudo mantendo a biografia sempre à vista, coisa, aliás, tornada evidente já que, a própria autora, em diversos paratextos (entrevistas, depoimentos ou memórias) aponta para os lugares de contacto entre obra e vida contribuindo para alimentar com lenha biográfica a fogueira da despersonalização.

É o caso do magnífico conto “A casa do mar”, de *Histórias da Terra e do Mar*, 1984 (Andresen, s.d. [2006]), conto cuja primeira edição é de 1979, e que está estruturado liricamente numa longa e demorada descrição de uma casa real que também aparece em outros textos, também justamente célebres – *A menina do*

mar (Andresen, 1958), e o poema “Casa branca”, de *Poesia*, 1944 (Andresen, 2015, p. 78). Neste conto, aparecem apenas duas personagens cuja presença é quase totalmente despida de acção, e das quais uma deixa ver à transparência claros traços autorreferenciais que a colocam numa perspectiva espaço-temporal particularmente interessante já que a casa é dita “convergência, encontro, centro” (p. 81). Temos aqui uma página que mostra o vivido transposto na lucidez da literatura:

Uma nuvem de fumo azul sobe muito lentamente. O quarto está cheio de livros empilhados nas mesas, na estante e mesmo nas cadeiras. [...]

O quarto tem algo de glauco e de doirado como se nele morasse uma mulher de olhos verdes e cabelos loiros, leves e compridos, de um loiro brilhante e sombrio, e cujo perfume é o perfume do sândalo. A beleza da sua testa é grave como a beleza da arquitecra de um templo. Nos seus pulsos há um quebrar de caule. Nas suas mãos, através da finura da pele e do azul das veias, o pensamento emerge. Nesse quarto se vê a pausa em que o instante, de súbito, surpreende e fita e enfrenta a eternidade. E ali se vê o brilho que navega no interior da sombra. Ali se ouve a linguagem que, como nenúfar, aflora à tona das águas paradas do silêncio. [...]

No entanto, às vezes o espaço torna-se apaixonadamente vazio, como se apenas o povoasse um longo e monótono e alucinado mar e tudo fosse impossibilidade, separação e distância, ou como se aquele quarto fosse o umbral do vazio, do indizível, da solidão total, do caos, da noite, do indecifrável. (pp. 77-78)

A literatura é uma espécie de instrumento que serve a necessidade de clareza, de compreensão, que Sophia alimenta, e pela qual é por sua vez alimentada. A sua vivência, a sua memória, é literarizada mas não no sentido de ser estruturada em enredo, esta literarização toma a forma de uma pausa dedicada à atenção, de uma suspensão no correr do tempo, definindo e determinando um fenómeno, um aspecto do real, da vida, observado e dito com a intensidade lírica do “instante que surpreende e fita e enfrenta a eternidade”, tempo em que se fundamenta o preenchimento da lacuna entre o homem e o fenómeno.

Este tipo de participação em Sophia faz com que todas as coisas sejam passíveis de literarização, i. é, de serem observadas com atenção e ditas com justeza, da mesma forma também as coisas ditas com justeza e observadas atentamente passam a fazer parte da vida. Para descrever este consubstanciar-se entre vida, memória e literatura, parece-me fundamental a reflexão que Sophia faz a propósito de Lev Tolstoj, do qual diz em diferentes ocasiões:

Entre ele e a vida não há nenhuma interferência. A arte de Tolstoj está para o romance assim como a escultura grega está para a escultura. (Andresen, 1957a)

Quando lemos a “Guerra e Paz” e a “Ana Karenina” temos a impressão de que não é um escritor a contar-nos a vida mas sim a vida a contar-se a si própria. (Andresen, 1957b)

Li a “Guerra e Paz” umas quatro vezes. Ao ler Tolstoj temos a impressão de estar a reencontrar a nossa própria memória.

Leio um romance porque é misterioso, ou verdadeiro, ou vivo, porque reconheço nele o real e não uma escrita. (Andresen, 1986)

Este aspecto de fusão entre memória e literatura existe também, de uma forma interessante porque voluntariamente objectiva, no conto intitulado “O homem”, do livro *Contos Exemplares* (1962). O conto relata o encontro com um homem evidentemente pobre que leva ao colo uma criança e que, no meio da multidão indiferente, desmaia, levantando o olhar para o céu num gesto que lembra o do Cristo na cruz e que acompanha as suas derradeiras palavras. A narradora presencia a cena e, impotente, não pode senão contar e descrever para compreender a sua íntima revolta.

A propósito deste conto Sophia diz, numa entrevista, ter tentado escrevê-lo “tal e qual como tinha acontecido. Não inventar nada, não compor, escrever como quem faz um relato” (Andresen, 1982), numa atitude de essencialidade estilística que, mesmo dentro da individualidade, procura uma perspectiva universal. Claramente, o pretenso “relato” não está isento de escolhas literárias, a partir da própria escolha da objectividade que é sempre fruto de selecção.

É aqui que vou tentar exemplificar essa literarização praticada por Sophia. Particularmente quero focar alguns dos seus textos em prosa agora classificáveis como dispersos, pois foram publicados apenas em periódicos. Em vários deles, como memórias, crónicas, relatos, depoimentos, e etc., há ligações com a obra canónica. De facto, o eu que conta e narra parece-me ser o mesmo eu lírico que canta, um eu capaz de perpassar os textos, soberanamente alheio a categorias narratológicas que substitui, a meu ver, pela ainda maior categoria da responsabilidade individual. Obviamente que as divisões genettianas mantêm-se e é possível reconhecer todos os matizes da diegese veiculados por todos os prefixos do caso, mas o que me parece relevante é a sobreposição de transparências entre a vida e a arte. Este ponto é fundamental na reflexão estética de Sophia que, mais uma vez citando a “Arte poética III”, diz: “A obra de arte faz parte do real e é destino, realização, salvação e vida” (Andresen, 2015, p. 893). A perspectiva com que ela encara a vida e a arte faz com que ambas pertençam ao mesmo domínio e que não haja cisões, nem hiatos, que o dividam. Sophia considera a beleza um direito natural do homem, e ao mesmo tempo um dever que este tem para sustentar a harmonia da existência, por isso ela se revolta quando este direito é violado¹.

Sophia testemunha uma indissolúvel relação entre arte e vida, que, e é aqui que quero chegar, se consubstancia numa osmose mútua contribuindo para criar a dimensão de rigor e de responsabilidade moral que Sophia reconhece à arte:

A moral do poema não depende de nenhum código, de nenhuma lei, de nenhum programa que lhe seja exterior, mas, porque é uma realidade vivida, integra-se

¹ Veja-se a este respeito o texto “Pelo negro da terra e pelo branco do muro”, publicado pela primeira vez na revista *Távola Redonda*, n.º 21, Janeiro de 1963, republicado em *Correntes de Escrita*, n.º 2, Fevereiro de 2003 (Andresen, 1963) que começa assim: “Há uma beleza que nos é dada: beleza do mar, da luz, dos montes, dos animais, dos movimentos e das pessoas. Mas há também uma outra beleza que o homem tem o dever de criar: ao lado do negro da terra é o homem que constrói o muro branco onde a luz e o céu se desenham. A beleza não é um luxo para estetas, não é um ornamento da vida, um enfeite inútil, um capricho. A beleza é uma necessidade, um princípio de educação e de alegria. Diz S. Tomás de Aquino que a beleza é o esplendor da verdade”.

no tempo vivido. E o tempo em que vivemos é o tempo duma profunda tomada de consciência. Depois de tantos séculos de pecado burguês a nossa época rejeita a herança do pecado organizado. Não aceitamos a fatalidade do mal. Como Antígona a poesia do nosso tempo diz: «Eu sou aquela que não aprendeu a ceder aos desastres.» Há um desejo de rigor e de verdade que é intrínseco à íntima estrutura do poema e que não pode aceitar uma ordem falsa.

O artista não é, e nunca foi, um homem isolado que vive no alto duma torre de marfim. O artista, mesmo aquele que mais se coloca à margem da convivência, influenciará necessariamente, através da sua obra, a vida e o destino dos outros. Mesmo que o artista escolha o isolamento como melhor condição de trabalho e criação, pelo simples facto de fazer uma obra de rigor, de verdade e de consciência ele irá contribuir para a formação duma consciência comum. Mesmo que fale somente de pedras ou de brisas a obra do artista **vem sempre dizer-nos isto: Que não somos apenas animais acossados na luta pela sobrevivência mas que somos, por direito natural, herdeiros da liberdade e da dignidade do ser.** (Andresen, 2015, 893)

A literarização de que falo a propósito da obra de Sophia representa essa responsabilidade que o ser carrega inteiramente e que passa, para além da etapa da definição do eu que escreve (poemas, contos, ensaios, depoimentos, e etc.), também pela definição dos traços das pessoas que nesses textos se tornam personagens e dos lugares descritos que passam (como visto acima no trecho relativo às casas habitadas e que nos habitam) para a dimensão rarefeita e depurada da arte.

No primeiro caso as pessoas reais, empíricas, são tornadas personagens em virtude da sua exemplaridade que se constitui como arquétipo. O exemplo mais límpido parece-me ser o da descrição do avô da autora, Thomaz de Mello Breyner, que ela, em 1966, faz em termos que me parecem essenciais tendo em vista os *Contos Exemplares*, de 1962, dentro de um período ético e religiosamente atormentado e que tentei esboçar no prefácio que dediquei à última edição desse livro (Bertolazzi, 2014b). O que tento aqui defender é que, na memória que Sophia nos entrega do seu avô, ele é retratado em termos literários pela sua exemplaridade moral, a mesma que Sophia cultiva e que a inspira. Vejamos²:

O meu avô Thomaz de Mello Breyner dizia: “A bondade é a virtude que está à direita de todas as outras mas é preciso ter muito cuidado com as imitações”.

O culto da bondade foi na vida do meu avô uma direcção essencial. Era uma bondade cristã, fundada num profundo respeito pela pessoa humana. Mas era também uma bondade ligada a uma sensibilidade rigorosa e certa. Nos seus olhos havia uma doçura azul limpa e luminosa e as suas mãos pareciam tocar tudo com infinito respeito e infinita ternura.

Essa bondade era livre, aberta, isenta de preconceitos. No entanto, nunca se confundia com aquela caricatura mole da bondade que é a indulgência. A sua bondade era uma busca do bem e da justiça. Algumas vezes vi o seu rosto endurecer quando condenava aquilo que os indulgentes aceitam.

² O texto foi republicado no nº 11/12 da revista Estudos Anterianos, abril-outubro de 2003, Centro de Estudos Anterianos (há uma gralha a assinalar nessa publicação onde se lê “estrilho” em lugar de “estribo”).

Assim como aquele que ama a boa música detesta a má música e aquele que ama a poesia detesta a falsa poesia, também ele, porque amava a bondade, não suportava as imitações da bondade. Em frente do farisaísmo e da hipocrisia o seu olhar endurecia. Dizia: “A religião para algumas pessoas é um freio, mas para X e para Y é um estribo”.

Porque era uma alma cristã, ele não podia aceitar os vendilhões do Templo. Porque era um homem que sabia amar e admirar ele era também um homem que em frente da crueldade e da mentira e da injustiça se indignava até ao fundo do seu coração e da sua inteligência. Pois ele sabia que os homens se definem por aquilo que amam, por aquilo que escolhem, por aquilo que rejeitam.

Lembrei-me do meu avô quando, tantos anos depois da sua morte, traduzi este terceto de Dante que está colocado no centro da Divina Comédia:

Os que pensaram bem até ao fundo
Encontraram a inata liberdade
E por isso a moral deram ao mundo.

Porque tinha reconhecido essa “inata liberdade” onde o espírito se define e se realiza, ele tinha um profundo horror por todas as formas de intolerância, tirania, coacção e sectarismo. Era um homem do diálogo. Monárquico, serviu o seu rei até ao último momento, até aquele momento em que os conformistas o abandonaram. Mas foi um dos raros homens do seu meio que manteve com os republicanos relações de diálogo, estima mútua e amizade e para quem os republicanos não eram gente amaldiçoada, mas sim portugueses tão dignos e tão patriotas como os outros. Pois o seu pensamento não era o pensamento dum meio mas sim o pensamento universal dum homem de cultura. Tinha a maior honra nas tradições liberais da sua família que para ele não representavam apenas uma opção política mas também uma opção moral e uma posição cultural.

A influência do meu avô na minha própria cultura foi profunda nalguns pontos fundamental. A sua biblioteca cheia de livros, gravuras, retratos, mapas, e mil recordações de pessoas, acontecimentos de países foi sempre para mim um lugar de espanto e maravilha. No princípio eu era tão pequena que em vez de ler os livros os roía! Por esse caminho eu poderia ter-me tornado um rato de biblioteca. Mas a poesia foi o começo de tudo e da poesia nunca nasceram ratos de biblioteca. Pois, de certa forma, o meu avô foi para mim um mestre de poesia.

A sua atitude comigo foi uma “maieutica”. Muito antes de eu saber ler soube de cor os poemas que ele me ensinava. Isto foi para mim decisivo pois, nesse tempo, ainda mergulhada na infância, eu imaginava que os versos não eram escritos por ninguém. Imaginava que os poemas existiam por si mesmo e que bastaria estar com muita atenção para os ouvir. A poesia era alguma coisa que fazia parte da substância do mundo e que se revelava àqueles que escutavam. Obscuramente eu procurava formar em mim própria esse estado de atenção pura. Esta noção ficou em mim para sempre como fundamento da minha poesia.

Vivi muito com o meu avô Thomaz de Mello Breyner. Muito mais do que normalmente uma criança vive com um avô. Na sua biblioteca, na minha infância e no limiar da minha adolescência, descobri os mapas da Terra, a história de Portugal, a história do Egípto, da Caldeia e da Grécia e a música de Bach. O meu avô ensinou-me também a escolher e a criticar. Ele dizia: “Nem todos os intelectuais são inteligentes”. Com ele aprendi a rejeitar os exageros, o pedantismo e o cabotinismo. O seu ensinamento não era abstracto nem teórico, era um ensinamento concreto que se dirigia à intuição e à sensibilidade. Ensinou-me a ter uma atitude crítica mas ensinou-me sobretudo a ter uma sensibilidade crítica.

A presença do meu avô Thomaz de Mello Breyner encheu e maravilhou os primeiros anos da minha vida. E, para além da morte, o seu espírito continua a ser para mim um exemplo e um testemunho da minha própria consciência. Exemplo de bondade, de inteligência, de sensibilidade certa e de cultura. Exemplo também de modernidade num homem que, nos finais do século XIX e nos princípios do século XX, para além de todos os grupos, reconheceu como seu o sofrimento dos outros, reconheceu como sua a grande busca humana da verdade e viveu segundo aquele espírito ecuménico que é a grande esperança. (Andresen, 1966).

Para além da exemplaridade patente do homem que pode ser visto presidindo *in toto* aos *Contos Exemplares*, reconhece-se a fineza dos traços com que é representado, fazendo com o seu retrato aquela depuração da vida empírica vista acima, clivagem que leva para a universalidade impessoal. É nesta clivagem que actuam, a meu ver, as modalidades do conto esbatendo os géneros e perpassando entre contos, crónicas, relatos, *pamphlet*, e etc.

Se o texto que acabei de citar permanece tal e qual entre a sua primeira e a segunda publicação, há casos em que esta literarização se faz mais evidente com a passagem do tempo. Para continuar no âmbito da mútua relação entre literatura e vida parece-me significativo o caso da evocação de Teixeira de Pascoaes, autor que Sophia teve sempre presente ao longo da sua vida, tendo sido um dos mais citados, e nos mais diversos contextos³. A Pascoaes cabe o papel de mestre na relação com as coisas, principalmente com a paisagem, que ele proprio chamou, em 1915, “fonte psíquica da raça” (Pascoaes, 1978, p. 69). Sophia dedicou a Pascoaes diversos textos na década de ’50, mas a passagem de pessoa empírica, embora escritor, para personagem, nos termos que estou tentando descrever, deu-se com maior evidência num texto publicado em 1992. Nesse texto o poeta do qual Sophia disse “que nada acrescentou à inspiração” e no qual “Tudo ... é à margem da literatura, dos comentários, das interpretações” e cuja poesia “está naturalmente colocada em frente da eternidade” e que “nunca falou senão do que era essencial” (Andresen, 1953), este poeta encontra-se colocado como que em *mise en abyme* num texto que é exemplo daquela memória literarizada tão típica de Sophia. O texto intitula-se “Viagem a Pascoaes”⁴ (Andresen, 1992):

A primeira vez que fui à casa de Pascoaes fui sozinha a cavalo. Não sabia o caminho, ia perguntando. Mas perdi-me. Perdi-me nos campos – passei por baixo de uma latada de vinha deitada sobre o cavalo. Por isso em vez de ter chegado pela entrada da frente, cheguei pelas traseiras, por detrás da fonte. Estava uma manhã de nevoeiro, suspensa entre o visível e o visionário e era como se eu avançasse através de um poema de Pascoaes. Ele estava à janela e viu-me surgir ao pé da

³ A este tema dediquei dois ensaios: “Teixeira de Pascoaes e Sophia de Mello Breyner Andresen – Un incontro di Paesaggi” (Bertolazzi, 2016) e “A “velhinha janela” de Adília Lopes ou Poesia e realidade com Sophia e Pascoaes”, em vias de publicação.

⁴ Como se declara na nota anexa, o título é de responsabilidade da revista (*Cadernos do Tâmega*), e não da autora.

fonte. Eu, de fora apercebi-me só de um vulto vago na penumbra interior. Con-tornei a esquina da casa à procura de uma porta e foi ele que me abriu essa porta. Eu disse quem era e ao que vinha e como me tinha perdido no caminho. Ele disse: – Por aquele caminho nunca tinha chegado ninguém – quando vi sair do nevoeiro uma menina loira montada num cavalo branco julguei que fosse uma aparição. Pascoaes era muito magro, não muito alto, já velho mas rijo, atento. Parecia envelhecer como uma árvore. O seu rosto cavado e bem desenhado era belo e nobre, um rosto inspirado, trespassado, atravessado por imagens e vozes. Era um homem simples, atencioso, com belas maneiras antigas – intensamente português como a sua maravilhosa casa com os doze apóstolos de granito no cimo dos três muros do pátio. A sua conversa era única: falava de São Pedro e de São Paulo como se os tivesse encontrado e falado com eles à beira de um caminho nos seus passeios pela serra – da Assíria e da Caldeia como se lá tivesse vivido – das ninfas pagãs como se morassem no seu jardim. A sua conversa era terrestre e metafísica. Com o mesmo fervor falava da água, da vinha, da trovoada, dos frutos. Tudo era maravilhoso e nada era insólito, ou trivial – só talvez o bom senso o pudesse escandalizar. Para ele o visível e a visão eram irmãos. Tudo era acolhido com fervor, como um dom. O próprio avançar dos anos era um dom. Nessa tarde a certa altura disse-me que era um dom a velhice pois a velhice “é a nossa preparação para a eternidade”. Demos volta à casa maravilhosa – os longos corredores de pedra, a grande cozinha escura – a sala de jantar com o tecto em abóbada recoberto de pratos da Índia, à maneira portuguesa antiga – o escritório, os livros, os desenhos, as salas onde as penumbras se viam ao espelho – e lá fora no nevoeiro suspenso os doze apóstolos de granito, o horizonte semi-velado das montanhas, os arvoredos. E à medida que falava via-se a sua unidade com aquele lugar e como a sua poesia era a voz e a realidade de cada coisa. Como ele era o poeta que tinha escrito:

*Ah se não fosse a bruma da manhã
E a velhinha janela onde me vou
Debruçar para ouvir a voz das coisas
Eu não era o que sou.*

Eis o ponto: o visível e a visão, o real e a sua depuração.

O escritor e o seu mundo poético fundem-se com a realidade, e a realidade é dita de forma ‘natural’, fielmente e sem enfeites, conforme a necessidade. Assim Pascoaes, o poeta do qual se fala, penetra no seu próprio mundo, e a narradora, que de si fala, encontra-se nesse mesmo mundo, que admira e comunga. Pascoaes será para Sophia o exemplo constante dessa relação entre vida e arte e a sua fidelidade poética ao real, a sua comunhão entre as coisas e o seu espírito, será para Sophia lição duradoira.

Nessa definição de pessoas em personagens há mais um exemplo, delicioso. Sophia, parte, outra vez de uma ocasião concreta, de um encontro casual, ocorrido durante uma viagem ao norte do país, com uma criança, uma pastora, que também era bailarina. O texto intitula-se “A bailarina da serra” e foi publicado pela primeira vez em 1957 (Andresen, 1957c), haverá uma segunda edição, e nesta passagem veremos como actuam as modalidades da literarização. Eis a primeira versão:

Em geral não gosto muito de folclore. Nas músicas populares, nas danças populares, na poesia popular há quase sempre alguma coisa que falta. Não sei o que é mas sei que faz falta. O folclore espanhol é o único de que gosto verdadeiramente. Mas este ano no Minho vi dançar uma bailarina da serra. Vi-a dançar duas vezes: a primeira vez em Âncora, a segunda vez em Cabanas. Fazia parte do rancho de Dem. Tinha oito anos e era pastora.

Poucas vezes na minha vida vi num ser humano tanta perfeição. Dançava atentamente, serenamente. Não havia nela um gesto que não estivesse rigorosamente dentro do compasso. A sua maneira de dançar era tão simples, tão natural, tão certa que não se pode descrever. Dançava como a brisa dança, como os rios correm, como as algas no mar baloiçam. Tudo nos seus gestos era harmonia e clareza. Tinha, como boa minhota, os olhos azuis e cabelos loiros. Estava penteada à moda da serra: com muitos caracóis na testa feitos com um garfo. Parecia ter nascido do mar verde, da espuma branca, da luz doirada e dos montes lilases. A sua cara era igual a um Filipo Lipi [sic] com todos os traços finos e recortados. A sua beleza e aquela maneira de dançar tão naturalmente harmoniosa fizeram-me lembrar a primeira bailarina que vi na minha vida: Clotilde Sakarof.

Perguntei-lhe quem é que lhe tinha ensinado a dançar. Como era envergonhada não respondeu, corou, baixou a cabeça torcendo à volta de um dedo as franjas do xaille. Respondeu por ela uma das mulheres do rancho: – Ela sempre gostou de dançar. Desde muito pequena mal vê alguém a dançar põe-se ao lado a dançar também. Tem tanto vício da dança que quando está na serra a guardar os bois como não tem com quem dançar, dança sozinha à roda de um pinheiro.

É quase belo de mais. Neste mundo cómico e trágico de importantíssimos conselheiros Acácios existe uma pastora que dança sozinha na serra à volta de um pinheiro.

Nos outros países quando nasce uma criança com uma tal vocação as coisas arranjam-se de maneira a que ela venha a ser uma celebridade mundial. A sua fama corre as cinco partes do mundo e a sua memória fica na história da arte. Chama-se Taglioni, Fanny Essler.

Em Portugal as coisas passam-se de uma forma diferente. A bailarina de Dem continua a bailar na serra. Só a gente do sítio e uma ou outra pessoa que por ali passar saberá como ela é. A sua arte será entregue intacta e pura à paisagem de onde nasceu. Não conhecerá nem apoteoses, nem glória, nem públicos entusiásticos, nem efeitos de luzes, nem maquilhagem, nem contratos. Dançará sozinha ou com o seu povo nas festas. Não dançará para ser célebre nem para ganhar dinheiro. Dançará por pura alegria de dançar.

E é melhor assim. Porque na serra de Arga à roda de um pinheiro ela viverá aquilo que uma bailarina num palco apenas representa: a união da vida humana com a harmonia do universo.

Sophia admira incondicionalmente todas as formas de arte que participam da “harmonia do universo”, é a isto que a sua arte também aspira, como parte do real.

Para exemplificar a clivagem a que me referi acima, i. é, da maior consciência da literarização da experiência, é-nos útil a segunda publicação do texto acima citado, desta vez em 1974, por altura do primeiro Natal, num Portugal finalmente liberto. Sophia nessa ocasião publica uma segunda versão de “A bailarina da serra”, desta vez intitulado-a “A dança da pastora”, acompanhando-a com uma

dedicatória manuscrita reproduzida no cartão onde foi impresso o texto⁵: “A todas as crianças portuguesas emigradas dedico esta história que não inventei porque é o retrato real de uma pastora que um dia vi dançar numa aldeia do Minho. E a todas do coração desejo um bom Natal e um novo ano cheio de paz e alegria”. O texto é este e, mesmo sendo “retrato real”, nas palavras da autora, sente-se o porte literário e mesmo lírico (e até métrico) que o atravessa:

Tem nove anos e é pastora. Vem descalça e é uma princesa. O seu nariz é fino e direito. A sua boca suavemente recortada. Os olhos são azuis, e grandes, e o cabelo loiro está penteado em caracóis sobre a testa, à moda das mulheres da serra. Pertence ao rancho de Dem: é pastora e bailarina. Veio da serra de Arga onde nasceu. Dança como uma onda do mar pequenina. Dança a chula, a gota, o vira e outras antigas danças do alto Minho. Nos seus traços, nos seus passos, nos seus gestos, aparece uma longa tradição de nobreza que é a tradição de nobreza e de cultura do povo português. Nunca foi preciso que alguém lhe ensinasse a dançar. Mas desde pequena viu nas aldeias bailar a gente da sua terra. E, grave e atenta, ela olhou as danças e atrás dos mais velhos começou a dançar. Ao Domingo e nos dias de festa ela dança nos terreiros e nas eiras. Nos dias da romaria dança no adro das capelas e no alto dos Montes. E também foi dançar a Viana nas festas da Senhora da Agonia e a Âncora no dia da Procissão. À semana, nos dias de trabalho vai com o seu gado para o monte. Então no cimo das serras, lá onde a luz é mais doirada e o ar mais puro, lá onde cheira a urze e a mel, enquanto vagos e sismadores [sic] os animais pastam sossegados, ela dança sozinha à roda de um pinheiro. E a brisa dança em roda dela. (Andresen, 1974)

A bailarina da serra dá corpo àquela reflexão sobre poesia e realidade citada acima e, de certa forma, com a admirada identificação da “união da vida humana com a harmonia do universo”, antecipa aquela reflexão metapoética que Sophia, anos mais tarde fará no conto “Homero”, de *Contos Exemplares* (Andresen 2014), conto em que a personagem a que o título se refere – e a partir da qual a narradora define um ideal estético da palavra poética como primigénia e inaugural –, tem a característica principal de que “nele parecia abolida a barreira que separa o homem da natureza”. Vemos assim concretamente representado o ideal de fusão que preside à escrita de Sophia.

Mas a definição do eu a que me referi, passa também através de um outro aspecto narrativo, o do lugar, que também tem as suas raízes no lado empírico da experiência, salvo ser também ressemantizado, através da definição cultural e literária dos seus traços, em termos que afirmam uma clara geopoética. Um dos exemplos mais lúcidos dessa atitude, dentro da obra canónica, é o do poema em prosa “Caminho da manhã” (de *Livro Sexto*, 1962 – Andresen, 2015, p. 443) que, mais uma vez, a própria Sophia explica ter nascido no decorrer do dia-a-dia (Andresen, 1991)⁶.

⁵ No espólio de Sophia encontra-se apenas o cartão, sem mais indicações bibliográficas.

⁶ Falei deste texto no meu: “O nome das coisas. Tradurre Sophia de Mello Breyner Andresen” (Bertolazzi, 2014).

Esta passagem da realidade para a literatura é perfeitamente normal mas em Sophia parece-me haver uma troca mútua que não se interrompe, e que faz da presença no corpo do real a razão de ser da sua literatura. Ao mesmo tempo, a sua literatura confere ao real uma verdade absoluta que o torna definitivo, ou então, nas palavras de Sophia, “visível até ao fim” (Andresen, 2015, p. 443). “Caminho da manhã” é um texto deslumbrante sobre a glória do visível. Começa assim: “Vais pela estrada que é de terra amarela e quase sem nenhuma sombra. As cigarras cantarão o silêncio de bronze. À tua direita irá primeiro um muro caiado que desenha a curva da estrada” e termina:

Caminha rente às casas. Num dos teus ombros pousará a mão da sombra, no outro a mão do Sol. Caminha até encontrares uma igreja alta e quadrada. Lá dentro ficarás ajoelhada na penumbra olhando o branco das paredes e o brilho azul dos azulejos. Aí escutarás o silêncio. Aí se levantará como um canto o teu amor pelas coisas visíveis que é a tua oração em frente do grande Deus invisível.

Dentro deste aspecto de geopoética, muitos outros textos de entre os dispersos, focam a geografia da alma desta autora cuja vivência é naturalmente literarizada pois, repito, para ela a arte é consubstancial à vida. Assim os lugares da alma cada vez que são nomeados voltam a fazer parte da vida no sentido pleno que só a consciente compreensão pode dar: cidades como Lisboa, Veneza, Roma, Atenas tornam-se cenários de uma experiência única. Vou dar apenas dois exemplos.

No texto intitulado “Veneza” conta Sophia:

Mal chegámos à Praça de San Marcos a noite tornou-se mágica – numa escuridão transparente, pontuada de pequenas luzes, onde, **entre o visível e o invisível, entre nevoeiros e reflexos**, no grande espaço aberto da praça, subia a altíssima torre quadrangular e se desenhavam colunas e arcadas e as grandes cúpulas da basílica. Na vasta transparência escura, onde mal se via, **surgia a cidade interior à nossa alma como um mito**. Era o belo que mesmo às escuras reconhecemos – a cidade em todos os mares sonhada pela nostalgia dos marinheiros debruçados nas amuradas dos navios – a cidade nascida da água. Tudo estava habitado por uma presença viva do Oriente.

E o escuro, o nevoeiro e o invisível estavam povoados por uma multidão de vultos indistintos que davam a impressão de ser leves, desligados, soltos. Nas múltiplas línguas do seu vozear não era possível reconhecer as palavras como não era possível distinguir os seus gestos nem as diversas direcções em que caminhavam, nem os rostos ocultos sob as máscaras da sombra – mas todos pareciam obedecer ao espírito do lugar e da noite – era a cidade “das muitas e desvairadas gentes”. (Andresen, 1997)

E eis como aparece a Grécia numa crónica de 1968:

Quando vi pela primeira vez a terra grega, que ao princípio aparece em ilhas cercadas por um halo azul de espanto, num incrível mar de esponjas e golfinhos, que é como um grande dorso azul, elástico e vivo, de um azul espesso, quase de violeta, o que primeiro compreendi foi a alegria.

Era de manhã muito cedo, quase nos meados de Setembro. O Sol ainda não tinha subido no céu, a luz rasava as águas lisas e navegávamos sem um balanço. Tudo era

azul: azul denso do mar, azul leve do céu, azul esfumado das ilhas, azul transfigurado do halo em redor das ilhas. A manhã foi crescendo enquanto a terra emergia das distâncias. Passámos ao longo de Leukas, passámos rente a Ítaca, que é verde até ao mar.

A proa avançava entre esponjas e ao lado da quilha os golfinhos nadavam quase à superfície. Não eram pretos e não desapareciam constantemente como as toninhas. Eram cinzentos, cor de pedra e de sombra, vinham ao nosso encontro, acompanhavam a nossa chegada, rodeavam a nossa chegada. Havia neles a alegria veemente e viva que irrompe nas pinturas de Knossos e que é a alegria deste mundo em que estamos. Mas havia também neles aquele mistério que na taça de Exekias rodeia o navio onde Dionysos desliza à sombra da vela e da vinha e que é o mistério do mundo em que estamos. (Andresen, 1968)

Em ambos os casos a experiência, como é natural, é filtrada pelo conhecimento, mas se no caso de Veneza, essa filtragem é imprescindível, se bem que íntima e profunda, no caso da Grécia a comunhão sentida por Sophia com o essencial da arte e da literatura daquela terra sagrada é algo de inato, algo que lhe faz sentir a sua chegada à terra prometida, ao lugar “desde sempre pressentido”, como ela escreveu a Jorge de Sena (Andresen & Sena, 2010, p. 142).

Mas nesse encontro com a terra grega, nessa definição da sua geopoética, acontece em Sophia uma coisa ainda mais singular que parece vir a resolver um assunto longamente pendente: a sua relação com Fernando Pessoa, como se o reconhecimento do lugar sagrado implicasse também o reconhecimento do sacerdote da religião da clareza, da impersonalidade e da universalidade. Eis as palavras que, partindo da crónica de 1968, nos devolvem, em 1972 (no livro *Dual*), um *genius loci* universal e despersonalizado:

Em Hydra, evocando Fernando Pessoa

Quando na manhã de Junho o navio ancorou em Hydra
(E foi pelo som do cabo a descer que eu soube que ancorava)
Saí da cabine e debrucei-me ávida
Sobre o rosto do real – mais preciso e mais novo
[do que o imaginado]

Ante a meticulosa limpidez dessa manhã num porto
Ante a meticulosa limpidez dessa manhã num porto
[de uma ilha grega]

Murmurei o teu nome
O teu ambíguo nome

Invoquei a tua sombra transparente e solene
Como esguia mastreação de veleiro
E acreditei firmemente que tu vias a manhã
Porque a tua alma foi visual até aos ossos
Impessoal até aos ossos
Segundo a lei de máscara do teu nome

Odysseus – Persona

Pois de ilha em ilha todo te percorreste
 Desde a praia onde se erguia uma palmeira chamada Nausikaa
 Até às rochas negras onde reina o cantar estridente das sereias

O casario de Hydra vê-se nas águas
 A tua ausência emerge de repente a meu lado no deck deste barco
 E vem comigo pelas ruas onde procuro alguém

Imagino que viajasses neste barco
 Alheio ao rumor secundário dos turistas
 Atento à rápida alegria dos golfinhos
 Por entre o desdobrado azul dos arquipélagos
 Estendido à popa sob o voo incrível
 Das gaivotas de que o sol espalha impetuosas pétalas

Nas ruínas de Epheso na avenida que desce até onde
 [esteve o mar
 Ele estava à esquerda entre colunas imperiais quebradas
 Disse-me que tinha conhecido todos os deuses
 E que tinha corrido as sete partidas
 O seu rosto era belo e gasto como o rosto de uma
 [estátua roída pelo mar

Odysseus

Mesmo que me prometas a imortalidade voltarei para
 [casa

Onde estão as coisas que plantei e fiz crescer
 Onde estão as paredes que pinteí de branco

Há na manhã de Hydra uma claridade que é tua
 Há nas coisas de Hydra uma concisão visual que é tua
 Há nas coisas de Hydra a nitidez que penetra aquilo
 [que é olhado por um deus

Aquilo que o olhar de um deus tornou
 [impetuosamente presente —

Na manhã de Hydra
 No café da praça em frente ao cais vi sobre as mesas
 Uma disponibilidade transparente e nua
 Que te pertence

O teu destino deveria ter passado neste porto
 Onde tudo se torna impessoal e livre
 Onde tudo é divino como convém ao real
 (Hydra, Junho de 1970)

(Andresen, 2015, p. 626)

Na perspectiva que quero aqui realçar interessa-me o surgimento do poeta-
 -personagem dentro da paisagem, dentro do lugar, que é, como já disse, veículo e

objecto da atenção. Fernando Pessoa aparece a Sophia na terra onde ela ouvirá a sua própria “palavra alada impessoal”, na terra cujos búzios ecoam “o cântico da longa e vasta praia/ atlântica e sagrada/ onde para sempre minha alma foi criada” (“O búzio de Cós” de *O búzio de Cós*, 1997 – Andresen, 2015, p. 862), numa convergência ao mesmo tempo subjectiva e universal. De novo em mais um poema Sophia diz (*O nome das coisas*, 1977):

Cíclades
 (evocando Fernando Pessoa)
 A claridade frontal do lugar impõe-me a tua presença
 O teu nome emerge como se aqui
 O negativo que foste de ti se revelasse
 Viveste no avesso
 Viajante incessante do inverso
 Isento de ti próprio
 Viúvo de ti próprio
 Em Lisboa cenário da vida
 E eras o inquilino de um quarto alugado por cima de uma leitaria
 O empregado competente de uma casa Comercial
 O frequentador irónico delicado e cortês dos cafés da Baixa
 O visionário discreto dos cafés virados para o Tejo
 (Onde ainda no mármore das mesas
 Buscamos o rastro frio das tuas mãos
 — O imperceptível dedilhar das tuas mãos)
 Esquartejado pelas fúrias do não-vivido
 À margem de ti dos outros e da vida
 Mantiveste em dia os teus cadernos todos
 Com meticulosa exactidão desenhaste os mapas
 Das múltiplas navegações da tua ausência —
 Aquilo que não foi nem foste ficou dito
 Como ilha surgida a barlavento
 Com prumos sondas astrolábios bússolas
 Procedeste ao levantamento do desterro
 Nasceste depois
 E alguém gastara em si toda a verdade
 O caminho da Índia já fora descoberto
 Dos deuses só restava
 O incerto perpassar
 No murmúrio e no cheiro das paisagens
 E tinhas muitos rostos
 Para que não sendo ninguém dissesses tudo
 Viajavas no avesso no inverso no adverso
 Porém obstinada eu invoco – ó dividido —
 O instante que te unisse,
 E celebro a tua chegada às ilhas onde jamais vieste
 Estes são os arquipélagos que derivam ao longo do teu rosto
 Estes são os rápidos golfinhos da tua alegria
 Que os deuses não te deram nem quiseste
 Este é o país onde a carne das estátuas como choupos estremece
 Atravessada pelo respirar leve da luz
 Aqui brilha o azul-respiração das coisas

Nas praias onde há um espelho voltado para o mar
 Aqui o enigma que me interroga desde sempre
 É mais nu e veemente e por isso te invoco:
 «Porque foram quebrados os teus gestos?
 Quem te cercou de muros e de abismos?
 Quem derramou no chão os teus segredos?»
 Invoco-te como se chegasses neste barco
 E poisasses os teus pés nas ilhas
 E a sua excessiva proximidade te invadisse
 Como um rosto amado debruçado sobre ti
 No estio deste lugar chamo por ti
 Que hibernaste a própria vida como o animal na estação adversa
 Que te quiseste distante como quem ante o quadro pra melhor ver recua
 E quiseste a distância que sofreste
 Chamo por ti — reúno os destroços as ruínas os pedaços —
 Porque o mundo estalou como pedreira
 E no chão rolam capitéis e braços
 Colunas divididas estilhaços
 E da ânfora resta o espalhamento de cacos
 Perante os quais os deuses se tornam estrangeiros
 Porém aqui as deusas cor de trigo
 Erguem a longa harpa dos seus dedos
 E encantam o sol azul onde te invoco
 Onde invoco a palavra impessoal da tua ausência
 Pudesse o instante da festa romper o teu luto
 Ó viúvo de ti mesmo
 E que ser e estar coincidissem
 No um da boda
 Como se o teu navio te esperasse em Thasos
 Como se Penélope
 Nos seus quartos altos
 Entre seus cabelos te fiasse
 (Andresen, 2015, p. 651)

Na sagrada claridade absoluta do lugar onde a perfeição é possível, Sophia invoca a figura mais contrária e mais distante daquela fusão que ela quer e pratica, a fusão da arte e da vida, a vida vivida com o rigor da arte e a arte vivida com a naturalidade da respiração. Fernando Pessoa que lhe se impõe na chagada às ilhas gregas é a mitológica personagem que preside à universalização da experiência, à destilação da vida vivida que se torna despersonalização e que, abdicando das contingências empíricas, por sua vez, “surpreende e fita e enfrenta a eternidade”.

O lugar, para Sophia, como antes para Pascoaes, é fonte de linguagem, eis porque tantas vezes os lugares estão presentes na obra de Sophia, porque na decifração da natureza está a “explicação com o Universo” que é a poesia.

E dentro desse horizonte aparecem as figuras das pessoas que se tornam personagens na literatura de Sophia: é a isto que chamo modalidades do conto, i. é, a literarização da experiência em prol de um conhecimento total e lúcido de que só a palavra exacta é capaz. Esse tipo de conto encontra-se num indefinível limiar lírico no qual aparece e se equilibra o eu da autora.

Referências bibliográficas

- Andresen, S. M. B. (1953, 15/7). Teixeira de Pascoaes. *Diário Popular*, 4, 10.
- Andresen, S. M. B. (1957a, 31/1). Grandeza de Tolstoj I. *Diário Popular*, 9, 1.
- Andresen, S. M. B. (1957b, 14/2). Grandeza de Tolstoj II. *Diário Popular*, 11, 1.
- Andresen, S. M. B. (1957c, 5/12). A bailarina da serra. *Diário Popular*.
- Andresen, S. M. B. (1958). *A menina do mar*. Lisboa: Ática.
- Andresen, S. M. B. (1960, Abril). Poesia e realidade. *Colóquio*, 8, 53-54.
- Andresen, S. M. B. (1963, Janeiro). Pelo negro da terra e pelo branco do muro. *Távola Redonda*, 21. Republicado em *Correntes de Escrita*, 2, Fevereiro de 2003, 60.
- Andresen, S. M. B. (1966, 3/9). O meu avô Thomaz de Mello Breyner. *Diário de Lisboa*, 8.
- Andresen, S. M. B. (1968, 21/3). O silêncio da Acrópole. *Diário popular*, 8.
- Andresen, S. M. B. (1974). A dança da pastora. Publicação avulsa.
- Andresen, S. M. B. (1986, Agosto/Dezembro). Sophia de Mello Breyner Andresen fala a Eduardo do Prado Coelho. *Revista ICALP*, 60-77.
- Andresen, S. M. B. (1989). Os poemas de Sophia. Entrevista. *Expresso*, 54-57.
- Andresen, S. M. B. (1991, 25/6). Sophia: a luz dos versos. Entrevista. *Jornal de letras, artes e ideias*, 468, 8-13.
- Andresen, S. M. B. (1992, Junho). Viagem a Pascoaes. *Cadernos do Tâmega*, 7, 78-79.
- Andresen, S. M. B. (1997, Outubro). Veneza. *Grande reportagem*, 62-68.
- Andresen, S. M. B. (S.d. [2006]). *Histórias da Terra e do Mar*. Porto: Figueirinhas.
- Andresen, S. M. B. (2014) *Contos Exemplares*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Andresen, S. M. B. (2015). *Obra poética*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Andresen, S. M. B.; Sena, J. (2010). *Correspondência. 1959-1978* (3ª ed.). Lisboa: Guerra e Paz.
- Bertolazzi, F. (2014a) *O nome das coisas*. Tradurre Sophia de Mello Breyner Andresen. In S. Netto, G. de Marchis, S. Celani (Orgs.), *Italia, Portogallo, Brasile: un incontro di storia, lingua e letteratura attraverso i secoli* (pp. 119-131). Roma: Nuova Cultura.
- Bertolazzi, F. (2014b) Prefácio. In S. M. B. Andresen. *Contos Exemplares* (pp. 9-39). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Bertolazzi, F. (2016). Teixeira de Pascoaes e Sophia de Mello Breyner Andresen – Un incontro di Paesaggi. In M. Lupetti, V. Tocco (Eds.), *Giochi di specchi. Modelli, tradizioni, contaminazioni e dinamiche interculturali e tra i paesi di lingua portoghese* (pp. 339-348). Pisa: ETS.
- Bertolazzi, F. (em vias de publicação). A “velhinha janela” de Adília Lopes ou Poesia e realidade com Sophia e Pascoaes.
- Morão, P. (2013). “Nunca nada é inventado” Ruben A. e Sophia de Mello Breyner Andresen. In M. Andresen (Org.), *Sophia de Mello Breyner Andresen. Actas do colóquio internacional* (pp. 104-119). Porto: Porto Editora.
- Pascoaes, T. (1978). *Arte de ser português* (2ª ed. [1920]). Lisboa: Delraux.

Resumo

Este ensaio tenta enquadrar a convergência entre vida e arte na obra canónica e nas prosas dispersas de Sophia de Mello Breyner Andresen.

Abstract

This essay aims to focus on the convergence between life and art in the canonical work and in the dispersed prose of Sophia de Mello Breyner Andresen.

Poéticas do labirinto no conto contemporâneo: de Jorge Luís Borges a David Mourão-Ferreira e Sophia de Mello Breyner Andresen

Poetics of the labyrinth in the contemporary tale: from Jorge Luís Borges to David Mourão-Ferreira and Sophia de Mello Breyner Andresen

Helena Malheiro

Universidade Aberta/CLEPUL
mariahelenamalheiro@gmail.com

Palavras-chave: poética, labirinto, fantástico, absoluto, sentido, identidade.
Keywords: poetics, labyrinth, fantastic, absolute, sense, identity.

Jorge Luis Borges é, sem dúvida alguma, o incomparável inventor dos mais famosos labirintos contemporâneos. No seu conto fundamental intitulado “O Aleph”, o narrador encontra como por acaso *o centro do mundo*, que se concretiza numa pequena esfera, o tal *Aleph* “de brilho quase intolerável” e que contém “todos os lugares da Terra”, esse “lugar, onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do mundo, vistos de todos os ângulos” e onde o autor enumera, de forma visionária e anafórica, todas as paisagens possíveis, interiores e exteriores do desconhecido mundo onde nos encontramos, para acabar por revelar, num êxtase sublime e rimbaldiano, a imensidão polimorfa e excessiva do “inconcebível universo”:

O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava ali, sem diminuição de tamanho. Cada coisa [...] era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o populoso mar, vi a aurora e a tarde, [...] vi convexos desertos equatoriais e cada um dos seus grãos de areia, [...] vi a engrenagem do amor e a modificação da morte, [...] e senti vertigem e chorei, porque os meus olhos tinham visto esse objecto secreto e conjectural cujo nome os homens usurpam, mas que nenhum homem olhou: o inconcebível universo. (Borges, 1989a, pp. 646-647)

Inconcebível porque infinito, inalcançável, labiríntico. Esta repetição obcecante de paisagens de dentro e fora da alma, desencadeada por uma autêntica

fenomenologia do olhar, acentuada pela “anaforização” dos verbos “ver” e “olhar” parece mergulhar as suas raízes no “Bateau Ivre” de Rimbaud, em que tal como no conto anterior – ou poema em prosa – uma anáfora semelhante e exaustiva conduz igualmente a uma visão excessiva e sublime do tal “inconcebível universo”:

Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes
 Et les ressacs et les courants: je sais le soir,
 L’Aube exaltée ainsi qu’un peuple de colombes,
 Et j’ai vu quelquefois ce que l’homme a cru voir!
 (Rimbaud, 1972, pp. 66-69)

O Aleph representa portanto o labirinto infinito, o primeiro número que contém todos os números, a procura incansável do Absoluto que se concretiza naquela pequena esfera de contornos paradoxalmente inalcançáveis. No entanto, ao aprofundarmos a leitura dos contos do autor, veremos que esta visão excessiva e eufórica será permanentemente adiada diante do intrincado dédalo omnipresente no universo borgesiano.

O problema da aparência e da identidade, associado à criação e ao sonho, constitui a trama do paradigmático conto “Ruínas Circulares”. Aqui a personagem acaba por se descobrir a si própria como não sendo mais do que a projecção do sonho de outrem, que por sua vez se descobre como sonho, e assim até ao infinito: “Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele próprio também era uma aparência, que outro estava a sonhá-lo” (Borges, 1998a, p. 472).

O autor encena incessantemente um mundo onde nada existe verdadeiramente e tudo é simulacro de tudo. A identidade do protagonista é permanentemente inventada e negada ao mesmo tempo tornando-se numa instância infinitamente inalcançável. Através de uma assombrosa “*mise en abyme*”, Borges transmite a ideia de que o homem não existe, limitando-se apenas a ser o sonho de um sonho. Trata-se aqui de uma alegoria da criação do Homem e do Universo, do começo dos começos, do tempo primordial em que nada existia. Trata-se de Deus a criar o mundo. Neste conto, um asceta propõe-se sonhar um homem e integrá-lo depois na realidade, mas ao dar por terminada a sua tarefa, acaba por se aperceber que ele próprio também não passa do sonho que um outro resolveu sonhar. E poderíamos continuar indefinidamente: esse outro acabaria por realizar que também estava a ser sonhado por outro, que por sua vez estaria a ser sonhado por outro e assim infinitamente, até ao princípio dos princípios, até Deus, provavelmente ou não, já que toda a criatura é criada por outra e não existe nenhuma causa primeira que possa escapar a esta infinita recorrência. O protagonista fracciona-se assim em dois, o criador e a criatura, que por sua vez se fracciona também, e o esquema labiríntico repete-se à exaustão.

Parece impossível chegar a Deus. A hierarquia da criação não tem começo nem fim. O tempo horizontal é abolido e instala-se o tempo circular do eterno retorno dentro de um universo, desde todo o sempre, perpétuo. Borges encena neste conto-poema um movimento circular permanente que se repercute *ad aeternum* num universo sem começo nem fim. Aqui não existe o eu nem o outro, nem a procura do eu através do outro. Eu sou todos e ninguém, já que posso criar indefinidamente através do sonho, mas também não passo, eu próprio, de

um sonho. A realidade é um sonho, o tempo não existe, a identidade também não. Ninguém é alguém, repetirá Borges inúmeras vezes ao longo da sua obra. A dissolução aqui não conduz do eu ao outro, antes elimina, de uma só vez, o eu e o outro, com todas as consequências que isso acarreta, como a destruição do próprio conceito de autor. Com efeito, já em 1923, o autor escrevia em epígrafe ao seu primeiro livro de poemas intitulado *Fervor de Buenos Aires*:

Se as páginas deste livro consentem algum verso feliz, perdoe-me o leitor a indelicadeza de o ter usurpado previamente. Os nossos nada pouco diferem; é vulgar e fortuita a circunstância de que sejas tu o leitor destes exercícios e eu o seu redactor. (Borges, 1998a, p. 11)

O autor não existe, limita-se a ser o emissário de um Espírito Universal que seria a Literatura a ditar-se a si própria. Este “panteísmo literário” dissolve a noção de autor e afirma a superioridade e a eternidade do texto literário, como na infinita “Biblioteca de Babel” – que existe desde todo o sempre e que ele compara ao universo sem princípio nem fim – ou no célebre conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, em que um escritor francês do século XX reescreve fragmentos da obra de Cervantes em tudo idênticos ao original.

Para Borges, o desdobramento do eu é uma multiplicação infinita e irreversível que anula o indivíduo na perpétua e circular caminhada para a eternidade. O asceta das “Ruínas Circulares”, cuja forma – circular – já por si só metaforicamente prefigura o tempo circular e a ideia de destino como eterno retorno, dissolve-se nas figuras de todos os que se sonharam para chegar a ele e nas de todos os que virão a seguir a ele, engendrando-se a partir do seu sonho num movimento de perpétua recorrência. Através desta infinita dissolução, a anterioridade deixa de existir, o futuro também não, para se instalar uma espécie de “eternização do instante” que une por alguns segundos ou milénios, o ser e o mundo numa espantosa unidade.

O homem torna-se o verdadeiro objecto fantástico e o fantástico não será mais a excepção mas sim a regra do universo. “O labirinto é nosso”, como dirá David Mourão-Ferreira (1988, pp. 305-306), já que contém a flutuação incessante dos lugares, do tempo, da identidade, das palavras e dos sentidos. E é nesta mesma flutuação que, em suma, se instala o fantástico. Onde nos situamos afinal dentro desta imensa “Biblioteca” com um número infinito de galerias hexagonais?¹ Conseguiremos nós encontrar o Livro e seguir o fio de Ariana, ou julgaremos nós incessantemente estar a vê-lo, estenderemos nós incessantemente a mão para a sua imagem virtual, fornecida por espelhos que nós próprios instalámos?

Podemos pois estabelecer um paralelismo entre o universo labiríntico de Borges e o de David Mourão-Ferreira, que nos contos de *Os Amantes* instala igualmente um labirinto que é procura da identidade e do sentido². Com efeito, todo o conto “Amanhã Recomeçamos” se constrói sobre um dédalo intrincado de

¹ Referência ao conto “A Biblioteca de Babel” de Jorge Luis Borges, incluído na colectânea *Ficções*.

² Esta comunicação retoma a investigação do nosso ensaio intitulado “*Os Amantes*” ou *A Arte da Novela em David Mourão-Ferreira*.

palavras esparsas que adiam permanentemente o sentido. As suas personagens estão perdidas num mar de frases desconexas e afogam-se no fluir da sua própria imaginação, são apenas dois naufragos num mar de diálogos intermináveis que não chegam a nenhum porto. Com efeito, é contra o absurdo do eterno recomeço simbolizado pelo incessante movimento das ondas que se revolta a jovem mulher:

- O que é preciso é irmos todas as noites cada vez mais longe.
 – E depois?
 – Ou há sempre depois ou deixa de haver depois. Não podemos parar.
 – Eu preferia que voltássemos para trás...
 – Não. Isso nunca. [...]

Não me conformo com a ideia de vivermos aqui, cada noite ancorados num porto diferente... Quero uma casa. Preciso de ver pessoas. Quero voltar a sentir terra debaixo dos pés. Quero deixar de ouvir o mar. (Mourão-Ferreira, 1996, pp. 109-110)

O importante é nunca parar, seguir incessantemente o caminho sinuoso do labirinto, porque sem a vontade e a imaginação acabariam por morrer em vez de se reinventarem naquele mar de palavras. As personagens de “Amanhã Recomeçamos” embarcaram numa corrida infernal em que é impossível voltar atrás. Assim tentam enganar o Tempo, através de uma diabólica viagem ao mundo das palavras e da mentira onde acabarão por se afogar. Em “Litania da Sombra”, o poeta exclama: Estamos “talvez perdidos” nesta “feira do Tempo!”. Perdidos ou mortos, jamais o saberemos. O poeta, porém, parece querer continuar neste percurso iniciático. No labirinto do Tempo vários tempos coexistem, os múltiplos tempos da vida, os do sonho e os da morte: “E dentro daquelas casas/quando foi que nós morremos?” (Mourão-Ferreira, 1988, p. 119). “Francamente não me lembro se essa noite nos suicidámos” (Borges, 1998b, p. 158), poderia responder Jorge Luis Borges. Aos olhos da morte, as imagens da vida não são mais que projecções paralelas de um mesmo labirinto. Impregnado de passado, ele extrai, a cada segundo, o futuro do presente.

O labirinto do tempo acompanha-se sempre de um labirinto espacial caracterizado por uma geografia infinita e permanentemente renovada. No conto “A Boca”, de David Mourão-Ferreira, o desdobrar dos mapas geográficos expõe, num mesmo percurso, palavras francesas, italianas, espanholas e outras. Mas em vez de concretizar e de fornecer assim uma verdadeira descrição da realidade, este processo estilístico, sobrecarregado de precisões, conduz-nos a um espaço irreal, um percurso imaginário num mundo fantástico. Nesse mesmo conto e em “Ao Lado de Clara”, os inúmeros ritos e alusões mitológicas, estabelecem simetria com poemas como “Romance de Pompeia”, “Romance de Cnossos”, “Romance de Rodes”, onde a tradição clássica e o mito se misturam friamente com um quotidiano não de todo abandonado. Esta geografia infinita mostra-nos sobretudo lugares mágicos em permanente mutação, que conduzem a um espaço angustiante pelo seu carácter circular e repetitivo, um mundo em permanente metamorfose, um labirinto mergulhado na noite. A viagem no espaço segue um itinerário onde aquele que o percorre se debate com a morte. Este mundo composto por labirintos incessantes conduz a um universo despovoado onde o homem se encontra sozinho num horizonte apocalíptico. Mas, apesar deste espaço reflec-

tir a angústia do homem diante da morte, não deixa de ser um espaço de criação textual e de superação do real pela força da imaginação porque se situa sempre na fronteira com um outro espaço, pertencendo este a uma outra “história” que apenas pressentimos e que nunca, totalmente, se nos revela.

Também para David, a identidade é a aparência fugitiva de um instante mal entrevisto, como a imagem de nós próprios dada pelos espelhos, como um retrato efêmero desenhado a giz ou gravado na areia, ou ainda o reflexo do amante nos olhos da amada. O problema da multiplicidade do ser engendra o tema do duplo, da cópia, porque tudo é cópia de tudo neste universo construído por Dédalo, onde as paredes são os espelhos de uma falsa realidade multiplicando-se ao infinito. Todos os contos de *Os Amantes* são um confuso mundo de aparências onde ninguém se encontra. A identidade é uma vã procura, permanentemente adiada. Em “Ao Lado de Clara”, o labirinto é verdadeiramente “encenado” pelo carácter ritual dos actos. O jogo teatral tem o carácter de um rito, de um espectáculo, de uma cerimónia continuamente repetida, tal como em “A Trama” de Borges (Borges, 1998b, p. 167) que repete, “dezanove séculos depois”, o drama da morte de Júlio César. O sentido sempre adiado volta a conferir o sentido, para finalmente o perder e o encontrar de novo, instalando um clima fantástico de alucinação e de multiplicidade. Realidade ou aparência? Ilusão ou Verdade? “É preciso inventar? Ou contar a verdade? Só o que invento me comove; Só a verdade te emociona” (Mourão-Ferreira, 1996, p. 35).

Ficção ou sonho? Grão de absurdo dentro da inefável corência da realidade? Para David Mourão-Ferreira, Borges e outros autores sul-americanos como Cortázar ou Bioy Casares, o labirinto é uma procura da identidade e do sentido que passa pelos intrincados corredores das palavras. Simultaneamente Teseu e Minotauro, pesquisador e prisioneiro, errando dentro do labirinto de Cnossos, o homem toma consciência do sentido que lhe escapa, da sombra que ele próprio projecta e das múltiplas faces que traz dentro de si:

Mas se o palácio percorro
eis que sofro de outro modo
Ver que o palácio é dos outros
mas que o labirinto é nosso
Que alimentamos o monstro
com o sangue de nós próprios.
(Mourão-Ferreira, 1988, pp. 305-306)

Sophia de Mello Breyner Andresen fala igualmente deste palácio do Minotauro num poema justamente intitulado “Palácio”, em que substitui a tranquilidade da “casa branca” pelas “noites de espanto e de prodígio/Onde os anjos vermelhos batalharam”. Com efeito, a “casa antiga” da infância é assimilada a um dos palácios do Minotauro, lugar do “kaos” labiríntico e da desordem inicial:

Era um dos palácios do Minotauro
– o da minha infância para mim o primeiro
Ali o túmulo cego confundia
O escuro da noite e o brilho do dia
Ali era a fúria o clamor o não dito

Ali o confuso onde tudo irrompia
 Ali era o Kaos onde tudo nascia
 (Andresen, 2010, p. 612)

E no seu belíssimo conto “A Viagem” da obra fundamental *Contos Exemplares*, a autora confronta-nos, logo no início, com o carácter efêmero do tempo, através da magnífica e desconcertante frase proferida pela mulher: “É o meio da vida” (Andresen, 1997, p. 95).

A partir daí sucedem-se os tortuosos labirintos de um tempo monstruoso que devora a vida a uma velocidade vertiginosa:

Através dos vidros, as coisas fugiam para trás. As casas, as pontes, as serras, as aldeias, as árvores e os rios fugiam e pareciam devorados sucessivamente. Era como se a própria estrada os engolisse. [...]
 Árvores, campos, casas, pontes, serras, rios, fugiam para trás, escorregavam para longe. [...]
 Encontraram rios, campos, montes; atravessaram rios, campos, montes; perderam rios, campos, montes. As paisagens fugiam, puxadas para trás. (Andresen, 1997a, pp. 95-98)

Notemos a poderosa carga disfórica dos verbos utilizados para ampliar o turbilhão de um tempo devorador: engolir, fugir, perder, escorregar, puxar.

Poderíamos aqui estabelecer um paralelismo com o conto “Amanhã Recomeçamos” de David Mourão-Ferreira que acabámos de citar, onde um outro casal igualmente naufraga no tempo. Mas, se em David Mourão-Ferreira, as personagens estão embarcadas numa viagem diabólica e sem retorno, para Sophia esta “viagem” que é, afinal, a vida, atinge a dimensão do sagrado. Com efeito, no início do conto, ainda serena e com a cabeça encostada nas costas do banco do carro, a mulher imagina o lugar para onde se dirigiam, esse “lugar onde nunca tinham ido”, “nem conheciam ninguém que lá tivesse estado”. Trata-se aqui, evidentemente, do verdadeiro jardim edénico:

E ela imaginou com sede a água clara e fria em roda dos seus ombros, e imaginou a relva onde se deitariam os dois, lado a lado, à sombra das folhagens e dos frutos. Ali parariam. Ali haveria tempo para poisar os olhos nas coisas. [...] Ali haveria silêncio para escutar o murmúrio claro do rio. Silêncio para dizer as graves e puras palavras pesadas de paz e de alegria. Ali nada faltaria: o desejo seria estar ali. (Andresen, 1997a, p. 97)

Facilmente reconhecemos o Jardim do Paraíso onde o tempo não passa e as palavras se unem aos elementos, dentro do puro silêncio da criação.

Na obra de Sophia, o “silêncio indizível” é imprescindível para a suspensão do devir temporal. Só através do puro silêncio se reencontra o instante que conduz à “única unidade” em que ser e realidade se fundem com a harmonia inicial dos tempos.

Neste conto, Sophia retoma o tema do labirinto através da encenação de um modelo alegórico da vida como viagem. Nesta narrativa exemplar, o absurdo da existência domina a longa caminhada humana, onde inúmeras escolhas – ou

encruzilhadas – conduzem à perda incessante de si dentro do caos da vida dominada por um tempo devorador como o Minotauro.

No fim da *viagem*, a autora confronta-nos finalmente com a morte como abismo final, aqui apresentada como “um poço de escuridão”, o *Nada* existencialista, o *Néant* sartriano, do qual, no entanto, a poetisa se quer empenhadamente demarcar. Ao contrário da naufraga de “Amanhã Recomeçamos” de David, e apesar de se encontrar sozinha, diante de um precipício, um abismo negro que já engoliu o homem e que não se sabe onde leva, a mulher acredita numa saída, numa luz, algures do outro lado das trevas. Apesar de amedrontada e só, “vestida de terror, agarrada ao chão em frente do vazio”, a sua crença inabalável na presença de “alguém” que estaria “com certeza”, “do outro lado do abismo”, leva-a a ter esperança e a chamar: “Então virou a cara para o outro lado do abismo. Tentou ver através da escuridão. Mas só se via escuridão. Ela, porém, pensou:

– Do outro lado do abismo está com certeza alguém.
E começou a chamar.
(Andresen, 1997a, p. 115)

Este final do conto, de uma extrema beleza, é a prova inequívoca da presença de Deus que Sophia nos quer transmitir através da figura exemplar desta anónima personagem.

Para lá da angústia e do absurdo da existência, Sophia acredita numa saída do labirinto. Recordemos também o belíssimo conto “O Silêncio” (*Histórias da Terra e do Mar*), em que o grito desesperado da mulher interrompe um mundo de paz e de harmonia e instala um labirinto aterrorizador e sem saída. Aqui também, e apesar do desespero do seu grito universal, a mulher acredita numa presença, para lá da sombra de uma noite infinita:

Gritava contra as paredes, contra as pedras, contra a sombra da noite. [...] Erguia a sua voz como se quisesse atingir com ela os confins do universo e, aí, tocar alguém, acordar alguém, obrigar alguém a responder. Gritava contra o silêncio.
(Andresen, 1997b, p. 53)

Entre a plenitude e o desespero se constrói a pouco e pouco esta narrativa, que encena a dualidade entre a presença de um silêncio revelador de uma unidade cósmica que parecia anunciar uma revelação, e o seu negativo aterrorizador, um grito infinito que origina um outro silêncio, um silêncio negro e abismal, que descobre uma ausência tão profunda que de repente subverte a harmonia conquistada.

A viagem labiríntica de Sophia para o Sagrado atravessa assim “o terror e a distância”, para chegar ao encontro que lhe permite atingir a verdade e a pureza do mundo inicial.

Ao contrário de Borges e de David Mourão-Ferreira, para Sophia a recriação do mito do labirinto é, de facto, a alegórica encenação da dualidade fundamental sobre a qual constrói a sua obra de demiurga, caminhando permanentemente do Caos ao Cosmos num percurso que indubitavelmente a conduz da Sombra à Claridade.

O labirinto torna-se portanto num símbolo sacralizado, cujos múltiplos corredores traduzem os sinuosos caminhos do homem pela confusa rota da vida, imersa numa temporalidade acelerada e fugaz. Se, por um lado, representa um passado que insiste em voltar trazendo consigo a amálgama caótica das memórias sombrias do inconsciente e a consciência bem presente de um “tempo dividido” onde impera a injustiça, a iniquidade e “o espantoso sofrimento do mundo”, por outro, o labirinto representa o atribulado caminho que a conduz ao extraordinário deslumbramento perante “o espantoso esplendor do mundo” que a faz percorrer os “palácios sucessivos e roucos” em busca da luz de uma unidade antiquíssima, perdida nos confins do tempo, onde chega renovada pelo fio de Ariadne da palavra.

Referências bibliográficas

- Andresen, S. (1997). *Contos Exemplares*. Porto: Figueirinhas.
 Andresen, S. (1997). *Histórias da Terra e do Mar*. Lisboa: Texto Editora.
 Andresen, S. (2010). *Obra Poética*. Lisboa: Caminho.
 Borges, J.L. (1998). *Obras Completas I*. Lisboa: Teorema.
 Borges, J.L. (1998). *Obras Completas II*. Lisboa: Teorema.
 Malheiro, H. (1984). “*Os Amantes*” ou a *Arte da Novela em David Mourão-Ferreira*. Lisboa: Imprensa Nacional.
 Malheiro, H. (2008). *O Enigma de Sophia: da Sombra à Claridade*. Lisboa: Oficina do Livro.
 Mourão-Ferreira, D. (1988). *Obra Poética*. Lisboa: Editorial Presença.
 Mourão-Ferreira, D. (1998). *Os Amantes e outros Contos*. Lisboa: Editorial Presença.
 Rimbaud, A. (1972). *Oeuvres Complètes*. Paris: Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Resumo

O labirinto é a estrutura sobre a qual se erguem múltiplos contos contemporâneos, um labirinto espacial, temporal e textual que desencadeia invariavelmente um labirinto do conhecimento que chega a pôr em causa a própria identidade das personagens que nele a medo ousam penetrar. Partindo de alguns contos paradigmáticos de Jorge Luis Borges, David Mourão-Ferreira e Sophia de Mello Breyner Andresen, onde uma escrita de contínuo devir adia incessantemente o sentido, tentaremos aqui evidenciar a simbologia poderosa de uma verdadeira “poética do labirinto” no conto contemporâneo.

A imagética transbordante inerente a esta prosa poética ou mais concretamente a esta *poesia narrativa* de clima fantástico, conduz frequentemente a uma multiplicidade e a uma inversão total de perspectivas que nos leva à vertigem e à alucinação. Porque os seres que aqui se perpetuam erram perdidos à procura de si próprios e do mistério que tudo invade e se instala nos interstícios do real e das palavras, para nos conduzir ao espanto de um universo desconhecido onde a beleza esmagadora da Poesia é o fio condutor de uma poderosa demanda do sentido³.

³ Esta comunicação retoma a investigação da nossa Tese de Doutoramento, publicada com o título *O Enigma de Sophia: da Sombra à Claridade*.

Abstract

The labyrinth is the structure beneath most of contemporary short stories. A spatial, textual and time labyrinth, usually leading to a knowledge maze that questions even the identity of the characters that dare to enter it.

Starting with some paradigmatic stories of Jorge Luis Borges, David Mourão-Ferreira and Sophia de Mello Breyner Andresen, in which a writing of continuous change permanently delays the sense, we will try to show the powerful symbology of a real “poetics of the labyrinth” in modern short stories.

The overflowing images of this poetic prose or “narrative poetry” immersed in a fantastic atmosphere leads frequently to a multiplicity and a total inversion of perspective flowing into dizziness and hallucination. The creatures that are immortalized here wander, trying to find themselves in the mystery that involves everything, leading us to the splendour of an unknown universe where the irrefutable beauty of Poetry is the main thread of a powerful quest for meaning.

Anti-contos: de Diderot a Sena

Anti-tales: from Diderot to Sena

Diogo Fernandes

IELT/Departamento de Estudos Portugueses. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa
diogoantoniofernandes@gmail.com

Palavras chave: brevidade, limites, desfecho, enredo, ironia, subversão.
Keywords: brevity, limits, ending, plot, irony, subversion.

Referia Ian Reid, a propósito do conto de Jorge Luis Borges “O jardim dos caminhos que se bifurcam”, que a sua importância, numa tradição de histórias com um enredo solidamente estabelecido, adquiria contornos paródicos e subversivos particularmente relevantes porque “colapsava a distinção entre verdade e ficção, separando-se em várias possibilidades narrativas incompatíveis de forma a debilitar a premissa de causalidade da qual a narrativa pudesse depender” (Reid, 1977, pp. 7-8). Já Philip Stevick, aliás, tinha incluído, seis anos antes, o conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, do mesmo autor, na sua antologia de 1971, *Anti-Story: An Anthology of Experimental Fiction*, ao lado de contos como “O Rinoceronte”, de Eugène Ionesco, e “As Babas do Diabo”, de Julio Cortázar (sob o título “Blow-up”), por considerar que este(s) texto(s) fracturava(m), de alguma maneira, a forma convencional de se contar uma história.

Do mesmo modo, é possível encontrar um princípio análogo nos textos de Denis Diderot – “Isto não é um conto” – e de Jorge de Sena – “Conto brevíssimo” —, na medida em que ambos procuram subverter diferentes noções afectas ao conto, jogando não só com a pertinência dos seus elementos mais firmemente estabelecidos – desde as concepções de brevidade, de limite ou de desfecho, até à própria importância da função da narrativa –, como também com as expectativas do leitor, frustrando-as de forma mais ou menos deliberada.

“Conto brevíssimo”, de Sena, serve-se da conjugação destes pressupostos de forma transversal e bastante explícita, começando – e terminando – com uma abordagem ao tema da brevidade no conto e das implicações desta tensão no próprio acto de narrar: “Este é um conto breve. É mesmo brevíssimo. De resto, se não fosse breve, muitíssimo breve, correria o risco de não ser um conto. A obrigação principal dos contos, mais do que os homens, é conhecerem os seus limi-

tes” (Sena, 2006, p. 195). A simplicidade aparente destas afirmações contrasta, desde logo, com a natureza muitas vezes irónica com que são referidas ao longo do texto e, sobretudo, com a complexa dinâmica textual que representam, requerendo algumas observações preliminares.

De facto, o número de elementos que se pode narrar ou incorporar num texto que se pretende breve é, à partida, limitado, sobretudo se considerarmos formas mais extensas, cuja génese não preveja determinado tipo de restrições; o conto, por oposição ao romance, parece adquirir a sua identidade através da sua brevidade e das consequências narrativas que lhe são inerentes. Este princípio, não obstante, comporta uma dimensão significativamente ambígua – como de resto Jorge de Sena não o ignorava: “Sem definições, a brevidade não existe, não se realiza, da mesma forma que, com elas, não tem essência própria nem estrutura virtual” (Sena, 2006, p. 197) —, que deriva da dificuldade de o converter numa extensão física concreta e delimitável.

Julio Cortázar, compreendendo a complexidade que esta conjectura encerra, irá abordá-la através de outra perspectiva, atentando não numa normalização da extensão do texto, mas utilizando a própria consciência que o conto retira da sua brevidade enquanto género literário: sabendo que não pode proceder acumulativamente, “o conto parte de uma noção de limite, que é em primeiro lugar um limite físico” (Cortázar, 1970, p. 406). Nesse sentido, conclui, o tempo e o espaço, no conto, estarão condicionados por essa exigência de condensação narrativa; a acção, do mesmo modo, é limitada pelo enquadramento escolhido.

É, no entanto, através da posição de Charles May que distinguimos uma nítida preocupação em relacionar os limites do conto com o tipo de experiência que este reflecte, a qual, afirma, se traduz numa forma de conhecimento diferente da que encontramos no romance. A ficção breve, assevera, “exige tanto um assunto como um conjunto de convenções artísticas que derivem de e estabeleçam a primazia de ‘uma experiência’ directa e emocionalmente criada e resolvida” (May, 1994, p. 133).

O texto de Sena, antevendo as posições quer de Cortázar quer de Charles May, adquire a sua formulação aparentemente ensaística à medida a que a narrativa parece ceder o lugar à (auto)reflexão, através do exagero e da repetida enunciação — e sublinhe-se o papel da ironia: “A brevidade, porém, isenta-nos de quaisquer perigos. Ora os perigos são, quase sempre, muito breves. Pelo que podemos concordar em que este conto é brevíssimo” (Sena, 2006, p. 198) — das concepções de brevidade e limite, fazendo com que a narrativa se ‘estreite’ de tal forma que quase desaparece no contexto do conto: a subversão do princípio de condensação narrativa converte-se, neste caso, em “desistência de narrar”, e o ‘não-episódio’ que o conto relata procura subordinar-se a uma função verificativa da sua (auto)reflexão: “E um conto breve, brevíssimo, que seja a própria desistência de narrar [...], não sendo mais nada, será por certo a brevidade imprevista, a brevidade captada, a brevidade em si” (Sena, 2006, p. 197).

Assim, e como pretende o narrador comprovar através das constantes repetições, paradoxos ou mesmo pelo carácter muitas vezes digressivo do seu raciocínio em que se dilui e se dilata a sua ironia, à brevidade deste conto – que o é (breve) em termos de extensão —, não corresponderia, deste modo, um prin-

cípio de condensação narrativa, visto que os limites do ‘acidente’ ou, melhor, ‘incidente’ narrado, não reflectem os limites do próprio conto. Não é, contudo, claro ou sequer sustentável supor que a experiência que acaba por lhe definir os limites se circunscreva, na sua totalidade, às circunstâncias dos eventos narrados – até pela lógica que do próprio texto sobrevém: “Claro que narrar não é, como todos sabem, o suficiente para escrever um conto” (Sena, 2006, p. 195) —, nem se pode afirmar que a narrativa funcione como um simples pretexto para a (auto)reflexão que ele evidencia, considerando a complexa e subtil relação que se estabelece entre esses eventos. Os seus limites, julgamos, são-lhe impostos pela experiência e a dificuldade que é o acto de narrar, em si, um conto, e este conto em particular, com todas as singularidades que o género literário lhe exige e que o texto de Sena procura subverter. Deste movimento resulta a estupefacção sentida pelo leitor ao verificar que, num conto de facto breve, a narrativa em si torna-se brevíssima em comparação com a interpretação, que a acompanha, sobre o carácter da sua brevidade.

Em “Isto não é um conto”, de Denis Diderot, são-nos apresentados dois relatos que traduzem, em dois momentos distintos, a malícia inerente ao ser humano nas suas ligações amorosas; seja através da relação entre Tanié e a Senhora Reymer ou da relação entre Gardeil e a Senhora de La Chaux, a narrativa procura, de forma deliberada, desdobrar e comprovar esta concepção inicialmente proposta que se irá reflectir, sucessivamente, em “É preciso admitir que há homens muito bons e mulheres muito más” (Diderot, 2010, p. 14) e, mais à frente, “de resto, se há mulheres más e homens muito bons, há também mulheres muito boas e homens muito maus” (Diderot, 2010, p. 23). O narrador, aliás, adverte-nos desde logo para as consequências narrativas desse processo: “a minha historieta não prova mais do que aquelas que vos extenuaram antes” (Diderot, 2010, p. 13), referindo-se a “Uma litania de historietas gastas [...] que mais não dizem que uma coisa conhecida de toda a eternidade, a de que o homem e a mulher são duas bestas muito maliciosas” (Diderot, 2010, p. 12). A interpretação que se retira de ambas as premissas supramencionadas, e que corresponde a um paradigma amoroso de contornos trágicos, é tão irónico quanto expectável: “Se há um bom e honrado Tanié, é a uma Reymer que a Providência o envia; se há uma boa e honrada de La Chaux, ela será o quinhão de Gardeil; a fim de que tudo decorra da melhor forma possível” (Diderot, 2010, p. 47).

Na ausência de um elemento de perturbação, acontece exactamente o que o narrador antecipa e o desfecho, previsto, procura converter a narrativa num exercício de verificação. Nesse sentido, o autor, aproveitando-se das expectativas do leitor – através da introdução das personagens a que correspondem as figuras do narrador e do leitor e da formulação do diálogo entre si —, antecipa a sequência dos eventos que irão alegadamente ‘limitar-se’ a apresentar os factos, na medida em que estes comprovam a veracidade da sua concepção inicial, despojando-os, dessa forma, do seu valor intrínseco. Resta, no entanto, o texto literário e o prazer da sua leitura, como o mesmo afirma, não sem alguma ironia, aludindo a outros textos de uma mesma natureza trágico-amorosa: “Mas parece que lhe devemos, contudo, um serão bastante agradável, e que essa leitura levou a que...” (Diderot, 2010, p. 12); e, de facto, a sua leitura leva-nos não só a reflectir

sobre a importância de vários aspectos do género em que insere como se torna tão mais interessante quanto a consciência da profundidade do seu ‘logro’: se o subterfúgio originado por esta deslocação narrativa coloca em causa a relevância do desenlace, porque o priva da sua imprevisibilidade, torna-o, ao mesmo tempo, num objecto fundamental no efeito – de frustração das expectativas – causado no leitor. Desta subversão do processo narrativo resulta não só a provocação contida no título “Isto não é um conto”, como a adenda subsequente “ou que é, em caso de dúvida, um mau conto” (Diderot, 2010, p. 9), cuja ironia só podemos compreender depois de considerarmos os mecanismos de que este texto se serve.

Comentava Allan Pasco, distanciando-se da posição enunciada por E. D. Hirsch, que “As características distintivas [de um texto, dentro de um género] só se tornam de facto distintivas quando, na sua congruência plural, contribuem com sucesso para isolar – de forma mais ou menos acentuada e na maior parte – um *locus*” (Pasco, 1994, p. 115). Um género pode – e deve – admitir variações no modo como os seus elementos são utilizados, senão acabaria por se esgotar rapidamente na sua inflexibilidade, até mesmo variações tão profundas quanto os exemplos que “Conto brevíssimo” e “Isto não é um conto” representam para o conto. A sua existência, apesar do que os seus autores possam ou não ter delineado, não coloca necessariamente em causa a definição do género em que se inserem, porque estes textos apenas adquirem os seus contornos disruptivos dentro e em relação a esse grupo específico, e a sua formulação deliberadamente subversiva acaba por tornar evidente a pertinência dos elementos que o caracterizam.

Referências Bibliográficas

- Cortázar, J. (1970). Algunos aspectos del cuento. *Casa de las Américas*, 60, 403-416.
- Diderot, D. (2010). *Isto não é um conto*. Lisboa, Portugal: Arbor Litterae.
- May, C. (1994). The Nature of Knowledge in Short Fiction. In C. May (Ed.), *The New Short Story Theories* (pp. 131-143). Athens, Ohio: Ohio University Press.
- Pasco, A. (1994). On defining short stories. In C. May (Ed.), *The New Short Story Theories* (pp. 114-130). Athens, Ohio: Ohio University Press.
- Reid, I. (1977). *The Short Story*. Londres, Inglaterra: Methuen.
- Sena, J. (2006). Conto brevíssimo. *Antigas e Novas Andanças do Demónio* (pp. 195-198). Lisboa, Portugal: Edições 70.

Resumo

Análise do modo como dois textos (“Conto brevíssimo”, de Jorge de Sena, e “Isto não é um conto”, de Denis Diderot) exploram a subversão de diferentes princípios narrativos do conto, jogando não só com os seus elementos mais firmemente estabelecidos como também com as expectativas do leitor, frustrando-as de forma mais ou menos deliberada.

O conto de Sena começa – e termina – com uma (auto)reflexão sobre o tema da brevidade no conto e das implicações desta tensão no próprio acto de narrar, deixando apenas um brevíssimo espaço para a exposição da narrativa, num movimento que o mesmo identifica como “desistência de narrar”. No conto de Diderot, o autor aproveita-se das expectativas do leitor, antecipando desde logo um desfecho que irá, no final, corresponder à totalidade das premissas reveladas. A ausência de um elemento de perturbação, num texto em que acontece exactamente aquilo que o narrador avisa no seu início, torna-se ensurdedora e, ao mesmo tempo, provocante,

se considerarmos a advertência traduzida quer no seu título como na passagem subsequente: “ou que é, em caso de dúvida, um mau conto”.

Em ambos os casos está subjacente – e em grande parte através do uso de mecanismos de ironia – uma provocação que expõe a necessidade da sua reinterpretação à luz dos respectivos princípios que procuram fracturar.

Abstract

Analysis on how the means used by two texts (“Very short story”, by Jorge de Sena, and “This is not a story”, by Denis Diderot) explore the subversion of different principles regarding the short story, using not only their most firmly established elements but also the reader’s expectations, eluding them in a more or less deliberate way.

Sena’s short story begins – and ends – with a (self)reflection about the concept of brevity in a short story and its implications in the very act of storytelling, leaving only a brief space for the actual story, through an action he defines as “storytelling waiver”. In Diderot’s short story, the author takes advantage of the reader’s expectations, anticipating an outcome that will be an exact match to his early indications. The absence of an element of disturbance, in a text in which it happens exactly what the storyteller advises in the beginning, becomes deafening and, at the same time, provocative, especially if we consider the warning translated both in its title (“This is not a short story”) as well as in the ensuing passage: “or which is, in case of doubt, a bad short story”.

In both cases there is a defiance underlying – largely by using irony – that exposes the necessity of its reinterperatation in the light of the principles which they seek to fracture.

“Ando há muito tempo para contar uma história de fadas”: *O Lagarto*, de José Saramago

“I’ve been wanting to tell a fairy story for a long time”: José Saramago’s
O Lagarto

Carlos Nogueira

Universidade de Vigo, Cátedra Internacional José Saramago
carlosnogueira@uvigo.es

Palavras-chave: José Saramago, *O Lagarto*, conto, crónica, literatura para a infância, xilografia, literatura de cordel brasileira.

Keywords: José Saramago, *O Lagarto* (*The Lizard*), tale, chronicle, children’s literature, xylograph, Brazilian cordel literature.

A relação da escrita de José Saramago (1922-2010) com os leitores mais jovens começou em 2001, com a publicação da narrativa, ilustrada por João Caetano, *A Maior Flor do Mundo*. Este foi o primeiro e o único texto que o escritor português dirigiu explicitamente ao público infantil, mas não é a única obra de Saramago que, no formato de álbum ilustrado, podemos ser induzidos a associar ao universo da literatura para a infância. Vejamos: em janeiro de 2011, sete meses após a morte de José Saramago, sai, com ilustrações de Manuel Estrada, *El Silencio del Agua*, que retoma um fragmento do livro *As Pequenas Memórias* (2006). A publicação em língua espanhola é de 2007), como se lê na ficha técnica. Em 2015, surge uma edição ilustrada d’*O Conto da Ilha Desconhecida* (ilustrações de Fátinha Ramos, Porto: Porto Editora), publicado pela primeira vez em 1997 (desenhos de Pedro Cabrita Reis, Lisboa: Pavilhão de Portugal Expo’98 / Assírio & Alvim). Este texto não foi escrito necessária e especificamente para o público infantil e, mais propriamente, juvenil, mas a sua inclusão na lista de livros recomendados para os alunos do 8º ano de escolaridade faz com que se tenda a vê-lo enquanto obra originalmente destinada aos leitores infantis e juvenis. Para essa ideia generalizada muito contribuem quer o título do livro, cuja configuração (o termo “conto” associado ao sintagma “Ilha Desconhecida”) lembra os livros de aventuras tão ao gosto do público mais jovem, quer, desde 2015, a informação, destacada na capa em forma de uma espécie de selo, “Leitura recomendada. 8º ano”. Em setembro de 2016, quinze anos depois da publicação de *A Maior Flor do Mundo* e seis após o falecimento do autor, é publicado um novo álbum ilustrado que mais uma vez

o público poderá ser imediatamente induzido a associar à literatura infantil: *O Lagarto*, com ilustrações (xilografuras) de J. Borges, um artista (xilógrafo) e cordelista brasileiro. Trata-se agora da republicação de um texto (uma crónica ou um conto) incluído no livro *A Bagagem do Viajante* (1973), que reúne crónicas saídas no vespertino *A Capital* (1969) e no *Jornal do Fundão* (1971-1972).

No álbum *O Lagarto* não há qualquer referência à origem do texto, que foi publicado pela primeira vez como crónica num jornal e como tal republicado no livro *A Bagagem do Viajante*, que tem como subtítulo precisamente o termo *Crónicas*. Mas é como conto, ou, mais livremente, como história, que o leitor, jovem ou adulto, lerá *O Lagarto*, em cuja contracapa, em grandes caracteres vermelhos, encontramos esta advertência: “De hoje não passa. Ando há muito tempo para contar uma história de fadas, mas isto de fadas foi chão que deu uvas, já ninguém acredita, e por mais que venha jurar e trejurar, o mais certo é rirem-se de mim. Afinal de contas, será a minha simples palavra contra a troça de um milhão de habitantes. Pois vá o barco à água, que o remo logo se arranjará”. Este é o primeiro parágrafo de um texto que, publicado num jornal enquanto crónica e republicado também enquanto tal num livro de crónicas, terá certamente levado muitos dos primeiros leitores a questionarem o estatuto genológico de uma narrativa que parece ser muito mais um conto (ou uma “história de fadas”, como o narrador afirma logo na primeira frase) do que uma crónica. Terá sido a configuração de conto que determinou, antes de mais, a escolha deste texto para inclusão num álbum ilustrado, mas a sua vertente cronística de representação de um espaço e um tempo presentes (Lisboa, o Chiado) não terá estado ausente dos critérios dos responsáveis pela ideia e pela conceção deste livro. Na ficha técnica, aparece o nome de Alejandro García Schnetzer como detentor dos direitos “da obra original”, e é assim porque foi sua a ideia de combinar a crónica de José Saramago à arte pictórica do brasileiro J. Borges. O livro *El Silencio del Agua*, ao qual nos referimos acima, nasceu também da iniciativa do editor Alejandro García Schnetzer (Schnetzer, 2016, pp. 71-78).

O leitor que não conheça “O Lagarto” enquanto crónica não saberá que o parágrafo que na edição de 2016 surge na contracapa é o primeiro da versão original; e não saberá que esse primeiro texto tem agora n’*O Lagarto* enquanto álbum ilustrado uma organização por parágrafos com algumas diferenças, sem que isso altere o conteúdo. O primeiro parágrafo do livro é a primeira frase do segundo parágrafo da crónica: “A história é de fadas” (sem numeração de páginas. Posteriores referências aparecerão com a indicação s.n.). Este *incipit*, sobretudo para o público mais jovem, é exemplar, e nem o facto de aqui ecoar a frase ou as frases próximas que introduzem o ato de contar um conto (como “Vou contar-te uma história de fadas”, entre muitas outras combinações possíveis) diminui essa exemplaridade. Há, pelo contrário, um ganho de expressividade e de aura, uma vez que, em Saramago, a clareza da ideia e a simplicidade da expressão não são incompatíveis com profundidade e seriedade. Saramago foi um mestre nesta ligação entre o mais oralizante e o mais concetual; um mestre no ato de escrever como quem conta uma história, a diz na presença de uma pessoa ou de um auditório.

José Saramago, em 1998, escrevia “que, para entender quem eu sou, há que ir às crónicas. As crónicas dizem tudo (e provavelmente mais do que a obra que

veio depois) aquilo que eu sou como pessoa, como sensibilidade, como percepção das coisas, como entendimento do mundo: tudo isso está nas crónicas” (Saramago, como citado em Reis, 2015, p. 46). O escritor, com o respeito que sempre se lhe reconheceu por quem estudou e deu a conhecer a sua obra, ressaltava a possibilidade de os estudiosos da literatura terem “outra opinião, perfeitamente legítima e se calhar muito mais fundada” (Saramago, como citado em Reis, 2015, p. 46).

Concordamos inteiramente com Saramago, e podemos recorrer a “O Lagarto” para demonstrar que a crónica ocupa um lugar especial na economia da obra literária de José Saramago. A frase “A história é de fadas”, simples mas sonante, constitui uma espécie de síntese da escrita de Saramago, e a crónica “O Lagarto” é, neste raciocínio, um texto minimal que tem em si as principais características éticas e estéticas que celebrizaram este autor: a narrativa literária como representação e descoberta do mundo, da passagem do tempo e das transformações da História; a subversão de ideias feitas, pessoas, instituições e acontecimentos históricos tornados intocáveis pelos discursos oficiais; a escrita fluida e transparente, sem “aqueles ritmos e aquela espécie de ramificação constante” (Saramago, como citado em Reis, 2015, p. 45) e sem aquela “espécie de barroquismo” que marcaram os primeiros romances do autor (Saramago, como citado em Reis, 2015, p. 46); o recurso à fusão do apontamento mais realista com elementos do maravilhoso e do fantástico; a assunção de que o escritor e o homem que lhe corresponde são uma e a mesma pessoa, e que, portanto, a responsabilidade ética da escrita deve prolongar-se na responsabilidade do escritor enquanto cidadão.

A tudo isto acresce, nas crónicas de Saramago, o “prenúncio da descoberta do mágico poder inventivo de símbolos, alegorias e estranhas personagens que abundantemente têm povoado a ficção deste escritor” (Reis, 2015, p. 32). A personagem de *O Lagarto* é uma estranha personagem e um símbolo, sem dúvida, e a história funciona como uma alegoria com muitas possibilidades de leitura. Perante esta narrativa e as ilustrações (xilografuras) de J. Borges, os leitores adultos, dependendo da sua formação e do seu conhecimento sobre a obra e o pensamento de Saramago, captarão conscientemente o princípio que atravessa toda a escrita deste autor, para quem escrever foi sempre ação na vida da *pólis*, participação no fazer da vida pública e, em particular, política. Os leitores mais jovens farão interpretações diversas, mas não lhes escapará (muito pelo contrário, aliás, decerto) a matriz desta história, que nos fala de desconfiança, autoridade e poder (as forças de segurança interna e as Forças Armadas investem sobre o lagarto, que, de repente, se transforma numa grande rosa vermelha e depois numa pomba branca), e também de transformação ética e estética do mundo. *O Lagarto* é claramente um *discurso*, como advoga Hannah Arendt, que se manifesta na esfera pública por meio da sabedoria reflexiva, da razão, do pensamento. Neste lagarto, personagem do fantástico que vem a ser, no final, uma pomba branca, há pensamento político e ação política, há, como no conto maravilhoso ou de fadas anónimo, um profundo sentimento de justiça e ética, há esperança no futuro do ser humano e do mundo (apesar do pessimismo confesso de Saramago), mas há, antes de mais, literatura. *O Lagarto* é um exemplo perfeito da *práxis* e da *poésis* artística e intelectual de José Saramago, que neste texto nos diz que uma *pólis*

para todos, humanos e não humanos, pode nascer em qualquer lugar, em qualquer momento.

As ilustrações de *O Lagarto* remetem para uma tradição cultural e literária brasileira dita popular: a literatura de cordel e as xilogravuras das capas dos chamados folhetos (ressalve-se desde já: no cordel típico só as capas são ilustradas. Dizemos “típico” porque há cada vez mais um tipo de “folheto” ou livro, denominado “cordel ilustrado”, que inclui ilustrações no interior, a preto e branco ou, mais recentemente, a cores, quando no cordel clássico as xilogravuras da capa são quase sempre a traço negro). Há uma certa coincidência temática e de motivos e um diálogo implícito com obras clássicas da literatura de cordel como *O Pavão Misterioso*, e isso explicará, parece-nos, a escolha de J. Borges como autor das ilustrações deste livro. J. Borges, um mestre incontestado da xilogravura, tem ilustrado inúmeras capas de folhetos de cordel, mas também livros destinados ao grande público, como, entre outros, para além de *O Lagarto*, a edição brasileira completa, muito cuidada graficamente, dos contos dos Grimm (São Paulo: Cosac Naify, 2012).

O papel das ilustrações, nos livros dirigidos, antes de mais, aos públicos infantil e juvenil, não se resume à clarificação da mensagem. A ilustração não é uma paráfrase que visa concretizar um texto, torná-lo simplesmente legível ou compreensível. Em *A Ilustração do Livro Infantil*, Luís Camargo classifica as funções da ilustração em termos que revelam bem a sua complexidade: funções descritiva, narrativa, estética ou lúdica, ética e simbólica (Camargo, 1995), as quais, acrescentamos nós, se atualizam diferentemente de leitor para leitor e de faixa etária para faixa etária. A imagem da capa, só por si, atrai o olhar do potencial leitor (ou comprador), convida-o a folhear o livro e, ao mesmo tempo, conduz à identificação imediata do tema ou da personagem central do texto (ou, n’*O Lagarto*, personagens, porque na capa do livro temos um lagarto, identificável com os monstros em que era fértil a literatura de cordel portuguesa, e, um pouco por cima dele, uma pomba. O lagarto desta “história de fadas”, como o leitor saberá e como dissemos acima, transforma-se, no final, numa rosa vermelha e, a seguir, numa pomba).

Estamos no universo do álbum ilustrado, mas podemos procurar compreender a estratégia de construção da capa d’*O Lagarto* como se estivéssemos a analisar a capa de um folheto de cordel. A xilogravura da capa anuncia um relato de ações centrado num estranho monstro e num animal mais reconhecível (uma pomba) que voa sobre ele. Pretende atingir-se um resultado que, no fundo, não difere do resultado que os tipógrafos e os editores-impressores da literatura de cordel portuguesa e europeia visavam, e que é também o resultado que perseguem ainda hoje os responsáveis pelos muitos folhetos de cordel que vão sendo produzidos no Brasil. Podemos dizer que, hoje, com o desenvolvimento do livro infanto-juvenil ou do álbum ilustrado em geral em Portugal, há, pelo menos nas editoras mais especializadas, fortes preocupações estéticas e de produção gráfica que não existiam. Mas o objetivo fundamental (publicitário, comercial) da capa, agora como no passado, vem a ser, no essencial, o mesmo: atuar cognitiva e emocionalmente sobre o comprador potencial e eventual leitor, e para isso as gravuras devem desencadear um significativo impacto visual junto do público.

Podemos identificar na construção da capa d’*O Lagarto* outra semelhança evidente com a literatura de cordel, relacionada, obviamente com o que acabámos de dizer sobre o efeito cognitivo e emocional da imagem (e não só: também os caracteres e as suas cores, os seus tamanhos, toda a organização, enfim) da capa. Apesar dos discursos necessariamente dissemelhantes, o título e a gravura interagem perfeitamente e convergem numa mesma estratégia: a redução da mensagem ao essencial, primeiro, mas também a multiplicação de sentidos propostos pela inteligência e pela sensibilidade de cada leitor. Porque é o primeiro signo a ser visto (ou pelo menos aquele que mais atenção desperta, porque não é de supor que os compradores d’*O Lagarto* sejam analfabetos, como eram muitos dos compradores de folhetos portugueses ou europeus, e como eram e são ainda muitos dos compradores brasileiros de folhetos de cordel), a imagem da capa não pode deixar de revelar ou de sugerir as principais linhas do texto.

Escrevíamos acima que não é provável que entre os compradores d’*O Lagarto* haja algum comprador analfabeto. Mas há, com certeza, não leitores (crianças) entre os consumidores deste livro, que se inscreve na categoria de livros (os álbuns ilustrados) que atingem o seu público de eleição (ou um dos seus públicos) por meio de “mediadores que, por um lado, compram o livro e, por outro, o leem muitas vezes em voz alta para ele” (Linden, 2011, p. 29). Estas palavras de Walter Benjamin, no texto “Visão do livro infantil”, ajustam-se bem ao universo pictórico, de qualidade e originalidade inegáveis, d’*O Lagarto*: “Nesse mundo permeável, adornado de cores, [...] a criança é recebida como companheira. Fantasiada, com todas as cores que capta lendo e vendo, a criança entra no meio de uma mascarada e também participa dela” (Benjamin, 1984, p. 55).

Dar a conhecer num livro ilustrado um texto que Saramago escreveu e publicou como crónica é um modo de revisitar e divulgar a obra de um escritor incontornável das literaturas portuguesa e universal. N’*O Lagarto*, como em toda a escrita de José Saramago, a realidade e a imaginação encontram-se perfeitamente unidas, sem que a imaginação apague o sentido da realidade, e sem que a realidade mate a beleza e o encanto que somos capazes de encontrar, criar e querer no mundo. Para Saramago, tudo aquilo que imaginamos e contamos existe, faz parte do mundo, e é por isso mais real do que muito daquilo a que chamamos realidade. Ao lerem, ao ouvirem ou ao inventarem uma história, as crianças (e não só) são atores e “cenógrafos que não se deixam censurar pelo «sentido»” (Benjamin, 1984, p. 55). Para elas, a transformação da rosa em pomba, n’*O Lagarto*, é aquilo que não pode ser dito senão por essas mesmas palavras, “é o impronunciável que paradoxalmente se pronuncia” (Lourenço, 1974, p. 137), é “o que diz a palavra poética” (literária) (Lourenço, 1974, p. 137), é um instante de pura e intensa realidade do imaginário e do maravilhoso: “E então a rosa moveu-se rapidamente, tornou-se branca, as pétalas mudaram-se em penas e asas – e uma pomba levantou voo para o céu azul”.

N’*O Lagarto*, diz-nos o narrador, a “história é de fadas”, um conto de fadas, portanto, ou conto maravilhoso, que “é ainda hoje o primeiro conselheiro das crianças, porque foi o primeiro da humanidade, e sobrevive, secretamente, na narrativa. O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas” (Benjamin, 1985, p. 215).

Referências bibliográficas

- Benjamin, W. (1984). Visão do livro infantil. In *Reflexões: a Criança, o Brinquedo, a Educação* (pp. 55-60). Trad. de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo, Brasil: Summus.
- Benjamin, W. (1985). O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In *Obras Escolhidas I. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura* (pp. 197-221). Pref. de Jeanne Marie Gagnebin. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasil: Brasiliense.
- Camargo, L. (1995). *A Ilustração do Livro Infantil*. Belo Horizonte, Brasil: Editora Lê.
- Linden, S. Van der (2011). *Para Ler o Livro Ilustrado*. Trad. de Dorothée de Bruchard. São Paulo, Brasil: Cosac Naify.
- Lourenço, E. (1974). Eugénio de Andrade ou o paraíso sem mediação. In *Tempo e Poesia* (pp. 133-148). Porto, Portugal: Editorial Inova.
- Reis, C. (2015). *Diálogos com José Saramago*. Porto, Portugal: Porto Editora.
- Saramago, J. (1973). *A Bagagem do Viajante*. Lisboa, Portugal: Editorial Caminho.
- Saramago, J. (2016). *O Lagarto*. Xilogravuras de J. Borges. Porto, Portugal: Porto Editora / Fundação José Saramago.
- Schnetzer, A. G. (2016, agosto). Um texto só sobrevive quando muda. Entrevista concedida por Alejandro García Schnetzer. *Blimunda*, 51, 71-78.

Resumo

“A história é de fadas”. Começa assim, com esta frase declarativa que é também um parágrafo, o álbum ilustrado *O Lagarto* (2016), com texto de José Saramago e ilustrações de J. Borges. Neste artigo, tendo bem presente a relação de Saramago com a literatura dirigida aos públicos infantil e juvenil, estudaremos *O Lagarto* enquanto texto verbal e enquanto texto pictórico ou visual, e procuraremos identificar e compreender as mensagens que ele encerra. Tratando-se de um texto, publicado há mais de quatro décadas e inicialmente destinado apenas a um público (adulto e leitor de jornais) muito distinto do também visado neste álbum ilustrado (as crianças e os jovens), equacionaremos ainda o seu estatuto genológico.

Abstract

“This story is about fairies.” This declarative sentence, which is also a paragraph, begins the illustrated album *O Lagarto (The Lizard)* (2016), with text by José Saramago and illustrations by J. Borges. In this article, bearing in mind Saramago’s relationship with literature aimed at children and young adults, we will study *The Lizard* as a verbal text and as a pictorial or visual text, and we will try to identify and understand the messages that it contains. The text was first published more than four decades ago and was initially intended only for a public (adults and newspaper readers) very different from the one targeted by this illustrated album (children and young people), so we will also consider the question of which genre it belongs to.

O Leão Velho: fronteiras e margens do imaginário colonial

O Leão Velho: frontiers and borders of the colonial imaginary

Ana Isabel Correia Martins¹

Universidade de Coimbra
anitaamicitia@hotmail.com

Palavras-chave: imaginário colonial, savana, ressonâncias imperialistas, fronteiras geográficas e identitárias.

Keywords: Colonial imagery, savannah, imperialist resonances, geographical and identity borders.

1. Fronteiras e margens do conto para Lídia Jorge: um *palimpsesto* colonial

Talvez o império, pensou Kublai Khan, não seja mais do que um zodíaco de fantasmas da mente.

(Calvino, 2015, p. 38)

“Em termos de género, o conto é um híbrido. Ele promove os dotes copiosos da narrativa mas dirige-se para a forma sucinta do poema. Gostaria que os meus contos, oscilando entre uma e outra forma, contivessem filmes de acção [...] com um mínimo de palavras”². O conto assume uma importância significativa no contexto da produção ficcional da escritora, que não deixa de promover a hibridização do *género* literário quando lhe dá uma afinação entre a crónica e o poema, entre o registo diarístico e biográfico, espelhando marcas de um percurso pessoal, na antecâmara de certos acontecimentos³. O processo de escrita opera como uma busca experimental na senda de uma (re)solução, representa a

¹ Pós-doutoranda da Fundação para a Ciência e Tecnologia.

² <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/2016-06-09-Lidia-Jorge-Contos-viagens-e-enigmas> *Entrevista publicada no JL 1190, de 11 de maio de 2016* (site consultado a 26 de Maio de 2017).

³ “Sou uma cronista do tempo que passa, mas uma cronista que não dispensa a alucinação e a fantasia. Pelo contrário, assumo-as como parte integrante do testemunho” (Letria, 2016, p. 6).

construção de um caminho que não tendo um desenlace fechado ilumina sentidos. Cumpre-se, desta forma, uma tentativa de recuperação e de indagação identitárias, de revelação circunstancial dos acontecimentos da existência humana e, apesar de toda a brevidade que o define, o Conto ainda dá corpo estético-literário a uma procura escatológica do Homem e a uma reconciliação com/no mundo:

Os contos são a parte mais autobiográfica de um escritor, pontuados por reptos da vida quotidiana, encontros, viagens. É algo que não está estruturado. Mesmo que um romance não esteja estruturado à partida, a certa altura é como uma árvore: há uma arborescência e um esquema que a pessoa vai voluntária ou involuntariamente cumprindo. O conto resulta de momentos fugazes, de pensamentos soltos. Fica sempre algo de misterioso. Há uma espécie de desenlace que nunca se dá por completo. O conto é uma tentativa de revelar, de procurar o sentido para essa perturbação que a vida traz⁴.

Apesar do carácter reducionista de qualquer classificação, é possível dividir os contos da escritora em três grupos distintos: no primeiro integramos histórias experienciadas por narradoras-personagens, que revisitam na primeira pessoa e de forma aparentemente ingénuas a sua infância ou outras vivências passadas, de onde se enumeram *A Instrumentalina*, *Testemunha*, *Para além das estradas* e *O Conto do nadador*. O segundo grupo reúne enredos situados no presente, que apreendem a intimidade e a complexidade de certos dilemas existenciais e identitários, lembremo-nos d'*A prova dos pássaros*, *António*, *O Belo Adormecido*, *Assobiando na Noite*, e *O Leão Velho*. O terceiro grupo abrange os restantes quatro contos “Marido”, “Espuma da Tarde”, “As três mulheres sagradas”, “Miss Beijo”, onde é visível uma consciência crítica aguda que problematiza determinados valores da realidade portuguesa, não esquecendo, porém, as colectâneas como *O Amor em Lobito Bay*, que é a quarta recolha de nove contos, depois de *Marido e Outros contos em e a Praça de Londres* (Petrov, 2009, p. 295). Sal guarde-se o facto deste conto que aqui se apresenta como nosso objecto de estudo, *O Leão Velho*, se mostrar permeável nestas categorias, uma vez que reflecte dilemas identitários e individuais, que reverberam no presente, ao mesmo tempo em que denunciam um olhar crítico da realidade portuguesa e de uma memória colectiva. Importa por isso enfatizar a ideia de que este género literário é fértil para Lídia Jorge pela forma simples, linear mas certa como vai cerzindo várias camadas de tempos e

⁴ A escritora continua dizendo que “o conto exige contenção. O escritor de romance gosta de uma atmosfera longa, de um tempo longo, de detalhe. O conto tem de se concentrar no essencial, é como um fósforo: arde rápido mas fica iluminando um bocadinho. Exige uma outra forma de escrita. É um género literário que anda entre a crónica e o poema. Há muitas décadas que tem sido apresentado como o género do futuro. Tenho a impressão de que é assim. Diz bem com a perspectiva fragmentária do mundo de hoje. Grande parte das pessoas não consegue encontrar tempo para se concentrar sobre uma narrativa longa. O conto pode ser uma forma de, diariamente, se ter acesso ao que a literatura faz: um transporte para outro mundo e um encontro com a individualidade. Não substitui o romance, que exige um mergulho numa atmosfera consequente e longa, mas permite esse encontro como uma consolação”. (Letria, 2016). (Consultado a 26 de Maio de 2017).

espaços, nas múltiplas deslocações e representações do indivíduo e da sociedade. Apesar da brevidade formal e da reduzida dimensão narrativa, o *Leão Velho* não deixa de tecer um compromisso sério com o leitor que acede, desde logo, a uma *mise en scène* do imaginário colonial, com todas as suas ressonâncias históricas, políticas e sociais inalienáveis. A escritora algarvia surpreende até os leitores mais incautos com este *palimpsesto* colonial, no qual as fronteiras entre o verdadeiro e o verosímil são osmósicas e fluídas, aproximando as margens geográficas e aprofundando o caudal do imaginário: “a literatura faz com que qualquer geografia do mundo se torne doméstica e qualquer geografia próxima se torne longínqua porque a literatura tem a capacidade de fazer a deslocação dos espaços” (Calaça, 2000, pp. 19-22).

A epígrafe inicial de Carlos Fuentes – “são necessárias várias vidas para fazer uma só pessoa” – revela essa sobreposição das camadas da memória que se adensam ao longo do conto e que vão convidando cada leitor a reviver e a regressar ao passado, consoante o seu maior ou menor grau de identificação pessoal com o momento histórico da narrativa. Edward Said desenvolve esta ideia no seu ensaio *Refléctions on Exile*, dizendo que é importante distinguir classes diferentes de partidas e regressos, estes regressos não são mais do que convites à memória, são viagens ao passado (Said, 1990, pp. 357-366), que cada um percorre subjectiva e individualmente, uma ideia reiterada e amplificada por Lúcia Jorge:

o processo da memória parece assemelhar-se a um processo de ficção. A verdade literária, que é uma mentira mas não uma falsidade, transforma-se em algo de concreto e real, numa vivência possível, uma viagem dentro de outra viagem. Sempre que regressamos a alguma coisa que queremos rememorar nunca podemos ser exactos nem claros nem objectivos, sempre acrescentamos ou tiramos coisas, deformamos coisas, alteramos realidades que sucessivamente já lá não estão. (Jorge, 1999, p. 16)

Desta forma, Memória e Identidade implicam movimentos psicológicos, deslocações espaço-temporais, itinerários de esquecimento nos quais se diluem traumas, culpas e se agigantam vontades: coordenadas fundamentais na leitura deste Conto. Verdadeiramente, nunca se redime nem se recupera por inteiro o que foi esquecido até porque o choque do resgate desse passado tornar-se-ia demasiado violento. A História, neste processo, tem um papel de validação, de exploração, de escrutínio, denúncia e legitimação de sentidos e de significados. A abordagem histórica feita pela Literatura opera como um mecanismo de desconstrução de discursos oficiais, envidando esforços numa reconstrução de uma linguagem marginal, alternativa mas factual, ao mesmo tempo que giza uma rectificação do passado⁵.

⁵ Ana Paula Ferreira chama a atenção para a ficção portuguesa do pós 25 de Abril de autoria feminina: “um não negligenciável *corpus* de revisionismo histórico que simultaneamente inscreve e questiona internamente a representação da revolução enquanto novo começo transformativo” na medida em que se desconstrói a narrativa convencional do 25 de Abril ao mesmo tempo que reconfigura “o tradicional silêncio dos recônditos da História e a ideia do tema da revolução por acontecer” (Ferreira *apud* Kaufman & Klobucka, 1997, p. 220).

Lídia Jorge reivindica a necessidade de os escritores encontrarem um espaço de acção que seja simultaneamente profético e pragmático porque a Literatura é esta candeia que não iluminando inteiramente a envolvimento deixa vislumbrar a imensidão do desconhecido:

Ora a nível literário, de facto, alguma coisa mudou depois do 25 de Abril e que não tem apenas a ver com o inexorável correr do tempo e a mutação dos sucessos e sim com o povoamento do imaginário português por outros valores, outros mitos, outros horizontes. Simplesmente porque a Literatura é apenas uma extensão da vida e a vida realmente essa mudou. Eu diria que o espaço interior da sociedade portuguesa mudou sobretudo na direcção de dois pólos antagónicos ainda que indissociáveis, dois vectores antitéticos entre os quais se joga a dramatização mais funda dos nossos dias que correm. Dum lado o sentimento da amputação, da redução dum império, o que desembocou numa sintomatologia da exiguidade, diria mesmo a sintomatologia da nossa pequenidade, enquanto corpo colectivo. Do outro a verbalização da mitologia da liberdade e da libertação, da emancipação pessoal e individual. (Jorge, 1986, pp. 57-58)

Reflectindo sobre a produção literária depois de 1974, Maria Alzira Seixo nota que apesar das diferentes direcções que essa produção tomou, há um denominador comum que é “o espaço da terra”, nas suas palavras, é como se tivesse sentido escrever a terra em vez de escrever sobre a terra. A distinção entre “escrever sobre a terra” e “escrever a terra” é crucial para uma melhor compreensão da ficção de Lídia Jorge porque escrever “a terra” implica traçar novos territórios para sujeitos colocados em locais específicos, estabelecendo uma forte aliança desterritorializante entre escrever e “a terra” e implicando um comprometimento e envolvimento com um húmus fundacional e identitário (Seixo, 1986, p. 72). Lídia Jorge cultivava uma escrita de imagens íntimas e memórias compartilhadas, um testemunho sem face e anónimo, que poderia ser de qualquer um, promovendo uma identificação tácita e implícita, derrogando fronteiras de espaço e tempo.

2. O Leão Velho: a *mezzanine* do Império

- No dia em que conhecer todos os símbolos
 - perguntou a Marco - conseguirei possuir o meu império, finalmente? Ao que o veneziano respondera:
 - Sire, não acredites nisso: nesse dia serás tu mesmo símbolo entre os símbolos.
- (Calvino 2015, p. 38)

Antes mesmo de nos debruçarmos sobre a representação da História dentro da estória, merecem ser tecidas algumas considerações, relativamente a esta articulação da ‘metrópole’ com as suas colónias, tão estruturante na construção da ideia de Império, uma *marca d’água* na promoção de doutrinas, de discurso(s) ideológico(s) e de uma cultura material portuguesa. Chamemos por isso a este conto uma *mezzanine* do império no sentido em que é sobretudo um lugar de passagem, de reminiscência, tantas vezes lúdico e de dualidades. Nas palavras

de Lídia Jorge, apercebemo-nos da complexidade do fenómeno e da gestão de todos estes sentimentos ambivalentes, dúbios e traumáticos:

Só que, durante alguns anos, não fui capaz de lidar com os elementos que eu tinha trazido de África. Porque África, além da situação histórica, proporcionava na altura, e penso que, ainda hoje proporciona, sentimentos muito vivos, uma vez que se mantêm, lado a lado, situações reais que as sociedades europeias viveram há muitos séculos, misturadas com propostas contemporâneas. Nada de mais perturbador e, ao mesmo tempo, energético para quem tem o sentido de observação da vida do que encontrar misturados elementos do extremo passado com aqueles que já anunciam o futuro. (Letria, 2016, p. 92)

Não podemos por isso subestimar a(s) referência(s) de Moçambique na mundividência da escritora:

Tudo isso foi muito difícil, eu assisti ao início dos momentos que se seguiram ao dia 25 de Abril. Da parte dos portugueses, os primeiros dias da revolução foram vividos com alegria, ainda que longe da euforia que tomou Lisboa. Na Beira, em Moçambique, pude testemunhar que a mudança foi vivida com prudência. As pessoas percebiam que uma nova página estava a ser virada entre os dedos e que ela iria ser disjuntiva. (Letria, 2016, p. 85)

O colonialismo activa uma estratégia de superioridade flexível que coloca o colonizador numa rede de relações possíveis com o colonizado, sem nunca se esbater, inteiramente, uma vantagem relativa e uma assimetria de poder. Por esse facto, o desfecho do conto é tão desarmante e irónico, na forma como desconstrói esse (pre)conceito que se coloca como imagem prévia e inconsciente no imaginário do leitor. A matriz imperial é de natureza política mas as suas repercussões e manifestações são culturais, sociais, antropológicas, literárias, psicológicas, potenciadas pela diversidade de idiosincrasias. Nesse sentido, estejamos cientes de que falar de Angola, Cabo Verde, Moçambique, Guiné significa abordar e representar diferentes realidades, ou antes, significa focarmos uma mesma realidade matizada pelas múltiplas variações de testemunhos.

Edward Said apresenta uma definição de *Orientalismo* passível de ser ajustada ao fenómeno do *Colonialismo*:

uma *distribuição* de consciência geopolítica em textos estéticos, eruditos, económicos, sociológicos, históricos, filológicos, a *elaboração* de uma distinção geográfica [...] a *reconstrução* filológica, a análise psicológica e a *descrição* paisagística e sociológica, o orientalismo não apenas cria como mantém; ele é, em vez de expressar, uma certa vontade ou intenção de entender, controlar, manipular e até incorporar, aquele que é um mundo manifestamente novo ou diferente, é, acima de tudo, um discurso que de modo algum se relaciona em correspondência directa com o poder político, mas que é produzido e existe numa troca desigual com diferentes tipos de poder, moldado até certo ponto pelo intercâmbio com o poder político (com um status colonial e imperial), com o poder intelectual (com as ciências predominantes como a linguística comparativa, a anatomia ou qualquer uma das ciências políticas modernas) com o poder cultural (com ortodoxias e cânones de gosto, textos e

valores), com o poder moral (com ideias sobre o que “Nós” fazemos e o que “eles” podem fazer ou compreender como sendo “nós”). (Said, 2013, p. 14)

3. A estória dentro da História: símbolos do imaginário pós-colonial

Toda a ‘estória’ se quer fingir verdade e toda a verdade aspira ser ‘estória’.

(Couto, 1994, p. 65)

Maria de Lourdes Pintasilgo afirma que “a intervenção na História só se pode dar na conjuntura exacta onde se encontram a nossa história pessoal e a história da sociedade a que pertencemos [...] a descida ao fundo desse mundo único que é [...] a história [do sujeito]” (Pintasilgo, 1986, p. 67). Ainda nas palavras de Edward Said, “a história é feita por homens e mulheres, tal como pode ser desfeita e re-escrita, sempre com vários silêncios e elisões, sempre com formas impostas e desfigurações toleradas para que o ‘nosso’ Leste, o ‘nosso’ Oriente se torne propriedade ‘nossa’ sob nossa gerência” (Said, 1986, p. XIV). Consequentemente, todo o imaginário imperial, ultramarino e pós-colonial, profundamente definidor da História da Cultura Portuguesa ganha expressão nesta narrativa, uma ficção que a autora desafia até aos limites da verosimilhança assumindo a realidade e o plausível como pano de fundo. Na verdade, a ‘nação’ solicita à Literatura essa ‘estória’ como uma narrativa de ficção, um discurso crível e credível na manutenção e perpetuação de memórias.

Em palco estão três homens e um desejo comum de reviverem uma experiência outrora partilhada, por isso, o mote é simples, o enredo linear: o abate de um animal velho em modo de safari africano...no Alentejo. Nada a considerar sobre a reduzida extensão narrativa, o restrito número de personagens, a brevidade temporal e limitação espacial ou até sobre *incipits* enigmáticos de forte pendor moralizante, além de serem todas estas características paradigmáticas do género em questão. As personagens são três antigos funcionários do Banco Nacional Ultramarino que haviam trabalhado e vivido em Moçambique por muitos e bons anos, e estão agora ‘retornados’ no país.

Não deixa, no entanto, de suscitar alguma perplexidade e de merecer a nossa consideração o facto desta palavra não ser referida uma única vez no conto. E porque os silêncios consubstanciam-se pela omissão, somos levados a pensar no tópico. Ainda que os portugueses regressados a Portugal por altura da independência das colónias sejam vistos e apelidados desta forma, ‘retornados’, não é uma palavra desprovida de sentido conotativo e, verdadeiramente, não se coaduna com o sentimento de ‘retorno’ que estas pessoas alimentavam. Só se retorna se for para voltar a uma origem, e a ‘metrópole’ estava longe de transmitir essa familiaridade aos portugueses que a ela chegaram, (alguns) pela primeira vez. A descolonização é sentida pelas próprias personagens como um desenraizamento, uma ofensa e o ‘retorno’ ao país natal é vivido como exílio forçado e um doloroso desenraizamento do seu ponto de referência, tal como ouvimos pelas palavras da escritora:

Os três tinham vindo da mesma experiência longínqua ocorrida em territórios amplos, *lá* onde a vida merecia a pena ser vivida, com tudo o que de melhor existe na Terra em termos de dimensão, desafio e grandeza. E a esse propósito, quando falavam eles só proferiam a breve palavra *lá*, porque se recusavam a referir o nome de países definitivamente estrangeiros, que então faziam parte de uma só unidade indivisível, e por isso não só se recusavam a nomear esses países, como a região e até o continente onde tudo isso se passava, de ofendidos que estavam. (Jorge, 2004, p. 17)

A reincidência do deíctico *lá* é também bastante expressiva neste cenário em que a significação referencial só pode ser definida em função da situação, do contexto, e dos participantes do acto da fala, nesta dimensão semântico-pragmática. O leitor sente-se por isso convidado e cúmplice de um ambiente: “Como se além de homens fossem também plantas sarmentosas, cujos caules e raízes em parte estivessem *lá*, ... conheceu nos últimos momentos vividos *lá*...tal como vira *lá*...como *lá*, no tempo em que nós estávamos *lá*, os três...” (Jorge, 2004, pp. 18-19).

A acção do conto passa-se durante vinte horas, um fim-de-semana de Agosto, a tarde e a noite de sábado e a manhã de domingo. O que se adivinhava ser um fim-de-semana calmo converte-se num *déjà vu* dos tempos idos em Moçambique ou não fosse o próprio leão proveniente de Sofala. Tudo foi concebido três semanas antes, pormenorizadamente, discutido e ajuizado, em prol de um desejo sem preço, pois é sempre esse o valor de uma vontade: “Quanto vale a pernoita dum bicho daqueles? Seja quanto que for, não importa. Isto deixou de ser um valor, passou a ser um imposto sobre a minha determinação ou outra qualquer coisa que lhe queiram chamar. Um desejo, por exemplo. Alguém sabe dizer por quanto se arremata um desejo?” (Jorge, 2004, p. 14).

Depois de lerem a notícia sobre o abate do velho animal e imbuídos de um certa piedade, as três personagens pensaram em unísono salvar o bicho de humilhação de ser abatido, organizando um combate digno: uma caçada. A logística era imperiosa e exigente pois era necessário obter a ficha clínica do animal, conseguir um transporte adequado e discreto, subornar a brigada da polícia de trânsito de serviço entre Lisboa e a Herdade da Silveira, algures no Baixo Alentejo, pagar ao administrador da herdade a pernoite do leão, a sua alimentação, a cedência do espaço para a caçada e a construção de um redil.

Nesta representação teatral de poder e autoridade, um *vis-à-vis* entre o instinto e a honra, foi necessária uma certa dose de lealdade, alinhada a um pseudo comportamento correctivo. O que expectavelmente seria o lado (pre)dominante deu lugar a uma lógica invertida. “O problema da vida de um homem é que acima do instinto tem a honra. O dever de um bicho é seguir o seu instinto. O dever de um homem é contrariá-lo” (Jorge, 2004, p. 25), pois será este o didactismo moral do conto? Deverá o homem combater internamente este anseio de domínio e subjugação do outro? Deveremos esbater no nosso imaginário imperialista estes significantes para reformular novos significados? Lembremos que este animal do Jardim Zoológico de Lisboa, chamado “Rei de Sofala” fora trazido havia 15 anos de Moçambique e “tinha vivido, comido, acasalado, entristecido e por fim adoecido” (Jorge, 2004, p. 20). O desterro, a tristeza poderão ser aqui uma sinédoque do também “desenraizamento” destes três homens do ambiente que lhes

era familiar, em Moçambique, para serem recolocados numa ‘clausura’ de uma nova sociedade e de uma nova ordem em Portugal. Há aqui um efeito de espelho, um exercício de alteridade e transposição destes homens para o lugar do leão.

Certo é que depois de mais de quinze anos de cativo, o leão gozou cerca de duas horas de liberdade, deslocando-se livremente pelo campo acabando por dar tanta luta aos três homens que foi necessária a intervenção da Guarda Nacional Republicana, que disparou doze tiros sobre a fera. O leão é designado por “um animal daquele porte”, “animal estropiado”, “animal destemido”, “bicho do zoo”, “velho bicho”, “exemplar”, “velho felino”, “gatão” e talvez não fosse inócua a alteração do título, em vez de *Leão Velho* para *Velho Leão*. Ouvimos, inclusivamente, o receio que atormentava Santos Manuel: estaria o leão tão doente, tão decrepito, que não conseguisse já avançar para o caçador? Receio que viria a tornar-se anedótico com todo o desfecho do episódio.

Em suma, Lídia Jorge convoca neste conto uma herança histórico-social comum a todos nós, narrada com uma ironia fina, divertida e subliminar. Assistimos a uma representação das “nossas” identidades, essas imagens fluídas que fazemos de nós mesmos à distância do tempo e do espaço, mais ou menos esbaltadas, mais ou menos reais, mais ou menos imaginárias mas que serão sempre o resultado da sobreposição de construções nossas sobre as representações dos outros⁶. A autora assume que o seu universo composicional assenta em duas premissas: *era uma vez* constitui a primeira proposição do silogismo, a segunda premissa inclui falas, contradições, suspeitas e desavenças e a conclusão do seu formulário dedutivo costuma dizer que *afinal, encontraram-se e foram felizes ou infelizes para sempre*⁷. Nesse sentido, este conto foge a essa tonalidade eufórica e prototípica de final. Se o leitor se perguntar pelo desfecho deste conto enfabulado, deixa-se a resposta: “Uma vergonha. Éramos quatro, da mesma idade. Mas só um de nós se portou bem. E foi ele...ele, o bicho” (Jorge, 2004, p. 47).

Referências bibliográficas

- Besse, M. G. (2015). *Lídia Jorge et le Sol du Monde – une écriture de l'éthique au féminin*. Paris, L'Hamartan.
- Calaça, A. S. (2000, 9/7). A Literatura é um desafio perante o desconhecido. *Correio da Manhã*, Suplemento Magazine, 19-22.
- Calvino, I. (2015). *As Cidades Invisíveis*. Alfragide: Coleção Essencial LeYa.
- Couto, M. (1994). *Estórias Abensonhadas*. Lisboa: Editorial Caminho.

⁶ “Insisto também na ideia da exterioridade por acreditar que é necessário deixar claro que o que circula no seio de uma cultura através do discurso e do intercâmbio culturais não é a «verdade» mas sim representações” (Said, 2013, p. 24).

⁷ “Alguns contos até resultam de partes de romance que não se encaixam, que têm a sua autonomia e que eu guardo. Tenho sempre uma carteira de contos. Gosto da narrativa. O conto é-me natural. Não tenho um pensamento filosófico estruturado. O meu pensamento começa por ‘Era uma vez’. E o seu silogismo é: ‘E afinal aconteceu isto’. O meu pensamento estrutura-se em torno dessa espécie de demonstração em acção”. Afirma a escritora numa entrevista <http://observador.pt/especiais/lidia-jorge-as-pessoas-nao-sentavam-ao-lado-da-minha-mae-divorciada/> (consultado a 26 de Maio de 2017). Vide ainda <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/2016-06-09-Lidia-Jorge-Contos-viagens-e-enigmas>.

- Ferreira, A. P. (2009). O que nos cabe de Lídia Jorge. In A. P. Ferreira (Ed.), *Para um leitor Ignorado – Ensaios sobre a ficção de Lídia Jorge* (pp. 11-31). Lisboa: Texto Editores.
- Jorge, L. (2004). *Leão Velho*. Lisboa: Dom Quixote.
- Jorge, L. (1999). Testemunhos de escritores. *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*, 5, 15-18.
- Jorge, L. (1986, fev.). Escrita e Emancipação. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 18/19/20, 57-62.
- Letria, J.J. (2016). *Lídia Jorge: A literatura é o prolongamento da Infância*. Lisboa: Guerra e Paz.
- Petrov, P. (2009). A escrita inquietante de Lídia Jorge. In A. P. Ferreira (Ed.), *Para um leitor Ignorado – Ensaios sobre a ficção de Lídia Jorge* (pp. 291-312). Lisboa: Texto Editores.
- Pintasilgo, M. L. (1986). Deambulação pelo espaço-tempo do 25 de Abril. *Revista Crítica das Ciências Sociais*, 18/19/20, 63-70.
- Said, E. (2013). *Orientalismo: representações ocidentais do Oriente*. Lisboa: Livros Cotovia.
- Said, E. (1990). Reflections on Exile. In F. Russel et al. (Orgs.). *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures* (pp. 357-366). Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Seixo, M. A. (1986). *A Palavra do Romance: Ensaios de Genologia e Análise*. Lisboa: Livros Horizonte.

Resumo

É sob a epígrafe de Carlos Fuentes – “são necessárias várias vidas para fazer uma só pessoa” – que Lídia Jorge nos oferece este conto, em jeito de fábula, numa *mise en scène* do imaginário colonial, com todas as ressonâncias imperialistas que daí decorrem. Em palco estão três homens e o desejo comum de reviverem experiências outrora partilhadas. O mote é simples, o enredo linear: o abate de um animal velho em modo de safari africano no Alentejo. O que se adivinhava um fim-de-semana calmo converte-se num *déjà vu* dos tempos idos em Moçambique ou não fosse o próprio leão proveniente de Sofala. Tudo foi concebido, pormenorizadamente, discutido e ajuizado, em prol de um desejo sem preço, pois é sempre esse o valor de uma vontade. Nesta representação de poder e autoridade, neste *vis-à-vis* entre o instinto e a honra, é necessária uma certa dose de lealdade, alinhada a um pseudo comportamento correctivo. O que, expectavelmente, seria o lado (pre)dominante deu lugar a uma lógica invertida. “O problema da vida de um homem é que acima do instinto tem a honra. O dever de um bicho é seguir o seu instinto. O dever de um homem é contrariá-lo”, pois será esta a mensagem moralizante do conto? A desconstrução deste cenário implicará uma leitura mais profunda das raízes históricas, políticas e sociais, num exercício de análise de identidades, nesta sobreposição das camadas da memória e dos imaginários.

Lídia Jorge convoca uma herança por todos partilhada, num género literário particular dentro da sua produção ficcional, exibindo uma ironia fina, divertida e subliminar. Perguntemo-nos, então, pelo desfecho deste conto enfabulado: “Uma vergonha. Éramos quatro, da mesma idade. Mas só um de nós se portou bem. E foi ele...ele, o bicho”.

Abstract

It is under the epigraph of Carlos Fuentes – “it takes several lives to make a single person” – that Lidia Jorge offers us this tale, as a fable, in a *mise en scène* of the colonial imaginary with all the imperialist resonances that follow it. On the stage, there are three men with a common desire to revive experiences once shared. The theme is simple with a linear plot: the slaughter of an old animal in African safari mode in Alentejo. What was supposed to be a quiet weekend becomes *déjà vu* of the times gone by in Mozambique with the lion coming from Sofala. Everything was designed, detailed, discussed, and judged for a priceless desire, since that is always the value of a will.

In this representation of power and authority, a *vis-à-vis* between instinct and honor, a certain amount of loyalty is required, aligned with pseudo corrective behavior. What would presumably be the (pre)dominant side has given place to an inverted logic. “The problem of a man’s life is that above instinct he has honor. It is the duty of an animal to follow its instinct. The duty of man is to contradict [it],” would this be the didactic and moral message of the work? The

deconstruction of this scenario implies a deeper reading of historical, political, and social roots, in an exercise in the analysis of identities with overlapping layers of memory and imagination. Lidia Jorge convenes a heritage shared by all, which still reverberates, displaying a thin, amusing, and subliminal irony. We should therefore question about the ending of this [fable-like] tale: "A shame. There were four of us, the same age. But only one of us behaved well. And it was him... him, the beast".

Da escrita e da sua materialização: Augusto Baptista

On writing and its materialization: Augusto Baptista

José António Gomes

Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto
jam.gomes@netcabo.pt

Palavras-chave: brevidade, narrativa, “enigma”, paratexto, visualidade, materialidade.
Keywords: brevity, narrative, “enigma”, paratext, visibility, materiality.

Neste texto, procuro contribuir para resgatar da sombra e do silêncio crítico a obra artística e a identidade autoral de Augusto Baptista. Silêncio em boa parte motivado pela circulação quase confidencial de vários dos seus livros (os principais), à margem dos circuitos de produção e distribuição mais comuns.

Enquanto criador, Augusto Baptista (nascido em 1946, em Oliveira de Aze-meis) (v. Lopes, 2017) tem uma intervenção repartida por diversas áreas: a escrita, o desenho e a ilustração, a fotografia e o design gráfico. Criador de tangram – puzzle com sete peças geométricas, inventado na China há mais de dois séculos, e que cativou escritores como Edgar Allan Poe e Lewis Carroll (Slocum, 2010, p. 18) –, Baptista concebeu e editou diversos volumes neste domínio (não mencionados neste ensaio, exceto um), tendo chegado a entretecer o jogo, no seu desafiador geometrismo, o alfabeto e a palavra de intenção literária.

Aconteceu numa obra intitulada *A explicação dos gatos – com figuras de tangram* (Baptista, 2016), que pode ser classificada como um *picture book* ou álbum (um álbum poético (v. Ramos, 2011) para ser mais preciso) em que Augusto Baptista toma em mãos e desenvolve, quer verbal quer visualmente, um dos tópicos de eleição da sua criação literária e pictural: a figura do gato. Mas fá-lo propondo simultaneamente um jogo de tangram, com as respetivas soluções no final, e compo-ndo o texto (belo e divertido texto, de recorte lúdico, que reflete e se interroga sobre a peculiaríssima natureza deste animal tão próximo do homem) em original fonte tipográfica concebida a partir das figuras de tangram. Visualmente, a obra distingue-se pela *reconhecibilidade* dos felinos nos mais diversos movimentos e posições, pela sua graça e expressividade, compostos que estão com as “peças” do puzzle chinês. E desse modo acompanham o leitor ao longo das 64 páginas do álbum (de acentuado dinamismo visual), à medida que vai lendo o texto escrito

em alfabeto de tangram. Um conjunto que não deixa de se abeirar das experiências concretistas.

No campo da escrita, Baptista tem pois produzido contos, elucidários poético-humorísticos, alguns poemas, um tipo peculiar de frases interrogativas a que chama “enigmas” e ainda reportagens e crônicas em publicações periódicas, como as reunidas em *Gente do Porto* (Baptista, 2017) – além de ter editado o ensaio/reportagem *Floripes Negra* (Baptista, 2001) sobre um espetáculo de teatro popular de S. Tomé e Príncipe¹, o *Auto de Floripes*. Nesta obra, situável nos campos da etnografia e da antropologia, são pesquisadas as origens europeias medievais do auto e mapeado o seu rasto por diversos países e continentes. A esta investigação talvez não seja indiferente ter Baptista trabalhado em jornalismo e foto-jornalismo. Fê-lo na *Notícias Magazine* (revista semanal do *Diário de Notícias* e do *Jornal de Notícias*) e publicou *cartoons*, por exemplo no suplemento cultural de *O Primeiro de Janeiro*. Esses e outros encontram-se editados em *Humor das multidões* (Baptista, 2000). O autor de *O caçador de luas* cria ainda ilustrações para capas de livros, sendo responsável pela conceção gráfica da maioria das suas próprias obras. É seu também o design de coleções publicadas, nos últimos anos, pela Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto, a cuja direção tem pertencido (por exemplo, a coleção “Memória perecível”, onde, em 2014, saiu a 2ª edição, aumentada, de *O medo não podia ter tudo*, obra que publicou em coautoria com Francisco Duarte Mangas, assinando três dos seis contos que a constituem).

Humor das multidões merece aqui breve comentário, dado tratar-se de um trabalho em que a palavra coopera com o desenho na construção do efeito cómico, principal propósito da obra, como o título indicia. O *cartoon* é uma forma moderna, breve e eficaz de expressão humorística – e essa expressão constitui traço marcante da produção do autor, considerada na sua globalidade. Indissociáveis, enquanto comentários do quotidiano, do suporte de origem, que é o periódico (onde alguns destes trabalhos, como disse, foram inicialmente divulgados), os *cartoons* revalorizam-se, contudo, quando a totalidade de um ciclo é apresentada em volume, como aqui sucede.

Pseudónimo *percetivo* de Augusto Baptista, ou seja, uma onomatopeia quase, sugerindo uma batida suscetível de atrair atenção, BAP soa a marca autoral de cartoonista, e com ela surgem assinadas estas vinhetas de página inteira, cons-

¹ Cito sinopse editorial disponível em http://www.almedina.net/catalog/product_info.php?products_id=11500 (acedido em 16-5-2017): “*Floripes Negra* diz respeito à representação, na Ilha do Príncipe, de um dos mais antigos e prolixos factos/lenda europeus. Aqui se fala de Carlos Magno, dos seus heroicos Doze Pares de França, do almirante mouro Balão e de sua filha Floripes, princesa turca, casta e «inocente» donzela na versão africana, de seu irmão, o temível guerreiro mouro Ferrabrás. A par com a tradição do Tchilóli, na ilha de São Tomé, o *Auto de Floripes* assume-se como uma das mais extraordinárias mobilizações culturais populares africanas, no capítulo das artes teatrais e performativas, profundamente enraizadas em São Tomé e Príncipe. Floripes fala-nos de ecos longínquos da mítica *Canção de Rolando*. Referências medievais em versão tropical, é isso que fala e mostra Augusto Baptista, num exemplar trabalho de pesquisa e reportagem, seguindo os rastros do «maravilhoso carolíngio», desde Trás-os-Montes e Minho até à «ilha passarinho» do pequeno arquipélago africano de São Tomé e Príncipe, passando por «outras» Floripes, uma herança que o tempo e as diásporas tornaram global, das Honduras ao Brasil, da Índia ao México ou a Espanha”.

tituídas por uma mesma imagem que, obsessivamente replicada do princípio ao fim do livro, representa uma imensa multidão, compacta como floresta.

Dessa multidão emergem balões de fala (único elemento que muda de página para página), geralmente um ou dois, sugerindo situações quotidianas, ou antes, interações verbais – por vezes também micro-solilóquios – cujo efeito cómico nasce quase sempre do preciso contexto em que são “ouvidas”, ou seja, no meio de uma multidão inexpugnável de cabeças e de corpos em exasperante aperto. Alguns exemplos de tais verbalizações por parte das personagens: “– Perdeu alguma coisa? / – A lente de contacto...”; “– Desculpe, a bicha começa onde?”; “– É para o 1º Cartório? / – Não! É para o 2º!”; “Alguém me troca mil?” e, na outra ponta da enorme e compacta massa de gente, a insólita resposta, de quase impossível dimensão perlocutória: “Serve em duas de quinhentos?” (Baptista, 2000, n.p.).

Pela dificuldade em apresentar o texto pictural (sem o qual o texto linguístico perde sentido e efeito cómico), não se torna fácil resumir ou sequer tentar reproduzir o irreproduzível: a tensa relação indivíduo/multidão, mas também a graça e o anedótico, a exposição do ridículo, o sentido crítico à flor dos dedos do humorista, linhas que hão de prolongar-se nos divertidos desenhos sem palavras (ou quase sem palavras) de *Opus 4*, volume em que Baptista (2014) reúne os seus quatro livros de desenhos humorísticos.

De passagem, é de registar ainda a qualidade do trabalho fotográfico deste artista também visual, a merecer análise competente, e que se encontra disperso em publicações periódicas e de outros tipos, por exemplo o pequeno volume *Esta terra* (Baptista, 2012), que inclui fotos centradas no Espinhal, freguesia do concelho de Penela, e um par de curtos textos introdutórios do autor. Outro exemplo: a série de fotografias da Invicta feitas para *Porto de honra e outras cascatas*, livro de poemas de Vergílio Alberto Vieira (2017).

No domínio propriamente literário, diria que a escrita de Augusto Baptista se distingue pelo cultivo de formas e géneros da brevidade. Em primeiro lugar, e com destaque, textos narrativos curtos (contos, contos breves e microcontos) que preenchem o essencial de cinco dos seus livros – e talvez a difícil circulação das obras, já mencionada, explique o facto de não ser referenciado como um dos cultores de microficção por Henrique Fialho (2008), no seu ensaio-prefácio à *Primeira antologia de micro-ficção portuguesa* (seleção e organização de Rui Costa e André Sebastião).

Os mais longos são os três contos de *O medo não podia ter tudo*, ficções de atmosfera castrense, remetendo para o período da Guerra Colonial ou para os meses após o seu termo, centradas na questão do medo. Talvez seja de lembrar que, durante o serviço militar, antes do 25 de Abril, o autor frequentou a Escola Prática de Infantaria em Mafra, tendo sido posteriormente oficial do exército português e prestado serviço em Angola, antes e depois de Abril de 1974, já no quadro do MFA (Movimento das Forças Armadas). Os contos do livro têm como base este fundo vivencial. No primeiro, “A contra-onda”, cuja emblemática frase final é utilizada como título da obra, narra-se o ocorrido durante um levantamento de rancho em arriscado protesto contra a Guerra Colonial, no contexto do 1º curso de oficiais milicianos de 1971, em Mafra. De modo conseguido, descreve-se a tensão psicológica e emocional entre instruendos e oficiais de comando,

centrada na capacidade de resistência coletiva daqueles. Em “O velho Willys” e “Golpes de mão”, contam-se episódios ocorridos em Angola, pouco tempo após o 25 de Abril, quando se manifestam as primeiras crispções sérias, já em clima de liberdade, entre angolanos e a tropa portuguesa enquadrada pelo MFA. Em ambas as histórias, encontra-se um capitão, figura central cujo ponto de vista é apresentado.

Inicialmente saído com a chancela da Campo das Letras, em 1999, por ocasião do 25º aniversário da Revolução de Abril, *O medo não podia ter tudo*, veio a ser editado em Itália com o título *La paura non poteva vincere* (NonSoloParole, 2006) e novamente trazido a lume, como ficou dito, em edição aumentada, quinze anos após a primeira (o terceiro conto é já de 2014). Nas três narrativas, intui-se a intenção política – uma ótica anti-colonialista e anti-racista, humanista e democrática – que, no entanto, nunca se sobrepõe à intenção estética e ao propósito de apresentar quadros humanos credíveis, psicologicamente tensos.

Oscilando entre as cinco e as nove páginas de texto, as histórias são verosímeis, o efeito de real conseguido, e o estilo de Augusto Baptista, no plano da linguagem, é já reconhecível: escrita reduzida “ao osso”, períodos curtos, sintaxe tendencialmente elíptica, concisão, certo refreamento de elementos referenciais favorecendo a liberdade interpretativa... Traços que o leitor reencontra em *Histórias de coisa nenhuma e outras pequenas significâncias* (Baptista, 2000).

Neste outro livro, porém, a *brevidade* impõe-se desde logo como elemento diferenciador que se manterá nos livros seguintes de Baptista. A poética da rasura começa nos títulos, que apenas existem em meia dúzia de textos (e eles são dezenas). A economia de meios narrativos (personagens sem nome, narrador heterodiegético respeitando a lógica temporal dos eventos, elisão ou quase das coordenadas espaço-temporais da ação...) bem como a economia de meios linguístico-expressivos, o culto da elipse sintático-semântica e do fragmentário são quase princípios compositivos do conjunto das narrativas breves ou brevíssimas que o livro propõe (porque não contém apenas narrativas, importa dizer). Mas há mais. A por vezes desarmante simplicidade de alguns textos desconcerta. Os efeitos de “estranhamento” e de surpresa – na última frase, ou até palavra (v. Baptista, 2000, p. 60), de cada enunciado – são frequentes. O humor, ainda que amargo e até negro, é quase uma constante.

Basta ler o título (e meditar um pouco no paradoxo proposto) para suspeitar que, sob a máscara da *insignificância* (para a qual remete a expressão *Histórias de coisa nenhuma*), o que se pretende, isso sim, é fazer passar algumas *pequenas* (ou maiores?) *significâncias*. Como esta: “Deus a rir é o Diabo” (Baptista, 2000, p. 72). Ou esta outra, de 68 palavras e de sufocante atualidade:

Sonhava escrever com a leveza do voo de um pássaro, assinar ofícios com o fulgor de uma estrela cadente, luz apenas. Naquela tarde, gozo de menino a rabiscar paredes, resolveu adestrar a mão. Ritmos poéticos, a Parker corria leve no papel. Autónoma, precisa. Refulgências de ouro por baixo de «O Administrador Geral». Ele absorto, perdido, cabeça longe. Fez trezentas assinaturas assim. Trezentos ensaios perfeitos. Trezentos despedimentos de sonho. (Baptista, 2000, p. 95)

Por estas histórias breves, brevíssimas, de escrita enxuta, passam a vida política, um *flash* ou outro dos “pantanais” autárquico e empresarial, o mundo citadino e o provinciano, e ainda o veraneante, o editor e o escriba, o pequeno-burguês, o empresário (estes eufemismos!), o proletário e o intelectual de café, as cenas da vida conjugal. Estamos, em suma, ante as inumeráveis situações de um quotidiano assediado (também) pelo que é comum designar – recorrendo a um lugar-comum – como o absurdo da existência, pelo *mal de vivre*, situações reelaboradas por um olhar de fotógrafo poeta e por um talento de contador de histórias. Vem a vida e diz “presente!”, vem a morte e diz “presente!”; Deus e o Diabo espreitam; o amor e o ódio picam o ponto-nosso-de-cada-dia; faz-se ouvir, nas entrelinhas, o convite à insubmissão e à revolta contra as injustiças.

Procurar a genealogia destas histórias de desconcerto (por que não também de proveito e exemplo?) conduz-nos ao território do conto facecioso de raiz popular, mas sobretudo à obra, hoje objeto de redescoberta e revalorização, do surrealista Mário-Henrique Leiria (1923-1980), em especial *Contos do Gin-Tonic* (1973), *Novos contos do Gin* (1974), mas até, num ou noutra caso, *Casos de Direito Galáctico / O mundo inquietante de Josela (fragmentos)* (1975). E não me refiro apenas àquele vetor da escrita de Leiria que toca o domínio da chamada ficção científica, ainda que por vezes com intuito alegórico, e que ressurgiu em Baptista – leia-se, por exemplo, “Vida inteligente, algures no cosmos?...”, mensagem-relatório de um extraterrestre sobre os habitantes da Terra que termina com esta caracterização do Homem: “Trata-se de perigoso predador omnívoro, gravosamente poluente e autodestrutivo stop Bípede manifestamente não inteligente stop” (Baptista, 2000, p. 52). Refiro-me, por um lado, à consideração atual de Mário-Henrique Leiria como um dos principais cultores modernos da mini-ficção em Portugal (a que não terá sido alheio o seu exílio sul-americano) e ao gosto frequente deste autor pela narrativa de uma página ou menos (como o *conto muito curto* – entre 200 a 1000 palavras – ou mesmo *ultra-curto* – menos de 200 palavras –, isto se entendermos usar os termos e definições de Lauro Zavala (2004, pp. 342-343) na sua obra *Cartografías del cuento y la minificción*). Por outro lado, estou a apontar já aspetos que Baptista revela em comum com Leiria, a que teria de juntar, em diferentes contos, a presença de um fantástico de cunho surrealizante, do *nonsense*, do hiperbólico, do humor negro e por vezes do desfecho epifânico. Elementos que, aqui e acolá, sustentam um subtexto crítico elegendo diferentes comportamentos humanos e sociais e a insuportabilidade de certo quotidiano moderno.

No entanto, como antes ficou dito, nem tudo pode ser considerado narrativa em *Histórias de coisa nenhuma e outras pequenas significâncias*. Embora se registem também exemplos de microcontos ou até de *nanoficções* (v. Zavala, 2004, p. 346, citando Santiago Vaquera) ou quase, as “outras pequenas significâncias” do livro são sobretudo compostas por modalidades textuais de acentuada brevidade que ora se aproximam do poema em verso (Leiria também os incluía nos *Contos do Gin-Tonic* e em *Novos contos do Gin*), ora do aforismo ou da máxima, ora da gregueria de Ramón Gómez de la Serna: “A vírgula é o silêncio que se escuta, entre o ruído surdo das palavras” (Baptista, 2000, p. 33); “A pensar com o dente || Na frigideira é onde os passarinhos melhor cantam” [*sic*]; “Felizes os pipos! Atestados

de aguardente” (Baptista, 2000, p. 58); “A morte é um facto horizontal” (Baptista, 2000, p. 75); “O dó dos ricos é o sol dos pobres” (Baptista, 2000, p. 96).

Destas tipologias (escrita aforística, greguería e afins...), mas com variações dignas de nota, se reaproximará Augusto Baptista em outros livros que refiro muito sucintamente. Em *ENIGMATÓGRAFO* (2ª ed. aumentada, 2016), o autor inclui dezenas e dezenas de textos brevíssimos, em prosa, que ele próprio descreve como “interrogações, por vezes rasando o sorriso, por vezes não”. A par do texto, mas dele independentes, insere “enigmas gráficos”, de “pendor surreal” (Baptista, 2016, p. 5). Os textos são seleccionados dos mais de 1300 publicados no blogue *Azul-canário* (<http://azulcanario.blogspot.pt/>), onde, a par de desenhos, o autor divulga muitos dos seus escritos antes da eventual incorporação em livro (contos, crónicas e textos de outros géneros). Em 15 de Maio de 2017, por exemplo, era publicado o Enigma 1327: “Quem se atém a actividades auríferas é aurives?”; em 18 do mesmo mês, o Enigma 1328: “Tocar cornetas prejudica as falangetas?” (v. <http://azulcanario.blogspot.pt/>). É possível proceder a uma organização temática destas frases-enigma que abordam os mais diversos tópicos e que, por vezes, se centram quase exclusivamente na exploração do jogo linguístico, não podendo deixar de lembrar, pela graça poética e pela dimensão lúdica, tanto certas greguerías como os textos da última obra de Pablo Neruda (2006), editada em 1974, o *Libro de las preguntas* (*Livro das perguntas*, na tradução portuguesa de Albano Martins (Neruda, 2008)) – que, por sua vez, não é alheio ao conhecimento das greguerías de Gómez de la Serna –, ainda que Baptista (ouvi-o dizer certa vez em sessão pública) afirme não ter lido o livro do poeta chileno. Três exemplos: “A Saturno foram-se os dedos, ficaram os anéis?” (Baptista, 2016, p. 21); “A palavra moeda tem cara e coroa?” (Baptista, 2016, p. 44); “A água benta é potável?” (Baptista, 2016, p. 63).

Já o livro, de longuíssimo e facetado título, *Elucidário oblíquo do reino dos bichos para crianças de tôdalas idades fábulas parlengas mofas ensinanças luminosas de A a Z com noventa e nove desenhos recomendados pela Liga de Defesa das Línguas em Perigo d’Extinção & Suas Faunas* (2004), conquanto centrado quase sempre no universo animal, é composto por definições poético-humorísticas organizadas pela ordem alfabética dos termos (textos há com a forma de poemas breves, outros lembram greguerías, mas também surgem pequenas histórias). Exemplos: “Dromedário – Camelo de uma nota só” (Baptista, 2004, p. 15); “Narceja – Agudos ziguezagues / ao lume de água / a narceja rasga / as entranhas dos pauis” (Baptista, 2004, p. 32); “Peixe-lua – Em quarto minguante, é só espinha” (Baptista, 2004, p. 43); “Rebano – Grupo de animação a actuar nos montes, para promoção do turismo rural” (Baptista, 2004, p. 43).

Trata-se, em suma, de uma obra cujos textos, caracterizados também pela brevidade (extrema ou não), formam no entanto um conjunto de tipo dicionarístico que se inscreve na tradição dos elucidários / dicionários / glossários poéticos de tipo muito diverso, a que pertencem, não obstante as diferenças entre eles, obras como o *Glossaire j’y serre mes gloses* (1939), de Michel Leiris (2014), o *Elucidario* (1999), de Gonzalo Navaza, *Barbarismos* (2014), de Andrés Neuman, o *Dicionário do menino Andersen* (2015), de Gonçalo M. Tavares, o *Pequeno dicionário privativo* (2017), de Albano Martins, o *Devocionário da Terra* que Francisco Duarte

Mangas publica, desde 2016, no jornal *on-line Correio do Porto* (<http://www.correio-doporto.pt/>), para não falar das experiências de Mangas com João Pedro Méseder, nos glossários incluídos em *Breviário do sol* (2002) e *Breviário da água* (2004), entre outros títulos. Julgo ainda que um estudo mais sistemático deste género e afins deverá ter em conta obras algo aparentadas com as anteriores, embora diversas nas intenções e contaminadas pelo discurso ensaístico, tais como o *Dictionnaire des idées reçues* (1850-1880, publicado em 1913), de Gustave Flaubert, *The Devil's dictionary* (1911), de Ambrose Bierce, ou, já nos nossos dias, as experiências da *Enciclopédia da Estória Universal* (2009, data do primeiro volume da série), de Afonso Cruz, e, porventura, do *Dicionário de ideias feitas em literatura* (2016), de José Gardezabal.

Tanto nos dois livros de Baptista que acabo de referir, como no já comentado *Histórias de coisa nenhuma e outras pequenas significâncias*, é recorrente o pequeno jogo de palavras, bem como a exploração, com efeitos agenciadores da história e do próprio sentido anedótico, da literalidade da fraseologia popular – “matar a sede”, “abotoar-se com umas massas” (Baptista, 2008, pp. 38, 48) –, sobretudo nas composições mais breves ou brevíssimas – e estes são apenas alguns elementos de que a oficina humorística de Augusto Baptista se socorre, no que respeita ao cómico de linguagem.

Nos livros de contos *O caçador de luas* (2003) e *o homem que* (2008), em que todas as composições possuem títulos, a escrita ganha em rigor e em refinamento léxico-semântico e até em inventividade linguística, a vários níveis (um dos contos do primeiro livro, “No desmaranho do turundundum” (Baptista, 2003, pp. 126-127), é escrito, na quase totalidade, com termos inventados mas muito expressivos, a fazer lembrar os célebres “Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena” de Jorge de Sena (1963); existem também dois ou três casos de textos de cariz concretista). Por outro lado, é visível o apuro no plano estrutural: Baptista é mestre em iludir-nos sobre o objeto do seu discurso, mestre em semear indícios, claro está, mas apenas revelando, na(s) última(s) linha(s), a verdadeira natureza do objeto. E, além da *mise en abîme*, aprecia notoriamente séries e gradações, do maior para o mais pequeno e vice-versa, explorando tais sequências na tessitura textual. No segundo livro, acrescente-se, todos os títulos dos contos principiam pelo segmento “O homem que” seguido de uma forma verbal.

Caracterizados por maior unidade compositiva do que *Histórias de coisa nenhuma e outras pequenas significâncias*, dado serem constituídos apenas por contos breves ou muito breves, sem a presença de textos de tipo aforístico ou de greguerias, *O caçador de luas* e *o homem que* propõem também várias narrativas curtas, de assinalável beleza, não raro com muito de cinemático e sensorial, em que se acentua o lado poético-lírico, com os recursos expressivos que lhe são próprios, por exemplo no plano fónico-rítmico (“Ouvido absoluto” (Baptista, 2003, p. 22); “Clausura” (Baptista, 2003, p. 23); “Génesis” (Baptista, 2003, p. 40); “Criação” (Baptista, 2003, p. 48), e outras, no caso de *O caçador de luas*). Aliás trata-se de textos em que a fronteira entre conto breve e poema em prosa por vezes se dilui – e, deste estrito ponto de vista, pode-se dizer que a escrita do criador de *Elucidário oblíquo do reino dos bichos* se aproxima da de outros autores, portugueses e estrangeiros, em que o mesmo acontece.

Em “Silvilinguista” (*O caçador de luas* [Baptista, 2003, p. 65]) enuncia-se, por outro lado, uma poética destes livros, ou pelo menos parte dela: “O texto parece-lhe ramalhudo. Corta as pernas sem função, desbasta o excesso de folhagem, capa rebentos parasitas. Rigor perfeccionista, monda em volta. Na página, essencial, assoma a árvore”. Em “O homem que joga tangram” – de *o homem que* (Baptista, 2008, pp. 6-7) –, de alguma forma se alude uma vez mais a aspetos da mesma poética da depuração (“E acha interessante o despojamento dos recursos, em contraste com a claridade de tanta silhueta engendrada com aquilo [: as peças de tangram]”), além de se intuir certa dimensão autobiográfica no texto, comum aliás a outras composições do segundo livro (por exemplo, “O homem que trabalha no jornal” [Baptista, 2009, p. 17]).

Em certos momentos, o humor torna-se cáustico e cruel, o seu negrume atinge o limiar do trágico (rir ou chorar?) e vai crescendo o número de histórias breves que terminam com uma morte (num dos casos, o ponto de vista é o de um morto na urna durante os rituais fúnebres). Fica evidente o fascínio pelos bichos e por um aviltante transformismo surrealizante homem→animal (trazendo-nos à memória, mais uma vez, determinados contos de Mário-Henrique Leiria), como se a animalização caricatural da criatura humana fosse, no entanto, forma de exprimir degradação interior. Perpassam questões como o declínio físico, o sobressalto do que se olha com estranheza num espelho, o absurdo do quotidiano, as miragens da sociedade de consumo e o seu reverso (lixo e pobreza), a deterioração das interações humanas, a tensa relação explorador/explorado, a memória do fascismo até (Baptista, 2008, pp. 46-47), a violência sobre as pessoas, a solidão. Mas avultam também a necessidade de transformação do mundo, o livro e a leitura como paixão e viagem, a dimensão salvífica e criadora da arte, o onirismo, os prodígios da beleza feminina, da Natureza, da paisagem. Isto em composições cuja dimensão intertextual (relevantíssima na construção da leitura) convoca, aqui e acolá, Camões, Jacob e Wilhelm Grimm (de “O Capuchinho Vermelho”), Raul Brandão, Afonso Lopes Vieira, a poesia de Carlos Drummond de Andrade, surpreendentemente, até, Agostinho Neto (1987) e o seu título *Sagrada esperança* transportado para inesperado contexto, sem esquecer a sombra tutelar dos contos de Mário-Henrique Leiria.

Neste autor, para quem o tangram, no seu rigor geométrico, pode ser visto como figuração do próprio rigor da escrita, não surpreenderá o cuidado extremo investido na *materialização* do texto literário, isto é, na forma como ele é apresentado ao leitor e o convida à leitura. Importa, assim, sublinhar que, para Augusto Baptista, o livro é um objeto considerado na sua plenitude e, como tal, o autor tem absoluto controlo sobre o paratexto. Um bom exemplo é o micro-livro, de que não terei tempo de falar aqui, *A minha laranjeira e outros contos* (Baptista, 2013), cujas histórias vêm na linha das dos livros de 2003 e 2008, com uma capa de sugestivo título caligramático. Outro exemplo é a primeira edição de *ENIGMATÓGRAFO* (Baptista, 2012), muito diferente da segunda (Baptista, 2016), pelo carácter experimental, concretista da composição tipográfica.

A conceção gráfica da maioria dos livros é da responsabilidade do autor, o que engloba também escolha de papéis e da empresa gráfica. Capa e respetiva ilustração igualmente lhe pertencem. Os aspetos de tipografia (fonte, corpo de

letra...) são cuidados com rigor e a sua semiose explorada. As frequentes ilustrações, em várias das obras, são suas. Encarrega-se amiúde da composição e paginação do texto. Sendo editor e criador da chancela editorial (*gatopardo edições* – marca grafada com minúsculas), o logótipo, quando presente, é criação sua. Casos há em que a produção do livro, na sua materialidade, é assegurada pelas próprias mãos do autor (por exemplo em *ENIgMATÓGRAFO*). Os elementos peritextuais (que aqui apenas num ou noutra caso aflorei) nunca são deixados ao acaso, sendo reconhecível a vontade de tirar partido do seu potencial semântico-pragmático e estético. Além do mais, não é incomum a presença de autorretratos, quer os visuais (veja-se a contracapa do *Elucidário oblíquo do reino dos bichos* ou o já referido blogue do autor, *Azul-canário*, outro importante veículo de transmissão de textos e desenhos) quer os verbais (leia-se o divertido texto contido numa das páginas iniciais de *Humor das multidões*).

Tudo isto permite intuir uma sublinhada afirmação de identidade autoral, que não deixa de ser uma máscara. Mais uma máscara, claro, mas certamente distintiva, nesse grande teatro que é o mundo da criação literária e visual.

Referências bibliográficas

- Baptista, A. (2000). *Humor das multidões*. Vila Nova de Gaia: Estratégias Criativas/Chãos Velhos.
- Baptista, A. (2000). *Histórias de coisa nenhuma e outras pequenas significâncias*. Porto: Campo das Letras.
- Baptista, A. (2001). *Floripes Negra*. Coimbra: Cena Lusófona.
- Baptista, A. (2003). *O caçador de luas*. Porto: gatopardo edições, col. noiTibó.
- Baptista, A. (2004). *Elucidário oblíquo do reino dos bichos para crianças de tôdaldas idades fábulas parlengas mofas ensinanças luminosas de a a z com noventa e nove desenhos recomendados pela Liga de Defesa das Línguas em Perigo d'Extinção & Suas Faunas*. Porto: gatopardo edições.
- Baptista, A. (2008). *O homem que*. Porto: [AT – Loja Gráfica Lda.].
- Baptista, A. (2012). *Esta terra*. Coimbra: Razões Poéticas.
- Baptista, A. (2012). *ENIgMATÓGRAFO*. Porto: gatopardo edições.
- Baptista, A. (2013). *A minha laranjeira e outros contos*. Porto: gatopardo edições.
- Baptista, A.; & Mangas, F. D. (2014). *O medo não podia ter tudo* (2ª ed. aumentada). Porto: Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto (1ª ed.: 1999, Campo das Letras).
- Baptista, A. (2014). *Opus 4*. Porto: Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto.
- Baptista, A. (2016). *A explicação dos gatos com figuras de tangram*. Porto: gatopardo edições.
- Baptista, A. (2016). *ENIgMATÓGRAFO* (2ª ed. aumentada e visualmente alterada). Porto: gatopardo edições (1ª ed.: 2012).
- Baptista, A. (2017). *Gente do Porto*. Porto: Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto.
- Fialho, H. (2008). Esboço para um ensaio sobre micronarrativa. In R. Costa, & A. Sebastião (sel. e org.), *Primeira antologia de micro-ficção portuguesa* (pp. 9-19). Seixezelo – Vila Nova de Gaia: 7 Dias 6 Noites|Exodus.
- Lopes, P. M. (2017). Sete perguntas a Augusto Baptista. *Correio do Porto*, <http://www.correiodoportop.pt/7-perguntas/sete-perguntas-a-augusto-baptista> (acedido em 12-5-2017).
- Ramos, A. M. (2011). Apontamentos para uma poética do álbum contemporâneo. In B.-A. Roig Rechou; I. Soto López; & M. Neira Rodríguez (Eds.), *O álbum na literatura infantil e xuvenil (2000-2010)* (pp. 13-40). Vigo: Xerais.
- Slocum, J. (2010). Prefácio. In Baptista, A. *Tangram cats: 1111 puzzles* (pp. 18-19). Porto: gatopardo edições.
- Sena, J. de (1963). *Metamorfozes seguidas de 4 sonetos a Afrodite Anadiómena*. Lisboa: Moraes.
- Vieira, V. A. (2017). *Porto de honra e outras cascatas*. Braga: Crescente Branco (fotografias de Augusto Baptista).

Zavala, L. (2004). *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento.

Obras consultadas

- Bierce, A. (2006). *Dicionário do Diabo*. Lisboa: Tinta da China (1ª ed., 1911; trad. de *The Devil's dictionary*).
- Cruz, A. (2009). *Enciclopédia da Estória Universal*. Lisboa: Quetzal.
- Flaubert, G. (1990). *Dicionário das ideias feitas*. Lisboa: Estampa (trad. de *Dictionnaire des idées reçues* (1850-1880), publicado em 1913).
- Gardezabal, J. (2016). *Dicionário de ideias feitas em literatura*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Gómez de la Serna, R. (2006). *Greguerías*. Madrid: Cátedra (início de publicação na imprensa: 1910).
- Leiria, M.-H. (1973). *Contos do Gin-Tonic*. Lisboa: Estampa.
- Leiria, M.-H. (1974). *Novos contos do Gin*. Lisboa: Estampa.
- Leiria, M.-H. (1975). *Casos de Direito Galáctico / O mundo inquietante de Josela (fragmentos)*. Lisboa: República.
- Leiris, M. (2014). *Glossaire j'y serre mes gloses suivi de Bagatelles végétales*. Paris: Gallimard (1ª ed., 1939).
- Mangas, F. D. (2016). *Devocionário da Terra. Correio do Porto*, <http://www.correiodoportu.pt/> (acedido em 10-4-2016).
- Mangas, F. D.; & Mésseder, J. P. (2002). *Breviário do sol*. Lisboa: Caminho.
- Martins, Albano (2017). *Pequeno dicionário privativo*. Porto: Afrontamento.
- Mésseder, J. P.; & Mangas, F. D. (2004). *Breviário da água*. Lisboa: Caminho.
- Navaza, G. (1999). *Elucidario*. Vigo: Xerais.
- Neruda, P. (2006). *Libro de las preguntas*. Valencia: Media Vaca (1ª ed., 1974).
- Neruda, P. (2008). *Livro das Perguntas*. Porto: Campo das Letras (trad. de Albano Martins).
- Neto, A. (1987). *Sagrada esperança*. Lisboa: Sá da Costa.
- Neuman, A. (2014). *Barbarismos*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Tavares, G. M. (2015). *Dicionário do menino Andersen*. Lisboa: Planeta Tangerina.

Resumo

A escrita de Augusto Baptista (n. 1946) tem-se desenvolvido num terreno de legitimação incerto em que convivem o conto, a micronarrativa e outras microcomposições em forma interrogativa a que é dado o nome de «enigmas» – isto a par de textos no campo da reportagem, publicados em revistas e por vezes ilustrados com fotografias do próprio autor, durante anos fotojornalista de profissão. Peculiares são ainda os modos editoriais de circulação de alguma desta escrita – a de intenção literária – em edições de cuidada paratextualidade, quase integralmente concebidas, acabadas e difundidas pelo autor.

Cartoonista e criador de livros de tangram (um dos seus livros literários é impresso num alfabeto de tangram), Baptista revela-se um multifacetado artista, também visual, tendo por vezes como sombra tutelar outro criador nas margens do literário, Mário-Henrique Leiria. Navega assim nas águas de um humor negro que não desiste de denunciar um certo absurdo e não-sentido da existência humana. Interessa, neste artista, aflorar ainda os modos materiais que a sua escrita, muito elíptica, encontrou para chegar ao seu restrito público.

Abstract

The writing of Augusto Baptista (b. 1946) has developed itself around an uncertain terrain of legitimation in which one finds the short story, the micronarrative and other micro-compositions in interrogative form called «enigmas» – alongside texts from the field of the newspaper report, published in magazines and sometimes illustrated with photographs taken by the author, himself a professional photojournalist for years. Peculiar are also the editorial means of circulation of some of these writings – those which are intended as literary – in editions of a careful paratextuality, almost entirely conceived, finished off and disseminated by their author.

Cartoonist and maker of tangram books (one of his literary books is printed in a tangram alphabet), Baptista proves to be a many-sided artist, and a visual one too, sometimes under the tutelary figure of another creator at the margins of the literary, Mário-Henrique Leiria. He thus navigates the waters of a black humour, which does not abdicate from denouncing a certain absurdity and nonsense of human existence. In the case of this artist, it is also important to consider the material means that his highly elliptical writing found in order to reach its restricted audience.

ANEXO

ANTOLOGIA BREVE DE TEXTOS DE AUGUSTO BAPTISTA

A cidade fraterna

O veneziano Marco Polo muito falou a Kublai Kan, imperador mongol, da cidade fraterna que dura uma noite. Esse relato o conheceu Italo Calvino, sem que entretanto a tenha arrolado entre as urbes invisíveis que a seu tempo deu a saber, por de todas ser a mais fantástica, tanto que se tornaria inverosímil.

Todos os anos, noite certa, quando o velho jacarandá é uma grande flor azul, nasce a cidade. Os circunspectos cidadãos com fazenda encerram seus graves ofícios e, acompanhados das virtuosas famílias, vêm para a rua folgar com os pobres, os chulos, as prostitutas, carteiristas, polícias, frades, ateus, gente de todas as crenças que ali arriba de longínquos tempos e remotos lugares.

Entre fumaça, balões, pirilampos, carrosséis, foguetes, música, comem, bebem. Incensam-se com ervas, expiam excessos em altos fogaréis saltando e, honra a um orago sem cabeça, dançam. Dançam e martelam-se. E martelam-se. Martelam-se uns aos outros, na cabeça.

Fraternal desatino.

Súbito, mariposa contra a vidraça da manhã, a cidade falece.

[Não publicado em livro]

Entreolham-se. E entressonhando, entretecem entrebeijos entretanto. Entredentes, entreouvidos, entresseios, entressorrindo entrementes, nas entrelinhas dos entrenós, entrecruzam entretelas. Entreligam entremeios. Entrelaçam entrefolhos. Entrechocam entretalhos. Entrepernas entretidos.

Histórias de coisa nenhuma e outras pequenas significâncias, 2000, p. 22

Ana acorda. Abre um livro à toa, lê.

E, no livro: “Ana acorda. Abre um livro à toa, lê”

– Estranho, pareço eu – balbucia Ana.

E, de novo no livro, como num jogo de espelhos: “– Estranho, pareço eu – balbucia Ana.”

A Ana do livro era ela, estava certa agora. Intrigada, corre ao fim da história...

“A Ana do livro era ela, estava certa agora. Intrigada, corre ao fim da história... Inesperado, com um leve ranger de porta, André, enfim de volta da Amazônia! Entra, na mão um grande ramo de rosas bravas, como ela gostava. – André, que surpresa! – grita Ana, retrato de felicidade.”

– André, que surpresa! – grita Ana, retrato de felicidade.

“André sopra a zarabatana, dissimulada entre as rosas. A seta de curare letal entra fundo na garganta da namorada, como uma zaragatoa. Ah!”

– Ah!

Histórias de coisa nenhuma e outras pequenas significâncias, 2000, p. 12

Caça grossa

Pelo entardecer, monta a emboscada por detrás do outeirinho. À hora prevista, ela aparece, plena, radiosa. Ergue-se, arpão na mão direita, firme. Rápido, vigor brutal, arremessa. Um silvo persistente rasga a noite, a noite pálida.

Seja o que Deus quiser, congemina a caminho de casa. E fecha-se na sala de troféus, onde já exhibe uma esplendorosa lua cheia e dois razoáveis quartos minguantes.

O caçador de luas, 2003, p. 29

Surucucu

Sorvia um sumo açúcarado quando sucedeu um sussurro associado a um sopro assolapado. Assustado com o assunto que lhe desassossejou a sorna, o idoso senhor Sousa surpreendeu no soalho uma sombra sulfúrea a submergir sorrateira no sopé do sofá. Decerto sonhara. E sorriu assombrado com a suposição de assurgir assim uma serpente a sério, sinuosa, suave, a sobressaltar-lhe subitamente a solidão.

Elucidário oblíquo do reino dos bichos, 2004, p. 44

O homem que se abotoou com umas massas

Com evidente embaraço, a dona da loja lamentava não poder satisfazer as exigências do encapuzado. Carolino, agulha, extra, arroz não tinha. Mão na máquina registadora, insinuou alternativa: talvez massas, umas massas. Ladrão romântico, o assaltante guardou o revólver e, contrafeito, saiu com uma embalagem de aletria na mão e dois pacotes de estrelinha no bolso.

o homem que, 2008, p. 48

O homem que engole aço

Quando lhe perguntam como consegue tal prodígio, diz ser tudo resultado de uma evolução paulatina, natural. Começamos pelo leite, explica, depois as papas, o arroz, a carne e outros sólidos.

No seu caso, iniciou-se nos canivetes pequeninos, passou às facas, depois às baionetas, e só agora ousa engolir as espadas da farda de gala da GNR.

o homem que, 2008, p. 61

A minha laranjeira

Tenho uma laranjeira no quintal, plantada por minhas mãos um dia, pequenina, a bem dizer criança, que no Inverno se cobre de frutos para mim. Por mais que a admoeste, lhe recomende temperança, todos os anos o esgaçar costumeiro dos braços crivados de frutos, no chão molhado. Comovido, nas noites frias, cinjome a ela e, tronco com tronco, juntos carregamos o martírio. Até ser manhã.

A minha laranjeira e outros contos, 2013, p. 3

A primeira palavra

Enfim entre paredes, sem saber por onde começar. Tinha de meter as mãos no fogo. Domar o alfabeto, as letras. Tocar-lhes, aprender-lhes o corpo, saber-lhes o tipo, itálico, redondo, caixa alta, baixa. Compor. Passar o rolo, a tinta, na mancha de chumbo. Amordaçar os ruídos. Acabrunhar o cheiro. Imprimir o jornal, papel tão fino quanto a mortalha do cigarro que agora lhe pende dos lábios. Ousa compor a palavra. Mede-lhe as vogais, mira-lhe as consoantes. A medo isola um L, o maior que encontra na tituleira, e com a mesma desmesura de corpo junta um I, sempre em caixa alta, um B, a soletrar com os dedos busca um E, logo um R, um D, A, outro D e... E, inflamada com um ponto de exclamação, a palavra. A sua primeira palavra clandestina.

A minha laranjeira e outros contos, 2013, p. 7

Mirim

O dia, a data, a gata preta: pensou em azar. Pensou no azar de, justo naquela sexta-feira treze lhe morrer a gata, a sua velha gata preta. Recusou sepultar a dor no lixo da cidade: numa caixa de cartão embalou o corpo pequenino, amortalhado numa tira de lençol, partiu com o discreto esquife debaixo do braço. Chegado à terra-mãe, horas de viagem, buscou a enxada, gume enferrujado pelo pousio, cavou. Fundo, o mais fundo que alcançou no solo empedernido, cavou. Cavou como quem busca um aconchego, umas mãos abertas, um ninho, um berço essencial para cingir a velha companheira, neste chão indócil de palavras.

A minha laranjeira e outros contos, 2013, p. 4

O cânone e o contemporâneo em um conto fantástico de Teresa Veiga

The canon and the contemporary in a fantastic tale by Teresa Veiga

Marcelo Pacheco Soares

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro
marcelo.soares@ifrj.edu.br

Palavras-chave: literatura portuguesa contemporânea, conto, fantástico, Teresa Veiga.
Keywords: contemporary Portuguese literature, tale, fantastic, Teresa Veiga.

[...] Sampedro perguntou-me se eu tinha medo de defuntos ou alguma espécie de pânico por estar fechado em locais fúnebres com mortos. Respondi-lhe, num tom ligeiro, que nunca fora dado a convívio com mortos mas que, por estarem mortos, não me assustavam. Esta resposta deve ter-lhe parecido um pouco indigna da gravidade do momento pois franziu o sobrolho e deitou-me um olhar reprovador, mas nessa altura já Belmiro nos esperava junto a uma porta, de aspecto ainda mais sólido e imponente do que a que dava acesso ao atelier, e que ficava situada ao extremo da casa onde se erguia o torreão, sobre o qual flutuava, como que sustida por uma energia própria, a bandeira preta. Para lá da porta e depois de um estreito patamar via-se um lance de escadas que descia até se ocultar na curva da parede e *à nossa direita outro lance de escadas, em sentido ascendente, que recebia um pouco de claridade aquosa, presumivelmente vinda da cúpula envidraçada da torre*. Belmiro desceu à nossa frente, iluminando o caminho com uma gambiarra, enquanto eu resistia à vontade de perguntar por que motivo *a luz eléctrica não chegava* ali. (Veiga, 2011, p. 116)¹

A passagem acima é parte de um conto publicado em 2006 na revista *Telhados de Vidro*, de Lisboa, posteriormente coletado, em 2008, junto a outras duas narrativas em livro que leva o nome da segunda delas: *Uma aventura secreta do Marquês de Brandomín*. Com essa obra, Teresa Veiga (pseudônimo de alguém cuja precisa identidade é um mistério real do mercado editorial português contemporâneo, assim vivendo também a autora espécie de *aventura secreta* literária) foi agraciada em 2009, pela segunda vez na carreira, com o Grande Prêmio de Conto Camilo Castelo Branco (que ela também conquistou em 1992 e em 2016). Nesse terceiro texto do volume, “O maldito, Marianina, e o feitiço da Rocha da Pena”,

¹ Desse ponto em diante, as referências ao conto serão identificadas apenas pela indicação da página.

o narrador, convidado a passar, junto a outros convivas, o fim de semana em uma casa na Rocha da Pena, no Algarve, é conduzido pelo seu anfitrião, o velho médico Sampedro, e seu funcionário, Belmiro, a uma cripta em que se encontra sem vida a antiga moradora da casa, Marianina, cujo corpo, mesmo após dez anos do falecimento, não se decompõe.

No trecho, destacam-se caminhos de sentidos contrários, aliás, duplamente contrários porque derivam de uma bifurcação que leva a dois possíveis arranjos das duas ordens dimensionais (horizontal e vertical) apresentadas, resultando nas opções direita/superior ou esquerda/inferior (e veremos logo que a presença desse binarismo em mais de uma camada, algo exacerbado, não será gratuita no que diz respeito à discussão sobre o gênero do conto que, cremos, a narrativa reverbera). Uma vez que se passa pela *porta de aspecto* sólido, depara-se, em oposição, com a fluidez em potencial das escolhas, na forma de encruzilhada. Há um trajeto ascendente à direita, cujo destino circunstancialmente ignorarão os personagens, mas não a narrativa/o narrador, que, de certa forma, não deixa de conduzir a esse espaço o olhar do leitor, provocando-lhe pela sugestão de sensações possíveis uma hipotética experiência da gradativa subida dos seus degraus, tanto pelo que seria o percurso quanto pelo que se conjectura do destino: *à nossa direita outro lance de escadas, em sentido ascendente, que recebia um pouco de claridade aquosa, presumivelmente vinda da cúpula envidraçada da torre*. Logo, tal passagem levaria à iluminação e, sendo essa luz de origem solar, a algum calor. A outra opção, a que efetivamente deverá ser percorrida para que se alcance a cripta onde jaz o integralmente conservado corpo da mulher, descende (à esquerda, estabelecendo a primeira alternativa como referencial) e seu termo é em um espaço nomeado gelido e, já que ali, tal qual a solar, *a luz eléctrica não chegava*, também escuro.

O fato de os personagens seguirem pela esquerda contrária, convenientemente nesse caso, a tradição religiosa cristã ocidental, para a qual a *direita* guarda simbologia moral (a fim de não nos alongarmos em conceitos por demais evidentes, notemos que aos justos é prometido pelas Sagradas Escrituras um lugar à direita do Pai). Nas novelas de cavalaria, para citar exemplo bastante difundido, fazendo valer rigoroso código de conduta a que se subordinam, será, a concretizar metáfora de fim doutrinário, classificado como *direito* o percurso que os virtuosos cavaleiros elegiam sempre que diante de uma encruzilhada. Ora, na cena extraída do conto, testemunhamos um impasse simbólico que permite desvirtuar o caminho dito reto em razão da existência aqui de uma segunda opção, que se soma ao nominalmente exposto percurso da *direita*. Diante da tradicional representação de bem vs. mal ou Deus vs. Diabo a partir da oposição destro vs. canhoto (canhestro seria mais apropriado?), que os demais traços (iluminação, ascendência, calor vs. escuridão, decadência, frio), em sua aparição até excessiva, assaz corroboram, os personagens, em distinção a como poderiam virtualmente agir os condicionados membros da Távola Redonda, empreenderão a trajetória *sinistra*. Assim, segue-se uma subversiva rota para baixo rumo a um “mundo subterrâneo” (p. 118), o que o narrador define como “viagem penitencial às entranhas da terra” (p. 116), categoricamente a se contrapor – na manifesta polarização simbólico-cristã terra vs. céu (inferno vs. paraíso, portanto) – ao que seria o caminho da direita, se outra vez avaliarmos a insinuação daquela ambiente celestial que poderíamos inferir

do pouco de claridade aquosa, presumivelmente vinda da cúpula envidraçada da torre, que o decurso ascendente oferecia (e o próprio signo da torre tradicionalmente remete, por sua verticalidade, a uma ligação entre a terra e o céu, para o qual aponta, sendo o seu cimo, é claro, mais próximo a este).

Tal encruzilhada de valores, oscilação entre cristalizadas metáforas diametralmente antagônicas no campo semântico ético, são apenas algumas das ideias antípodas que se espalham pelo conto. Poderíamos observar outras tantas, menos complexas, como a oposição etária entre o narrador e os demais convivas, todos em idade avançada; ou a natureza da reunião que ocorria no casarão, a qual o narrador considera tanto uma “inofensiva assembleia” (p. 100) quanto um “sabat de feiticeiros” (p. 100); ou simplesmente o “interesse e desprendimento em doses iguais” (p. 101) de que Sampedro confessa ter feito uso em sua argumentação para persuadir o filho de Marianina, Gabriel, logo após a morte da mãe, a vender-lhe a quinta em que vive; ou, por fim, a ambiguidade da personagem que morta mantém a aparência de quando viva; dentre outras várias que seríamos capazes de elencar, inventário que, contudo, não se mostraria mais profícuo do que essa pequena amostragem. Cremos, pois, ser mais produtivo observarmos de imediato o lugar em que a narrativa desenrola-se, a real Rocha da Pena do Algarve, sul de Portugal, cujo nome referencia simultaneamente a dureza (da *rocha*) e a leveza (da *pena*²). Assim é que o narrador dubiamente a identifica “como uma barreira protectora ou como uma ameaça pendente sobre as nossas cabeças” (p. 97). Além disso, a associação da Rocha da Pena a um “gigante de pedra” (p. 97) faz inevitável a analogia ao Adamastor camoniano, que evolui também antiteticamente, como o próprio acidente geográfico real, de Cabo das Tormentas a da Boa Esperança. Assim, não é aleatório o espaço eleito para ambientar a narrativa, em função de sua relação com a natureza da personagem do título, Marianina, ratificada na observação do narrador de um retrato seu pintado que o leva a conjecturar que seus “olhos, ásperos e dolorosos, tinham estranhas correspondências com a Rocha da Pena” (p. 98).

Pois nesse mesmo quadro uma das convivas examina, no seu vestido, que “a fieira de botõezinhos de madrepérola *decompõe em duas* a sua figura *verticalizada* e joga lindamente com os panejamentos *horizontais* que compõem o fundo” (p. 99, grifos nossos), agenciando não apenas o aspecto dúbio da sua personalidade como resgatando o par horizontal-vertical que observávamos, legando a ela multidimensões que condizem com o seu caráter. Marianina desenvolve-se (em percurso vetorial na mesma direção mas em sentido contrário ao do Adamastor) da delicada artista à assassina da história contada por Sampedro; a *Boa Esperança* que tinha sobre a vida na juventude transforma-se nas *Tormentas* que enfrentou na fase mais adulta, de modo que, após o nascimento do filho, “perdera alegria e vivacidade, sem deixar de ser aquela mulher *activa e vigilante* que não regateava

² É claro que aqui tomamos a palavra em sentido específico, ainda que, concretamente, a “pena” que nomeia esse acidente geográfico, como em outros casos semelhantes, derive na verdade da palavra “penha” em um português mais arcaico, que seria também uma rocha. Ocorre, porém, que, em sua eleição como cenário desse conto, não se ignora que a palavra, em sua riqueza semântica, é também capaz de referenciar uma pluma.

ajuda a ninguém *nem se fechava em si mesma* ainda que *lhe apetecesse o isolamento*” (p. 109, grifos nossos). Submetida a elementos transformadores ligados à esfera do diabólico, transmuda-se também no campo semântico do sagrado: era mulher devota, quase santa já que “reverenciada pelos conterrâneos que lhe dedicavam uma espécie de culto” (p. 103-4), porém, quando Marianina “já estava morta há três dias, (...) os habitantes da aldeia tinham decidido esconder o corpo na cripta, o que fizeram depois de o filho da senhora ter abandonado o velório” (p. 118); logo, ao contrário do que descreve a narrativa bíblica sobre Jesus, que ressuscita após três dias na cova, Marianina somente é levada para a cripta, sem que seu corpo dê evidências da sua morte, transcorrido esse mesmo período, o que, opondo-a às circunstâncias do Cristo, identifica-a com uma especular de anti-Cristo. Dado esse rol de traços ambíguos, admitamos que a personagem ergue-se sob características extremo-opostas, que entre limites *hesitam*.

Logo, *hesita-se* no texto entre polos variados, em muitos níveis, em passagens diversas da sua escritura, o que parece transmitir valor metafórico, de que não devemos desviar, a tais *hesitações* (das quais a própria *Rocha da Pena* será alegoria mais abrangente). E é com alguma malícia retórica que com insistência chamamos “hesitação” essas oscilações que vemos multiplicarem-se pelo conto. Vejamos: a narrativa, sob um olhar primeiro, identifica-se como pertencente ao gênero fantástico, o qual Tzvetan Todorov, autor de afamada obra crítica acerca do assunto, *Introdução à Literatura Fantástica*, de 1968, define exatamente a partir do conceito da presença do assombro, da incredulidade, da dúvida, da incerteza, por fim, de *l'hésitation*³ do narratário e dos personagens acerca dos fatos descritos, sem que se possa decidir se eles seriam fruto do sobrenatural ou se lhes haveria alguma explicação racional:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso a realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (...)

O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (Todorov, 2004, pp. 30-31)

Pensando nisso, aprofundemo-nos no enredo do conto: seu narrador, como antecipamos, é convidado por Carlos Sampedro, médico aposentado que fora amigo do seu avô, a passar o fim de semana, junto a outros convivas, no casarão em que vive na Rocha da Pena, o qual adquirira após a morte da antiga moradora: Marianina. A ocasião segundo o anfitrião ocorre pela necessidade de o povoado

³ Parece-nos então que, ao construir, como veremos, parte da narrativa sob uma poética do fantástico canônico, o conto baseia-se (e evidencia isso sob essas metafóricas *hesitações*) exatamente na teoria todoroviana, de fato bastante difundida mas cercada de controvérsias, sendo por imposição do próprio texto que nossa eleição dessa específica pesquisa é incontornável, embora outras teorias do fantástico oitocentista pudessem ser mais sólidas.

abandonar o cerro, já que será desapropriado em razão de obras de uma rodovia (via secundária da autoestrada Lisboa-Algarve), a princípio todavia poupando o casarão. Na chegada, o protagonista observa que, no torreão da casa, há uma bandeira preta, que “mantinha-se esticada, e as suas pontas chicoteavam o ar com intempestiva violência” (p. 91), ainda que não existisse vento. Durante a noite, Sampedro conta a todos a história de Marianina, nome também do cerro em que se erguia a construção e da aldeia de camponeses ao seu redor. A mulher casou-se com Rodrigues, dono anterior do lugar (herdado de seus pais, ricos negociantes que o construíram) que não lhe deu filhos, e Marianina assim engravida de outro, Cássio, rústico limpador de fossas que salvara a vida do seu marido e que é visto na aldeia como encarnação do diabo. Após as aproximações desse homem de seu filho, um já jovem Gabriel, alcançar ponto insuportável para Marianina, ela o mata no alto da Rocha da Pena. Seu corpo desaparece ao ser levado por uma grande ave e todos na aldeia passam a gozar de (ou são amaldiçoados com) vida eterna, a qual somente se interrompe à força, o que teria levado Marianina, para afinal livrar-se da sua existência, a cometer suicídio. Na manhã seguinte ao relato, Sampedro encaminha o narrador à cripta em que Marianina jaz sem se decompor e, após isso, em passeio pelo cerro, oferece-lhe a quinta em doação, sugerindo inclusive casamento com uma das jovens aldeãs, como tantas batizadas por Marianina e homônima da madrinha. O protagonista recusa a proposta e pondera para si e para os leitores explicações lógicas para os episódios, como atribuir pouco juízo ao velho Sampedro, buscando também uma elucidação para o corpo na cripta, que ele então supõe ser um manequim de cera. Mas, já retornado a Lisboa, não consegue compreender “como é que a bandeira preta fluuava dia e noite, se não havia vento, nem sequer uma corrente de ar, nem se vislumbra uma explicação científica” (p. 122), elemento que passaria despercebido se estrategicamente não fosse retomado nas últimas linhas a fim de resgatar a dúvida que quase se desfizera e seguirá oscilando entre a sobrenaturalidade dos acontecimentos ou a possibilidade de suas razões naturais.

Eis o que poderia ser um exemplo de *hesitação* todoroviana, marca do fantástico: como Todorov ressalta que, para distinguir o gênero, essa hesitação deve permanecer além da narrativa – “O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso” (Todorov, 2004, p. 31), caso opte-se, respectivamente, por uma explicação racional ou extraordinária para o narrado – a própria bandeira negra que oscila ininterrupta e ferozmente assim se tornaria conveniente representação dessa enfática permanência da hesitação no todo do conto.

Ressalvemos, porém, que Todorov considera que o fantástico genuíno, ou seja, o que se integra aos critérios que ele defende, “teve uma vida relativamente breve. Ele apareceu de maneira sistemática com o Cazotte, para fins do século XVIII; um século depois, os contos de Maupassant representam os últimos exemplos esteticamente satisfatórios do gênero” (Todorov, 2004, pp. 174-175). É esse fantástico prioritariamente oitocentista que o teórico franco-búlgaro investiga ao levantar conceitos tais qual a mister presença da *hesitação* nessas narrativas. Possivelmente em razão disso, Alcino Leite Neto, em resenha publicada no jornal Folha de S. Paulo sobre *Uma aventura secreta do Marquês de Brandomín* por ocasião

de sua edição no Brasil em 2011, observe, quiçá com alguma perplexidade, que os contos presentes nessa breve coletânea “emulam sem receio a grande prosa do século 19, dos realistas aos góticos, e parecem todos eles alheios às rupturas provocadas pela literatura moderna” (Neto, 2011). Contudo, queremos discordar: não diríamos *emular*, mas antes *simular*, já que não avaliamos como apreciação absolutamente correta uma duvidosa alienação da narrativa à evolução do fantástico, um hipotético anacronismo no fazer poético da autora. Repare-se que as oscilações diversas que apontávamos na proliferação de signos de sentidos opostos não equivalem todas, é claro, à específica *hesitação* indicada por Todorov para definir o gênero oitocentista, a qual, a rigor, estaria limitada a uma referência particular: o entendimento possível do seu enredo ao não se concluir sobre a natureza dos episódios. Mas a extensão das *hesitações* para outros domínios – o caráter oscilante de personagens, a eleição da semanticamente dicotômica paisagem da Rocha da Pena como cenário, a metáfora da bandeira que balança continuamente, a própria hesitação diante de caminhos à direita e à esquerda observada inicialmente – não surgem no conto por um extravagante virtuosismo estético. A função desse catálogo de *hesitações* que extrapolam o sentido original todoroviano será, pois, simbólica, modo de apontar que o texto, absolutamente a par da existência dessa diferenciadora característica teórica elaborada por uma meritória crítica para distinguir o fantástico tradicional, faça uso dela para evidenciar esse seu saber. Logo, o conto não se caracteriza exatamente como narrativa dessa natureza, precisamente porque a observa à distância tão explícita que com ela não se confunde, remetendo tão conscientemente a essa estética que de modo algum ignora sua própria posição na linha temporal da literatura como uma obra do século XXI que, como demonstraremos, divisa no fantástico ortodoxo uma *fonte* mas não necessariamente um *modelo* tão menos um *genuíno antepassado genético* (conforme retomaremos). Se é sempre viável que se produzam textos hodiernos segundo o protocolo consagrado de uma época, nesse caso, ao contrário, temos evidências de que é redutora uma leitura desse conto do início do presente século como cópia ou *emulação* do modelo das narrativas fantásticas oitocentistas, *alheada às rupturas provocadas pela literatura moderna*.

A verdade é que há um logro nessa obra fantástica e o artilheiro começa a se deslindar pela investigação do mecanismo de construção de sua narração. Duas vozes distintas e etariamente opostas – o protagonista e Carlos Sampedro – revezam-se no relato, já que parte do discurso ocorre na concessão que o narrador principal faz de sua função ao personagem do velho médico. É claro que o encadeamento de vozes em vários planos narrativos é recurso amplamente utilizado pela literatura, incluindo com constância as obras fantásticas do século XIX, com fim específico. Para citar exemplo sem dúvida complexo, lembremos que Henry James, em *A volta do parafuso* (1898), desenvolve a sua novela a partir da exposição do narrador-personagem da audiência por ele acompanhada da história contada por outro personagem a respeito das revelações lidas em uma carta (a qual, desbotada pelo tempo, fora reescrita pelo relator) de uma amiga deste, que é afinal quem protagoniza a narrativa (mas cuja credibilidade estará posta à prova por sua condição de romântica ingênua sexualmente reprimida pela educação do pai pároco rural a deixá-la afeita a alucinações, enfraquecendo a con-

fiança em sua versão dos fatos) – e esse longo período sintático ajuda a enfatizar a profunda elaboração da estrutura. Toda a sucessão de vozes que se interpõem entre o leitor e os episódios centrais da obra oferecem premeditada justificativa para que acontecimentos insólitos surjam, uma vez que, assim, sua sobrenaturalidade poderia advir (não advindo necessariamente) de interferências geradas nesse sequenciamento comunicativo (e não de uma conjecturada veracidade de casos distanciados do mundo mimético) que autorizariam a narrativa a ganhar roupagem que contrariasse exageradamente a realidade empírica, colaborando por isso com o estabelecimento da *hesitação* do leitor.

Pois, no que diz respeito ao narrador secundário, o artifício se dá de modo semelhante na narrativa de Teresa Veiga. Sampedro “propôs-nos contar tudo o que sabia acerca da casa e cuja veracidade era atestada pelas suas próprias indagações e pela solidez dos testemunhos” (p. 100), o que o próprio médico reitera ao fim: “tive o cuidado de só dizer o que ouvi de viva voz e pude confirmar até não me restarem dúvidas” (p. 114). Assim, a história da geração do filho do diabo encarnado por Marianina é o conto que o protagonista narrador conta que Sampedro contou que contaram os aldeões. Dentre estes, destaca-se sobretudo Amarilis: uma das antigas empregadas da casa e favorita dentre as afilhadas de Marianina, testemunha ocular dos ocorridos, incluindo o assassinato de Cássio, a quem a narrativa, porém, não dá voz em discurso direto em momento algum, a despeito de sua presença na casa – o que também se dá por uma denúncia que o texto não deixa de fomentar a respeito de uma sociedade elitista que sufoca vozes de membros seus de estatuto social percebido como inferior, assunto para mais à frente. Quanto então à escolha dessa organização textual, diríamos que reside menos no objetivo de potencializar, como nos textos oitocentistas, a verossimilhança do fantástico da narrativa do que no de possibilitar a exposição de um discurso ortodoxo do gênero, sob a voz de Sampedro, a fim de mensurar seu desempenho na contemporaneidade⁴.

Sobre o velho médico como narrador, note-se que não será aleatório que a primeira impressão revelada pelo protagonista a respeito do seu amigo, já no parágrafo inicial do conto, seja exatamente – aqui a propósito de leitura da carta-convite que recebera – acerca da sua escrita, na qual reconhecia fidelidade a um “estilo requintado e judicioso que fazia dele *definitivamente um homem de outras eras*” (p. 89, grifo nosso). Para além, reparemos na *mise en scène* arquitetada no momento em que a voz narrativa lhe é confiada, marcada pelo lúgubre, sugerindo o seu intento de provocar o medo, um dos traços que, segundo Todo-

⁴ Embora a narrativa não se date precisamente, o conto apresenta indubitável contemporaneidade. Constata-se que estamos perante um tempo-espaço pertinente ao século XXI, não pelo fato, quanto a isso irrelevante, de o conto ter sido produzido já nos anos 2000, mas pelo contexto histórico do seu enredo. A despeito de a autoestrada Lisboa-Algarve ter levado trinta e seis anos para ser terminada, o troço que passaria ao largo da Rocha da Pena (justificando a construção da via secundária que desaloja o cerro) foi a sua última etapa, a que uniu Castro Verde a Paderne, sendo inaugurado em 2002, do que se conclui que o conto desenvolve-se próximo aos anos iniciais do milênio. Daí que possamos ler a audiência à narrativa de Sampedro como hodierna.

rov, pode expressar⁵ filiação ao fantástico: “Sampedro refugiou-se na sombra do baldaquino e seu rosto desapareceu na escuridão, como se quisesse que o esquecêssemos ou o considerássemos um fantasma mais entre os fantasmas do cerro” (p. 100)⁶. A narrativa produzida por ele alcança o leitor, na realidade, por intermédio do protagonista, que assim acumulará, além dos já visíveis papéis de narrador principal e personagem do conto, também o de um *narratário intradieético* (segundo nomenclatura de Gerard Genette), leitor primeiro de Sampedro (junto à audiência dos convivas). Quando o anfitrião encerra *seu conto*, que está enquadrado pela narrativa principal de “O maldito, Marianina, e o feitiço da Rocha da Pena” e refere-se aos ocorridos antigos da casa, aparentemente as reações seriam, no que diz respeito à hesitação acerca do narrado, as esperadas no que toca aos efeitos de uma legítima obra fantástica oitocentista em seu público: “choveram os comentários, que se podiam dividir em duas espécies: os que admitiam a substância dos factos mas não acreditavam na natureza diabólica de Cássio, e os que davam um papel preponderante à imaginação, pondo em dúvida que o bruto fosse tão bruto e a senhora tão perversa como se pretendia” (p. 114). Mas logo reparamos no equívoco: aqui, a hesitação não encontra de todo êxito, porque nenhuma das duas versões levantadas especula que os acontecimentos fantásticos tenham realmente se consubstanciado, antes referindo-se ao caráter de Cássio, e ambas, caso concretizadas, encaminhariam a narrativa para o ninho dos textos *estranhos*, segundo Todorov: isto é, seus *leitores* nem mesmo cogitam a efetividade do sobrenatural.

Por sua vez, o protagonista, na manhã seguinte, ao deparar-se com o corpo de Marianina, imediatamente atribui sua reação ao modo de narrar do seu amigo: “A verdade é que Sampedro, com as suas estranhas preocupações e as suas *frases ambíguas*, conseguiu levar-me a *aceitar como natural este desfecho*, ainda que *logicamente impossível*” (p. 117, grifos nossos) No entanto, além de não parecer ser essa a intenção de Sampedro, conforme exporemos, outra vez podemos identificar, diante de um texto exemplarmente tradicional do fantástico, um leitor mais contemporâneo. Lembremos que Jean-Paul Sartre, na década de 1940, em artigo sobre o romance *Aminadab* de Maurice Blanchot, percebe no que chama de *fantástico contemporâneo* uma narrativa onde, diante do irreal, contrariando previamente a condição que, anos mais tarde, Todorov ratificaria como capital para a existência do fantástico oitocentista (segundo já sabemos, a *hesitação*), personagem algum “*jamais se espanta: (...) como se a sucessão dos acontecimentos aos quais assiste lhe parecesse perfeitamente natural*” (Sartre, 2005, p. 144). Não é esse mais ou menos o efeito que encontramos no protagonista do conto de Teresa Veiga perante o cadáver que não se decompõe, ao não reagir com espanto

⁵ “O medo está frequentemente ligado ao fantástico mas não como condição necessária” (Todorov, 2004, p. 41).

⁶ E poderíamos especular que o fato de o narrador principal em nenhum momento se nomear e de Sampedro *refugiarse na sombra do baldaquino* para que *seu rosto desaparecesse na escuridão, como se quisesse que o esquecêssemos* espelhariam o oculto rosto da autora do conto, já que a alcunha “Teresa Veiga”, como apontávamos, é pseudônimo de alguém que, por opção poético-estética e/ou pessoal, não se permite identificar?

ao sobrenatural, apresentando, pelo contrário, postura indiferente? A falta de impacto do extraordinário é tamanha que não o impele a levantar sobre o caso questionamento algum a Sampedro, que vê, segundo o protagonista, “frustrada a sua expectativa de me ver fazer perguntas sobre ‘o mistério da cripta assombrada’ (bom título de romance, que juraria que já li)” (p. 118) – e não se perde nessa cáustica sugestão de nome para o hipotético livro a oportunidade de ironizar um estilo de narrar que se tornou clichê, lugar-comum, chavão, e, por isso, sem mais efeito, daí o *déjà vu* de uma pretensa leitura (ou, melhor, um *déjà lu*). Nem mesmo provocar o medo nesse leitor será factível ao anacrônico narrador, como se infere da passagem que destacávamos no início: “Sampedro perguntou-me se eu tinha medo de defuntos ou alguma espécie de pânico por estar fechado em locais fúnebres com mortos. Respondi-lhe, num tom ligeiro, que nunca fora dado a convívio com mortos mas que, por estarem mortos, não me assustavam. Esta resposta deve ter-lhe parecido um pouco indigna da gravidade do momento pois franziu o sobrolho e deitou-me um olhar reprovador...” – reprovação por conta de uma falta de repercussão que, a despeito do seu empenho, não lhe cabe produzir nesse leitor moderno o qual, preparado para os seus gastos truques ilusionistas, resisti-lhe facilmente. Ao cabo, quando Sampedro revela-lhe que ninguém no cerro morre, o protagonista afirma que o médico o faz como “se eu já estivesse preparado para aceitar o extraordinário como se fosse normal” (p. 119) e, depois, leitor capaz de resistir aos encantos do seu narrador e provocá-lo por isso, assim indicará sua próxima fala: “Retorqui-lhe sem revelar surpresa, antes com uma espécie de prazer maligno” (p. 119) – emendando que precisamente a modernidade representada pela urbanização trazida pela nova estrada destrói esse fantástico tradicional ligado a seres fantasmáticos e pactos diabólicos.

Ou seja, não é apenas por ser uma narrativa contada em estilo extemporâneo que a história divulgada por Sampedro perde o seu narratário dito ideal. A integral ausência de interesse por essas questões sobrenaturais reside em outra característica dos convivas, de caráter topológico: suas vivências prioritariamente urbanas, oriundas de um espaço excessivamente concreto, distante das crenças no sobrenatural. Isso nos encaminha a outra discussão promovida pelo conto, legando à escritura aspecto alegórico: a crítica ao progresso enquanto mecanismo de destruição de culturas, na imagem da autoestrada que avança impiedosa soterrando crenças e costumes, aqui metonimicamente representados pelo cerro e a desaparecerem sob ela. Trata-se de uma função do fantástico pertinente a uma narrativa elaborada a partir do século XX. Italo Calvino, em 1970, em resposta à pesquisa sobre a recepção crítica da *Introdução à literatura fantástica* do jornal francês *Le Monde*, avaliou:

Le fantastique du XIX^e siècle, produit raffiné de l’esprit romantique, est entre tout de suite dans la littérature populaire (Poe écrivait pour les journaux). Au XX^e siècle, c’est un emploi intellectuel (et non plus émotionnel) du fantastique qui s’impose. Le fantastique y apparaît comme jeu, ironie, clin d’œil, mais aussi comme méditation sur les cauchemars ou les désirs cachés de l’homme contemporain. (Calvino, 1993, p. 56)

Sobre esse novo fantástico, reconhecido como um *fantástico humano*, Sartre, no seu citado artigo, assevera: “Para o homem contemporâneo, o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de fazer refletir sua própria imagem” (Sartre, 2005, p. 139). E completa ainda o existencialista que *já não há senão um único objeto fantástico: o homem*: “Não o homem das religiões e do espiritualismo, engajado no mundo apenas pela metade, mas o homem-dado, o homem-natureza, o homem-sociedade” (Sartre, 2005, p. 138). Assim, questões relativas a aspectos psicanalíticos, caras ao fantástico oitocentista, uma vez que teriam encontrado, segundo Todorov, caminhos de resolução em um mundo pós-Freud, abrem lugar para tópicos que configuram uma nova camada de desconhecimento para e sobre o ser humano, no anseio de representar sua condição social, seu lugar no mundo.

O argentino Jaime Alazraki desenvolve conceitos similares ao cunhar, em publicações a partir da década de 1980, a nomenclatura *neofantástico* para analisar as obras literárias de Jorge Luís Borges e Julio Cortázar. Dentre os critérios eleitos para diferenciar as narrativas que analisa de suas predecessoras do século anterior, Alazraki cita: “si lo fantástico asume la solidez del mundo real – aunque para ‘poder mejor devastarlo’, como decía Callois –, lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración fantástica” (Alazraki, 2001, p. 276). Ora, a também argentina Ana María Barrenechea, em 1972, rediscutira as propostas todorovianas recusando a *dúvida* como traço fundamental à construção desses textos no século XX, substituindo a *hesitação* pelo conceito de *problematização do real* e defendendo que, em certas obras, é possível reconhecer a constituição da *realidade daquilo que se crê irreal* e a denúncia da *irrealidade daquilo que acreditamos real*, ao que conclui:

Por otra parte, los preocupados por problemas sociales, tan acuciantes en nuestra epoca, acusan de escapista a esta literatura y anuncian su desaparición por obsoleta, por no reflejar los problemas humanos más urgentes, por ser un arte burgués. A ellos habria que recordarles que los teóricos del marxismo no rechazaron por ese motivo a lo fantastico. (...) Esta posición o la de un Julio Cortazar que cifra la función revolucionaria del artista en revolucionar el ambito de las formas o la de un Umberto Eco que asigna ese poder revolucionario a la destrucción y creación de nuevos lenguajes, abren tambien al género otras posibilidades bajo el signo de lo social, siempre que lo fantastico sea una puesta en cuestión de un orden viejo que debe cambiar urgentemente. (Barrenechea, 1972, pp. 402-403)

Resumindo um pouco tudo isso, Roberto Reis observa, em 1980:

Todorov salientava ainda que o fantástico “permite franquear certos limites inaccessíveis quando a ele não se recorre”: “os desmandos sexuais serão melhor aceitos por qualquer espécie de censura se forem inscritos por conta do diabo”, dando a entender que, ao apelar para o fantástico, o escritor tocava em problemas que a sociedade procurava ocultar e reprimir. Ele parece não perceber que terão mudado as coisas censuradas, mas que persistem as censuras. A transgressão do fantástico, apontada pelo crítico búlgaro, se revelaria extremamente fecunda se ele a trouxesse até o séc. XX. A posição de Todorov merece portanto uma primeira retificação: não é que o fantástico não sobreviva na literatura contemporânea – acontece que

sua transgressão parece mais radical, e que a sociedade se transformou. Pode não ser mais necessário se trazer o demônio à tona como artifício para se evitar abordar, mais abertamente, desejos recônditos e sexualidade, mas isso não significa que a sociedade tenha suspenso suas repressões, consentindo tudo, sem proibir. A sociedade sempre proíbe. O social implica em interdições. (Reis, 1980, p. 5)

Denunciando assim *a realidade do que se crê irreal e a irrealidade do que acreditamos real, problematizando esse real*, a partir da revelação do que há na realidade mimética de insólito – com o *desmascaramento de uma segunda realidade* – podemos dizer que esse gênero, em sua manifestação pós-Kafka (autor considerado limítrofe tanto por Todorov quanto por Sartre), configura o *homem-sociedade* como verdadeiro componente fantástico, cunhando assim o seu *uso intelectual* e motivando o olhar do leitor a voltar-se para elementos cotidianos de uma existência moderna que, exatamente por serem habituais, são também, com muita frequência, ignorados, provocando uma positiva mudança de paradigma na vivência do leitor, com potencial para libertar o homem de uma ordem social que pode ser opressora (ainda que através de mecanismos sutis que lhe escapem se não majorados por esse novo fantástico) – as *censuras*, as *proibições*, as *interdições* da sociedade.

Ora, a despeito de uma estrutura narrativa que pareceria corresponder ao fantástico oitocentista, essas competências mais contemporâneas são observáveis em “O maldito, Marianina, e o feitiço da Rocha da Pena”, enquanto obra que promove a crítica a um dito progresso desenfreado que soterra culturas não afeitas a ele. Quanto a isso, é primeiro curioso notar que a via secundária que se constrói, dada a localização da estrada principal em relação à Rocha da Pena, teria uma extensão leste-oeste, enquanto a Lisboa-Algarve se estende de Norte a Sul, o que, uma vez mais, recupera a oposição de traços horizontal e vertical que, como já constatamos, perpassa o conto. Tal tangência em ponto único de elementos que traçam caminhos distintos simboliza desde o encontro dos fantásticos oitocentista e contemporâneo até o (limitado) convívio das classes sociais diferentes no cerro, passando pelo conflituoso cruzamento de culturas que o conto expõe.

Ainda sobre a estrada, seu avanço será assim descrito:

O que se passava era que o cerro, aquele belo cerro conhecido por cerro Dona Marianina, onde há quase um século se edificara a casa mãe, à sombra da qual tinha nascido uma aldeia de camponeses e artífices que viviam folgadoamente de trabalhar para um único patrão, ia ser desfigurado pela construção de uma via rápida que mais adiante entroncava na autoestrada em construção Lisboa-Algarve, monstro que destruía tudo à sua volta num raio de quinhentos metros e descarnava as formas arredondadas das colinas e as deixava de entranhas de fora antes de as sufocar sob toneladas de cimento. (p. 92)

Ao associar a rodovia em processo de construção a um *monstro que destruía e desfigurava tudo, descarnando o relevo e lhe expondo as entranhas antes de o sufocar*, faz-se seguramente relação com resultados alcançados por seres monstruosos diversos das narrativas fantásticas oitocentistas, dos quais poderíamos citar, apenas a título de exemplo célebre da sequência da ação de criaturas dessa literatura, o responsável pelos *crimes da Rua Morgue*, do conto de 1841 de Edgar Allan Poe, o qual deixa duas mortas: a filha, cujo “rosto apresentava muitas arranhaduras

profundas e na garganta viam-se negras equimoses e fundas marcas de unhas, como se a vítima tivesse sido mortalmente estrangulada”, e a mãe, “com a garganta tão cortada que, ao tentar-se levantar o corpo, a cabeça caiu” e de quem “tanto o corpo como a cabeça estavam terrivelmente mutilados, sendo que aquele mal conservava qualquer aparência humana” (Poe, 1986, p. 72), cenário de completo horror. A narrativa de Teresa Veiga, desse modo, num procedimento algo condizente com as teorias críticas aqui expostas para o fantástico novecentista, inverte os papéis ao identificar com o signo do monstruoso não figuras extraordinárias, mas o próprio ser humano, metonimicamente representado no progresso promovido pela sociedade que ele organiza – “as razões do Estado” (p. 92), segundo não deixa de enfatizar o texto – e que se concretiza nesse elemento absolutamente cotidiano que se multiplica pelo mundo contemporâneo que é uma via automotiva.

Reparemos que, ao contrário, na específica narrativa de Sampedro, o *modus operandi* do fantástico oitocentista distingue com a marca da monstruosidade a clássica figura do diabo, ou seja, Cássio, “bruto de aspecto assustador” (p. 105) e “cheiro abominável” (p. 108), e seu filho bastardo, Gabriel (que ambigualmente ostenta nome de anjo ainda que fosse filho do demônio), também descrito sempre de forma medonha, “uma criança sombria e detestável” (p. 109), surgindo mesmo nos quadros pintados pela mãe como “criança magra, com o rosto bicudo, cabelos mal implantados, olhar malévol e fugidio, escuro e esguio como uma sardanisca” (p. 99), a evidenciar a sua genética. Em ambos os casos, no entanto, segundo, citando Miguel Rojas Mix, lembra Célia Magalhães em seu estudo sobre os monstros e a questão racial, “a monstruosidade (...) é a identidade do outro” (Magalhães, 2003, p. 26) – seja o *outro* a sociedade moderna que extermina um construto social mais simples e utopicamente idílico, o microespaço quimérico dessa *aldeia de camponeses e artífices que viviam folgadoamente de trabalhar para um único patrão*, do que se constata “os moradores, todos assalariados do negociante ou trabalhando para ele em qualquer das suas artes, serem uns privilegiados em comparação com os que lutavam para sobreviver na miséria e criavam os filhos em casebres imundos” (p. 102-3); seja o *outro* o limpador de fossas, marginalizado por essa mesma sociedade (a qual por isso seria apenas pretensamente perfeita e distinta do macroespaço de que no fundo é metonímia), figura segregada que também ousa tentar aniquilar essa comunidade, plantando no seio de sua burguesia, aí representada por Marianina, um igualmente monstruoso rebento, invadindo-a e contaminando-a portanto – daí que, na Rocha da Pena, Cássio se abrigasse na “caverna dos Soídos” (p. 105), porque ele é de fato um *ruído* na melodiosa música que a pequena elite do cerro impõe ao seu coral de aldeões. Na verdade, o papel de Cássio no jogo de forças sociais desse lugar lega-lhe espécie de função revolucionária marxista, a qual, porém, é sufocada por essa mesma burguesia, analogamente a, como ocorre na narrativa que se desenvolve no nível mais superficial, a estrada, por sua vez, sufocará essa pequena civilização – expondo perversa forma de cadeia alimentar de uma política devoradora. Não será casual que, no lugar do corpo de Marianina, façam peso no caixão “uma velha pá e uma forquilha enferrujada” (p. 118), objetos que espelham a foice e o martelo símbolos do comunismo, cujo fracasso se faz presente na deterioração desses objetos e no seu conseqüente sepultamento. Assim como não é

fortuito que, logo que é morto, o corpo de Cássio seja carregado pela insígnia, convenientemente majorada, do mais proeminente país capitalista, os Estados Unidos, animal que reduzirá o outrora ameaçador Cássio a figura inteiramente frágil: trata-se de uma águia, “espécime enorme, com uma envergadura de uns três metros de uma ponta a outra das asas” (p. 113) que, “atraída pelo cheiro, não tardou a mergulhar sobre a presa, arrebatando-a em triunfo toda enroscada entre as garras, como um menino de colo” (p. 113) – surgindo, porém, a evidenciar traço seu considerado mais abjeto, o da rapinagem. Ora, não restam dúvidas de que todos os ocupantes da “casa grande” do cerro (os pais de Rodrigues, ele próprio, Marianina e Sampedro) exercem papel de domínio e exploração em relação ao povoado, mesmo que a relação se dê sob pacificidade (notadamente no caso da personagem feminina), o que, em instância última, identificaríamos, em alusão mais ampla às políticas internacionais, com uma prática imperialista. Daí uma vez mais que a Marianina contaminada pelos efeitos das ações de Cássio esteja então condenada a ficar escondida em um caminho à esquerda.

Aliás, ainda sobre a sua leitura do fantástico, Célia Magalhães identifica que a narrativa gótica oitocentista, notadamente ao trazer o personagem do vampiro, o qual também carrega de modo claro o signo da contaminação que observamos o limpador de fossas agenciar, promove discussão sobre a “diferença entre classes e sexualidade ambígua, (...) o desejo do outro e a repulsão ao hibridismo racial” (Magalhães, 2003, p. 16)⁷, o que, no conto que agora lemos, também se faz ver, na ressalva pouco sutil de que esse homem (a quem por fim Marianina teria se entregado para, sob presumível pacto fáustico, alcançar a graça de ter um filho), fosse por estar sujo de terra ou de material orgânico pouco nobre, fosse de fato pela cor da sua pele, era “negro como uma toupeira, bicho com o qual comparatilhava a morada” (p. 105) nas cavernas da Rocha da Pena, passagem que, na sua economia, ataca-o com eficiência em todas as suas dignidades: racial (na referência à cor da pele, quando associada a todos os traços negativos que se seguirão), social e profissional (no que se deduz da baixa ocupação a que se submete) e mesmo habitacional (na precariedade de sua morada) e por fim humana (na sua animalização quando não apenas comparado a um bicho mas a um a que dificilmente se poderá atribuir uma transferência semântica positiva, como poderia ser o caso da águia, por exemplo). Sob artifício semelhante, lembremos, seu ilegítimo filho é (com alguma pertinência genética) esboçado como *escuro e esguio como uma sardanisca*.

Assim, todo esse potencial que a narrativa possui para discutir o real, a despeito de sua estrutura fantástica, *problematizando-o, desmascarando-o*, elimina qualquer chance de reduzirmos o conto a uma *emulação da grande prosa dos oitocentos*, quando, pelo contrário, seu co-narrador, Sampedro, sofre precisamente as consequências do seu anacronismo, que o leva a certo fracasso da função que

⁷ E esmiúça: “O vampirismo, que inicialmente traduzia uma preocupação com as relações entre classes diferentes, passa, ao final do século XIX, a representar uma preocupação com as relações entre raças diferentes, devido, presumivelmente, ao início do refluxo dos povos colonizados e à propagação de judeus em outras nações. A contaminação pelo sangue pode ser lida, assim, como metáfora para a sífilis, cuja propagação é atribuída aos judeus” (Magalhães, 2003, p. 20).

exerce. Por isso, aliás, o protagonista chama a atenção para “o medo da modernidade” (p. 121) que observa em seu amigo médico – medo tal que pode ser lido tanto como receio do personagem de que a modernidade destrua o ambiente em que vive quanto como temor do narrador oitocentista de que sua narrativa não tenha mais espaço nesse novo mundo moderno, de modo que o protagonista reconhece, ainda em diálogo com Sampedro: “Mas não acha que a estrada pode ter o efeito de desfazer o encantamento? Não imagino o diabo a reinar sobre os domínios invadidos por autoestradas e vias rápidas que trazem forasteiros com vícios urbanos e animados das piores intenções” (p. 119). Daí que, ao elemento fantástico, o cadáver que nunca se decompõe, só caiba existência nesse aparte espaciotemporal, no “cerro parado no tempo” (p. 94), enclausurado na velha mansão, ou, mais do que isso, não apenas *em* uma torre (também símbolo usual de proteção), no extremo da casa, mas exatamente escondido *sob* o torreão, em “uma galeria de tecto baixo e abobadado, com uma pequena porta de ferro que nenhuma força humana poderia abrir se não conhecesse o segredo da tripla fechadura” (p. 116), cripta na qual a luz elétrica (uma bem simples evidência da modernidade, claro está) não poderia mesmo chegar, caracterizando uma ambientação pertinente às condições oitocentistas. Uma vez que a chegada da estrada tem por consequência (menos casual do que, dado o exposto, inevitável) a demolição da casa em razão da trepidação gerada pelas máquinas que perfuravam o cerro, esvaziado de habitantes que já viviam então “dispersos pelas aldeias em redor” (p. 122) e não em “um novo bairro de raiz” (p. 92) que o Estado prometera – evidenciando o fim efetivo dessa sociedade que não apenas se deslocou como também se fragmentou – pode-se concluir que, efetivamente, esse progresso determina o fim da possibilidade do sobrenatural (e, então, a falência do seu narrador). Ademais, se a bandeira preta tinha a finalidade de tornar esse antigo fantástico ainda presente e ali estava “para que os automobilistas não conseguissem deixar de olhar para ela enquanto contornavam o cerro a alta velocidade, e guardassem aquela recordação num compartimento obscuro da sua alma” (p. 121), é óbvio que ela também desaparece com a destruição da sua base.

Quando o protagonista abdica das ofertas de Sampedro para substituí-lo e herdar toda a sua existência como dono da casa e líder do cerro, o que se deduz, estabelecido que o médico é o narrador do fantástico tradicional, é a recusa do seu jovem amigo, também narrador, de reproduzir (ou seja, de *modular*) um estilo de construção narrativa que não pode existir em um contexto que não seja o do século XIX – tendo por Sampedro um “afecto quase [e apenas *quase*] filial” (p. 90), o que se prova é que, não deixando de nutrir por ele sua admiração, não chega a ser descendente direto seu, ou seja, como dissemos, esse conto *divisa no fantástico ortodoxo uma fonte mas não necessariamente um modelo tão menos um genuíno antepassado genético*. E mesmo a aparente contradição de, em sua construção narrativa, o protagonista estabelecer a dita *hesitação* todoroviana, raciocinemos: se essa dúvida se dá em razão da bandeira preta, que é destruída no fim do conto e é símbolo da própria hesitação, o que temos é uma estrutura, bastante sofisticada, que codifica que esse narrador nutre incredulidade, dúvida, incerteza,

por fim, *hesitação* quanto à própria hesitação – mais um logro da narrativa⁸, que realmente é ambígua como as narrativas do *corpus* de Todorov, mas por motivos outros. Sendo o fantástico, como diz Barrenechea, *una puesta en cuestión de un orden viejo que debe cambiar urgentemente*, aqui, essa ordem é o mesmo fantástico.

Mas, além disso, a negativa do protagonista à oferta de Sampedro será também, enfatizemos, sua rejeição por ocupar o lugar do burguês imperialista e, nesse ponto, as duas leituras que paralelizávamos convergem finalmente. Magalhães lembra que, sobre o texto oitocentista, “o fantástico termina por trabalhar ainda com a noção de separação entre o ‘eu’ e o ‘outro’”. É um modo literário que reage contra a repressão das forças históricas dominantes, *mas que acaba confirmando tais forças, constringido por elas*” (Magalhães, 2003, p. 28, grifo nosso). Ainda especificamente sobre o vampiro, ela afirma também:

O vampiro, monstro com o qual o gótico culmina, questiona as oposições e parece iniciar um caminho em direção à indiferenciação ente o mesmo e o outro; contudo, seu contexto circundante é ainda essencialmente racionalista, conforme observam os vários críticos. Como resultado, veremos o monstro ainda servindo ao objeto de confirmar a identidade já estabelecida como parâmetro para reconhecimento ou repulsão de outras: a identidade do homem branco europeu, da classe burguesa. Pode-se estender tal afirmativa para o fantástico, gênero ao qual o gótico se associa estreitamente. (Magalhães, 2003, p. 35)

Esse procedimento é, sem dúvida, encampado pelo narrador Sampedro. Na renúncia do protagonista, no entanto, vislumbramos sua opção em voltar-se, na sua construção do gênero, a *otras posibilidades bajo el signo de lo social*, como quereria Barrenechea; ou, ainda, à *transgressão* das *censuras*, das *proibições*, das *interdições* da sociedade contemporânea, segundo prescreve Roberto Reis. Vislumbramos por isso sua opção por não ocupar o lugar nem do personagem Sampedro nem do narrador Sampedro, isto é, nem do narrador oitocentista do fantástico, nem do imperialista, os quais, enfim, serão (nesse caso) o mesmo.

No entanto, após o desabamento do casarão, constata-se não a morte propriamente dita mas o desaparecimento de Sampedro. A distinção é importante: indica justamente que esse discurso fantástico ortodoxo não deixa propriamente de existir. O protagonista tenta ainda estabelecer conversa com o médico, na esfera do onírico, em que ambos “subimos as escadas que levam à cúpula e eu lhe peço que me esclareça em nome da nossa amizade, mas já se sabe como são frustrantes os encontros em sonhos e então tratando-se de um homem complicado como ele: ri-se, encolhe os ombros, faz uns gestos evasivos e dissolve-se na distância sem me responder” (p. 122) – o encontro, pois, há, mas o diálogo não é possível (retas vertical e horizontal que se encontraram mas cujos caminhos

⁸ De certo modo, corrobora nossa leitura de que o conto simula uma narrativa oitocentista o fato de, mais explicitamente, a autora ter publicado em sua coletânea de 2015 *Gente melancolicamente louca* três textos que apresentam o subtítulo “falso conto”, dentre elas, ademais, um que se identifica como “falso conto gótico”, recurso que explicita uma poética que, para nós, Teresa Veiga já desenvolvera na narrativa agora em análise.

seguem distintos). E nossa leitura do conto é a de que, destruindo a narrativa fantástica tradicional a partir de uma estrutura que a lembra profundamente, gerando com competência o engano de que a *emula* quando a *simula*, a narrativa gera a ambiguidade, mas não a todoroviana, que leva o leitor a hesitar sim, mas precisamente quanto ao seu verdadeiro gênero. Assim é que a poética de Teresa Veiga não abre mão de beber nessa fonte do fantástico tradicional, constatação cuja prova cabal e irrefutável é, afinal, a escrita desse conto, que com ele se relaciona ainda que pela via do *simulacro*, mas o fará para que se afirme nesse *encontro* sem *diálogo* um fazer literário outro que a ele se oponha em determinado traço mesmo não deixando de por ele passar, em suma, novamente linhas horizontal e vertical a se cruzarem em certo ponto. E, como elemento referencial que segue no horizonte das produções literárias que lhe são posteriores, podemos concluir que esse fantástico tradicional está, afinal, especialmente metaforizado na própria Marianina e seu cadáver, com aspecto vivo a despeito da indubitável morte, silenciado, mesmo que não entrando jamais em decomposição.

Referências bibliográficas

- Alazraki, J. (2001). ¿Qué es lo neofantástico? In D. Roas (Ed.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 265-82). Madrid: Arco/Libros.
- Barrenechea, A. M. (1972). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. *Revista Iberoamericana*, 80, 391-403. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- Calvino, I. (1993). Définitions de territoires: le fantastique. *La machine littérature* (pp. 55-6). Paris: Seuil.
- Genette, G. (1980). *Discurso da narrativa*. Trad. F. C. Martins. Lisboa: Vega.
- James, H. (1998). *A volta do parafuso*. Trad. Olívia Krähenbühl. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Magalhães, C. (2003). *Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira*. Belo Horizonte: EdUFMG.
- Neto, A. L. (2011, 19 de março). Teresa Veiga transita entre enigmas e extemporaneidade. *Folha de S. Paulo*. Recuperado de <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1903201123.htm>. Visualizado em: 22/06/2017.
- Poe, E. A. (1986). *Edgar A. Poe – ficção completa, poesia & ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Reis, R. (1980). O fantástico do poder e o poder do fantástico. *Ideologies and Literature: Journal of Hispanic and Lusophone Discourse Analysis*, 13 (3), 3-22. Minnesota: The Prisma Institute.
- Sartre, J.-P. (2005). *Aminadab*, ou o fantástico considerado como uma linguagem. *Situações I – críticas literárias* (pp. 133-49). Trad. Cristina Prado. São Paulo: Casac Naify.
- Todorov, T. (2004). *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva.
- Veiga, T. (2015). *Gente melancolicamente louca*. Lisboa: Tintas-da-China.
- Veiga, T. (2011). *Uma aventura secreta do Marquês de Brandomin*. São Paulo: Companhia das Letras.

Resumo

Neste artigo, desenvolve-se uma leitura do conto “O maldito, Marianina, e o feitiço da Rocha da Pena”, que Teresa Veiga publicou na coletânea *Uma aventura secreta do Marquês de Brandomin*, em 2008. Nossa proposta considera que a narrativa estabelece uma discussão acerca da literatura fantástica tradicional oitocentista, porém, ciente da sua contemporaneidade, não se confunde com essa estética, como faria crer a princípio. Traz, por isso mesmo, em sua diegese, elementos pertinentes à manifestação do gênero do último século e, assim, problematiza tam-

bém questões sociais e políticas contemporâneas, fazendo portanto uso do fantástico como modo de representação da realidade hodierna.

Abstract

In this article, we develop a reading of the tale “O maldito, Marianina, e o feitiço da Rocha da Pena”, which Teresa Veiga published in the book *Uma aventura secreta do Marquês de Brandomín*, in 2008. Our proposal considers that the narrative establishes a discussion about the traditional fantastic nineteenth century literature, but aware of its contemporaneity, is not confused with this aesthetic, as it would be believed at first. In this way, it brings elements relevant to the manifestation of the genre of the last century and thus also problematizes contemporary social and political issues, making use of the fantastic as a mode of representation of today’s reality.

Pede poena claudo. O tema da “peste” em Mário de Carvalho

Pede poena claudo. The theme of the “plague” in Mário de Carvalho

Maria de Fátima Silva

Universidade de Coimbra
fanp13@gmail.com

Palavras-chave: Mário de Carvalho, conto, intertextualidade.
Keywords: Mário de Carvalho, short story, intertextuality.

Introdução

*Pede poena claudo*¹ é o último dos contos que integram a colectânea *A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho*, de Mário de Carvalho². Em páginas contidas, o autor volta, com todas as convenções que se foram impondo neste tipo de descrição, ao motivo da ‘peste’. Para esse tema, entre as muitas criações literárias que inspirou³, tomaremos como referência primeira a célebre descrição

¹ O título adoptado por Mário de Carvalho para este conto ajusta palavras de Horácio, *Sátira* 2. 1. 28 – *me pedibus delectat claudere uerba*, “agrada-me encerrar palavras nos pés de um verso” –, ao propósito da sua narrativa. Assim o poeta latino anunciava o seu prazer de compor poesia, de resto satírica, “à maneira de Lucílio” (2. 1. 29); cf. ainda, a propósito do uso de expressões semelhantes, Horácio, *Sátiras* 1. 4. 40, 1. 10. 59. Com esta menção de Horácio, Mário de Carvalho encontra um título adequado não apenas ao seu prazer na escrita, mas também, ironicamente, ao conto que “encerra” (*claudo*) a sua colectânea. Junta-lhe, como nota final, o “castigo” (*poena*), tema central de um texto dedicado à peste, e um novo entendimento para *pede*; não se trata, no seu caso, de preencher um pé métrico, num texto que é em prosa; mas a alusão é clara às últimas palavras do conto, “pata de pato”, a insígnia do diabo, protagonista da acção.

² O texto será citado pela 9ª edição da colectânea publicada pela Caminho.

³ Sobre a descrição, em textos literários, de outras pestes na Antiguidade, vide Coughanowr, 1985, pp. 152-158; Morgan, 1994, pp. 205-206. Camus (42), por seu lado, produz um balanço numérico, acabrunhador, que a História permite, na contabilização global de umas trinta pestes que produziram cem milhões de mortos. À cabeça da enumeração de ‘pestes históricas’, Camus coloca a de uma “Atenas empestada e abandonada pelas aves”, no que é uma menção explícita a Tucídides (2. 50. 2). Sobre o estudo feito por Camus sobre as pestes que, desde a Antiguidade, fustigaram os homens, vide *Albert Camus. Théâtre, Récits, Nouvelles*, 1962, pp. 1935, 1981.

feita por Tucídides da peste, histórica, que, no séc. V a.C., em plena guerra do Peloponeso, assolou Atenas⁴; e, já na contemporaneidade, sem dúvida o texto referencial para o mesmo tema, desta vez numa leitura simbólica, o romance *A peste*, de Albert Camus⁵.

Tendo em conta estas duas fontes, reconhecemos no conto de Mário de Carvalho traços de construção permanentes no motivo. Em todos os casos, há primeiro que definir um espaço, bem delimitado por fronteiras estanques, as muralhas de uma fortaleza, os limites marítimos de um território, ou, no caso português, também as paredes de um navio, que impõem a um núcleo social um isolamento bem determinado. É, portanto, dentro de fronteiras apertadas que uma sociedade vai viver a experiência traumática de se confrontar, em colectivo, com uma morte iminente. A experiência do fim, um processo naturalmente individual e pessoal, vive-se, em função de um mal que dizima em simultâneo toda uma população, em colectivo. Logo a impiedade da morte e o pavor que a sua presença desperta atinge hábitos e valores, deteriora as bases de uma civilização, denuncia a fera latente na natureza humana sob o verniz social.

Dentro deste processo iminentemente colectivo, a tradição literária fez sobressair um quadro de figuras individuais que, pela sua responsabilidade ou missão social, se assumem, em tempos de uma crise maior, como vozes condutoras de um povo desorientado. A figura do governante ou chefe, detentor da autoridade cívica, do padre, detentor do poder religioso e moral, e do médico (ou curandeiro), detentor da capacidade de enfrentar, com as armas possíveis, a penetração física do mal, corporizam aqueles que são os alvos atingidos pela peste: o político, o sagrado e o pessoal e fisiológico.

Apesar de, em todos estes aspectos, o conto de Mário de Carvalho seguir os contornos convencionais, o padrão narrativo sofre um ajustamento. Não só a dimensão breve do texto assim o impõe, como também as opções do autor a tal convidam. A peste, em *Pede poena claudo*, é sobretudo a materialização do triunfo do Mal sobre o Bem, uma arma do demónio para deteriorar o equilíbrio saudável da sociedade humana. A comunidade afectada é apenas virtual, paradigmática, nem Atenas como em Tucídides, nem Orã, uma cidade que Camus habitou durante algum tempo (1941-1942), na Argélia⁶. Apenas Pollsberry, um nome arquitectado para uma geografia meramente imaginativa. Porque o que de

⁴ *História da Guerra do Peloponeso* 2. 47-54, em que o historiador de Atenas descreve a peste que assolou a sua cidade, corria o ano de 430/429 a.C., com todos os malefícios físicos, psicológicos, morais e sociais que a acompanharam.

⁵ A propósito do romance de Camus comenta Robert de Luppé (1952, p. 20): “A imagem do que somos, neste romance, já não é tanto o mecanismo dos nossos gestos como a infelicidade da nossa condição. Escavemos na nossa pobre natureza: para lá do ridículo da nossa pantomima surge o infinito espectáculo dos nossos sofrimentos”. Vai na mesma senda o sentido do conto de Mário de Carvalho, a quem o relato de Tucídides e o romance de Camus não são certamente desconhecidos.

⁶ No seu Capítulo introdutório, Camus situa a acção do romance no tempo e no espaço: ‘194...’, em Orã, de um modo em simultâneo concreto e genérico, o que lhe acrescenta o sabor do universal e anacrónico.

facto está em causa é a Humanidade e aquela experiência que leva uma comunidade a ‘deslaçar-se’ perante a invasão inesperada, mas irrefreável de um mal, ou melhor dito, do Mal, parte integrante ele também da existência.

1. Estratégias narrativas

Antes ainda de avançarmos para a análise deste conto na perspectiva da convenção própria da narrativa da peste, convém anteciparmos alguns aspectos de natureza formal, que envolvem a voz do narrador e o esquema estrutural praticado e comentado pelo autor.

Apesar de a abertura do conto indiciar um narrador em primeira pessoa – “Há muitos anos, os médicos recomendaram-me muito repouso nas praias frias de Pollsberry” (p. 73) –, a continuidade da narrativa trará a substituição deste narrador por outro, a quem ele, conscientemente, cede a função⁷. Tudo aponta, no desenho vago desse primeiro narrador, para um mero observador, o verdadeiro ‘mensageiro’ dos acontecimentos, que coloca diante do público-leitor a descrição daquilo que testemunha mas em que só passivamente participa. As menções que lhe são feitas em particular sublinham essa passividade e distância: “Grande parte do tempo *passava-o eu a olhar*”, “*aí me quedava*”, “convém dizer que *não me tinha naquela exaltação de alma* em que os livros falam ... antes *olhava* para o mar” (p. 73).

A este observador, encarregado de uma espécie de prólogo introdutório da acção, cabe, por isso mesmo, apresentar também um interlocutor, “o velho Patrick O’Malley, o último tratador de gaivotas”, pela idade, pela vinculação àquela terra e pela experiência o narrador mais conveniente para assumir o relato, em *flash back*, do passado do lugar. De uma forma bem ajustada ao narrador de um conto, O’Malley “era de poucas falas, o que convinha” (p. 74). Mas a sua permanência longa no lugar podia medir-se por um cabo imenso que entretecia e cujos longos metros mantinha “escondidos em muitos recantos da costa ou enterrados em covas que só ele conhecia” (p. 74); ao contrário do companheiro de ocasião, um anónimo ‘eu’ de visita a Pollsberry, o gaivoteiro era um homem da terra, conhecedor dos seus escaninhos mais secretos e da história profunda que escondiam. À passividade do seu interlocutor, ele respondia com movimentos lentos, mas

⁷ A escolha do narrador merece também uma observação comparativa com as opções de Tucídides e Camus. Para narrador, ou seja, para ‘historiador’ dos acontecimentos da sua ficção, Camus elege um médico, o Doutor Rieux, por reconhecer nele os mesmos créditos que Tucídides reconhecia em si mesmo; o historiador ateniense afirmava (2. 48. 3): “Eis o que irei expor, por eu mesmo ter sofrido o mal e ter visto outros que dele sofriam”, no elogio do valor da experiência e da observação; e Camus justifica, por motivos equivalentes, a sua preferência por Rieux: por dispor de um testemunho directo na sua qualidade de clínico, por estar em condições de colher o depoimento de outros, e por dispor de documentação que naturalmente lhe chegava às mãos. Há que notar, todavia, a existência, em Camus, de um segundo narrador, figura alternativa ou, se quisermos, simétrica com Rieux; trata-se de Jean Tarrou, um residente de identidade vaga em Orã, que se torna, como organizador de um corpo de voluntários no combate à doença, também testemunha directa dos acontecimentos e narrador de uma crónica; dos seus apontamentos chega uma segunda opinião e alguma variedade para a narrativa. Embora com contornos diferentes, a inclusão de um duplo narrador é também adoptada por Mário de Carvalho.

repetidos e constantes (p. 75): “Assim então nos plantávamos, em grande silêncio, eu a olhar para as águas, ele a cachimbar e a entretecer, moroso, o seu cabo”⁸. E mesmo se algo, decisivo para a narrativa, veio perturbar tal quietação – a passagem suspeita do padre, negro, coxo, arquejante, silencioso –, sobre as duas figuras ela não teve, de imediato, qualquer efeito (p. 75): “O’Malley cachimbava, sereno, sem desfitar os olhos da sua trama nem desfazer os gestos precisos e ritmados de tecer. Eu olhava-o de soslaio ...”. Só lentamente, como tudo o mais que acontecia em Pollsberry tão distante da vertigem citadina de que o primeiro narrador se afastara para uma ausência terapêutica, a curiosidade mobilizou os dois observadores para um momento também ele simétrico e repetido: aquele em que, uma vez por ano, o padre se sentava na falésia, olhando o mar, com as ruínas de uma aldeia calcinada em pano de fundo. Simplesmente a imagem de um passado extinto e do seu protagonista, o Mal.

Esse é o momento em que O’Malley, valendo-se do ascendente de filho da terra e de conhecedor do seu passado, se propõe assumir a condução da narrativa (p. 76): “Quer saber a história deste padre e daquela aldeia além? Eu lha conto”⁹. Mas é também a ocasião para, numa quebra clara da ficção, o autor interpelar directamente o leitor para anunciar uma quebra narrativa (p. 76): “E aqui chegado, considero que não faço mais falta. Peço licença para me retirar e deixo ficar a história do gaivoteiro, como ele ma contou e eu soube compor”. A partir desta informação, a primeira pessoa – “Naquela terra nasci eu ...” (p. 76) – coloca o foco sobre um outro narrador, o filho da terra e, esse sim, personagem activa nos acontecimentos, colocados num passado que justifica e superlativiza a imobilidade reinante, verdadeiramente um quadro de morte em vida.

2. O lugar e o tempo do conto

A circunscrição do lugar é, nas narrativas da peste, uma primeira condição. A sociedade atingida tem limites precisos e apresenta-se como uma espécie de microcosmos paradigmático, com as suas características próprias, que constituem uma espécie de alvo claro para um mal destruidor.

⁸ Também Camus se preocupa em retratar, em Orã, um entorpecimento equivalente, ainda que adaptado a um meio urbano. No seu romance impõe-se uma rotina medíocre, despojada da elevação de um grande momento civilizacional, mas também, por outro lado, muito humana; nela a banalidade é a nota central, fruto de ‘hábitos’, uma espécie de entorpecimento individual, que torna as pessoas peças acomodadas de uma engrenagem colectiva; domina o mecanismo dos gestos, o frenesi dos movimentos, a modorra dos hábitos, o aborrecimento. O único interesse que anima cada um e todos os cidadãos da cidade argelina, com o poder de uma obsessão, é ganhar dinheiro.

⁹ Com esta pergunta, Mário de Carvalho anuncia o recurso à analepse, o mesmo é dizer ao *flash back*, o retorno ao passado, que em *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto* (Lisboa: Caminho, 2003, pp. 20-21), o autor recorda como uma estratégia literária da melhor tradição: “Abra-se aqui uma analepse, que é a figura de estilo mais antiga da literatura, vastamente usada pelo bom do Homero, quando não dormia, e não sei mesmo se pelo autor do Gilgamesh”. Sobre a analepse, vide Reis, Macário Lopes, 2007, pp. 29-31, que a definem como: “Por analepse entende-se todo o movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da acção e mesmo, nalguns casos, anteriores ao seu início”.

Tudo começa, dentro da convenção, num ambiente de prosperidade ou de normalidade, que parece imune à penetração de um mal. Quem o poderia imaginar cenário de uma fatal destruição? Este é um aspecto tanto mais sugestivo em Mário de Carvalho, porque o lugar que contextualiza a ficção é, sobretudo, o que resta da agressão devastadora da peste, dado que a narrativa é, como já percebemos, feita em retrospectiva. E no entanto, foi em busca de um lugar “de ares gelados, húmidos e salubres” (p. 73) que o primeiro narrador partiu para Pollsberry, na expectativa de um restabelecimento receitado por médicos, terapia coroada de êxito – “A doença que então tinha não me lembra mas certo é que fiquei dela sarado, e por então bom” (p. 73).

O mar consta na história como uma fronteira, mas também como uma porta de acesso para o mal¹⁰. Em Pollsberry, a barreira era estabelecida pela própria natureza, inóspita nas falésias da costa e nos redemoinhos das águas que investiam contra misteriosas cavernas. Não faltava igualmente a fronteira construída, a das fortalezas, agora simples vestígios de uma coroa defensiva de muralhas a recordar tempos áureos. Estes eram os limites de um mundo hoje letárgico, como o representado por uma fotografia antiga esverdeada pelo tempo; homens e natureza tinham todos mergulhado numa espécie de vida sem vida, onde cada traço ou gesto não passava da réplica vaga de um verdadeira existência. Para o visitante, o quadro que o cercava era o de uma referência histórica, de uma vulgaridade¹¹ fixa, que não permitia, além da observação, uma verdadeira experiência de vida; só o mar, essa realidade sem tempo nem fim, se mantinha como a única marca promissora de um futuro (pp. 73-74): “Antes olhava para o mar porque todos os recantos da minha velha estalagem estavam esquadrinhados, todos os quadros a óleo representando ingénuas cenas de caça ou naturezas-mortas com frutos sumarentos, inacreditáveis, estavam vistos, e as conversas dos vagos pescadores ou viajantes que por ali ficavam eram já há muito sempre as mesmas. E a paisagem, de charnecas sempre cinzentas, mostrava-se tão pouco variada que tanto dava caminhar aqui como caminhar além”¹².

¹⁰ Também o mal que afligiu Atenas, de acordo com a narrativa de Tucídides, parece ter vindo de fora, atravessando a África e Ásia e invadindo a Europa através do Pireu (2. 48. 1-2). Esta ideia de um invasor obscuro, desconhecido, que penetra de modo surpreendente e dominador vencendo fronteiras estabelecidas pelo mar, serve igualmente bem à alegoria de Camus; seguindo a sugestão de Tucídides, sem fugir à realidade de colónia além-mar da própria Argélia, o autor de *A Peste* deixa, em pinceladas discretas, a mesma ideia; ao falar de uma primeira vítima, um rato ‘de pêlo molhado’ (p. 15), decerto provindo da água do porto, está a sublinhar essa impressão de que o inimigo vem de fora.

¹¹ Pp. 76-77: “Naquela terra nasci eu, em que não se vivia nem melhor nem pior do que nas outras deste país, nem menos fome se passava, nem menos gente se finava no mar quando ele era ingrato”. Assim se traça o retrato de uma pequena terra de pescadores, marcada pela pobreza e dependência do mar, um verdadeiro ‘tipo social’ em versão colectiva.

¹² Uma chamada de atenção é devida aos adjectivos que se multiplicam para marcar a decadência do lugar: a *velha* estalagem, os quadros representando *naturezas-mortas*, o *cinzento* monocromático da paisagem. Camus retrata a sua Orã com qualificativos igualmente depreciativos, como cidade vulgar, feia e pequena; assim, nos seus *Carnets*, I (e. g., pp. 186-190), regista a ideia de Orã como uma cidade *feia* (pp. 221-222) e anota os termos de um possível contraste com Atenas, a

Por metamorfose operada pela própria narrativa, a fotografia ganha vida quando se instala o relato do passado. Fórmulas bem marcadas estabelecem etapas na história; a névoa é como um sombreado que acompanha o termo de um capítulo para dar lugar ao seguinte¹³: “Estávamos nisto um dia, os ares ficaram álgidos e caiu uma súbita névoa, espessa, cinzenta, em volta”; “Só quando o padre se sumiu ... e os ares ficaram menos baços e as gaivotas voltaram a pousar, é que O’Malley se decidiu a resmonear qualquer coisa” (pp. 75-76). Passamos assim do sombrio momento presente para a rememoração do passado, do foco colocado sobre as impressões do visitante para a revelação de uma realidade narrada por um filho da terra. De alguma forma iniciamos uma caminhada pela História.

E mesmo essa, modestamente confinada a um lugar, teve etapas, a mais marcante das quais passou pela substituição do velho padre, entretanto falecido, por um outro, à primeira vista ocasional, apenas determinado pela nomeação do bispado. Como um código de alerta para um passo em frente na narrativa, O’Malley recorda a sua sensação ao cruzar pela primeira vez com o novo pastor (p. 78): “Um dia, exercitava eu um par de gaivotas que trazia ligadas ao pulso por uma linha, (...) quando senti de repente os ares pesados e uma espessa lassidão em mim”. Por entre névoas, aproximava-se o momento climático desse passado trazido ao presente pela voz da memória, que se concretizou após um adensar de nevoeiros no próprio dia da festa da terra, a de São João da “Degola” (p. 79): “A neblina corria baixa, espessa e baça”.

3. Os homens da terra

Para além de um colectivo anónimo, a história de Pollsberry tem as suas personagens concretas. Se quisermos encontrar-lhe um protagonista, esse encarna na figura de Patrick O’Malley, o gaivoteiro, que já conhecemos como o filho da terra, em evolução na narrativa de ‘interlocutor’ de um visitante para o próprio ‘narrador’, no preciso momento em que o tempo da história se desloca do presente para o passado. Merece, pela sua relevância, alguma atenção.

Sobre a estranha profissão de ‘gaivoteiro’, na verdade “o último tratador de gaivotas” (p. 74), são-nos dados traços expressivos de personalidade: “O velho era de poucas falas, o que convinha. Já tinha percorrido os mares todos, a bordo

cidade cosmopolita por excelência, numa alusão clara a Tucídides (222): “Escreve-se livros sobre Florença e Atenas. Estas cidades formaram tantos espíritos europeus que têm de ter um sentido. Elas têm algo que provoca enternecimento e exaltação. Apaziguam uma certa fome da alma cujo alimento é a memória. Mas ninguém teria a ideia de escrever sobre uma cidade onde nada esperta o espírito, onde a fealdade ocupa um espaço desmesurado, onde o passado se reduz a nada. E no entanto é, por vezes, uma tentação”.

¹³ A utilização desta estratégia da névoa para interpor limites a sucessivas etapas narrativas é um ‘traço de estilo e concepção’ em Mário de Carvalho. Assim, em *O livro grande de Tebas. Navio e Mariana* (Lisboa: Caminho, 1996, p. 22), no momento de transformar um arquivista num verdadeiro ‘viajante da História’, o distanciamento produz-se pela interposição de uma nuvem imensa que tudo cerca, “em que perderam sentido o cima e o baixo”. Dessa forma esbatem-se as cores, reduzem-se as luzes, silenciam-se os sons e tudo se confunde, como numa fotografia, apagada por uma “residual água-tinta de ténue verde-azeitona recobrendo todas as cores vivas” (p. 23).

de todos os navios, o que o tornava um pouco filósofo e muito céptico”. Idade e experiência não retiravam a O’Malley a sua qualidade essencial de filho de uma terra de marinheiros. Como uma espécie de aldeão em superlativo, o seu convívio com o mar não se limitava a mirar de fora a paisagem vizinha; *todos*, mares e navios, eram a fronteira universal do seu percurso, o que o credenciava como um filósofo, o sábio, carregado de cepticismo pela constatação – diríamos platónica¹⁴ – de que a aparência oculta uma realidade insuspeitada. Numa espécie de ‘utópica distopia’, do mundo percorrido – simplesmente ‘todo o mundo’ – sobre qualquer outra avultava-lhe a imagem de “ilhas esplendorosas, em que abunda a árvore-do-pão e o clima é ameno e a natureza brilhante e perfumada”, mas que são “mandadas pelos deuses mais hediondos e repulsivos e fedorentos e vingativos” (p. 74). Uma insistência copulativa torna expressiva a súplica de virtudes de uma sonhada utopia, como dos defeitos da mais odienta distopia. A reunião do Bem e do Mal em estranho convívio num ambiente de fronteiras estreitas, ou seja, uma espécie de prefácio ao destino de Pollsberry, tal era o paradoxo subjacente à fórmula muitas vezes repetida pelo velho O’Malley.

Embora reduzido pelos anos a ‘tratador de gaivotas’, quando a inépcia da idade o travou como navegante dos mares, O’Malley não só se mantinha preso à liberdade, que os grandes horizontes sempre lhe tinham aberto, pelo voo imparável das gaivotas. Ele próprio, numa atitude agora estática de acordo com a própria índole da terra que o viu nascer, se dedicou à confecção de um eterno cabo, capaz ainda de o fazer viajar por um trajecto de circum-navegação (p. 74): “Dedicava-se na ocasião o velho ao grande trabalho da sua vida que era a confecção de um cabo que pudesse dar a volta ao mundo, correndo sobre o Equador”. E a quem o interrogasse sobre tão estranho projecto brindava com uma lacónica, mas sábia, resposta (p. 75): “Porque faz falta”. E assim legendava uma ânsia de conhecer e de viver, agora expressa no simbolismo de um cabo que continuava a amarrá-lo à aventura da existência, mas que em Pollsberry fazia dele a excepção incompreendida. Até o visitante, seu interlocutor preferencial pela própria ‘novidade’ que trazia à aldeia, apesar de interessado “em supostas meditações sobre os oceanos” (p. 74), tinha dificuldade em segui-lo. Não lhe faltavam, portanto, as credenciais necessárias à narração dos estranhos prodígios de que foi testemunha, na sua terra natal convertida em paradigma da vida humana.

Da velha Pollsberry, a que tinha vida antes de se tornar numa ruína, os destinos foram conduzidos por duas personalidades: a do padre e a do profeta, solidários no convívio e cúmplices em trazer aos homens que, cada um a seu modo guiava, felicidade e paz. Como uma espécie de anjo, encarregado de fazer ouvir na terra divinos hossanas, o antigo padre deixou em todos a memória do tocador de violino e autor de festivas melodias (p. 77): “Esse padre queria-se um grande músico. Passava o tempo na sacristia, a tocar violino, a compor sofregamente em

¹⁴ De facto, o gaivoteiro foi o único cidadão capaz de abrir a aldeia, fechada qual caverna, ao mundo de uma realidade exterior. De gaivoteiro, passou a navegante, e daí a construtor de um cabo com o alcance de uma circum-navegação. Assim vai crescendo o filósofo que sai do isolamento para tudo ver, para conviver com a realidade, antes de voltar ao mundo fechado de onde partiu, e de surpreender com uma narrativa inacessível os companheiros.

papéis de pauta de que havia resmas e resmas preenchidas por todos os cantos da igreja”. No profeta encontrava o colaborador certo, para sanar os males que a vida terrena não dispensa e para garantir aos homens a saúde do corpo e do espírito. Juntos formavam a ‘normalidade’ da terra (p. 77):

Com o padre tínhamos também um profeta – isso lhe chamávamos – que sobre ser profeta fazia vezes de curandeiro, cirurgião, adivinho de coisas miúdas, dador de bons conselhos, grande contador de histórias. Nos últimos tempos de vida do padre estabelecera-se tacitamente um consenso que não desagradava a ninguém. O sacerdote tratava da música, animava casamentos e batizados, o profeta curava da vida espiritual de todos, inclusivamente da do padre, de que era visitante assíduo e o ouvinte mais demorado e contemplativo.

E se momento havia em que essa benquista cumplicidade tinha a sua expressão máxima, esse era o da festa colectiva, do São João da Degola, em que o padre cedia ao profeta o palco de onde “vaticinava, para todos, os feitos da aldeia, fastos e nefastos, e era ouvido com acatamento” (p. 78).

A morte do velho padre, gordo e tranquilo na hora do passamento, trouxe à cena o seu reverso, o novo padre, fugidio, intratável, azedo e, como sinal de identidade, magro e coxo. Em poucas linhas é-nos deixado o seu retrato essencial, que os acontecimentos que protagonizou apenas expandiram (p. 75):

Uma figura, de negro, arrastou-se de entre os umbrais arruinados de uma porta ogival, veio *manquejando* devagar, e passou por nós arquejante, sem nos saudar, como se nos não tivesse visto. A cada passo dobrava o corpo em dois e segurava um dos joelhos com ambas as mãos, num movimento cadenciado, coleante, que lembrava o desdobrar-se por anéis de certos vermes¹⁵.

De tão sinistra figura, o discurso empenhou-se na invectiva contra os que antes tinham garantido o bem-estar da terra: o padre falecido e o profeta, que mereceram, nas suas homilias, acusações de pagãos malignos e “sequazes do erro” (p. 79). O Mal tinha chegado a Pollsberry e esforçava-se num lavradio devastador.

4. A peste

Foi então que, com ele, chegou a peste, nesse mesmo dia festivo de São João da Degola¹⁶, sob a forma de um naufrágio. Certamente não estranho numa terra

¹⁵ Cf. p. 78: “Pelo caminho da borda do mar vinha um homem *coxeando*, com uma trouxa ao ombro”; “apenas saía ao fim das tardes, *muito manco*, a contemplar o mar”.

¹⁶ A festa anual da terra é, em Mário de Carvalho, a marca do calendário cívico que justifica o convívio colectivo da população. Na sua exclusividade, assinala a pobreza simples do lugar e a escassez de realizações motivadoras, que se confinam a uma celebração religiosa. Não fora o São João da Degola, uma espécie de padroeiro da terra, e a população viveria entregue a um quotidiano monótono e individualista. Vale a pena, a este propósito, lembrar como Camus desenha situação equivalente na cidade argelina cenário de peste. Os ‘prazeres’ em Orã são, tal como a cidade, ‘simples’, voltados sobre si mesmos, fechados a uma grandeza aberta ao mundo; ‘mulheres,

de pescadores, o sinistro foi desta vez assinalado por marcas de um toque transcendente, anunciador do cumprimento de um destino. O cenário começou por ser o de sempre (p. 79): “O povo espalhou-se pela praia, muito florido, como era de tradição”; “Era hábito que o nosso profeta arengasse, antes do grande banho em que todos mergulhavam nas ondas e renasciam depois, alegres, de roupas escorridas. Quatro jovens o levavam ao ombro, até bem dentro do mar e aí, alterado sobre as águas, e por entre o fragor da rebentação, ele costumava desfiar o seu discurso, de ordinário extenso e muito filigranado de enigmas”. Mas eis que neste dia o banho lustral e purificador, presidido por um ministro verdadeiramente messiânico, foi marcado pela aparição no firmamento de uma língua de fogo. E como se o sinal tivesse voz, um grito do padre, que se mantinha arredio da celebração, chamou a atenção de todos para o naufrágio. Presente e futuro, festa e desastre, sucediam-se com precipitação (p. 80): “Aos gritos do padre, calou-se o profeta”. A morte tinha chegado.

Entramos em definitivo na experiência do mal, encarnado na peste. Ao mesmo tempo a narrativa passa a integrar elementos de uma convenção bem conhecida e com raízes fundas na tradição literária.

A peste chega de fora, vem do mar, sobre um navio desmantelado e já sem vida a bordo, que dá à costa. Dele sai, como única sobrevivente e primeira invasora, “uma multidão de ratos” que “se dispersou pela praia aos guinchos”. A peste de Camus não pode deixar de ser reconhecida neste primeiro embaixador da epidemia¹⁷. A reacção das gentes de Pollsberry não foi, como na Argélia de Camus, a da indiferença ou falta de percepção, antes que o temor fosse progressivamente tomando posse dos espíritos. A admiração foi geral e o susto não deixou de afectar, desde logo, alguns.

Pollsberry assumiu-se como uma espécie de nova Tróia diante da sedução do cavalo que, inesperadamente, mobilizava os olhares e convidava à integração do prodígio na cidade. Também o povo de Pollsberry acorreu a transportar para a aldeia tudo o que o casco arrombado do navio escondia de materiais e utensílios, que lhes pareceram ‘dádiva de deuses’ para satisfazer necessidades do seu quotidiano. Ao mesmo tempo, enquanto o novo padre comandava o saque – “já o padre à frente de um compacto ajuntamento, acudia ao navio” (p. 80) –, qual novo Laocoonte detentor da verdade, “o profeta, abandonado, em nada parti-

cinema e banhos de mar limitam a satisfação do espírito a actividades individualistas, descoladas de uma satisfação profunda, reduzidas a um círculo local de interesses, confinadas a um calendário rotineiro – os sábados e os domingos –, pequena alternância para a actividade avassaladora dos restantes dias, ganhar dinheiro. E nesses, mal se permitem breves lazeres, em cuja alusão a ironia de novo pondera (p. 12): “À tarde, quando saem dos escritórios, reúnem-se a uma hora fixa nos cafés, passeiam na mesma avenida ou põem-se às varandas”. A rigidez da hora, a confluência do passeio ou o espaço apertado das varandas não estabelecem uma verdadeira sintonia colectiva, que promova contacto e cimente uma cultura; é tão somente o efeito da rotina, que em vez de estimular, amortece, que não mobiliza espíritos, antes os vai empedernindo.

¹⁷ Também em Camus, pela sua capacidade de proliferação, os ratos são tomados como os primeiros invasores e centro de uma sintomatologia que depois se generalizou aos humanos. Como invasores naturais numa cidade ou povoação portuária, eles são o portador mais óbvio da doença.

cipou” (p. 81). Constante manteve-se, no firmamento, a língua de fogo, de que ninguém se apercebeu.

Como em qualquer colectividade assolada por um estranho invasor, que não é isento de alertas preocupantes, as figuras dos decisores ou intervenientes sociais destacados assume um plano de visibilidade¹⁸. No conto português, em que subjacente à peste iminente domina a grande dicotomia entre o Bem e o Mal, profeta e padre têm uma dimensão mais do que simplesmente humana. O saque do navio foi apenas o primeiro momento de uma nova arquitectura social: o padre, até então intratável e arredo, passou a usar de uma nova urbanidade (p. 81): “Desenvolveu uma actividade frenética, rara, promoveu vigílias, visitou as famílias da aldeia, cada qual beneficiada com o espólio do navio, colhendo os méritos daquele parco enriquecimento”. Em contrapartida, o profeta reduziu-se ao isolamento e ao silêncio.

A burocracia que acompanha os tempos de peste – registos de mortos, contabilização do progresso nos afectados, proibições ou recomendações dirigidas às gentes –, relevante numa descrição como a de Camus, tem no conto de Mário de Carvalho um tratamento hábil. Ela é trazida, em nota de rodapé (pp. 81-83)¹⁹, como um excursus para situar o leitor num universo que o cenário de Pollsberry lhe não consente: o do interior do navio antes do naufrágio. Sob forma de um

¹⁸ Nos textos que adoptámos por modelo, figuras equivalentes sobressaem também. Assim, no desencadear da Guerra do Peloponeso, na perspectiva ateniense, há um rosto que se impõe no plano político, o de Péricles, o condutor dos destinos da cidade. No pano de fundo da narrativa, está também o historiador, o próprio Tucídides, testemunha de acontecimentos que lhe são coetâneos e que directamente experimentou. Da sociedade anónima, a crónica ateniense retira ‘os médicos’ – colocados diante do desconhecido, e suas primeiras vítimas pelo contacto que estabeleciam com os doentes, 2. 47. 4 – e ‘os sacerdotes’ – ineficazes nas suas súplicas e oráculos, que acabaram por render-se a um mal, perante o qual as suas ‘artes do espírito’ se mostravam também impotentes, 2. 47. 4. Cada um a seu modo, estes foram os rostos que deram voz ao impacto que a crise teve sobre toda uma cidade.

Em Camus as sugestões de Tucídides dão corpo às personagens visíveis no meio do descalabro geral de uma peste agora simbólica. Ao lado do protagonista / narrador, Bernard Rieux, introduz-se um companheiro e colaborador na narrativa, Tarrou, que viverá o duplo papel de observador activo – como coordenador de grupos de voluntários de vigilância sanitária – e de vítima da doença. Não falta um sacerdote, o Padre Paneloux, um jesuíta sábio e eloquente, tão frustrado nas suas preces como os velhos sacerdotes gregos referidos por Tucídides. Nas personagens do juiz e do perfeito encarnam as autoridades políticas, que em Tucídides estão representadas por Péricles. Cada um deles simboliza uma perspectiva na reacção à crise, que é também o resultado de uma leitura do fenómeno que a todos afecta; deles depende em boa parte a especulação filosófica que Camus adiciona a um relato, na *História da Guerra do Peloponeso*, histórico. Michel, o porteiro, na sua obstinação e interpretação falsa do que presencia, é o paradigma mais genérico da espécie humana e da sua natural ignorância, como homem simples, rasteiro, e quase anónimo que é; Paneloux, o padre, para quem a peste é um castigo e um aviso de Deus ao povo da cidade, é responsável pela leitura religiosa; por seu lado Othon, o juiz, irá viver, com o testemunho de todos, a morte do filho ainda criança.

¹⁹ Notemos que, em Camus, o segundo narrador, Jean Tarrou, contribui para os pormenores do processo referente à peste com os seus cadernos, uma anotação de pormenores sobre esse tempo de crise. Ele é justamente a testemunha não oficial, os seus apontamentos têm um cunho mais pessoal, mas nem por isso são de menor importância para o delinear geral do quadro. *Vide* Camus, 1973, pp. 29-30.

relatório de bordo, arrancado das prateleiras de um arquivo, somos levados ao embrião da peste, de que a experiência de Pollsberry é a contaminação. Também ele um mundo fechado, de fronteiras bem definidas, o navio constituiu um cenário convencional para uma outra descrição da epidemia. Estamos portanto diante de duas descrições, e o seu paralelismo é flagrante²⁰.

A bordo, tudo começou de modo inesperado: numa simples anotação à margem do relatório, em sinal do pouco interesse que a situação começou por despertar, registava-se a presença de três acamados, “com febre alta” (p. 83). Já a merecer um registo formal, traduzido numa “letra impecável”, dava-se conta do “lançamento ao mar de quatro cadáveres e o colapso fulminante do piloto, ao comandar a manobra”. A rapidez galopante do estranho mal²¹ começa a suscitar atenção e fundados temores, como uma nota final denunciava: “Creio ter razões para pensar que há peste a bordo. Valha-nos Deus!”. Por fim, no diário de bordo, o formalismo caía quando, ao registo oficial expresso em boa letra e em estilo coeso e lacónico, se substituíam a versão vivida por um último sobrevivente, também ele já atacado pela doença, que em estilo caótico dava conta dos sintomas do mal:

Isto agora sou eu Fred (Frederick Robertson) que também já me veio o mal morreu ontem o comandante o último e depois vou eu que me doem as virilhas dos inchaços é só sofrer Deus me ajude que estou perto dele auxiliei o comandante enquanto pude e enquanto me tinha direito e ele gritava endoidecido e batia-me já da doença que coitado deu em tresloucando-se o mar vem muito grosso e já se foram os mastros que levaram as ondas e eu nada pude fazer que éramos só eu e ele o comandante só gritava e dizia coisas más batia-me e tinha os olhos esgazeados o desinfeliz dele que não era por mal era da doença ninguém pode dar valor ao sacrifício que eu escrevo para que saibam querendo Deus que ficamos cá todos daquela morrinha má mofina sorte.

Escrito num caudal paratático de pensamentos genuínos, este depoimento de um simples subordinado dava conta do progresso do mal, vencedor de hie-

²⁰ A descrição literária de uma peste parece seguir um padrão constante. Multiplicam-se os sintomas, que são, também em Tucídides e Camus, equivalentes. Febre, olhos inflamados, garganta ferida, respiração difícil e mau hálito, compõem um primeiro quadro de sintomatologia ainda atípica (Thuc. 2. 49. 2, Camus, pp. 23-24, 42). Logo seguido de um agravamento invasivo, em movimento descendente, que vai tolhendo órgãos vitais, com tosses, diarreias, e um ardor geral verdadeiramente cáustico (Thuc. 2. 49. 3, 2. 49. 5, Camus, pp. 25, 42), empolas e úlceras na pele; por fim a necrose dos extremos. Do físico, a doença progride para o psíquico; em Tucídides, a insónia e a amnésia (2. 49. 6, 2. 49. 8), em Camus, o delírio (p. 26), dão o sinal deste novo plano de cedência. Tem sido objecto de ampla discussão qual a doença a que a descrição de Tucídides corresponde; as teorias principais identificam a peste que grassou em Atenas com o tifo, o sarampo, a varíola, a peste bubónica ou uma enfermidade produzida por um micróbio entretanto extinto ou alterado. Sobre possíveis aspectos técnicos na descrição de Tucídides ou a sua relação com textos médicos contemporâneos, *vide* Craik, 2001, pp. 102-108. Camus faz deste tipo de discussão matéria para a sua narrativa, mobilizando uma conferência médica convocada perante a amplitude da ameaça (pp. 51-54).

²¹ Na sua narrativa da peste, também Tucídides é insistente nesta ideia de imprevisibilidade e rapidez; cf. 2. 47. 3, 2. 48. 2, 2. 49. 2.

rarquias, de comportamentos disciplinados ou canônicos, derrubando, atrás da consciência, os códigos civilizacionais e reduzindo as suas vítimas ao mais elementar anarquismo.

Em terra, por força do contágio, tudo foi semelhante. Poucos dias passados sobre o naufrágio, “uma mulher que conversava a uma porta morreu subitamente. Sufocou, dobrou-se, levou a mão ao peito e caiu redonda” (p. 82). Foi apenas o princípio de um processo de multiplicação imediata e galopante: “Tocavam os sinos para o funeral quando correu a notícia de que em várias casas havia gente de cama, com tumefacções no corpo, dores agudas e febre de delirar” (p. 82); “Na semana seguinte outras mortes vieram, mais gente adoeceu do mesmo mal e um deles foi o meu pai. Nunca mais hei-de esquecer a agonia no revolver-se, no rasgar de roupas, no uivar ininterrupto, dentes cerrados, até que a morte o recolheu. Por essa altura, o dobre de finados já não parava”. Por entre o anonimato das muitas vítimas da peste, a narrativa introduz os casos particulares, de que pode valorizar o parentesco, que os torna mais emotivos, mas sempre a violência de um mal que destrói o que há de humano nos afectados, antes de os eliminar.

Confrontados com a impotência, perante um inimigo poderoso e activo, médico e padre são os intervenientes naturais neste quadro de morte. Em Pollsberry, o profeta e curandeiro exprimiu, com silêncio e lágrimas, a derrota das suas artes curativas; o padre, por seu lado, procurou justificar o mal e encontrar para ele culpados. Somaram-se então ocorrências, antes sem significado, mas que agora se tornavam provas para a acusação: leu-se, nas palavras do profeta, na sua alocução em dia de São João da Degola, “ressonâncias malignas e prenúncios devastadores” (p. 85); lembrou-se a invasão dos ratos, correndo pela praia, e a fita de fogo, fixa no céu. A antiga cumplicidade entre o profeta e o detentor da igreja deu agora lugar à perseguição; o apedrejamento público daquele que foi apontado como responsável pelo flagelo, o profeta que arengava ao povo, no dia da festa, quando o mal se declarou, selou a condenação.

Na sua violência contra o Bem²², a população esqueceu o essencial: o naufrágio, o saque dos materiais, “apesar de alguns vestirem roupas encontradas a bordo, e de as crianças brincarem com as esferas de rolamento do cabrestante” (p. 86). Não percebeu o Mal, a tal ponto ele se tinha entranhado no seu quotidiano, condenando o presente e ameaçando o futuro. Seguiu a voz do padre e, de tochas na mão, armado de “lanternas e dos fanais do navio” (p. 87), procedeu não só ao linchamento do profeta como ao holocausto, ‘purificador’, da aldeia. O que começou por ser um ataque radical à peste, acabou no apagamento de Pollsberry do mundo dos vivos.

²² Também Tucídides regista, na quebra das normas sociais, uma certa bestialização que advém do desprezo pelos princípios, como se a humanidade, ferida pela violência de uma ameaça inesperada, recuasse às origens de si mesma. Todos os sintomas psico-somáticos que Tucídides reúne preparam ou justificam a decadência moral e social trazida pela peste (cf. 2. 53. 4, 2. 38. 1). Igual decadência moral é assinada por Camus, em *Orã*, quando escreve (pp. 65-66): “Esta invasão brutal da doença teve como primeiro efeito obrigar os nossos concidadãos a agir como se não tivessem sentimentos individuais”.

Foi então, no delírio da destruição, que, por uma abertura da sotaina, o padre, sempre manquejando mas mesmo assim tomado de uma agilidade insuspeitada, deixou ver aos olhos lúcidos do gaivoteiro a sua identidade (p. 89):

Então vi a sua perna doente, hirta, grossa, terminada por uma excrescência amarela, rugosa, achatada, disforme, assentando pesada e ruidosamente no tabuado. Quando, fechada atrás de si a porta da igreja em chamas, ele passou por mim, esgazeado, pude confirmar de perto o que havia apercebido antes. O padre tinha uma pata de pato.

Referências bibliográficas

- Camus, A. (1962). *Carnets I* (Mai 1935-Février 1942). Paris: Gallimard.
- Albert Camus. *Théâtre, Récits, Nouvelles* (1962). Préface de J. Grenier, texte et annotations de R. Quillot. Paris: La Pléiade.
- Camus, A. (1973). *A Peste*. Introd. P. Boisdeffre, trad. port. de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora Opera Mundi.
- Coughanowr, E. (1985). The plague in Livy and Thucydides. *Antiquité Classique*, 54, 152-158.
- Craik, E. M. (2001). Thucydides on the plague: physiology of flux and fixation. *CQ*, 51 (1), 102-108.
- Luppé, R. (1952). *Albert Camus*. Paris: Éditions Universitaires.
- Morgan, T. E. (1994). Plague or poetry? Thucydides on the epidemic at Athens. *TAPhA*, 124, 205-206.
- Reis, C., Macário Lopes, A. C. (2007). *Dicionário de narratologia* (7ª ed.). Coimbra: Almedina.
- Silva, M. F., Barbosa, T. V. (Eds.) (2012). *Ensaio sobre Mário de Carvalho*. Coimbra: IUC.

Resumo

Como último conto da sua colectânea *A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho*, Mário de Carvalho regressa ao tema da peste. Ecos de Tucídides ou Camus são inevitáveis no retomar do motivo. Mas apesar da sua independência como narrativa, dentro da colectânea em que se insere, este conto é também uma chave de fecho para temas que são transversais ao conjunto.

Abstract

As the last tale of his collection *A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho*, Mário de Carvalho returns to the theme of the plague. Echoes of Thucydides or Camus are inevitable in resuming the motive. But despite its independence as a narrative, within the collection in which it is inserted, this tale is also a closing key to themes that are transversal to the whole.

Contos migratórios de Dora Nunes Gago

Migratory short stories by Dora Nunes Gago

Paulo Jorge Teixeira Cavaco

CEMRI – Universidade Aberta
paulojtcavaco@gmail.com

Rosa Maria Sequeira

CEMRI – Universidade Aberta
rosa@uab.pt

Palavras-chave: Conto, Dora Nunes Gago, estratégia discursiva, migração, oscilação, processos inconclusivos.

Keywords: Dora Nunes Gago, discursive strategies, inconclusive processes, migration, oscillation, short story.

O ensaísta dinamarquês Søren Frank considera que, no momento histórico atual, marcado pela globalização, “a migração se tornou a norma” (Frank, 2008, p. 2) e não mais uma exceção; entende a projeção deste fenómeno no âmbito literário “como um conceito com relevância simultaneamente estética como sociológica” (2008, p. 3); e defende ainda que literariamente a migração está relacionada tanto com os aspetos relativos ao conteúdo da obra literária – a temática e as personagens da história – como com a sua forma – as estratégias discursivas –, conforme refere na definição de literatura de migração:

a migração [literária] refere-se não apenas à vida do autor, mas também às vidas das personagens ficcionais, ao referencial temático global e às estratégias discursivas das narrativas. (Frank, 2008, p. 15)

A substituição da designação de literatura de migrantes pela de literatura de migração assenta precisamente na ideia de que este subgénero literário pode ser concebido como um fenómeno intratextual independente de fatores extraliterários tais como a vida dos autores: “Não é possível falar de literatura de migração sem referência à vida do autor, focando pelo contrário o design estilístico e temático da obra?” (Frank, 2008, p. 15).

Søren Frank, à semelhança de outros como Christopher Prendergast (2004), considera ser o romance o género narrativo mais apto para expressar o fenómeno

da migração por poder melhor incorporar na sua forma elementos migratórios, facto propiciado pela natureza proteica ou ambivalente deste género.

Na mesma linha de pensamento e em relação ao conto, Rosa Goulart constata que “adentro dos géneros narrativos, ele [o conto] parece ser ainda aquele que não pode fragmentar-se sem se descaracterizar” (2004, p. 8), realçando que a autonomia deste género literário, sustentada nas suas especificidades, se encontra em risco em virtude da descaracterização que a introdução de elementos fragmentadores da coerência da narrativa lhe pode infligir, entre os quais se pode contar a incorporação de elementos migratórios, associados por Søren Frank à literatura de migração.

Julio Cortázar o grande mestre argentino do conto, define-o nos seguintes termos:

um género de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagónicos aspetos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário. (2004, p. 149)

Este caracteriza-se, comparativamente ao romance, pela menor extensão, que, embora não seja um elemento definidor do género, tem implicações na economia da narrativa, conforme elucida Bonheim:

a limitação de extensão arrastou outras limitações que tendem a ser observadas: um reduzido elenco de personagens, um esquema temporal restrito, uma ação simples ou pelo menos apenas poucas ações separadas, e uma unidade de técnica e de tom. (*apud* Reis & Lopes, 2011, p. 79)

O autor de *Bestiário* sublinha que “o conto parte da noção de limite” (Cortázar, 2004, p. 151), o que tem repercussões ao nível da ação, das personagens e do tempo (Reis & Lopes, 2011, p. 79), estando o contista impossibilitado de desenvolver “elementos parciais, acumulativos” (Cortázar, 2004, p. 151) próprios do romance, concebe uma estratégia distinta para este género narrativo:

o fotógrafo ou o contista sentem a necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espetador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (Cortázar, 2004, pp. 151-152)

Face à teoria de que, ao invés do romance, o conto não se configura “o género mais apto em incorporar elementos migratórios na sua forma”, pela descaracterização que essas incorporações podem significar, interessa então questionar que feição assume o fenómeno da migração no conto. Os contos reunidos no volume *Travessias* da autoria de Dora Nunes Gago¹, publicado em 2014, irão servir-nos de

¹ Dora Nunes Gago (1972), natural de São Brás de Alportel, além de ensaísta e investigadora no âmbito de temáticas relacionadas com as migrações, é igualmente autora de obras literárias de

ponto de partida para esta reflexão. Analisaremos o modo pelo qual conteúdo e forma se conjugam para transmitir a experiência migratória, identificando temáticas e estratégias discursivas.

Numa primeira abordagem, o termo “travessia” remete para a “ação de atravessar um espaço, em especial uma grande extensão de terra, ar ou água”, conforme é definido pelo *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* (2001, p. 3625). Contudo, da leitura dos contos ressalta que a migração em *Travessias* não se refere apenas à deslocação física, relacionada com o mundo real, que engloba a emigração e a imigração, as duas faces do mesmo fenómeno, como afirma Abdelmalek Sayad (1999), nas quais se abordam aspetos como a natureza legal ou ilegal da migração, as suas motivações, que vão da fuga à pobreza à tentativa de concretização de sonhos, até aos desfechos ou consequências variadas, umas vezes marcados pela sorte, outros pelo infortúnio. Diz respeito também aos movimentos, mudanças, mutações, alterações, transformações e transposições, experienciadas pelo ser humano noutras dimensões, em que percebe o estado de permanente transitoriedade em que está envolvido. Esta percepção resulta da atividade imaginativa, onírica e introspectiva do sujeito. Por exemplo, a retrospectiva (ou balanço) do percurso de vida de uma personagem, feita no presente, através das recordações que a memória reteve, permite perceber as existências humanas como estando determinadas pela passagem do tempo, mais propriamente, pela sucessão de acontecimentos que condicionaram o seu rumo, conforme está patente em contos como “Nunca será tarde”, “A chave das memórias” e “É de linho o teu verso fiado no destino”. Do mesmo modo, o sentimento de permanente transitoriedade também resulta da contínua insatisfação do sujeito, alimentada pelas suas ambições, desejos e sonhos, que nunca o deixam sentir-se realizado. Ou ainda das alucinações causadas por doenças psiquiátricas ou pelo consumo de estupefacientes, como ocorre no conto “Átropos”, em que o estado migratório da jornalista Ana Silva é de ordem mental, resultante da efervescência causada por uma doença psiquiátrica, mantendo-a numa alucinação permanente, ao ponto de experienciar imaginariamente a migração da vida para a morte.

A conceção de migração de Søren Frank – “a migração refere-se tanto aos movimentos espaciais quanto temporais de autores e de personagens, tal como é usado para descrever as estratégias textuais dinâmicas e os pontos temáticos focais do trabalho literário” (2008, p. 8) – ecoa nestes contos de Dora Nunes Gago. A conceção de Frank decorre do modo como a migração transparece na obra de Salman Rushdie, considerando-a o ensaísta dinamarquês uma conceção mais inclusiva que o seu uso habitual, restringido apenas aos movimentos espaciais.

diversos géneros: poesia – *Planície de Memória* (1997) –, conto – *A Sul da Escrita* (2007), galardoada com o Prémio Nacional do Conto Manuel da Fonseca, *A Oeste do Paraíso* (2012) e *Travessias* (2014) –, assim como obras genologicamente híbridas como ocorre com *As Duas Faces do Dia* (2014). A par das produções individuais, tem participado igualmente em obras coletivas como *Sete Histórias de Gatos* (2004), em coautoria com Arlindo Mártires, e tem colaborado em *Stories do Alentejo*, projeto coordenado por Luís Miguel Ricardo.

Esta conceção polissémica do termo “travessia” está presente também na obra coletiva, coordenada por Shirley Carreira, *Travessias: estudos de literatura e imigração* (2015), resultante da pesquisa realizada no âmbito do projeto “Travessias do espaço, do tempo e da memória: representações do imigrante na literatura contemporânea”, levado a cabo na Uniabeu, em que os ensaios reunidos foram organizados nas categorias de migração como travessia de espaço, travessia da memória e travessia da palavra, indo esta proposta igualmente além da mera ideia de deslocação geoespacial. O que parece ser um ponto comum na pluralidade de conceções de travessia é a ideia de desenraizamento, que se assume como noção central na definição de literatura emigrante. Ana Paula Mendes destaca-a como uma das características deste subgénero literário:

literatura emigrante será toda aquela que, independentemente das circunstâncias e referências extratextuais, incorpora como projeto de escrita o desenraizamento (...) para além de, genericamente, poder designar o dinamismo de interpenetração de diferentes literaturas que sempre esteve na génese da evolução literária e da história das ideias em geral. (2009, p. 18)

O desenraizamento está relacionado com a migração, na medida em que esta origina mudanças e mutações, reais ou imaginárias, que desarraigam o sujeito migrante, em virtude de se produzir um afastamento das zonas de conforto em que este se sentia seguro e estável, originando quer a transformação do seu estilo de vida quer alterações do estado de espírito e do seu próprio ser.

Tão sugestivo e significativo quanto o título da obra é o seu subtítulo – “Contos migratórios” – que suscita, desde logo, a comparação com outras expressões habitualmente usadas como contos de migração ou contos sobre migração. Enquanto estas sugerem a ideia de textos literários do género que relatam histórias cuja ação gira em torno desta temática, envolvendo personagens que a experienciam, remetendo, assim, estas designações para o conteúdo da obra, a expressão contos migratórios coloca a questão sob um prisma distinto. O sufixo -ório, constitutivo da palavra migratório, que forma o adjetivo a partir da forma verbal migrar, tem, segundo Celso Cunha e Lindley Cintra (1989, p. 101), o sentido de ação e de pertinência, pelo que nos contos migratórios a própria ação de migrar caracteriza esses contos, residindo nessa ação de migrar a sua pertinência.

Com a expressão contos migratórios, o ato de migrar converte-se em algo inerente ao conto, por os textos literários serem eles próprios migratórios, facultando ao leitor, por meio da leitura, a experiência migratória que relatam. Em vez de uma simples narrativa acerca da migração, neste caso o leitor é envolvido numa certa ambiência caracterizada pela indefinição, incerteza e insegurança. O conto migratório proporciona ao leitor a experiência da realidade narrada através de estratégias discursivas que, coadunando-se com o conteúdo, geram no leitor os mesmos sentimentos e as mesmas sensações experienciadas pelo migrante que passa por essa insegurança motivada pela constante transformação do meio envolvente que, muitas vezes, é hostil. Deste modo, a designação contos migratórios vai ao encontro da proposta de Søren Frank de conciliar conteúdo e forma por a migração dizer respeito a ambas.

Nos doze contos incluídos em *Travessias*, a migração é uma condição inerente à vida do ser humano e está presente nos mais variados âmbitos da sua existência. Assim, o fenómeno é abordado sob diversas perspectivas que envolvem inúmeras condicionantes, numa grande complexidade que revela uma grande multiplicidade de situações e que mostra bem a abrangência do conceito.

A organização do volume reflete este fenómeno, sugerindo que há uma pluralidade de travessias: os seis primeiros contos não estão agregados sob nenhum subtítulo, apresentando-se sob a alçada do título da obra – *Travessias* –, enquanto os seis últimos estão aglutinados numa subparte intitulada “Outras Travessias”.

A variedade de aspetos temáticos abordados em *Travessias* ressalta de uma sucinta descrição dos contos. O conto “A caçadora de ilusões” narra a história da emigração de Mariana para Espanha, procurando concretizar o sonho de uma carreira musical, mas, ao invés, envolvendo-se num esquema de tráfico humano para exploração sexual. Focado igualmente na temática da emigração, “O Eldorado” relata, contudo, a tentativa de emigração clandestina de José e de dois vizinhos para os Estados Unidos, numa aventura marcada pela ingenuidade dos protagonistas face às medidas restritivas da política de imigração norte-americana. Ao contrário destes dois projetos de emigração malsucedidos, protagonizados por uruguaios, em “De música e magia” relata-se a imigração bem-sucedida de um jovem português no Uruguai, cujo projeto de vida não se pauta pela ambição desmesurada, mas pela concretização de um sonho. Do mesmo modo, em “Sagitário”, o domador de cavalos, originário de São Miguel, também está marcado pela experiência de emigração e imigração afortunada. O contraponto do desejo de emigrar surge em “Amanhã será outro dia”, em que o *hurgador* Jiménez, que se dedica a “remexer os caixotes do lixo da cidade para selecionar cartão e vidro para vender a alguma fábrica” (Gago, 2014, p. 37), tem consciência de que vale mais lutar pela alteração da sua situação económica na terra natal, através da educação dos filhos, do que correr o risco de embarcar num projeto de emigração que poderá redundar em mendicidade num país estranho.

Além da migração no espaço relatada nestes contos, nos outros surgem experiências migratórias doutra natureza. Em “Nunca será tarde” faz-se uma retrospectiva da vida de Dolores, marcada pelos momentos felizes da infância dos filhos, mas também pelo drama das perseguições e tortura movidas pela ditadura militar, obrigando ao exílio dos filhos e à vida atormentada de Dolores, surgindo no presente a possibilidade de uma nova fase de felicidade. De modo análogo, em “Um pouco mais de azul” também se faz a retrospectiva da vida da pintora Alice, uma mulher de setenta e oito anos, que, apesar das limitações que a idade acarreta, não deixa de aproveitar os momentos que a vida lhe proporciona. E em “É de linho o teu verso fiado no destino”, a vida de Sara Branco, uma mulher de meia idade que recentemente enviuvara, é objeto de um balanço em que sobressai a perda sofrida com a morte do marido. “A chave da memória” narra as iniciativas levadas a cabo por Isabel, tentando esclarecer o drama vivido pela sua família, marcado pela emigração e desaparecimento do pai na América do Sul e pelo suicídio da mãe, factos que determinaram o seu futuro. Associada a esta história, está a relatada no conto “Recomeçar”, protagonizada por Helena que, à semelhança de Isabel, foi afetada pelo mesmo drama familiar, tendo sido sepa-

rada da irmã e levada para Macau. Residindo nesta cidade do Extremo Oriente, a personagem procura, muitos anos depois, restabelecer o contacto voluntariamente quebrado com a irmã, num momento em que a sua vida foi destroçada pela morte do marido, pela doença oncológica de que sofre e pelos problemas de saúde e dependência das drogas da filha. Conectado com “Recomeçar” está o conto “Delírio”, uma vez que conta, como o próprio título indica, as alucinações de Ana Cláudia, filha de Helena, que abandonou a mãe e a cidade de Macau e veio para Portugal onde foi internada por problemas psiquiátricos aos quais se alia o consumo de estupefacientes, acabando a protagonista por sucumbir. “Átropos” apresenta aspetos comuns com o conto anteriormente descrito, pois narra a experiência de Ana Silva, uma mulher de meia idade, que se encontra num estado migratório em virtude da doença do foro psiquiátrico de que padece, sendo a sua morte concebida como a migração da vida para a morte. Por último, em “Sagitário”, conto a que já aludimos a propósito da migração no espaço, relata a ambição “eternamente adiada” do domador de cavalos que, após a emigração dos Açores e uma vida de imigrante repleta de sucesso no Uruguai, sonha obter êxito no torneio em que participa com o cavalo Açor, “uma espécie de sagitário, descido das brumas do mito para habitar aquela terra” (Gago, 2014, p. 31).

Protagonizadas por personagens migrantes, nestas histórias há homens e mulheres, jovens e idosos, de diferentes proveniências e nacionalidades, projetos migratórios de natureza diversa e que têm lugar numa pluralidade de territórios – Uruguai, Macau, Portugal e Barcelona –, transparecendo do conjunto da obra a complexidade da realidade migratória, em que cada projeto é único por resultar da conjugação de condições singulares. Cumpre assinalar alguns aspetos que compõem este mosaico complexo: verifica-se um predomínio de contos protagonizados por mulheres – oito – contra quatro por homens, tendo todos os contos da subparte “Outras Travessias” personagens principais femininas; constata-se que os projetos de migração no espaço são maioritariamente empreendidos por personagens masculinos, sendo Mariana, a protagonista de “A caçadora de ilusões”, a exceção feminina, enquanto que os projetos de migração interiormente experienciada dizem respeito quase exclusivamente às personagens femininas, excetuando-se o domador de cavalos em “Sagitário”, cuja aventura presente corresponde ao cumprimento de uma aspiração pessoal; quanto ao espaço, o Uruguai, onde decorrem as seis primeiras histórias, é simultaneamente lugar de origem da emigração, caso de “A caçadora de ilusões” e “O Eldorado”, e lugar de destinos de imigrantes, conforme ocorre em “De música e magia”, em “Sagitário” e em “A chave da memória”; em muitos contos, sobretudo naqueles centrados em experiências migratórias interiormente vivenciadas, as personagens experimentam mais do que um tipo de migração, nomeadamente a migração de índole espacial está na origem de outro tipo de migração, como ocorre em “A chave da memória”, em que a emigração do pai de Isabel para a América do Sul, aliada à morte da mãe, está na origem da tragédia que a personagem e a irmã Helena viverão, pois aqueles factos tiveram repercussões no futuro dos familiares.

A perceção da complexidade do fenómeno migratório é reforçada pelo facto de, em mais de um conto, se abordar a mesma temática, mas segundo abordagens diferentes, como ocorre com a emigração – “A caçadora de ilusões” e “O

Eldorado” –, o reverso nos contos que relatam experiências de imigração – “Sagitário” e “De música e magia” –, ou a retrospectiva da vida de personagens como em “Nunca será tarde” e “A chave das memórias”, entre outros. A abordagem da mesma questão segundo ângulos diversos produz no leitor a sensação de que a compreensão total do fenómeno está para além do seu entendimento, escapando-lhe porque percebe a realidade envolvente como complexa e em permanente movimento, a que não é alheio o facto de a conjugação infinita dessas variantes tornar cada projeto migratório pessoal num evento único.

A migração tanto é vista como um fenómeno positivo, conotado com a esperança do ser humano em ver a sua condição melhorar, como é concebida como algo negativo, pelas frustrações que acarreta, por vezes mesmo pelas consequências nefastas que implica. Os títulos dos contos indiciam essa faceta positiva ou negativa do ato migratório: assim, em títulos como “Nunca será tarde”, “Amanhã será outro dia”, “De música e magia”, “O Eldorado” e “Recomeçar” sugere-se o lado promissor da migração, ao passo que um título como “Delírio” remete para aspetos negativos. O título “O Eldorado” revela-se irónico, uma vez que a inicialmente aparente situação benéfica acaba por não se concretizar, pois o sucesso sugerido não passa de uma miragem. De forma análoga, o lexema “ilusões”, presente no título do conto “A caçadora de ilusões”, revela-se polissémico, pois, se inicialmente sugere a ilusão que a personagem tem de aproveitar a oportunidade que se lhe apresenta, no final redundou num logro, reduzido a nada. De destacar que o termo ilusões também aparece nos contos “Nunca será tarde” e “Sagitário” por conter a esperança de se alcançar o desejado. Em suma, a migração pode assim ser entendida como “sonhos em movimento”, para recorrermos à expressão empregue na obra *Literatura e imigrantes: sonhos em movimento* (Vaz & et al., 2006), ainda que, por vezes, esses sonhos se convertam em pesadelos.

Abordados os aspetos relativos ao conteúdo, vejamos de que modo se constroem as histórias, isto é, de que estratégias discursivas se socorre a autora para elaborar os seus contos migratórios.

O ensaísta escandinavo que temos vindo a citar defende que as narrativas que abordam a migração se caracterizam pela sugestão de dois aspetos: a oscilação e os processos inconclusivos.

Como se manifesta então essa oscilação e os processos inconclusivos nestes contos?

Por um lado, a estrutura e organização do livro poderão contribuir para o efeito de instabilidade, uma vez que a extensão dos doze contos é variável, verificando-se uma grande disparidade, desde os contos mais curtos com apenas duas páginas, como ocorre em “De música e magia”, até ao mais extenso – “A chave da memória” – com vinte e cinco páginas. Os seis primeiros contos são de menor dimensão, ultrapassando apenas o primeiro – “A caçadora de ilusões” – as dez páginas. Por seu turno, entre os seis últimos, quatro correspondem aos de maior extensão no livro. Sendo oscilante, esta disparidade contribui para o efeito de instabilidade, suscitando no leitor, por seu turno, sentimentos de insegurança e confusão próprio de situações em que a estabilidade se perde por tudo estar em devir.

Por outro lado, num género marcado pelo carácter linear da diegese, verifica-se a quebra da linearidade através da introdução de analepses e prolepses, sobretudo das primeiras, resultando na oscilação e na desestruturação cronológica da narrativa. O presente como o tempo da narração não deixa de ser privilegiado, focando-se acontecimentos da vida das personagens nos instantes em que ocorrem numa identificação do tempo do discurso e da história, mas em “A caçadora de ilusões”, por exemplo, esse presente é seguido das expectativas da personagem. Constata-se ainda a hibridização do conto através da mistura de discursos pertencentes a géneros variados como a biografia, o ensaio e a poesia, incluindo-se neste aspeto igualmente a constante intertextualidade com textos da literatura portuguesa, argentina e uruguaia.

A leitura sucinta dos contos “Um pouco mais de azul” e “Sagitário” permitir-nos-á comprovar como a utilização das estratégias supramencionadas se conjugam e concorrem para a expressão da experiência migratória.

Em “Sagitário” aborda-se a vida como uma migração permanente, estando o ser humano sempre em devir, numa mutação constante, em busca da concretização dos seus sonhos e anseios, ficando, por vezes, alguns desses projetos “eternamente adiad[os]” (2014, p. 36).

O domador de cavalos que transpôs “um oceano e um rio” (2014, p. 35) é a personagem migrante que protagoniza esta história, tendo encarnado várias experiências migratórias bem-sucedida. Jovem emigrou com o pai de São Miguel, nos Açores, para a América do Sul – primeiro, Buenos Aires e, depois, Colónia do Sacramento, no Uruguai – por causa da miséria que grassava a terra natal, agravada pela guerra e pela ditadura, tendo no presente uma vida bem-sucedida, em resultado de anos de trabalho e esforço, a que a adoção dos hábitos e costumes locais como o consumo de mate e o gosto pelos cavalos espelham a sua plena de integração na sociedade de acolhimento. Superados os desafios da emigração e imigração, a personagem encontra-se no presente perante um outro repto por si próprio lançado: a busca de glória num torneio de domadores de cavalos – “Quer deixar o seu nome escrito pelos dedos indeléveis da glória” (2014, p. 35). Esta constitui uma tentativa de cumprir um sonho que é também uma forma de migração, não no sentido espacial, mas interior.

Neste conto, no qual se encontram três facetas do fenómeno migratório experienciadas pela personagem – a emigração, a imigração e a migração interior em busca da concretização de um sonho –, o foco narrativo recai, contudo, no projeto que no momento presente absorve completamente o pensamento da personagem, estando a narrativa estruturada a partir da narração dessa ação presente, isto é, a narração da viagem a cavalo efetuada pelo protagonista, desde a sua propriedade agrícola na região da Colónia do Sacramento até Montevideu, acompanhando-se os acontecimentos no momento da sua ocorrência.

A narração assenta assim na alternância entre o presente da viagem rumo ao local do torneio de cavalos, a “Rural do Prado, uma espécie de feira agrícola que divulga os produtos típicos do Uruguai rural” (2014, p. 34), e o passado relativo a momentos determinantes da sua existência de migrantes, apresentado com recurso a analepses, com alguns saltos prolépticos, criando-se por meio dessa oscilação entre tempos um efeito desestabilizador próprio da experiência de

migração, dominado pela mudança constante. No momento tempo, vencidos os desafios da emigração e da imigração, a personagem procura ultrapassar outros reptos. A sua vida de migrante é dominada pela ideia de ir sempre mais além. Se enquanto imigrante se assumiu como um ser triunfante, agora, numa fase em que a sua condição de imigrante já foi ultrapassada e em que o aspeto geográfico perdeu importância, sobressaem os desafios da ordem do imaginário, aqueles que resultam dos seus sonhos e ambições, e é neles que enfrenta o fracasso.

O percurso de vida de constante migração, feita de transposições regulares, vê-se quebrado neste conto quando a personagem falece em resultado de um coice do próprio cavalo, aquele com o qual a personagem tinha a vida unida, ficando assim a sua consagração no dia seguinte “eternamente adiada” (2014, p. 36).

Por seu turno, o conto “Um pouco mais de azul”, integrado em “Outras travessias”, cujo título corresponde a um verso do poema “Quasi” de Mário de Sá-Carneiro, narra a história de Alice, uma senhora de setenta e oito anos, “uma autêntica mulher do mundo” (2014, p. 111), que optou por residir num lar de terceira idade, pois “tinha comodidade e não precisava de se preocupar com o facto de viver sozinha, nem com qualquer tipo de tarefas domésticas” (2014, p. 111), dividindo o tempo entre este espaço e o ateliê onde se dedica à pintura, a paixão de toda a vida, para quem “a única forma de manter viva a sua alma era continuar a pintar” (2014, p. 111), sentindo em si ainda “o desejo de viajar” (2014, p. 111), outra determinante da sua vida. Enquanto Alice acorda, a luz matinal reincide sobre as fotografias colocadas na mesa de cabeceira dando origem à rememoração da sua vida passada, na medida em que nelas “ecoam as memórias” doutros tempos e lugares (2014, p. 111).

A narração da história obedece à seguinte estrutura: a ação inicialmente centrada no presente – “Alice também começa a despertar. É mais uma das últimas a sair da cama, mostrando sempre a sua revolta pelas regras do Lar que impõem hora para tomar o pequeno-almoço” (2014, p. 111) –, mergulha, por meio de breves analepses sucessivas, no passado, num exercício de rememoração de momentos marcantes da vida da personagem, através das quais se reconstruem os dados biográficos disseminados pelo texto – “Desde os seis anos que o desenho e a pintura eram um modo de ser” (2014, p. 112), “Sempre fora solteira, sem família, inteiramente livre e isso havia-lhe dado o privilégio – que a maioria das pessoas não tinha de escolher o Lar onde passaria os últimos anos da sua vida” (2014, p. 113), “Fora uma mulher bonita, sensual e muitos homens, de várias cores, raças, credos e etnias, haviam habitado o seu corpo e o seu coração” (2014, p. 113), “Aquela terra vermelha tão amada onde vivera durante vários anos” (2014, p. 114); e “Licenciara-se em Sociologia em Utreque. Depois, iniciara a sua saga pelos mais diversos e recônditos cantos do mundo, ao serviço de uma ONG (...)” (2014, p. 115). Depois o narrador retorna por momentos ao presente, produzindo-se assim o efeito de uma oscilação constante entre o presente e o passado, intensificado pelo recurso a outras estratégias discursivas como a mistura de pequenos registos discursivos respeitantes a géneros literários e não literários diversos: além do texto biográfico já mencionado, o texto ensaístico, o texto poético, o texto descritivo referente à descrição do quadro pendurado na parede do quarto em frente ao leito, as narrativas encaixadas relativas aos sonhos da ilha de Rubane e

dos grifos da Guiné. Esta hibridização cria não só o efeito de oscilação mas também um sentimento de desorientação, provocado pela mutabilidade frequente que impossibilita a sensação de fixidez e estabilidade, instaurando-se a noção de que a vida da personagem esteve dominada pelo movimento e pela mudança, como se se tratasse de uma sucessão de momentos interrompidos, que ficaram por concluir. A narração segue uma exposição oscilante, saltando entre aspetos como se permanecesse sempre num processo inconclusivo.

Já a alusão inicial aos lugares a que as fotografias se reportavam – “as fotografias onde ecoam as memórias de África: primeiro, a Angola, Moçambique e depois a Guiné, antes a Holanda... mais tarde, ainda, Macau, a China, Timor-Leste e, finalmente, o Uruguai” (2014, p. 111) – se revela desconcertante para o leitor pelo facto de a sequência cronológica dos locais visitados, inicialmente sugerida pelos conectores “primeiro” e “depois” se ver subitamente quebrada com a introdução do conector “antes”, retomando-se depois novamente a ordem cronológica com o “mais tarde”. A enumeração sucessiva dos diversos tempos-lugares faz com que as experiências tidas em cada um surjam mesclados como um todo, pelo que o passado se apresenta como um tempo amalgamado em que os acontecimentos perderam a delimitação temporal própria, sendo elementos constitutivos de um todo ao qual, contudo, só se acede por meio de memórias fragmentadas.

O narrador invoca por meio dessas memórias fragmentadas as vivências de Alice noutros tempos e noutros lugares, correspondendo essas breves invocações a fugas momentâneas do presente, fundamentais para a definição da identidade da personagem. Este ato de rememorar o passado – migração no tempo – concilia-se com a existência marcada pelas deambulações pelo mundo – migração no espaço –, sendo a sua identidade definida pelas experiências vividas.

Face a essas oscilações constantes no conto, pode concluir-se que este conto parece não ter um centro, na medida em que mais do que uma história, ele conduz o leitor por uma sequência de fragmentos relativos a memórias do passado. De algum modo, podemos constatar nele uma rede rizomática, no sentido em que Deleuze e Guattari a concebem, uma vez que a existência da personagem Alice surge da ligação de pontos espaço-temporais variados que, unidos pela memória, aparecem como um todo em que nenhum momento tem prevalência sobre outros.

Esta desestruturação da narração permite mostrar como na existência presente da personagem confluem uma pluralidade de experiências que tornam a sua vida rica, ainda que essa riqueza decorra previamente da instabilidade que as andanças constantes lhe imprimiram. A mobilidade constante originou instabilidade estando esta na origem de experiências enriquecedoras. Neste conto a terceira idade de Alice, não obstante transportar já marcas da decadência que o tempo não perdoa, denunciadas pelas falhas de motricidade fina, surge como um tempo enriquecido pela acumulação de experiências passadas que a personagem mantém no presente: pinta sob o olhar perscrutador da gata Indy, não excluindo a possibilidade de uma exposição futura numa galeria, e ainda faz viagens curtas.

Nestes contos constata-se o uso recorrente destas estratégias discursivas que geram no leitor um sentimento de oscilação entre tempos, lugares e estados de espírito, originado sobretudo pelo recurso à quebra da linearidade da diegese

e à hibridização do conto. Se a narração dos acontecimentos no momento presente permite acompanhar as experiências da personagem migrante, captando os sentimentos que a dominam no instante das ocorrências, a confluência no texto narrativo de fragmentos de diversos registos discursivos, aliada à inclusão das analepses, sugere que a vida humana é formada pela pluralidade de momentos vividos, qual um mosaico constituído por múltiplas peças, sublinhando-se, deste modo, a natureza instável e precária da existência humana. A evocação sucessiva nas histórias narradas de uma multiplicidade de momentos relativos à vida das personagens deixa transparecer um estado permanentemente inconclusivo, uma vez que, cada facto evocado, é transposto do seu contexto original do passado para o novo contexto do presente, a fim de participar na edificação do momento presente da personagem como súpula de toda a sua existência.

A título de conclusão, poder-se-á afirmar que nestes contos de Dora Nunes Gago se procura que o leitor seja atingido por um sentimento de instabilidade, de forma que sinta o estado de constante mudança que marca a vida, onde predomina a ausência de pontos de ancoragem fixos e seguros. Contudo, ao nível formal, o perigo apontado por Rosa Goulart, de a fragmentação do texto acarretar a descaracterização do conto, não ocorre, na medida em que as estratégias discursivas implementadas para transmitir o estado de mutabilidade constante concretizam o seu objetivo sem implicar a desintegração do texto.

Referências bibliográficas

- Carreira, S.; et al. (Coord.) (2015). *Travessias: estudos de literatura e imigração*. Belford Roxo: Uniabeu.
- Cortázar, J. (2004). Alguns aspetos do conto. *Valise de Cronópio* (pp. 147-163). São Paulo: Editora Perspetiva.
- Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. (2001). Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa / Editorial Verbo.
- Frank, S. (2008). *Migration and Literature: Gunter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjærstad*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan.
- Gago, D. N. (2014). *Travessias – Contos Migratórios*. Viseu: Edições Esgotadas.
- Goulart, R. (2004). O conto: da literatura à teoria literária. *Forma Breve* 1, 7-13.
- Mendes, A. (2009). *Lentes Bifocais. Representações da Diáspora Portuguesa do Século XX*. Porto: Edições Afrontamento.
- Prendergast, C. (2004). The World Republic of Letters. In C. Prendergast (Ed.), *Debating World Literature* (pp. 1-25). London / New York: Verso.
- Reis, C.; Lopes, A. C. (2011). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Edições Almedina.
- Sayad, A. (1999). *La double absence*. Paris: Éditions du Seuil.
- Vaz, A.; et al. (Coord.) (2006). *Literatura e imigrantes: sonhos em movimento*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG.

Resumo

De acordo com a conceção de Søren Frank (2008), que defende que a migração só se pode inscrever na obra literária pela conjugação do conteúdo – as temáticas abordadas e / ou a condição migrante das personagens –, com a forma – as estratégias discursivas implementadas –, propomo-nos analisar os contos que constituem a obra *Travessias – Contos Migratórios* (2014) de Dora Nunes Gago. Partindo da reflexão em torno das designações “contos migratórios” e conto de/sobre migração, procurar-se-á identificar as estratégias discursivas postas ao serviço das temáticas tratadas e, desse modo, constatar em que medida o conceito de migração

se converte numa característica intratextual da obra literária e não meramente um tema literariamente explorado.

Abstract

According to Søren Frank (2008), migration can only be inscribed in the literary work by the conjugation of the content – the themes and / or the migrant condition of the characters – with the form – the discursive strategies. We analyze the short stories included in the book *Travessias – Contos Migratórios* (2014) by Dora Nunes Gago. Our reflection starts by the distinction of the descriptions “migratory tales”, “tales of migration” or “tales on migration”. We identify the discursive strategies put at the service of the topics treated and, thus, to verify to what extent the concept of migration becomes a characteristic of the literary work and not merely a literarily explored theme.

O Imaginário da morte em contos tradicionais portugueses

The Imaginary of death in Portuguese folktales

Isabel Barros Dias

Universidade Aberta e IELT | IEM (FCSH/NOVA)
Isabel.Dias@uab.pt

Palavras-chave: imaginário, morte, contos tradicionais, dicotomia bem-mal, cosmovisão católica, medos e imagens atávicas.

Keywords: imaginary, death, folktales, good-evil dichotomy, Catholic worldview, atavistic fears and images.

Linda Dégh, que trabalhou amplamente sobre contos tradicionais, recorda-nos num dos seus artigos que, para além de *homo sapiens*, *homo faber* e *homo ludens*, o Ser Humano é também um *homo narrans*¹. Partimos desta noção, que sublinha a importância fundamental da narrativa nas nossas vidas, para uma reflexão sobre alguns contos tradicionais. Estes relatos, aparentemente singelos, quase simplistas, configuram-se, na verdade, como descendentes das narrativas mais antigas e mais básicas do imaginário humano, passíveis, por isso, de transmitir uma visão própria do mundo, veiculada frequentemente de forma simbólica ou metafórica, mas sempre carregada de sentidos. A sua proximidade com diversos mitos da Antiguidade, bem como com os traços mais profundos da psique humana tem sido destacada e estudada desde o trabalho seminal de Bruno Bettelheim (1995). É igualmente esta proximidade da literatura tradicional com mitos e com arquétipos que suscita a sua consideração pela Psicanálise e a sua abordagem no quadro dos Estudos sobre Imaginário². Com efeito, a sua

¹ Linda Dégh (1994) pega na noção de *homo narrans* para sublinhar que o contar deve ser entendido como um ato de comunicação, uma atuação inerente ao Ser Humano (p. 245). Na sequência desta base, a autora defende que os contos tradicionais (1) refletem mitos e desejos (pessoais e coletivos) que apresentam de forma simbólica ou metafórica; (2) veiculam visões do mundo específicas e construções ideológicas, espelhando o modo como uma sociedade vê e vive uma determinada realidade e lhe dá sentido (por via dos referidos símbolos e metáforas); (3) estas visões do mundo, por seu turno, vão motivar e dar forma a comportamentos.

² “Dans ce jeu de regards croisés, il faut faire une place importante – et elle a été faite par la critique – au conte de fées, ce genre intermédiaire où les puissances de l’imaginaire mythique

condição de produtos desenvolvidos ao longo de séculos, permanentemente reelaborados e recontados, permitiu que múltiplas constelações do Imaginário se fossem cristalizando nestas pequenas narrativas de forma particularmente nítida. Em consequência, a sua abordagem desde o ponto de vista dos Estudos sobre o Imaginário conduz frequentemente a resultados bastante interessantes, uma vez que esta linha de pesquisa procura identificar e estudar complexos imagéticos significativos e estruturantes da identidade do *Homo Sapiens* e que este, pela sua natureza, projeta em narrativas de vários tipos e formatos³. O Imaginário, assim entendido, não só dá sentido à realidade que nos rodeia, como também motiva grande parte dos nossos comportamentos e reações. São vários os sentimentos profundos e arreigados do Ser Humano que se projetam em constelações de imagens significativas. Os medos são parte integrante, quando não fundamental destas estruturas, sendo que o medo da morte, dada a sua ligação à autoconsciência humana, pode ser entendido como um elemento axial⁴.

A sabedoria popular apresenta frequentemente a Morte como sendo o “pior mal”, tendo produzido ditados e fórmulas como “só para a morte não há remédio”, ou “antes preso que doente e antes doente que morto”, ou ainda a resposta que habitualmente se dá a quem manifesta tristeza por envelhecer: “a alternativa é pior...”. Na sequência desta convicção, podemos interrogar-nos sobre o modo como os contos tradicionais põem em cena o relacionamento dos Seres Humanos com a Morte, sem perder de vista a noção de que estas narrativas veiculam visões do mundo básicas e ancestrais e que, por isso, estarão mais próximas dos sentimentos fundamentais do Ser Humano.

Com base no *Catálogo dos Contos Tradicionais Portugueses*, recentemente editado por Cardigos e Correia (2015), localizámos vários contos que abordam o tema da morte de forma simultaneamente diversificada e bastante focada. Assim, o *corpus* textual escolhido para o presente estudo é formado por narrativas que, mais do que apresentarem a morte como uma peripécia da narrativa, a abordam de forma especialmente reflexiva e aprofundada, seja personificando-a e pondo-

sont encore visibles, mais en quelque sorte désamorçées en un simple et plaisant récit profane” (Durand 1996, p. 187).

³ Em termos teóricos, privilegamos a linha da escola francesa dos Estudos sobre o Imaginário, na qual se destacam autores como Gilbert Durand, Claude-Gilbert Dubois, Philippe Walter, Joël Thomas, Jean-Jacques Wunenburger e, em Portugal, Helder Godinho. Para mais informações sobre esta linha de estudos, são várias as obras atualmente consideradas clássicas e fundamentais, como: Durand (1960 e 1996), Dubois (2007), Thomas (dir.) (1998), Walter (2003) e Wunenburger (2003). Em Portugal, há a salientar o trabalho desenvolvido pelo núcleo de Estudos sobre o Imaginário, coordenado por Helder Godinho, com destaque para os seminários teóricos que têm lugar na FCSH/NOVA e o onde o Imaginário é frequentemente equacionado em articulação com textos de literatura tradicional.

⁴ Com efeito, a psicologia diz-nos precisamente que o medo da morte é o medo mais profundo e essencial do Ser Humano, decorrendo da sua autoconsciência existencial e experimental. Outros medos de outros tipos de mortes, ou de perdas são, até certo ponto, projeções deste temor primordial.

-a em cena, seja porque a assumem como uma temática significativa do relato⁵. O estudo destes contos permitiu a identificação de um conjunto de vetores, a seguir apresentados, que parecem ser relevantes para uma aproximação à cons-telação de imagens que formará o complexo ideológico do Imaginário da morte.

Um primeiro grupo de contos é particularmente eloquente no que se refere à porosidade entre literatura tradicional e literatura de autor. Com efeito, apesar de, por vezes, os contos tradicionais serem considerados marginais relativamente ao cânone da contística mundial, na verdade, e dada a sua proximidade dos mitos, podem igualmente ser considerados seminais de múltiplas elaborações narrativas. Por esta razão, tópicos importantes que podemos encontrar na literatura de autor recorrem igualmente e em filigrana nos relatos tradicionais, nomeadamente ideias e imagens que podemos fazer remontar a medos e angústias primordiais e universais, como é precisamente o caso dos medos relacionados com a Morte. Nos casos em apreço, trata-se de obras cujos autores se terão, em boa parte, baseado em temas tradicionais e que depois, por sua vez, voltaram a enriquecer esta mesma linha narrativa mais ancestral. Nesta situação está o conto 470B (A terra onde ninguém morre)⁶ intitulado “A Bela Felicidade” (Cardigos & Correia, 2015 vol. II, pp. 222-225), que nos remete para as aventuras dos cavaleiros no “outro mundo celta”. O conto põe em cena um herói que, depois de várias peripécias, vive com uma fada significativamente chamada Felicidade, num local onde a passagem do tempo não se sente. Quando um dia o cavaleiro insiste em regressar ao seu mundo, ela avisa-o para nunca se apeiar do cavalo. O cavaleiro quebra o interdito e desce para ajudar um velho que encontra pelo caminho e, nessa altura, o velho, que era o Tempo, apanha-o e o herói morre. Ao tomar conhecimento do sucedido, a Bela Felicidade manda sepultá-lo e coloca na lápide a inscrição “Não há felicidade completa nem nada que o tempo não acabe” (p. 225). Com efeito, a noção de que a progressão inexorável do tempo conduz inevitavelmente ao fim da vida está presente em múltiplas representações da morte, literárias ou pictóricas, o que, por sua vez, implica a projeção do ideal de eternidade num “outro mundo” situado para além da vida. Não é, portanto, de espantar que o *topos* da paragem do tempo num espaço “outro” nos surja também, com alguma frequência, associado a relatos que nos remetem para situações de êxtase religioso⁷, ou ainda a sua articulação com experiências

⁵ O *corpus* trabalhado restringiu-se a contos que incidem especificamente sobre o tema da morte. Não foram considerados contos onde ocorrem mortes de personagens, o que sucede sempre ou quase sempre, quer a figuras positivas (como o caso da morte de uma mãe que depois será substituída por uma madrasta má, o que desencadeia uma série de desventuras), quer a personagens negativas (como a bruxa que, no final de alguns contos, é frequentemente castigada com a morte). Esta opção decorreu, por um lado, da necessidade de restringir o *corpus* em análise e, pelo outro lado, da vontade de identificar, mais especificamente, reflexões sobre a morte, indo assim para além da constatação da sua ocorrência, seja como acontecimento traumático, seja como castigo.

⁶ No presente artigo, é usado o sistema de classificação ATU (ou seja, a taxonomia desenvolvida por Aarne-Thompson-Uther) em sintonia também com o catálogo compulsado.

⁷ Como exemplo, veja-se a Cantiga de Santa Maria n.º 103 (“Quen a Virgen ben servirá”), do rei Alfonso el Sabio (1997) que relata a história de um monge que pede à Virgem que lhe deixe ver

relacionadas com momentos específicos do calendário onde se verificam situações de abertura e de relacionamento entre os dois mundos, o dos mortos e o dos vivos, como estudou Walter (2003), e que constitui um assunto que também ocorre em contos tradicionais⁸.

A interação entre contística tradicional e literatura de autor é igualmente patente nos contos que se configuram como variantes do tema do jantar com a morte, episódio que integra o complexo lendário de D. Juan⁹. Nestas narrativas, é fundamental a questão da articulação entre comida e morte, presente também no conto 366 (O cadáver do cemitério), intitulado “A versura do defunto”. Nesta história, um casal de velhos tem muita fome. Vão ao cemitério e tiram os fígados a um cadáver e comem a fressura. Pouco depois, a Morte vem reclamar o que é seu e, por acréscimo, leva consigo o casal de velhos (Cardigos & Correia, 2015 vol. II, pp. 180-181). Nestes contos também predominam dinâmicas que põem em cena interditos e a respetiva transgressão, remetendo-nos igualmente para a memória de questões perenes como a proibição da antropofagia e da necrofagia, mesmo em momentos de maior fome; a memória das libações que se faziam a divindades ou aos mortos (e que em alguns locais ainda se fazem), com a entrega de comida e bebida (alimentos estes que não é suposto os vivos comerem); ao que acresce a importância da eventual quebra destes interditos, o que desencadeia um merecido castigo. A presença destas memórias ancestrais sublinha ainda o facto da contaminação do filão tradicional pelo culto dever, regra geral, ser entendida como uma influência de superfície, fruto de uma convergência que remontará à proximidade dos temas que estão na base, tanto da tradição contística, quanto da inventividade autoral, e que remetem para o encontro entre estes dois tipos de realizações, independentemente das classificações que crítica atual lhes atribui.

Contrariamente ao anterior, um outro grupo de contos assume um tom marcadamente positivo, porquanto não remete para castigos e porque acentua o facto da morte poder ser enganada. Estas narrativas têm o efeito simpático de desdramatizar o medo da morte, aproximando-se muito dos contos sobre monstros ou sobre o diabo onde estes são enganados e controlados por um ser humano especialmente esperto. Esta proximidade não é de estranhar porque, na nossa civilização ocidental cristã, o medo da morte coincide, em grande parte, com o pavor com o destino da alma, destino este que tem de ser preparado neste mundo para que a alma não vá para o inferno, que é o *locus horribilis* que catalisa o receio mais generalizado da morte enquanto temor indefinido de algo que os vivos desconhecem.

como é o Paraíso e, seguidamente, tem um breve momento de êxtase, ao som do cantar de um passarinho, mas que, na realidade, correspondeu à passagem de 300 anos.

⁸ Nomeadamente no conto 779F (A Missa dos Mortos), intitulado “A lenda do dia de finados” (Cardigos & Correia 2015, II: 419-420) que narra a história de uma mulher que vai ouvir missa de madrugada, dando-se depois conta de que estava entre mortos. O conto 836G (A mulher curiosa) refere uma mulher que, de tão curiosa, ousa espreitar a procissão dos defuntos, morrendo em seguida (Cardigos & Correia 2015, II, p. 442).

⁹ Veja-se o conto 470A (O morto ofendido) intitulado “O convite para jantar com o morto” (Cardigos & Correia 2015, I, pp. 246-247 e II, pp. 221-222).

Com efeito, são muitos os contos, frequentemente satíricos, que põem em cena o engano do diabo por um ser humano esperto (nomeadamente os 810 a 812 e sobretudo os 1155-1169), salientando-se aqueles onde o diabo é levado a realizar alguma edificação ou a revelar algum segredo que será de utilidade para a Humanidade¹⁰. Assim, para além do seu carácter positivo (uma vez que o mal é sempre derrotado pelo bem), há que sublinhar igualmente a possibilidade de desvio e uso dos poderes sobrenaturais em proveito próprio ou da comunidade, pelos seres humanos que têm capacidade, ou seja, esperteza, suficiente para o fazer. Nestes contos, em especial naqueles que incluem o tema da venda (inadvertida ou não) da alma ao diabo¹¹, os homens contam ainda frequentemente com ajudas típicas da cosmovisão cristã e católica do mundo, como um padre, o Anjo Custódio ou a Virgem Maria, no quadro do modo como atualizam a dicotomia que opõe o bem ao mal.

Menos frequentes, mas mais dramáticos, são os contos onde o diabo assume um papel punitivo, como elemento que concretiza o castigo de alguém que, de alguma forma, transgrediu, como sucede no conto 779 D (Dançando com o diabo), intitulado “O ‘sobio’ que fazia tudo a bailar” (Cardigos & Correia, 2015 vol. II, pp. 418-419), e que nos mostra como uma rapariga que gosta demasiado de dançar é castigada dançando com o diabo até à exaustão ou à morte. Estes casos podem ser aproximados de contos como os referidos acima, onde quem profanava os interditos relacionados com a comida e com a morte é severamente castigado, sendo que nos dois casos estamos perante narrativas que veiculam valorizações éticas de sentimentos e de atitudes.

Em todo o caso, na sua maior parte, os contos tradicionais, de facto, ridicularizam o diabo, desdramatizando esta personagem, mostrando-o aflito, enganado, soado¹²... chegando algumas narrativas a verbalizar o facto de relativizarem o poder e a maldade do diabo. De entre os múltiplos contos que podem exemplificar esta linha, salientamos, a título de exemplo, os seguintes:

- 779F (A missa dos mortos) – no conto “A lenda do Dia dos Finados”, um homem vê fantasmas no adro da Igreja. A certa altura cai e não consegue levantar-se. Pede ajuda a Deus em vão. Convoca o diabo e consegue fugir (Cardigos & Correia, 2015 vol. II, pp. 419-420);
- 773 (Contenda entre Deus e o diabo na criação) – no conto “Deus e o Diabo”, o diabo cria monstros e Deus vai emendando de modo a que surjam animais um pouco mais escorreitos (Cardigos & Correia, 2015, vol. I, p. 391);

¹⁰ Como por exemplo nos contos 810A, onde o diabo perde uma alma que lhe estava prometida. Nestes contos, em troca de uma alma, o diabo promete fazer uma infraestrutura difícilíssima, como uma ponte ou uma fonte que traga água, entre o cantar de um galo e o cantar de um segundo galo. Seguidamente, o homem cuja alma fora empenhada, segue o desenrolar dos trabalhos, na companhia de um padre, e, mesmo antes do fim da obra, provocam o cantar do segundo galo obrigando o diabo a interromper os trabalhos e o homem salva-se. Para outro exemplo, veja-se o conto 1163, onde o diabo é levado a revelar um segredo sobre o modo como se pode trabalhar o ferro e, a partir de então, os ferreiros ficam a saber como caldear o ferro com areia.

¹¹ Contos 810 a 812 (O homem prometido ao diabo) e 1170-1190 (O homem vende a alma ao diabo).

¹² Sobre a imagem do diabo nos contos tradicionais portugueses, ver Guimarães (2004).

– 778 (Duas velas) – nos contos “Deus é bom, mas o diabo também não é mau”, um homem que quer estar bem com ambos, pede ajuda (e, em alguns casos, dá esmolas) aos dois.

Estes contos tornam-se particularmente surpreendentes quando pensamos na sua permanência numa sociedade tradicional, marcadamente cristã e católica, como a nossa. São, no entanto, compreensíveis quando enquadrados na necessidade carnavalesca atávica, onde se procede à inversão daquilo que atemoriza¹³.

As características risíveis que os contos tradicionais atribuem ao diabo e respetivas consequências desdramatizantes refletem-se, em boa parte, nos contos sobre a morte. Porém, os contos especificamente sobre a morte acrescentam mais algumas características que implicam a sua diferenciação.

Assim, em diversos contos, verificamos a articulação do cómico com a exibição das incongruências e das fragilidades humanas, ao que frequentemente se alia alguma misoginia, como é o caso do conto 1354 (A Morte e o casal de velhos), muito conhecido¹⁴. Iguamente nesta linha estão os contos 1313A (O homem que leva a sério a profecia da morte) ou 1313C (O morto fala) onde um tolo leva a sério uma profecia de morte podendo acabar por efetivamente morrer, ou acredita que está morto sem o estar (Cardigos & Correia, 2015, vol I, pp. 571-573 e vol. II, pp. 639-640).

Já no conto 335 (Os mensageiros da morte), intitulado “Os avisos”, a morte vai buscar um gigante e é por ele espancada. Um jovem socorre-a e a Morte, grata, diz que não o pode poupar, mas que lhe enviará mensageiros que o avisem da proximidade da sua própria morte. Mais tarde, já velho, o homem fica surpreendido quando a Morte lhe aparece e acusa-a de não lhe ter enviado mensageiros. Ela responde que o fez quando lhe enviou doenças e sinais de envelhecimento. Perante esta resposta, o homem deixa-se levar (Cardigos & Correia, 2015, vol. II, p. 180). Este conto inicia-se com uma situação onde a morte, como antes o diabo, é humilhada e tem de ser salva, beneficiando em seguida o seu salvador. Porém, na segunda parte, vemos, por um lado, a fraqueza humana (o não querer ver) e, pelo outro lado, a inevitabilidade da morte pois nem ela se pode deter a si mesma, o que constitui uma noção específica e fundamental do imaginário da morte. Este conto tem alguma semelhança com o primeiro texto apresentado, onde a personagem macabra é o Tempo, o que nos traz um paralelo interessante (e expectável) entre Tempo e Morte.

Relativamente semelhante é o conto sobre a “Comadre morte”, 332 (A Morte madrinha), intitulado “O compadre da morte”, onde um pobre escolhe a morte para madrinha de um filho por achá-la mais justa do que Deus ou o diabo, uma vez que trata todos de igual maneira. Como compensação pela preferência, a morte

¹³ Sobre o Carnaval e o carnavalesco, seus ritos e significações, muito já foi escrito, salientando-se o clássico de Bakhtine (1970), ao que podemos somar o estudo de Walter (2003).

¹⁴ No conto “A morte pelada” (Cardigos & Correia, 2015 vol. II, pp. 656-657), uma mulher que tem o marido doente clama que quer que a morte a leve no lugar do marido. Porém, quando a morte aparece (frequentemente em forma de galo ou galinha), ela indica-lhe o lugar onde está o marido...

dá ao homem o poder de saber quem vai morrer ou viver, consoante ele veja a comadre Morte, ou à cabeceira, ou aos pés do doente. O homem torna-se médico e rico. Num caso específico em que a Morte estava à cabeceira de um doente, o homem manda virar a cama e o doente, que deveria morrer, salva-se. A Morte, irritada, quer levar o homem no lugar do doente, mas este pede para rezar um Pai-Nosso e não acaba nunca... A Morte desiste e acaba por ir-se embora. Mais tarde, a Morte arquiteta um estratagema: faz-se de morta no caminho; o homem passa, vê a comadre sem vida e reza-lhe um Pai-Nosso por alma. Mal termina, a Morte leva-o (Cardigos & Correia, 2015, vol. II, pp. 176-178). Também aqui, num primeiro momento, o homem consegue enganar a morte, mas não consegue vencê-la sempre. De notar ainda, neste conto, o sublinhar da universalidade da morte, ou seja, que esta é a força mais democrática porque trata a todos por igual, o que é uma das ideias fortes que habitualmente se veicula sobre a morte, frequentemente relacionando-a com o início da vida, como nas expressões “nascemos e morremos nus” ou “do pó viemos e ao pó voltaremos” (Gen. 3:19), o que acentua a ideia de impotência, de despojamento, de inevitabilidade...

Estas noções são ainda especialmente sublinhadas em três outras narrativas bastante interessantes. O conto 1187 (O Escuro, o Vento e a Morte), intitulado “A Morte, o Vento e a Escuridão” mostra-nos um pastor que se recusa a dar uma cabra ao Escuro e ao Vento, alegando que eles não a merecem, mas, com medo, acede em levar a cabra à casa da Morte. Quando chega, é-lhe mostrada a duração da vida dos Humanos. Ao perceber que a Morte não tem poder para alterar a duração da vida, e só cumpre ordens, traz a cabra de volta (Cardigos & Correia, 2015 vol. II, pp. 618-619). Reencontramos aqui, novamente, a ideia de que nem a morte tem poder sobre a sua própria atuação, uma ideia que já transparecia no conto sobre a morte espancada que não tem poder para poupar o rapaz que a salvara. Muito semelhante, mas com um final diferente é o conto 332B (A Morte e a Sorte) intitulado “Nosso Senhor, São Pedro e a Morte” onde vemos um pastor recusar dar ou vender leite a S. Pedro, mas não hesitar em dar leite à morte porque “- A ti, vendo-te ou dou-te tudo quanto quiseres, porque a Morte tanto leva o rico, como leva o pobre. Leva tudo. Se tu levas tudo por igual, dá cá a lata! // A Morte deu a lata ao pastor, que logo a encheu de leite.” (Cardigos & Correia, 2015 vol. II, p. 178), ou seja, neste caso, o acento recai sobre a universalidade e a democraticidade da morte.

O terceiro conto é o 330D (A Ti’Miséria). Neste texto, a Morte vem buscar a Ti’Miséria, mas esta, como última vontade, pede à Morte que suba a uma árvore que ela tem no quintal e lhe dê um fruto (figo ou pera, consoante as versões...). A Morte sobe e não consegue descer, ficando lá presa. No mundo deixa de haver morte, o que desencadeia graves problemas, de tal maneira que padres, médicos, cangalheiros... em algumas versões, mesmo Nosso Senhor, acabam por pedir à ti Miséria que deixe descer a morte, mas ela só acede ao pedido depois da Morte prometer que não a leva (Cardigos & Correia, 2015 vol. I, pp. 191-192, vol. II, p. 175). Em consequência, a Morte e a Miséria existirão sobre a Terra enquanto o Mundo existir. Este conto pode, aparentemente, parecer contraditório relativamente aos anteriores, uma vez que a Ti’Miséria consegue salvar-se da morte. No entanto, esta contradição é ultrapassada uma vez que a Ti’Miséria, apesar de

ser apresentada como um Ser Humano, é, na realidade, uma alegoria da Miséria. Entendida como tal, o conto mostra rumar no mesmo sentido das narrativas anteriores, apresentando de modo ainda mais evidente a necessidade da existência da morte como forma de evitar o bloqueio do fluir da vida... ou seja, este conto veicula muito claramente a questão da inevitabilidade da morte e da impossibilidade de ela não atuar porque está integrada numa lógica cósmica, num equilíbrio que não pode ser alterado.

Não se acantonando com exclusividade, nem na literatura tradicional, nem na de autor, o Imaginário da morte também nos surge de modo muito nítido e mesmo mais dramático em relatos da chamada “tradicionalidade moderna”, ou seja, em lendas urbanas¹⁵. A título de exemplo, uma das lendas urbanas mais conhecidas é também um relato sobre a atuação da Morte. Trata-se da história da jovem que pede boleia à beira da estrada e que acaba por revelar ser o fantasma de uma mulher que perdera a vida na curva seguinte dessa estrada. Nestas lendas, cujo final difere consoante as versões, o fantasma, ou alerta o condutor para o local fatídico e salva-lhe a vida ou, na maior parte dos relatos, age como um elemento psicopompo, levando o condutor para a morte, em novo acidente. Esta lenda, por um lado, mostra-nos a perenidade e a atualidade do tema do receio da morte, presente tanto nas velhas como nas novas tradicionalidades mas, pelo outro lado, também marca um certo contraste relativamente ao que se verifica nos contos anteriormente analisados. Com efeito, no caso da lenda urbana da jovem que pede boleia, a menor frequência das versões positivas da lenda face à sua versão negativa contrasta com a quantidade de contos que põem em cena situações positivas e animadoras, como quando um ser humano consegue enganar o elemento mais forte. Esta alteração pode ser vista como sintomática de alguma tendência do Imaginário social atual, podendo apontar para um certo conformismo, ou para a convicção aguda de que estamos manietados, nas mãos de forças perante as quais somos totalmente impotentes. Com efeito, o que podemos ver na lenda urbana em análise é, em grande parte, o terror da aleatoriedade, ou seja, o enorme risco de calhar estar no local errado à hora errada; a noção que numa mesma situação, podemos, por acaso, ou morrer, ou viver... Estes sentimentos serão tanto mais presentes, quanto a sociedade em questão se sentir exposta a ameaças, nomeadamente à guerrilha dos atentados... Estamos assim perante o que Kant designou como “mal radical”¹⁶, ou seja, o mal absoluto,

¹⁵ As “lendas urbanas” são histórias fantásticas, frequentemente téticas, divulgadas oralmente ou por e-mail e que fazem parte do chamado “folclore contemporâneo”. São atribuídas ao conhecimento geral ou público, ou a um amigo que ouviu a outro amigo... e contadas com algum grau de convicção. Sobre estas narrativas ver, por exemplo, o livro de Brunvand (1981) que salienta precisamente a sua ocorrência na sociedade atual (o que implica que não sejam só as sociedades primitivas e tradicionais que convivem com relatos folclóricos) e o facto de estas lendas dizerem muito a respeito da cultura urbana atual.

¹⁶ No quadro da sua filosofia da religião, Immanuel Kant considera que o ser humano, apesar de ter uma predisposição natural para o Bem, tem igualmente uma propensão universal, inata e egoísta para o Mal. Esta questão é abordada sobretudo no texto “A Religião dentro dos limites da mera razão”, de 1793. Para uma apresentação sintética deste assunto, sobre o qual muito já foi escrito,

que não tem razão de ser, não tem sentido, não é punição por algo, mas simplesmente acontece, podendo ainda acontecer de modo completamente devastador, sem culpas, sem remorsos, sem juízos de valor... uma vez que é gratuito e banalizado... E, na verdade, o que é que é que pode ser mais banal do que a morte? que, como também afirmam os nossos contos, trata a todos por igual... ou seja, é absurdamente democrática...

Outro traço relacionado com o Imaginário da Morte que a lenda urbana da jovem que pede boleia também ilustra consiste no medo do desconhecido, o que constitui uma das projeções possíveis que o temor pelo fim da vida, tal como a conhecemos, pode revestir, e que parece também ser um dos vetores que compõem a noção de que a morte é o pior dos males. A projeção deste medo na estrada, apesar de ocorrer no contexto atual do tráfico rodoviário, é muito significativa porque levanta a questão do atávico medo das encruzilhadas, e das decisões cegas, e de, por sorte ou azar, tomarmos um caminho positivo onde tudo nos corre bem, ou um caminho aziago que nos derruba...

Esta questão da associação entre o medo e as incertezas dos caminhos e das encruzilhadas foi captada de modo especialmente curioso por Leite de Vasconcellos que recolheu uma interessante definição de um termo que também designa o medo (o termo “Trado”)¹⁷:

TRADO – O Trado é um medo, ou ente invisível, que persegue de várias maneiras as pessoas. Quando alguém pára numa estrada, sem saber porquê, é Trado que o faz parar. (Penafiel: *Rev. de Ethnol.*, §218) (Vasconcellos 1986, p. 318)

Com efeito, desde tempos imemoriais que os caminhos e as encruzilhadas levantam a questão do desconhecido, a que se associa a necessidade da tomada de uma decisão (o caminho a escolher), bem como o problema do tempo que corre enquanto se avança pelos caminhos, metáfora cristalizada do percurso da vida, e que, inexoravelmente, leva a existência até ao seu termo. Sendo o medo da morte e do desconhecido que esta acarreta um traço inseparável da autoconsciência do Ser Humano, escapando no entanto a uma total apreensão pela razão, a sua encenação em ritos, tal como a sua projeção em crenças, a sua representação nas artes e, sobretudo, a sua narrativização na literatura, com destaque para a literatura tradicional, torna-se uma inevitabilidade, revelando-se como algo natural, mesmo imprescindível no processo de, se não compreensão, pelo menos de uma relativa aceitação deste facto da vida.

ver a entrada da *Internet Encyclopedia of Philosophy. A Peer-Reviewed Academic Resource* da autoria de Hanson (s.d.), disponível em: <http://www.iep.utm.edu/rad-evil/> [consultado em maio de 2017].

¹⁷ Vasconcellos (1986) refere vários nomes do medo (medo, tardo, trado, papão, coisa ruim, trango-mango...). A definição apresentada articula-se ainda como o que é dito, na mesma obra, sobre a expressão “coisa ruim”: “a) *Coisa ruim* é outra designação semelhante a *Medo*. b) “*As trindades, que é hora aberta, é quase de fé que nas encruzilhadas se vê coisa ruim, na forma de uma porca com bácoros, ou galinha com pitos, ou uma destas mães com os pequenos da outra. Coisa ruim* o que venha a ser não sei; parece porém ser coisa mandada pelo Diabo, ou o Diabo mesmo” (D. Maria Peregrina de Sousa – “*Superst. popul. do Minho*” in *Rev. Univ. Lisboa*, V, 267) (Vasconcellos 1986, p. 322).

Referências bibliográficas

- Alfonso X el Sabio (1997). *Cantigas de Santa Maria* (4 vols., ed. de Walter Mettmann). Coimbra: Universidade.
- Bakhtine, M. (1970). *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaires au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- Bettelheim, B. (1995). *Psicanálise dos Contos de Fadas*. Lisboa: Bertrand.
- Brunvand, J. H. (1981). *The Vanishing Hitchhiker: American Urban Legends and Their Meanings*. New York: W. W. Norton & Company.
- Cardigos, I. D. & Correia, P. J. (2015). *Catálogo dos Contos Tradicionais Portugueses (com as versões análogas dos países lusófonos)* (2 vols.). [s.l.]: Eds. Afrontamento e CEAQ-Univ. Algarve.
- Dégh, L. (1994). The Approach to Worldview in Folk Narrative Study. *Western Folklore*, 53, (3), 243-252
- Durand, G. (1960). *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: P.U.F.
- Durand, G. (1996). *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*. Paris: Albin Michel.
- Dubois, C-G (2007). *Mythologies de l'Occident. Les bases religieuses de l'aculture occidentale*. Paris: Ellipses.
- Guimarães, A. P. (2004). *B. I. do Zarapelho*. Lisboa: Apenas Livros.
- Hanson, E. M. (s. d). Immanuel Kant: Radical Evil. *Internet Encyclopedia of Philosophy. A Peer-Reviewed Academic Resource*. Disponível em: <http://www.iep.utm.edu/rad-evil/> [consultado em maio de 2017].
- Thomas, J. (Dir.) (1998). *Introduction aux méthodologies de l'Imaginaire*. Paris: Ellipses.
- Vasconcellos, J. L. (1986). *Tradições Populares de Portugal* (org. por Manuel Viegas Guerreiro). Lisboa: INCM.
- Walter, Ph. (2003). *Mythologie chrétienne. Fêtes, rites et mythes du Moyen Âge*. Paris: Imago.
- Wunenburger, J-J (2003). *L'Imaginaire*. Paris: PUF.

Resumo

O Imaginário humano é, por definição, um fenómeno complexo que se projeta em imagens nem sempre fáceis de interpretar. No entanto, vários estudos têm vindo a aprofundar o nosso conhecimento sobre este domínio, com destaque para a produção da escola francesa dos Estudos sobre o Imaginário (Gilbert Durand, Claude-Gilbert Dubois, Philippe Walter, Joël Thomas, Jean-Jacques Wunenburger e, em Portugal, Helder Godinho). Um *corpus* especialmente profícuo sobre o qual esta linha teórica por vezes se debruça é o dos contos tradicionais, narrativas simultaneamente centrais e marginais relativamente ao cânone da contística mundial. Dada a sua condição de produtos desenvolvidos ao longo de séculos, permanentemente reelaborados e recontados, múltiplas constelações do Imaginário cristalizam-se nestas pequenas narrativas de forma muito nítida. O presente artigo aborda um destes temas complexos, a imagem da morte, transmitida em filigrana por um número considerável de textos, permitindo-nos assim identificar um conjunto de características significativas que vão desde o sentimento de inevitabilidade e de democraticidade, à desdramatização carnavalesca deste momento marcante que estabelece o final da vida. Com efeito, apesar de algumas marcas da cosmovisão cristã e católica, os contos estudados não deixam de veicular ideias e imagens que podemos fazer remontar a medos e angústias primordiais e universais.

Abstract

The Human imaginary is, by definition, a complex phenomenon that projects itself into images that are not always easy to interpret. However, several studies have deepened our knowledge on this domain, mostly the works developed by the French school of Studies on the Imaginary (Gilbert Durand, Claude-Gilbert Dubois, Philippe Walter, Joël Thomas, Jean-Jacques Wunenburger, and in Portugal, Helder Godinho). A particularly fruitful *corpus* on which this

theoretical line sometimes focuses is that of folktales, narratives that are both seminal and marginal in relation to the canon of world tales. Given their condition of products developed over centuries, constantly reworked and recounted, multiple constellations of the Imaginary have crystallized very clearly in these short stories. This article addresses one of these complex subjects, the image of death, transmitted in filigree by a considerable number of texts, allowing us to identify a set of significant characteristics ranging from the feeling of inevitability and democracy, to the carnivalesque dedramatization of this significant moment that establishes the end of life. In fact, despite some marks of the Christian and Catholic worldview, the studied tales do not fail to convey ideas and images that can be traced back to primordial and universal fears and anxieties.

O conto tradicional português e o Imaginário do Mal

The traditional Portuguese tale and the Imaginary of Evil

Margarida Santos Alpalhão

Instituto de Estudos de Literatura e Tradição – IELT (FCSH/NOVA)
msalpalhao@sapo.pt

Palavras-chave: bruxa, conto tradicional, Imaginário, Mal, História.
Keywords: witch, fairy tale, Imaginary, Evil, History.

Ponto prévio

Antes de apresentar esta proposta de leitura da imagem da bruxa no conto tradicional português parece importante aclarar três conceitos.

Por um lado, o que entendemos por Imaginário. Pretende-se usar aqui a palavra Imaginário enquanto “sistema com uma lógica de significação estável para além dos tempos e dos espaços” (Godinho, 2013a, p. 13). Este sistema permite encontrar sentidos que radicam na imagem, tanto icónica como verbal. Cada imagem encontra-se integrada num conjunto, estabelecendo, individualmente ou em grupo, uma rede de significados (Godinho, 2003, pp. 141-142) que conduzem a uma interpretação do mundo, recorrendo à narrativa. Dito de outro modo, ainda nas palavras de Helder Godinho (2012, p. 496):

aucun savoir ne peut se passer d’être organisé en un récit car créer des liens systémiques pour faire jaillir un sens oblige à narrativiser, à raconter une ‘histoire’ et pour cela il ne peut se passer d’utiliser des images. Toute vision du ‘réel’, pour l’être, doit se dire en récit, même si ce récit peut se simplifier en un langage formel (mathématique, p. e.).

Por outro lado, o Mal de que se pretende aqui falar corresponde ao Mal primordial que se define por oposição ao Bem. Esse Mal que é uma “création humaine”, como regista também Helder Godinho (2013b: p. 223) e é ainda, consequentemente, e de determinado ponto de vista, uma construção cultural. Esse Mal que tem sido objeto de reflexão da Filosofia, da Moral ou Ética e da Teologia ao longo de séculos, e de que dá parcialmente conta, por exemplo, a obra pluri-autoral dirigida por J.-B. Pontalis, *Le Mal* (2002).

O terceiro termo a clarificar é a imagem da bruxa que aqui se convoca. Em 1995, Suzanne Pouliot, no artigo “Le retour des sorcières”, confirmava existirem alterações na imagem e nas funções da bruxa ao nível da literatura infantil francófona. Segundo esta autora, as bruxas dos nossos dias são “attendrissantes” (p. 65) e andam até de bicicleta (p. 62), ainda que, muitas vezes, continuem vestidas de chapéu pontiagudo preto, de vestido ou sobretudo e sapatos pretos. Para compreender esta mudança de imagem bastará talvez lembrarmo-nos da coleção de obras inglesas de Harry Potter e da sua amiga Hermione (de Joanne Rowling, iniciada em 1997), ou da portuguesa Bruxa Cartuxa (de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada: *Os Primos e a Bruxa Cartuxa*, 2003 ou *A Bruxa Cartuxa na floresta dos segredos*, 2013). Mas esta é uma outra imagem da bruxa, diversa da figura da bruxa dos contos tradicionais¹.

Por fim, importa ainda ter presente que o conto tradicional é um tipo de texto com características particulares. Como é sabido, um mesmo conto pode revelar-se em variadas versões, por vezes de acordo com a área geográfica em que foi recolhido ou com o contador que o transmite. Neste sentido, o conto é um texto que encerra uma “movência” semelhante à que Pierre Zumthor (2000, pp. 84-96) reconhecia no texto medieval. As variantes que encontramos nos dois casos permitem enriquecimentos, ou enfraquecimentos, próprios de um contexto que difere em cada reconto ou reescrita. Em português, dá disto conta também o ditado popular: Quem conta um conto acrescenta um ponto. E a variabilidade encontrada num dado conto e nas suas variantes é também fruto de um dado imaginário cultural e textual. Para além deste ponto, no entanto, importa considerar ainda outro facto, da lavra de Philippe Walter: “le mythe continue de vivre dans le conte (...) le conte traditionnel est une forme dérivée du mythe” (Walter, 1998, p. 55). A importância do conto é pois muito maior do que possa parecer à primeira vista.

1. A bruxa

A história desta figura, a da bruxa que aqui nos ocupa, remonta a muitos séculos atrás (Arnould, 1992). Esta bruxa assume, a um tempo, um rasto histórico e um Imaginário do Mal. Além da imagem verbal, as exposições recentes de 2013, na Scottish National Gallery of Modern Art em Edimburgo (Petherbridge, 2013), e de 2016, no Sint-Janshospitaal em Bruges (Vervoort, 2016), reuniram diversas imagens desta bruxa oriunda do fundo dos tempos.

Em tempos recuados, as bruxas foram seres proscritos na Europa ocidental, além de perseguidas e condenadas pela justiça. Na Antiguidade, a prática da magia gerou condenações até no masculino (Graf, 2004: pp. 76-105). No entanto,

¹ Ambas têm sido estudadas, no caso português, ainda que nem sempre do ponto de vista que aqui importa. Vejam-se os estudos de Maria Eva Alves (2008), Paula Leal (2010), Sílvia Andorinha (2008), Olga Fonseca (2010), Carla Gonçalves (2011) e Maria Manuela Nova (2013), e as obras de Francisco Bethencourt (1987), José Garrucho Martins (1997), José Pedro Paiva (1992, 1997) e Odete Santos (2010).

uma leitura de superfície, reveladora de que é uma mulher velha, feia e má, provocando prejuízos diversos, esquece que a figura da bruxa esteve, em tempos remotos, associada à parteira, à enfermeira e à médica (Dall’Ava-Santucci, 2004; Ehrenreich e English, 2014; Rousellet, 2004, pp. 243-260). Além do mais, a figura da bruxa é quase omnipresente na literatura ocidental, da Idade Média em diante. Em que radica, então, tão determinada e persistente condenação? Precisamos fazer uma leitura mais profunda dos factos para o compreender.

As condenações, principalmente da Inquisição, varreram de modo diferente toda a Europa ocidental. E a efetiva caça à bruxa varreu o território europeu, principalmente entre os séculos XV e XVII: desde a Suíça à Escandinávia e Irlanda (Kieckhefer, 2002), passando pela Escócia, Itália, Inglaterra, Espanha, Alemanha (Rogozinski, 2015, pp. 10-11; Seligman, 1979, pp. 244-261), chegando mesmo além Atlântico, aos EUA (Seligman, 1979, pp. 261-262; Le Beau, 2016), com meios e processos mais ou menos cruéis, quase sempre desumanos. Em França, por exemplo, de 1459 a 1461, a cidade de Arras foi palco de uma violenta perseguição que visou homens e mulheres que o inquisidor diocesano acusou de participarem em *sabats* (*vauderie*), tendo o Parlamento parisiense reabilitado a memória das vítimas trinta anos depois (29 condenados, 12 dos quais à fogueira). Sobre este célebre processo de perseguição e condenação da feitiçaria escreveu Frank Mercier (2006).

Em Portugal, as condenações também existiram, pelo menos a partir do reinado de D. João I (1385-1433): inicialmente por via eclesiástica, a partir de 1281 (Paiva, 1997, p. 194) e depois por via judicial (Paiva, 1997, p. 192). Nas Ordenações Afonsinas, no título 42 “Dos feiticeiros”, podemos ler:

ElRey Dom Joham meu Avoo (...) em seu tempo fez Ley em esta forma, que se segue.

1. Nom seja nenhuũ tam ousado, que por buscar ouro, ou prata, ou outro aver, lance varas, nem faça circo, nem veja em espelho, ou em outras partes. E qualquer que o fizer, seja preso ataa nossa mercee, e açoutado pubricamente polla Villa, honde esto acontecer. E o que o d’outra guisa achar de ventura, aja-o, e faça delle sua prol. Feita foi, e apreguada, em Santarem a dezanove dias de Março. Era de mil quatrocentos e quarenta e hum annos.
2. E vista per nós a dita Ley, declarando em ella dizemos, que todollos Direitos, assy civis como Canonicos, estranhaarom sempre muito o peccado da feitiçaria; porque nom pode nenhuũ de tal peccado usar, que nom participe da arte, e conversaçom diabollica; a qual he tam contraira, e odiosa ao Nosso Senhor Deos, e aos seus Santos Mandamentos, que per nenhuã guisa nom pode com eles convir.
3. E porque todo Rey catollico, e fiel Christaõ deve antre todallas outras cousas principalmente antepoer e esguardar o serviço de Deos, conhecendo que por elle veeo a Real Estado, e de sua Mão tem e governa todo seu Alto Senhorio, (...) e per consequinte a dita arte de feitiçaria, e todos aquelles, que della usarem, o que ante Deos será contado por grande louvor, (...) estabelecemos e poemos por Ley em todos nossos Regnos e Senhorio, que nom seja nenhuũ tam ousado, de qualquer estado e condiçom que seja, que daqui em diante use de feitiçaria; e o que for achado que della usou, trautando por ella morte, ou deshonra, ou alguũ outro dampno d’alguã pessoa, ou seu estado e fazenda, mandamos que moira porem.
4. E lançando alguẽm varas, ou sortes pera buscar ouro, ou prata, ou algum outro aver, tal como este mandamos, que por a primeira vez que esto fez, se for pessoa vil, seja preso, e açoutado pubricamente polla Villa, onde esto acontecer, segundo

em a dita Ley d'ElRey Dom Joham meu Avoo he conteúdo; e se for vassalo, ou de mayor condiçom, polla primeira vez seja degradado por tres annos pera Cepta. (...). (*Ordenaçoes...*, 1792, pp. 152-154)

Nas Ordenações Manuelinas voltamos a encontrar algo semelhante, e com maior detalhe (Quinto Livro, título 33: “Dos feiticeiros, e das vigílias que se fazem nas Igrejas”):

Estabeleçemos, que toda pessoa de qualquer qualidade, e condiçam que seja, que de luguar sagrado, ou nom sagrado, pedra d'ara, ou corporaaes, ou parte de cada huã dellas tomar, ou qualquer outra cousa sagrada, moura por ello morte natural. 1. E isso mesmo qualquer pessoa, que em circulo, ou fóra delle, ou em encruzilhada, espiritos diabólicos inuocar, ou a alguã pessoa der a comer, ou beber qualquer cousa pera querer bem, ou mal a outrem, ou outrem a elle, moura por ello morte natural. Però em estes dous casos sobreditos nom se fará execução, atee No-lo primeiro fazerem saber, per avermos a qualidade da pessoa, e o modo em que se taes cousas fezeram, e sobre ello Mandarmos o que se aja de fazer.

2. Outro si nom seja alguã pessoa tam ousada, que pera adeuinhar lance sortes, nem varas, pera achar auer, nem veja em agoa, ou em cristal, ou em espelho, ou em espada, ou outra qualquer cousa luzente, nem em espadao de carneiro, nem façam pera adeuinhar figuras, ou imagens alguãs de metal, nem de qualquer outra cousa, nem se trabalhe de adeuinhar em cabeça de homem morto, ou de qualquer alimária, nem tragua comsiguo dentes, nem baraço de enforcado, nem qualquer outro membro de homem morto, nem faça com as ditas cousas, ou cada huã dellas, nem com outra cousa alguã (posto que aqui nom seja nomeada) espécie alguã de feitiçaria, ou pera adeuinhar, ou pera fazer dâno a alguã pessoa, ou fazenda, nem faça cousa alguã, porque huã pessoa queira bem, ou mal a outra, nem pera liguar homem, ou molher pera nom poderem aver ajuntamento carnal. E qualquer que as ditas cousas, ou cada huã dellas fezer, Mandamos que seja pubricamente açoutado com baraço e preguam polla Villa, ou Luguar, onde tal crime acontecer, e seja ferrado em ambas as faces com o ferro que pera isso Mandamos fazer de huã .ff., por que seja sabido polo dito ferro, que foram julguados, e condenados por o dito maleficio, e mais seja degradado pera sempre pera a Ilha de Sam Thome, ou pera cada huã das outras Ilhas a ella comarcaãs; e alem da dita pena corporal paguará três mil reaes pera quem o acusar. (...). (*Ordenaçoes...*, 1797, pp. 92-93)

Em carta do Santo Ofício, de 1650, com o intuito de “procurar reprimir, & extirpar todo o delicto, & crime de heresia, & apostazia, pera mayor conservação dos bons costumes, & pureza de nossa sancta Fé Catholica” (*Carta...*, 1650) os ouvintes são intimados a denunciar casos vários, entre os quais se salientam:

Se sabem, ou ouvirão, que alguã pessoa faça feitiçarias, vzando mal a este fim de cousas sagradas, tendo pacto tacito, ou expresso com o diabo, inuocandoo, & venerandoo.

Se sabem, ou ouvirão, que alguã pessoa exercite a Astrologia judiciaria, lea, ou tenha liuros della, ou de qualquer outra arte de adeuinhar. (*Carta...*, 1650: [fl. 3])

Em 1744, em Lisboa, dois homens e três mulheres ainda foram condenados por feitiçaria (*Lista...*, 1744). As sentenças corresponderam a prisão e hábito perpétuo com carocha de feiticeiro(a), açoites, galés e degredo (5 anos em galés

para dois homens; para cinco mulheres (dois casos) 8 e 10 anos de degredo e para outra mulher de Urgel, degredo perpétuo). Apenas três dos oito condenados pôde regressar à sua terra depois de cumprida a pena.

No final do século XVIII, veja-se (a título de exemplo) o caso de Madre Tereza, sentenciada em 6 de julho de 1792, em Lisboa, a ser “asoitada pelas ruas publicas desta cidade” com “recruzão a arbítrio nos caceres do Sto. Off^o, e degredada por 10 anos p^a a Ilha de S. Thome” (*Sentença*, fl. 14r) porque:

se mostrava e inculcava por Sta. com vizoins, e revelaçõens de Ds. persuadindo que com o contacto do seu corpo curava infermidades, dando também por remedio a invocação de seu nome consentia que tirassem couzas do seu uso p^a reliquias, as quaes ella tãobem applicava, e seguia e praticava a seyta do perverso Hereziar de Miguel de Molinos. (*Sentença*, fl. 1-1v)

Possuímos, de resto, vários manuais dos inquisidores do Tribunal do Santo Ofício de Lisboa. Além de formulários que serviram de modelo aos ministros e oficiais, encontram-se ali regras para elaborar o processo, na forma e no conteúdo. Além de sentenças, também se encontram na documentação minuciosas descrições de tortura com oito graus de tormento (Carvalho, 2011).

Tais leis só viriam a ser alteradas com as reformas penais iniciadas por D. Maria I a partir de 1778 e plasmadas no *Ensaio do Código Criminal* publicado em 1823. Ainda assim, mesmo então, os “hereges, e apostatas” (Freire, 1823, p. 32) eram condenados, tal como os “blasfemos” (Freire, 1823, p. 36) e os “perjuros” (Freire, 1823, p. 39). As penas continuam a poder incluir prisão, degredo, trabalho forçado, galés, e “morte afrontosa” (Freire, 1823, p. 34) consoante a gravidade da situação.

As consequências da prática de feitiçaria e bruxaria eram maioritariamente condenação pública, ou o degredo, como se regista. Mas o Santo Ofício também levava à fogueira. E isto apesar de José Pedro Paiva considerar que, entre 1600 e 1774, em Portugal, não houve “nenhum movimento de ‘caça às bruxas’, no sentido de uma repressão violenta, maciça e por ondas de pânico, que tivesse como consequência o extermínio de grande número de pessoas” (Paiva, 1997, p. 361). Antes daquelas datas, a Inquisição de Évora, por exemplo, no período de 1533 a 1668 condenou 100 pessoas por feitiçaria, o que corresponde a 1,2% das condenações do arco cronológico em apreço, segundo os dados de António Borges Coelho (2002, pp. 223-220). Só na década de 1550 sentenciou 48 pessoas. Não posso afirmar se a maioria destas pessoas eram do género feminino, mas do total de condenados naquele espaço de tempo (8644), 52,3% eram mulheres, de acordo com Borges Coelho (2002, p. 229). E Évora parece ter sido a cidade mais ativa neste tipo de condenação, conforme demonstra Francisco Bethencourt (1987, pp. 247-254).

Alguns rituais ligados ao paganismo romano, de raiz religiosa e médica, foram progressivamente abandonados por esta via designadamente através de procedimentos instantes da instituição emergente na Idade Média: a Igreja. Uma das acusações de que foram alvo as parteiras foi a de cuidar e tratar dos doentes (Ehrenreich e English, 2014, pp. 47-52).

Os rituais da Igreja, mimetizando e integrando nas suas práticas vários rituais pagãos da Antiguidade, também vão afastar o mais possível a mulher do culto e dos ritos que a Igreja romana advoga. Tanto mais que a instituição atribui a Eva a responsabilidade do pecado original, ou seja, a origem da dor e da doença. Maria, mãe de Cristo, e poucas mais na realidade, escaparam a este anátema. Duplamente responsável, pela vida e pela dor, a mulher será olhada com desconfiança ao longo de toda a História da Igreja Católica.

O facto de ser ela que, desde as sociedades recolectoras, se dedica à colheita (de alimento, de simples ou plantas medicinais) não elimina sequer esta desconfiança. E esta atitude terá sido o bastante para que, na aculturação de algumas práticas greco-romanas e para abandono do politeísmo, a Igreja facilmente lhe associasse a predominância do papel da tentação em detrimento do seu papel de *mater* (matriz; mãe e cuidadora).

Foi assim desenhada a moldura para o aparecimento da figura da feiticeira e da bruxa que, sobretudo a partir de finais da Idade Média e na Idade Moderna, será alvo de múltiplas perseguições: Jacob Rogozinski refere um conjunto de vítimas que pode oscilar entre 80.000 a 200.000 (conforme os historiadores), na sua grande maioria mulheres (Rogozinski, 2015, p. 10).

2. A bruxa nos contos tradicionais portugueses

Um dos textos em que encontramos a bruxa como personagem é o que se apresenta como “Os meninos perdidos” nas recolhas tanto de Adolfo Coelho (1993) como de Isabel Cardigos e Paulo Correia (2015), e como “Os dois pequenos e a bruxa” na compilação de Consiglieri Pedroso (1992). Trata-se de um conto também conhecido em versões mais literárias como “Joãozinho e Margarida” ou “Hänsel e Gretel” (Grimm e Grimm, 2013, pp. 109-115). Tratando-se de variantes do mesmo conto, a história a que me refiro é a mesma, pois a ação é idêntica e o desenlace também é semelhante:

Perdidos, os dois pequenos dirigem-se a uma casa onde uma velha, a bruxa, frita “filhós” (A. Coelho, 1993, p. 164), “bolos” (Pedroso, 1991, p. 110) ou “bolos de bacalhau” (Cardigos e Correia, 2015, p. 170), interpelando o seu gato, o qual julga estar a mexer-lhe na comida: “Sape gato”, diz nos três casos, com variantes no que se segue². Quando os meninos se riem (A. Coelho, 1993, p. 164; Pedroso, 1992, p. 111), e os vê, a bruxa encerra-os (A. Coelho, 1993, p. 164; Pedroso, 1992, p. 111) numa “arca” (A. Coelho, 1993, p. 164), ou num “caixão (...) de castanhas” (Pedroso, 1992, p. 111) e engorda-os (A. Coelho, 1993, p. 165; Pedroso, 1992, p. 111). Quando gordinhos, vão à lenha para acender o forno. Na versão de Adolfo Coelho, com três dificuldades acrescidas: um “pão”, que não podem partir; uma “cabaça de vinho”, a que não podem “tirar a rolha”; dois punhados de tremoços para espalhar “as cascas pelo caminho” (p. 165). Mas instruídos por uma “velhi-

² “Sape, gatão lambão / Logo te dou teu quinhão” (Coelho, 1993, p. 164); “Sape, gato! Bula que não bula, que te importa a ti?” (Pedroso, 1992, pp. 110-111) e “Sape, gato lambareiro! Bula que não bula, que te importa a ti?” (Cardigos e Correia, 2015, pp. 170-171).

na” (A. Coelho, 1993, p. 165), pela “Nossa Senhora” (Cardigos e Correia, 2015, p. 171) ou por uma “fada” (Pedroso, 1992, p. 111), aprendem o que fazer para se salvar. A “velhinha” ensina-os ainda a comer e beber sem desrespeitar as regras da bruxa. De regresso, quando o forno está quente, os jovens pedem à bruxa que lhe ensine a fazer o que ela lhes pede que façam: sentar-se na pá do forno. Nesse momento, empurram-na para dentro daquele espaço. A bruxa “deu um grande estoiro e morreu” (A. Coelho, 1993, p. 166), “um estoiro como uma castanha”, junta a versão de Cardigos e Correia (2015, p. 172) e “morreu queimada” explicita a versão de C. Pedroso (1992, p. 112). Ao olhar de mais perto para os três textos, a bruxa revela-se de modo idêntico: “tinha só um olho, no meio da testa” na versão de Adolfo Coelho (1993, p. 164), “a velhota era assim meia cega” na variante de Cardigos e Correia (2015, p. 170), ou “era cega de um olho” em Consiglieri Pedroso (1992, p. 110). E se alimenta e engorda os esfaimados irmãos seria para melhor lhe saber o repasto. Nos três casos, morre.

Em qualquer das versões, em vez de substituir os pais, perdidos, a sua intenção é servir-se das crianças, o que determina a sua morte. Simbolicamente, é castigada. A “velha”, a “fada” ou a “Nossa Senhora” assumem a defesa das crianças, inocentes e vítimas fáceis da ação maléfica da bruxa. A bruxa representa aqui não apenas as dificuldades, mas as adversidades fatais, acabando por ser a vítima do seu, suposto, ardiloso plano.

Em outros contos encontramos, no entanto, outras bruxas. Em “A menina e a preta” (Pedroso, 1992, pp. 53-56), uma versão híbrida de dois contos tradicionais (“Rapunzel” e “As três cidras de amor”), a bruxa assume o papel de má conselheira, pois procura dissuadir a menina de se encontrar com o príncipe, não conseguindo atingir o seu intuito. Saliente-se que a bruxa é avisada da fuga da menina pela vassoura (de que a menina não se despedira ao fugir). Assaz diversa é a versão deste conto em Cardigos e Correia (2015, pp. 138-139): “A bruxa, a menina e o príncipe”. Pedida pela bruxa aos pais à nascença, a menina é encerrada numa torre. Quando começa a namorar, a bruxa lança o príncipe do cimo da construção, o qual cega porque cai num silvado. Cortadas as tranças da menina e destruída a torre, a donzela é abandonada. O príncipe que por ali andava, reconhece-a pela voz. As lágrimas que ela chora, curam-no da cegueira. Sem descrição alguma associada, esta bruxa representa aqui as adversidades, quase fatais, do par amoroso. Encarnando o Mal, a personagem assume a sua fama maléfica. Mas é o bem que triunfa, uma vez mais.

A bruxa pode, no entanto, assumir outros papéis. Em alguns outros contos não é a sua maldade que é salientada, mas o seu saber.

Em “A filha da bruxa” (Pedroso, 1992, pp. 62-68), o príncipe é posto à prova pela bruxa e ajudado pela filha desta, Guiomar, a ultrapassar as provas: recolher numa noite uma bilha de urina de passarinho e dispor cepas para colher uvas no mesmo dia. E quando o pai vai atrás de Guiomar, que fugira com o seu príncipe, a bruxa sabe que ambos se transformaram em estrada e velho com saco às costas, primeiro, ermida e ermitão, depois, um rio e uma enguia, por fim. O pai de nada desconfia, apenas se cansa das respostas: “vendo nozes, compro alhos”, primeiro, “tim, tim, tim, toca à missa”, depois (Pedroso, 1992, pp. 64-64 e 67-68). Vencida,

sem conseguir atingir o seu intento, a praga que a bruxa (mãe) roga a Guiomar é profética: o esquecimento do príncipe. Mas tudo acaba em bem.

Já em “[Escutou as bruxas]” (Cardigos e Correia, 2015, pp. 326-327), um preguiçoso instala-se numa gruta que serve de local de reunião a várias bruxas. Ali, estas falam abertamente sobre encontrar água numa mina e a morte de várias crianças picadas por aranhas numa família. As duas famílias pagaram as informações ao preguiçoso a peso de ouro. Ficou este rico e contou a um amigo pobre onde obtivera as informações. Verificando que haviam sido escutadas, as bruxas acabam por bater no amigo do ouvinte, que também queria ficar rico. Neste caso é ainda mais claramente a sabedoria das bruxas que se salienta.

Em “A torre da má hora” (Pedroso, 1992, pp. 95-99), quando a bruxa da torre diz “Engrossa-te cabelinho, cabelão, à roda do teu cavalo e do teu leão!”. De cabelo passa-se a uma “grossa corrente” (Pedroso, 1992, p. 97) e a ajuda aos jovens é anulada. Um óleo e um cheiro trazem os irmãos perdidos de volta. Mais uma vez, a bruxa é morta – desta feita enterrada viva.

3. O Imaginário do Mal e a bruxa

Deste brevíssimo apanhado, verificamos que a personagem da bruxa, nos contos tradicionais portugueses, se correlaciona com determinados objetos e, em especial, com a palavra.

Tanto em “Os meninos perdidos”, ou “Os dois pequenos e a bruxa”, como em “A menina e a preta”, ou “A bruxa, a menina e o príncipe”, como em “A filha da bruxa”, a personagem é a antítese da mãe. A palavra é, no entanto, um elemento fundamental na sua prática: a praga rogada, em “Escutou as bruxas” (Cardigos e Correia, 2015, p. 326-327), cumpre-se sem desvios. E as preces, ou encantamentos da filha e do príncipe disfarçados, cumprem com o objetivo de repelir o reconhecimento e a identificação. Assim acontece também em “A torre da má hora”. Verifica-se, portanto, que a palavra dita tem uma dimensão física que equivale ao ato. Ou seja, verbalizada, a palavra ganha materialidade e, com isso, a profecia de uma praga, um encantamento, etc., torna a palavra “performativa” e o texto “enunciado operativo”, segundo a teoria defendida por Irène Rosier-Catach (2004).

O valor da prece pode ser semelhante. Neste contexto, a feiticeira pode ser isomorfa da bruxa, ou pode ser isomorfa da fada, podendo funcionar como personagem maléfica ou benéfica.

Enquanto personagem, vemos que a bruxa assume o papel de agente do mal também enquanto má conselheira. O mesmo será dizer que faz mau uso da palavra. Assim, a bruxa também torna presente e empresta corpo à adversidade, ainda que possa apiedar-se do Outro, como se verifica em “Pedro e o Príncipe” (Pedroso, 1992, pp. 74-77), pois uma das lavadeiras-bruxas diz a Pedro onde encontrar o Príncipe.

O saber, ou o conhecimento, é outro dos seus atributos. Possuidora de informação, alguma da qual ancestral, pode usá-la a seu belo prazer. E quando o faz de modo negativo (entenda-se aqui negativo como forma não ortodoxa, isto é, fora daquilo que um dado contexto cultural considera dever pertencer aos parâmetros sociais estabelecidos e aceites; negativo este variável ao longo do eixo cronológico

da História), a bruxa torna-se facilmente bode expiatório e alvo fácil. Por isto, a bruxa é frequentemente vítima e não algoz, quer no texto do conto tradicional, quer na História. No âmbito cultural europeu medieval, não foi difícil construir esta figura, que se associava fácil e intencionalmente ao Diabo e, consequentemente, corporizava o Mal. E a partir do século XVI, também com o advento da imprensa, proliferaram quer representações desta figura maléfica – vejam-se quer as obras de Bruegel (Vervoort, 2016), quer manuais de inquisidores, nascidos em contexto medievo, de que o mais conhecido é o *Malleus Maleficarum* traduzido como *Le Marteau des Sorcières* (Institoris e Sprenger, 2015).

Congregando elementos fundamentais como a palavra e o saber, a história da bruxa poderia ter sido outra. Na realidade que a História conserva, estes vão no entanto ser atributos determinantes de uma imagem negativa. A sua palavra e o seu saber foram considerados diabólicos, e a bruxa passou a ser associada ao Mal. Foi enquadrada por uma moldura que a colocava à margem da legalidade e do social e culturalmente aceite pela sociedade das épocas em que foi perseguida. Até quando o seu papel era socialmente útil, como se viu com o caso da parteira, por exemplo (Ehrenreich e English, 2014, pp. 47-52; Dall’Ava-Santucci, 2004, pp. 62-66).

Mas para além do discurso sobre si – alheio ou próprio, nos processos por exemplo (Pereira, 1977; Santana, 1996) —, a sua figura foi sendo definida também em imagens: primeiro na marginália de uns poucos manuscritos³ e depois nas gravuras que a imprensa, em maior número e mais rapidamente, disseminava, designadamente através de gravuras como as de Albrecht Dürer ou Bruegel, o Velho. Um dado interessante é o facto de em alguns testemunhos – quer nos manuscritos mencionados, quer no conto “A menina e a preta” (Pedroso, 1992: pp. pp. 53-56) – a vassoura aparecer associada à bruxa. E Bruegel perpetuará esta imagem.

Ora a imagem da bruxa aqui esboçada pode ser considerada em paralelo com os casos enunciados por Nelson Goodman, em *Manières de faire des mondes* (2010: pp. 15-43). Diversamente dos exemplos do autor, no entanto, o mundo da bruxa foi uma construção, não com um intuito estético, mas com um objetivo destrutivo. A bruxa representa o Mal e o Mal deve ser combatido. A imagem perdurou, no entanto, também no conto tradicional, espaço onde a bruxa, como vimos, frequentemente acaba castigada – morta, em diversos casos. Vítima de um dado contexto social e, pelo menos, da Igreja católica, a figura da bruxa fez parte, e continua a fazer, do Imaginário do Mal. No conto, no entanto, esse Mal pode ser, e é, combatido através da destruição ou da aniquilação. Não com o intuito de restaurar o mito da Idade de Ouro – segundo no-lo apresenta Jean-Jacques Wunenburger (2001, pp. 127-145) – e como a “caça às bruxas” pretendeu fazer ao longo da História, mas com o intuito de nos permitir compreender que o combate do Mal é (deveria ser) inerente à própria vida.

³ Assim acontece, por exemplo, no fólho 105v do Ms. Fr. 12476 ou no fol. 39v do Ms. Fr. 995, ambos da da BNF. O primeiro data de meados do século XV e o segundo do início do século XVI.

Referências bibliográficas

- Alves, M. E. (2008). *Contributo para uma análise dos contos de Alexandre Parafita: deusas e bruxas* (Dissertação de Mestrado). Universidade do Minho. Disponível em <http://hdl.handle.net/1822/9063>
- Andorinha, S. (2008). A “religiosa” e a “bruxa”: *Imagem da mulher em contos populares* (Dissertação de Mestrado). Universidade de Évora. Disponível em <http://hdl.handle.net/10174/18436>
- Arnould, C. (1992). *Histoire de la Sorcellerie*. Paris: Éditions Tallandier.
- Bethencourt, F. (1987). *O Imaginário da Magia. Feiticeiras, saladores e nigromantes no séc. XVI*. Lisboa: Projecto Universidade Aberta.
- Cardigos, I. & Correia, P. (2015). *Catálogo dos Contos Tradicionais Portugueses (Antologia de versões)*. Volume II. Faro/Lisboa: CEAO da Universidade do Algarve/ Edições Afrontamento. *Carta patente contra os crimes de heresia e apostasia*, BNP Res. 1973-7-v. Sem foliação. Disponível em: Biblioteca Nacional Digital: purl.pt/27166.
- Carvalho, M. F. (2011-04-29). *Manuais dos Inquisidores e Formulários* [descritores de série – fundo documental]. Disponível em: <http://digitarq.arquivos.pt/details?id=2299820>
- Coelho, A. B. (2002). *Inquisição de Évora. 1533-1668*. Lisboa: Caminho.
- Coelho, A. (1993). *Contos Populares Portugueses*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- Dall’Ava-Santucci, J. (2004). *Des sorcières aux mandarines. Histoire des femmes médecins*. Paris: Calmann-Lévy.
- Ehrenreich, B. e English, D. (2014). *Sorcières, Sages-Femmes e Infirmières. Une histoire des femmes soignantes*. Paris: Éditions Cambourakis.
- Fonseca, O. (2010). *O conto maravilhoso e o desenvolvimento de um raciocínio ético* (Tese de Doutoramento). Universidade do Algarve. Disponível em <http://hdl.handle.net/10400.1/3451>
- Freire, J. P. (Org.) (1823). *Ensaio do Código Criminal, a que mandou proceder a Rainha Fidelíssima D. Maria I*. Lisboa: Typ. Maignense.
- Godinho, H. (2013a). A Ficção, o Imaginário e a Realidade – algumas considerações. In H. Godinho (Dir.), *Da Letra ao Imaginário. Homenagem à Professora Irene Freire Nunes* (pp. 13-20). Lisboa: CEIL, FCSH-UNL.
- Godinho, H. (2013b). Construire un imaginaire du mal. *Caietele Echinox. Topographies du mal (I): Les Enfers*, 24, 223-227.
- Godinho, H. (2012). La narrativité des images. In M. Courrént, G. Jay-Robert & T. Éloi (Eds.), *Transports. Mélanges offerts à Joël Thomas* (pp. 495-509). Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan.
- Godinho, H. (2003). Imaginário e Literatura. In A. F. Araújo e F. P. Baptista (Orgs.), *Variações sobre o imaginário* (pp. 141-151). Lisboa: Instituto Piaget.
- Gonçalves, C. (2011). *O estereótipo da bruxa nos contos populares e nos contos infantis* (Dissertação de Mestrado). Universidade da Beira Interior. Disponível em <http://hdl.handle.net/10400.6/2027>
- Goodman, N. (2010). *Manières de faire des mondes*. Paris: Gallimard.
- Graf, F. (2004). *La Magie dans l’Antiquité Gréco-Romaine*. Paris: Les Belles Lettres.
- Grimm, J. e Grimm, W. (2013). *Contos Completos*. Lisboa: Temas e Debates / Círculos de Leitores.
- Institoris, H. & Sprengler, J. (2015). *Le Marteau des Sorcières*. Paris: Jérôme Million.
- Leal, P. A. (2010). *Bruxaria e religiosidade popular: crenças e práticas ocultas num quotidiano católico* (Dissertação de Mestrado). Universidade do Porto. Disponível em <http://hdl.handle.net/10216/55623>
- Le Beau, B. F. (2016). *The Story of the Salem Witch Trials*. Nova Iorque: Routledge.
- Martins, J. G. (1997). *As Bruxas e o Transe. Dos nomes às Práticas*. Porto: Estratégias Criativas. *Lista das pessoas que sahirão, condenações, que tiveraõ, e sentenças, que se leraõ no Auto publico da Fé, que se celebrou na Igreja do Convento de S. Domingos desta cidade de Lisboa em 21. Junho 1744*, BNP Res. 2487-a. Disponível em Biblioteca nacional Digital: purl.pt/26498.
- Mercier, F. (2006). *La Vauderie d’Arras. Une chasse aux sorcières à l’automne du Moyen Âge*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Nova, M. M. (2013). *As lendas do sobrenatural da região do Algarve* (Tese de Doutoramento). Universidade de Lisboa. Disponível em <http://hdl.handle.net/10451/9402>
- Ordenações do Senhor Rey D. Affonso V. Livro V (1792)*. Coimbra: Na Real Imprensa da Universidade.

- Ordenações do Senhor Rey D. Manuel.* (1797). Coimbra: Real Imp. da Universidade.
- Paiva, J. P. (1997). *Bruxaria e Superstição num país sem “caça às bruxas”: Portugal 1600-1774.* Lisboa: Notícias Editorial.
- Paiva, J. P. (1992). *Práticas e Crenças Mágicas. O medo e a necessidade dos mágicos na diocese de Coimbra (1650-1740).* Coimbra: Edições Minerva.
- Pedroso, C. (1992). *Contos Populares Portugueses.* Lisboa: Vega.
- Pereira, I. R. (1977). Processos de Feitiçaria e de Bruxaria na Inquisição de Portugal. *Anais da Academia Portuguesa de História*, 2ª série, 24 (tomo II), 85-178.
- Petherbridge, D. (2013). *Witches and Wicked Bodies.* Edinbourg: National Galleries of Scotland.
- Pontalis, J.-B. (Ed.). (2002). *Le mal.* Paris: Gallimard.
- Pouliot, S. (1995). Le retour des sorcières. *CCL/LCJ: Canadian Children's Literature/Littérature canadienne pour la jeunesse*, 80, 60-68.
- Rogozinski, J. (2015). *Ils m'ont haï sans raison. De la chasse aux sorcières à la Terreur.* Paris: Cerf.
- Rosier-Catach, I. (2004). *La Parole efficace: Signe, rituel, sacré.* Paris: Seuil.
- Rouselle, A. (2004). *La contamination Spirituelle. Science, droit et religion dans l'Antiquité.* Paris: Les Belles Lettres.
- Santana, F. (1996). *Bruxas e Curandeiros na Lisboa Joanina.* Lisboa: Academia Portuguesa de História.
- Santos, O. (2010). *A Bruxa Hipátia. O cérebro tem sexo?.* Lisboa: Página a página.
- Seligman, K. (1979). *História da Magia.* Lisboa: Edições 70.
- Sentença*, ANTT, Ms. Liv. 1048, fólhos 1r-17r.
- Vervoort, R. (2016). *Bruegel's Witches.* Bruges: Van De Wiele Publishing.
- Walter, P. (1998). L'imaginaire médiéval. In J. Thomas (Dir.), *Introduction aux méthodologies de l'Imaginaire.* Paris: Ellipses.
- Wunenburger, J.-J. (2001). Le mythe de l'Age d'Or, fondement et limites de la raison politique. In G. Peylet (Dir.), *Études sur l'Imaginaire. Mélanges offerts à Claude-Gilbert Dubois* (pp. 127-145). Paris: L'Harmattan.
- Zumthor, P. (2000). *Essai de poétique médiévale.* Paris: Seuil.

Resumo

O conto tradicional (português), formato genológico que radica num tempo imemorial, ontologicamente marginal ao cânone, constitui-se, ele próprio, como um reservatório de um significativo conjunto de sentidos onde o Imaginário do Mal ecoa particularmente.

A bruxa assume, a um tempo, um rasto histórico e um imaginário do Mal. Personagem multifacetada, no conto tradicional português comunga, em grande parte, do Mal primordial da mundividência ocidental, mas não apenas... Personagem e *persona* da margem, a bruxa pode revelar-se central no conto, como na História. No sistema de construção de sentidos que o Imaginário permite, a bruxa congrega males, angústias, culpas e medos humanos.

Esta proposta visa refletir sobre o Imaginário do Mal veiculado pelo conto tradicional e sobre a bruxa.

Abstract

The (Portuguese) fairy tale, a genre that born out of an immemorial time, ontologically marginal to the canon, constitutes itself as a reservoir of a significant set of meanings where the Imaginary of Evil echoes particularity.

The witch assumes both a historical trace and an Imaginary of Evil. Multifaceted character, in the Portuguese fairy tale she partly partake of the primordial Evil of Western worldview, but not only ... Character and *persona* of the margin, the witch can reveal oneself central in the story, as in History. In the system of construction of meanings that the Imaginary allows, the witch bring together evils, anguish, guilt and human fears.

This paper aims to reflect on the Imaginary of Evil conveyed by the Portuguese fairy tale and the witch.

Nas margens da periferia? O conto guineense

On the banks of the periphery? The Guinean short story

Martin Neumann

Universität Hamburg
mhneumann@uni-hamburg.de

À Moema Parente Augel
Inspiradora e amiga

Palavras-chave: conto guineense, centro *versus* periferia, tradição contística africana, contos em crioulo, coletâneas de contos literários, temas pós-coloniais.

Keywords: Guinea-Bissau, centre *versus* periphery, traditional African story-telling, stories in Creole, anthologies of literary stories, postcolonial subjects.

A mais profunda conhecedora da cena cultural guineense disse um dia, graçejando, que toda a literatura guineense caberia numa só prateleira numa pequena estante. Tanto maior foi a minha surpresa quando, remexendo um pouco nesta prateleira, efetivamente bem arrumada, descobri que, além de numerosas obras de poesia, alguns romances e poucas peças de teatro, ainda continha mais uma vintena de coletâneas de contos. Apesar da maioria delas serem de data bastante recente e algumas terem sido publicadas até em Portugal, pode-se afirmar que esses livros todos passaram quase despercebidos e, será preciso acrescentar, imerecidamente. Trata-se, em ordem cronológica, de:

- Domingas Barbosa Mendes Samy. *A Escola* (1993)
- Carlos Lopes. *Corte Geral. Crónicas* (1997)
- Odete Costa Semedo. *Sonéá. Histórias e Passadas que Ouvi Contar I* (2000)
- Odete Costa Semedo. *Djênia. Histórias e Passadas que Ouvi Contar II* (2000)
- *Contos da Cor do Tempo* (2004)
- Marinho de Pina. *Fogo Fácil* (2006)
- Waldir Araújo. *Admirável Diamante Bruto* (2008)
- *Contos do Mar Sem Fim* (2010)
- *Ema Vem Todos os Anos* (2014)

Este grupo inclui contos em português, ou seja, acessíveis a um público lusofalante/ internacional. Porém, existe ainda um outro grupo de contos publicados

na Guiné-Bissau, não menos importante nem quantitativamente inferior, a saber contos em crioulo. Além das nove coletâneas já citadas, há portanto mais uma dezena de volumes de contos guineenses em crioulo – ou mais precisamente em edição bilingue, que são:

- *Uori – Stórias de lama e de philosophia* (1995), ed. Teresa Montenegro/Carlos de Moraes
- *Ami Ki Mas Tudu Jiru / Le plus intelligent des animaux* (1994)¹
- *Gasela ku Liopardu / La gazelle et le léopard* (1994)*
- *Gera di Jintis di Riba ku Jintis di Bas / La guerre des gens d'en haut contre les gens d'en bas* (1994)*
- *Korosata. Tabanka di Mufunesa / Korosata. Le village de la malchance* (1994)*
- *Kunankoi ku Galiña di Matu / Dame Pique-Boeuf et son Amie Pintade* (1995)*
- *Timba ku Purku-Matis ku Saniñu / Le fourmilier, le porc-épic et l'écureuil* (1996)*
- *Lubu ku Lebri ku Pis-Kabalu / L'hyène, le lièvre et l'hyppopotame* (1996)*
- *Lion, Lifanti ku Lubu / O leão, o elefante e a hiena* (1997)
- *Siñora na rema, Katibu na Jungu / Mme Pagaye, l'esclave se repose* (1998)*

No entanto, uma primeira pergunta que se impõe perante esta rica produção contística (que logo à primeira vista revela também uma grande variação temática que irei tratar mais adiante) é: por que razão é que o público leitor lusofalante/internacional não se apercebeu, pelo menos, do primeiro grupo. O título desta contribuição sugere uma tentativa de resposta, que residiria na dicotomia entre centro e periferia.

1. Centro vs. Periferia

A *Enciclopédia da Teoria da Literatura e da Cultura*, importante obra de referência alemã, define a relação entre centro e periferia como uma multidão de formações culturais que apresentam características mais ou menos pronunciadas de assimetria e hierarquia. Fenómenos percebidos como periféricos, marginais ou de qualquer maneira afastados, são posicionados e avaliados relativamente a um ponto de orientação central. No discurso da teoria da literatura pós-colonial estes conceitos designam a relação assimétrica entre a hegemonia do poder colonial metropolitano e as colónias marginalizadas (Birk, 2004, p. 721)². Apesar do esquematismo dessa definição, ela pode servir de ponto de partida para algumas reflexões sobre o problema das relações assimétricas entre a metrópole Portugal e a sua (ex-) Colónia da Guiné, bem como sobre o interior do sistema cultural que é a Guiné-Bissau contemporânea.

Como é sabido, já a posição da metrópole Portugal nesse balanço de relações assimétricas é mais do que problemática, porque segundo uma hipótese de Boaventura de Sousa Santos Portugal é um país semi-periférico (Sousa Santos,

¹ Os títulos com os asteriscos foram publicados – em versão bilingue crioulo-francês – numa coleção intitulada *Contes créoles de Guinée-Bissau*. No catálogo da editora Kusimon figuram na categoria 'Literatura oral', aliás como os dois restantes livros de contos mencionados acima.

² Naturalmente Birk, ao fim do lema 'Zentrum und Peripherie', chama a atenção para o facto de que no âmbito das discussões sobre a pós-modernidade, esta relação binária está a desfazer-se graças aos modelos conceptuais, por exemplo, de Homi Bhabha e outros.

1999, p. 58). A sua metáfora para esta situação é a de Próspero (o representante da civilização ocidental) e Calibã (o escravo primitivo e selvagem). Sendo Portugal um país semi-periférico e por isso ‘intermediário’ tem, segundo ele, o papel de um ‘Próspero calibanizado’ (Sousa Santos 2003, p. 7)³. Este estado, longe de ser uma invenção pós-moderna, revela-se pelo contrário o prolongamento lógico de uma ordem desequilibrada que tem a sua origem no século dezanove, quando a corte portuguesa fugiu para o Brasil, não só mostrando dessa maneira a sua própria fraqueza nas guerras napoleónicas, mas criando a situação singular de a colónia se converter em cabeça do império, e a metrópole em simples apêndice da colónia. Uma das consequências desse desenvolvimento foi o facto de Portugal, apesar do seu extenso império colonial, se tornar efetivamente e por bastante tempo uma espécie de colónia informal, primeiro da França e depois da Inglaterra. Por esse motivo nunca conseguiu desempenhar um papel importante no orquestra dos grandes poderes nacionais na Europa e no mundo; inferioridade que se tornou evidente por ocasião da Conferência de Berlim, em 1884/85. Quer dizer que, no caso português, apesar das relações entre metrópole e colónias serem à primeira vista claras e bem definidas, o *status* da metrópole no contexto europeu ou mundial é mais do que ambíguo⁴. E isso não vale só para as relações coloniais em termos de distribuição de poder, mas também para o campo da cultura: “Enquanto cultura europeia, a cultura portuguesa foi uma periferia que, como tal, assumiu mal o papel de centro nas periferias não-europeias da Europa” (Sousa Santos, 1999).

Contudo, o macrocosmo da situação complicada da qual Portugal sofre no concerto dos grandes poderes europeus, reproduziu-se e reproduz-se de certo modo ao nível do microcosmo da Guiné-Bissau, continuando o país a ser “um espaço periférico em relação tanto à África como, e sobretudo, à Europa, com consideráveis deficiências estruturais em questões de educação, de saúde, de transporte, ausência de indústrias, de infra-estruturas em geral, de práticas de democracia e de responsabilidade política e administrativa” (Augel, 2008: sem paginação). O que tem, mais uma vez, raízes históricas tanto do lado de Portugal quanto do lado africano, pois a colónia da Guiné nunca ficou particularmente no foco dos interesses da metrópole. Contudo, o que se revelou de certa maneira fatal foi o facto de o Estado Novo de Salazar e a sua política para com as ‘províncias ultramarinas’ nunca terem instigado um qualquer desenvolvimento político ou cultural. No momento da independência, a taxa de analfabetismo em todas as ex-colónias portuguesas, mas particularmente na Guiné, era considerável-

³ “É sabido que a ordem económica social ou o sistema mundial de Estados tem um centro (os países capitalistas avançados), uma periferia (os países do chamado terceiro mundo) e, entre ambos, uma zona intermédia muito heteróclita onde cabe a maioria dos países socialistas de Estado de Europa de leste e os países capitalistas semiperiféricos, tal como Portugal” (Sousa Santos 2003, p. 7s.).

⁴ Apesar das afirmações de Boaventura de Sousa Santos (1999, p. 58), de que o papel dos países intermediários é o de servir simultaneamente de ponte e de tampão entre os países centrais e os países periféricos, este facto não é menos uma marca de inferioridade em confronto com países económica e culturalmente mais avançados.

mente mais alta do que em muitas outras antigas colônias africanas, o que teve um impacto enorme na evolução de uma vida cultural própria, e sobretudo no desenvolvimento de uma literatura ‘nacional’.

Todavia, o caso da Guiné-Bissau apresenta mais algumas particularidades. A criação da ‘Colônia da Guiné’ fez-se tarde e só remonta ao ano de 1870, sendo, na altura, uma consequência de uma divisão administrativa de Cabo Verde e da Guiné Portuguesa. Nove anos mais tarde, Bolama foi designada capital e dotada com uma tipografia. Em 1949 perde esse título, quando Bissau é promovida a nova capital da colônia. Portugal começou a avançar no interior do país somente a partir dos anos vinte do século XX, o que provocou, até ao fim do domínio português, confrontos e lutas contra o poder colonial. Pela persistente rebelião dos habitantes da Guiné, a colônia foi chamada de *Guiné rebelde* (Pélissier, 1989, p. 408). Ao contrário do que aconteceu em muitas outras regiões do império marítimo português, na Guiné não houve uma importante taxa de miscigenação, porque o país era considerado uma colônia de comércio e não, como Angola ou Moçambique, de povoamento (Augel, 1998, p. 21). Assim, é preciso chamar a atenção para o facto de a Guiné ter sofrido mais do que outras colônias portuguesas africanas de uma quase inexistente implantação de um sistema educativo digno desse nome. Somente em 1958 foi inaugurado o primeiro liceu na então Guiné Portuguesa, e só nos anos noventa do século passado surgiram as primeiras universidades (Augel, 2007, p. 73)⁵. Como consequência, criou-se bastante cedo uma elite ‘crioula’ guineense que se manifestou por eventos culturais, como os *djumbais* (espécie de sarau cultural) com música e recitações, as *passadas* (histórias ou conversas), as *mandjuandadis* (Costa Semedo, 2010, pp. 50-65), ou expressões culturais próprias como a música guineense (quase toda em crioulo) ou um teatro rico e vivo que não são em português. Tudo isto retoma formas de manifestações culturais populares que continuam vivas apesar da concorrência da televisão.

Porém, esta avaliação um pouco geral necessita ainda de alguns esclarecimentos, e com isso regressamos à questão de centro e periferia na atual Guiné-Bissau. Visto que a base material desta comunicação já reflete essa problemática, uma das primeiras questões que se colocam com alguma insistência é a da língua desta literatura. Alguns números podem ilustrar a situação muito complexa: no minúsculo país que é a Guiné-Bissau (um pouco maior do que a Bélgica e um pouco mais pequena que a Suíça) falam-se 27 línguas étnicas, pertencentes à família Niger-Congo. As línguas mais faladas são o balanta, o fula, o mandinga, o mandjaco, o pepel, o beafada, o bijagó, o macanha, o felupe e o nalu (Augel, 2007, pp. 78s.). Embora língua oficial do país, o português não é a língua de comunicação geral na Guiné-Bissau, estimando-se o número de falantes em menos de dez por cento da população – quer isto dizer que a questão do ‘centro’ volta a colocar-se com urgência. Segundo Odete Semedo, em 2010 “o crioulo guineense tem con-

⁵ Na mesma página a autora continua: “Quando se deu a independência, o número de guineenses com formação académica não superava os quatorze, aos quais se somavam apenas mais dezassete com formação média, o que mostra o deplorável estado de desinteresse de Portugal para com essa sua colônia”.

quistado (...) o estatuto de língua veicular, falada por um número de habitantes superior aos que dominam e usam o português no seu cotidiano. Vale destacar, brevemente, que é numa população de um milhão e meio de habitantes, que a Guiné-Bissau conta com 11% de falantes de português, destes apenas 0,15% monolíngues de português. 44% falam o crioulo e destes 4,57% são monolíngues do crioulo” (Semedo Costa, 2010, p. 67). Ou seja, o crioulo está a impor-se cada vez mais como ‘língua guineense’, embora não haja até agora nem ortografia fixa, nem escrita normalizada, nem gramática estandardizada (Augel, 2007, p. 86). Para essa divulgação do crioulo contribuem, por exemplo, obras escritas e publicadas em crioulo, todo um mundo de música em crioulo, cartazes informativos de prevenção sanitária (por exemplo campanhas de prevenção à SIDA), panfletos de propaganda eleitoral, programas televisivos, inclusive as notícias nacionais em crioulo, etc. Num artigo publicado em 2011, Maria Nazareth Soares Fonseca descreve a situação linguística na atual Guiné-Bissau de modo seguinte: “Pode dizer-se que, de facto, o país tem uma língua oficial, falada por menos de 20% da população, com uso ainda restrito a determinados espaços, e uma língua de uso que se faz intermediária ao português e às línguas étnicas” (Soares Fonseca, 2011, p. 71), o que me parece uma avaliação prudente que acentua o facto de o crioulo ‘rivalizar’ não só com o português, mas também com as línguas étnicas – reproduzindo assim este jogo de relações incertas que já observámos nas relações de poder entre Europa, Portugal e a Guiné-Bissau. Devido, entre outras coisas, a esta complicadíssima situação linguística, a entrada da literatura guineense no campo das literaturas de língua portuguesa veio a fazer-se muito tarde (Mata, 2001, pp. 42s.). Com efeito, ainda nos anos setenta um dos grandes especialistas de literatura africana lusófona, Manuel Ferreira, considerou quase inexistente uma literatura guineense, intitulado o capítulo dedicado à literatura guineense de “Um espaço vazio” (Ferreira, 1975). Desde então a situação mudou consideravelmente, mas a formação de uma literatura guineense genuína só começou a fazer-se após a independência do país em 1974.

Nesse contexto pode brevemente considerar-se também a questão do cânone. Parafraseando novamente a *Enciclopédia da Teoria da Literatura e da Cultura*, um cânone (literário) designa normalmente um *corpus* de textos literários que é considerado valioso por um grupo cultural e que por isso é estimado digno de ser transmitido à posteridade. Um cânone não se constitui em primeiro lugar por causa da qualidade literária intemporal das suas obras; é, de facto, muito mais a consequência de complicados processos de seleção e interpretação, processos que são determinados por fatores intra e extraliterários, por exemplo fatores sociais ou políticos. Os cânones desenvolvem várias funções para com os grupos que os mantêm: fundam identidades, legitimam um grupo traçando limites diante de outros grupos, fornecem orientações de comportamento codificando normas estéticas e morais, e finalmente asseguram a comunicação sobre assuntos comuns de um grupo social (Winko, 2004, p. 313). São sempre os grupos dominantes dentro de uma cultura a estabelecer, em geral, cânones, por isso é preciso

problematizar (...) como se estão a formar os cânones (...) apesar da precariedade da instituição literária local – as histórias literárias estão por se fazer (...) ou também observar, na formação destes cânones, a importância da actividade crítica da insti-

tuição literária, ex-imperial, da antiga metrópole, que, tem tido alguma influência, uma vez que colabora, indirectamente, na promoção ou desvalorização (...) de obras e autores, através da prática editorial, atribuição de prémios, antologias, enquadramento crítico e ensaístico, curricula da academia, etc. (Leite, 2003, p. 29)

Tendo em conta o que já foi dito sobre a problemática da língua da ‘literatura guineense’, revela-se também no campo do cânone uma grave dificuldade, que tem a ver com a falta de histórias literárias, de manuais de ensino de literatura e de livros de crítica literária – até agora quase exclusivamente ‘não-autóctone’. Mas com apenas cerca de meio século de existência, o cânone da literatura guineense encontra-se, ainda, numa fase de instituição e, dada a escassez de obras ‘genuinamente’ guineenses, não pode ser elaborado um cânone tradicional que responda a todos os critérios mencionados acima.

Em todo o caso, a literatura guineense continua a ser – já não um espaço em branco – mas ‘marginal’, periférico na periferia das literaturas africanas, com um cânone ainda a estabelecer. Esta situação é ocasionada “em grande parte, pelas precaríssimas condições de divulgação dentro do próprio país. (...) A (...) ignorância do que se passa na cena cultural guineense (...) [é] sobretudo devida (...) aos próprios guineenses que, diante de tantos outros problemas urgentes, não se têm preocupado bastante em divulgar seu acervo literário” (Augel, 2007, p. 123).

2. O conto – entre oral e escrito

Uma segunda pergunta que tem de ser colocada depois desta discussão do problema centro vs. periferia é qual a razão pela qual o conto se acha numa posição tão destacada na atual Guiné-Bissau – ou talvez em África? Ana Mafalda Leite rejeita a tese de que o conto seja um género por excelência ‘africano’ (Leite, 1998, p. 24) por ser exageradamente essencialista: “A predominância da oralidade em África é resultante de condições materiais e históricas e não uma resultante da ‘natureza’ africana” (Leite, 1998, p. 17). Parece-me que o apogeu do conto africano tem mais a ver com o que chamaria a sua ‘poética’: a mistura de traços narrativos orais (maioritariamente de origem africana), e escritos (maioritariamente de origem europeia) com o que Abiola Irele chama de imaginário africano (Irele, 1990: 52)⁶. Porém, neste campo é preciso diferenciar ainda entre conto ‘oral’ posto em escrita e o conto mais estritamente literário, quer dizer escrito desde o início.

No primeiro dos casos, como é óbvio, eis um problema de terminologia. É costume iniciar uma discussão sobre ‘literatura de expressão oral’ com a distinção meticulosa entre ‘oralidade’, ‘oratura’, ‘tradição oral’, ‘literatura tradicional’, ‘literatura popular’ ou até ‘oralitura’ (da Costa Rosário, 1989, Steinbrich, 1997, Prudent, 1983)⁷. Visto que cada uma destas expressões tem os seus problemas e

⁶ “African literature (...) has a meaning primarily in the context of a recognisable corpus of texts and works by Africans, situated in relation to a global experience that embraces both the pre-colonial and the modern frames of reference” (Irele, 1990, p. 52).

⁷ Numa tentativa de abranger todo o espectro, Grandqvist (2002, p. 81) fala em *African Oral-Popular Discourse*.

defeitos, vou falar em ‘conto oral’ consciente do facto que – no meu caso – se trata de contos orais fixados pela escrita. Seja como for, uma das características mais marcantes do ‘conto oral’ é o facto de ele não ter um ‘autor’, ser de certo modo anónimo, muito ao contrário do conto escrito. Não ‘pertencendo’ os textos aos seus narradores (embora sejam muitas vezes especialistas exímios!), constituem uma espécie de propriedade coletiva: “The author normally disclaims originality of theme, and (...) the ‘impersonal’ voice insists on projecting a superior ‘originality’ and presence by mingling and compounding narrative devices” (Grandqvist, 2002, p. 81). No entanto, os contos da tradição oral têm funções bem definidas: “são o reservatório dos valores culturais de uma comunidade” na qual desenvolvem o papel de “veículo fundamental de todos os valores, quer *educacionais*, quer *sociais*, quer *político-religiosos*, quer *económicos*, quer *culturais*” (Costa Rosário, 1989, p. 47). É através deles que se explicam e propagam as regras e interdições responsáveis pelo bom funcionamento de uma comunidade. Além dessa função social, os contos têm uma tarefa eminentemente pedagógica: “recomendam (...) a obediência e submissão aos mais velhos e às figuras mais prestigiadas do grupo, o devotamento às nobres causas e o sentimento da dignidade e da responsabilidade, comportamentos que todos esperam dos indivíduos no futuro” (Santo Espírito, 2000, p. 143). Além disso, as narrativas da tradição oral funcionam como veículo para a transmissão de diversas formas de conhecimentos (Grandqvist, 2002, p. 81)⁸ com o objetivo de garantir a identidade, a continuidade e a coesão do grupo social; desta maneira servem até como um “instrument of national pride, helping a people to form and maintain a positive outlook on themselves” (Okpewho, 1992, p. 113). E para insistir não só no caráter funcional das narrativas da tradição oral, é preciso salientar que constituem também uma maneira muito agradável de entretenimento e lazer. Para resumir, pode-se constatar que o conto tradicional combina “serious didactic and yet light-hearted entertainment purposes” (Emenyonu, 2013, p. 2).

Embora o conto oral seja hoje em dia reconhecido como uma tentativa bem sucedida de regresso às raízes autóctones para afirmar a herança cultural (pré-colonial) de muitos povos africanos, a sua situação geral revela-se ainda mais complicada, também no que diz respeito ao nosso tema. Primeiro, como já indiquei, no meu caso não se trata já de ‘verdadeiros’ contos orais, mas contos orais publicados em forma de livrinhos ilustrados. Com isso, perde-se, por um lado, todo o aspeto técnico e pragmático da tradição oral, quer dizer a representação por um narrador – em múltiplos aspetos. “The artist [o narrador] knew his/her society – its pace, pulse, dreams, and realities – and through his/her artistic creations, sought to provide some fulfillment for the audience. The artist was for the audience, the educator, entertainer, philosopher, and counsellor” (Emenyonu, 2013, p. 2). E por outro lado, um narrador sabe-se rodeado, pressionado pelo seu público, que partilha de maneira muito concreta, palpável o seu tempo e ele só tem uma única ocasião: não pode fazer correções, adaptações, variantes, etc. Além disso, a gesticulação, a mímica, o estilo, assim como o ritmo individual do

⁸ Grandqvist (2002, p. 81) chama os contos africanos até “manual[s] of instruction”.

narrador, todas estas importantíssimas dimensões da apresentação oral (Steinbrich, 1997, p. 30) desaparecem na versão escrita. E deste modo “o acto narrativo tende cada vez mais, a ser empurrado para a esfera meramente criativa e estética isolando-se assim da prática educativa” (Costa Rosário, 1989, p. 32). No fundo, para os contos que vamos tratar no que se segue, já valem critérios e regras diferentes dos verdadeiros contos orais, quer na produção, quer na receção.

Um segundo ponto tem a ver com um aspeto da problemática de centro e periferia. Será verdade que o conto oral ou, mais em geral, as tradições orais são mais enraizadas nas *tabancas* (aldeias) do que nas *praças* (cidades)? Ou seja, serão sobretudo um fenómeno daqueles sociedades africanas que continuam ainda hoje a ser camponesas e agrícolas – e talvez, dessa maneira, lentamente já em vias de extinção? Em “As literaturas africanas de expressão portuguesa – um fenómeno do urbanismo?”, um estudo que remonta ao ano 1996, Salvato Trigo constatou uma origem decididamente urbana de quase todos os textos modernos das literaturas africanas lusófonas e ao mesmo tempo salientou que os autores de livros (escritos) na maioria dos casos não têm contato direto com as áreas campestres. Relativamente a isso, Mohamadou Kane vê o conto escrito numa posição mais segura do que o conto oral: “L’avenir du conte écrit dans la littérature africaine moderne semble mieux assuré. Il n’y s’agit, tout compte fait, que de l’ouverture d’un genre traditionnel à la «modernité»” (Kane, 1981, p. 234). Esse facto parece-me a chave para o florescimento da produção contística também na atual Guiné-Bissau. Porém, ainda em 2013, Ernest Emenyonu lamentou, que ao contrário do que aconteceu com o conto oral, onde a pesquisa continua a ser muito intensa, o conto escrito permanece uma espécie de parente pobre que não usufrui do prestígio de outras formas literárias e por isso é negligenciado: “National and international conferences and colloquiums continue to be held in Africa and elsewhere to address issues and challenges associated with the novel, poetry, and drama in African literature, with virtually no attention paid to the short story” (Emenyonu, 2013, p. 1).

Seja como for, mais uma vez, um primeiro problema é a terminologia. No seu artigo, Emenyonu, falando de narrativas breves utilizou a expressão *short story*, apesar dela designar um género muito específico que se desenvolveu nos Estados Unidos, conforme as teorias de Edgar Allan Poe. Para Maria Fernandes Afonso, evidentemente, narrativa curta e conto são sinónimos (Afonso, 2004, p. 36) e uma das colectâneas que incluí na minha lista é designada de *crónicas*. E há até reflexões sobre o género que seguem os trilhos da diferenciação francesa entre *conte* e *nouvelle*... (Borgomano 1992)⁹. O facto de essas qualificações se misturarem tão facilmente explica-se com argumentos tanto ligados ao conteúdo como formais. Afonso lembra que “durante muito tempo, os escritores dispunham apenas da imprensa para darem a conhecer a sua produção literária,

⁹ “Les dimensions restreintes de la nouvelle la rapprochent du conte. Comme lui, elle est issue du récit oral. (...) La nouvelle se distingue très profondément du conte par [l]e caractère individuel. Elle ne se donne pas comme une émanation d’une voix collective et ne prend pas plus guère racine dans les traditions” (Borgomano, 1992, p. 11). Quer dizer que *le conte* seria um género oral e *la nouvelle* um género escrito.

[que] foi o quadro jornalístico (...) que determinou o suceso, a forma, o estilo e a temática do conto” (Afonso, 2004, p. 71) – o que o aproxima da crónica, género jornalístico *par excellence*¹⁰. Outro fator para a ambiguidade das expressões é a grande variedade de temas que podem ser tratados nas ‘narrativas curtas’ e que têm sempre de ser consideradas no âmbito sócio-cultural africano, onde têm as suas raízes. Relatando pequenos incidentes do quotidiano local (como faz, aliás, a crónica), o conto moderno pode moldar quer temas tradicionais, quer temas modernos: “Modern African writers (...) have not ceased to use the story to teach morals, castigate criminal offenders, remind the young about the perils of intransigence, insubordination, belligerent defiance of authority, the folly of negating ancestral sanctions as well as the wisdom of respect for old age, the belief in worthy traditions and the sanctity of moral order” (Emenyonu, 2013, p. 6). Ao mesmo tempo, as narrativas curtas em geral podem tematizar e comentar (de maneira séria ou divertida) problemas e acontecimentos nas sociedades atuais, como a inutilidade da violência e da guerra, o bigotismo religioso, o racismo, a corrupção a todos os níveis, todas as formas de injustiça (por exemplo contra as mulheres!), etc; o importante é darem espaço ao público para chegar a conclusões éticas ou morais. O conto literário é a plataforma ideal para pôr em cena os problemas do homem moderno africano, porque captura e reflete o imaginário tanto moderno como mítico-tradicional (Afonso, 2004, p. 67)¹¹.

O conto literário africano (ao contrário do conto oral) tem um autor, cuja personalidade e habilidade em tecer histórias manifesta bem o seu talento e arte. E este autor é dividido – muitas vezes dolorosamente – entre o mundo tradicional africano e o progresso ou modernidade contemporânea com a sua organização social em mudança permanente e rápida. “O conto aparece como um texto de predileção para exprimir o olhar do escritor africano face a um mundo em transformação em que se debatem quase às cegas homens anónimos” (Afonso, 2004, pp. 68s.). O mundo dos contos orais, como universo duradouro e bem equilibrado, já não tem nada a ver com a realidade atual do século XXI, sem valores estáveis e frequentemente bastante cruel. Desta posição ambígua resulta também um estado que se pode chamar com Homi Bhabha de *hibridismo*, tanto relativo a aspetos de conteúdo como a aspetos da enunciação. “Numa palavra, o conto oferece, em África, um verdadeiro espaço de criatividade, explorando os níveis e limites do ser, ultrapassando quaisquer obstáculos ideológicos, captando todas as realidades (...), fixando a imagem do caos do mundo moderno, a fragilidade da felicidade e a precariedade dos destinos humanos” (Afonso, 2004, p. 75).

Além disso, o conto literário debate-se ainda com vários obstáculos. É óbvio que tem muitos laços com modelos europeus e sul-americanos, não só formais,

¹⁰ Porém, Afonso (2004, p. 63): “Há características que aproximam a crónica do conto, mas é preciso notar que ela se ocupa principalmente de acontecimentos públicos, enquanto o conto traduz uma grande preocupação pela subjectividade”.

¹¹ Afonso (2004, p. 67) fala de uma *dessacralização do mundo mítico*: “enquanto no mito, o sobrenatural ocupa um lugar preponderante, no conto, a partilha entre o real e o sobrenatural tende a equilibrar-se, tal como se equilibram a emoção, força essencial do mito, e a sabedoria da razão prática que define o conto”.

mas também temáticos ou intertextuais (Leite, 1998, p. 12). E mais uma vez este facto chama a atenção para a língua desses contos literários, que não negam os modelos e sobretudo as línguas ocidentais e por isso se vêm confrontados com a acusação de cometer uma traição cultural (Afonso, 2004, p. 101). Contudo, os autores não ‘usam’ simplesmente a língua do colonizador, mas subvertem-na, e – através da inclusão de mitos africanos, estratégias da oralidade, valores culturais autóctones e contaminações linguísticas múltiplas – criam uma espécie de discurso polifónico *sui generis*.

Antes de concluir estas reflexões preliminares, gostaria de retomar o meu ponto inicial, ou seja, a questão da razão pela qual – apesar do imenso sucesso (também económico) dos livros de contos de Mia Couto, Paulina Chiziane, José Eduardo Agualusa, Luandino Vieira, etc. – quase ninguém se apercebe da produção contística guineense. Por um lado, isso depende de fatores evidentes que limitam a circulação dessas obras quase todas produzidas na Guiné-Bissau: muitas editoras africanas lutam com enormes custos (por exemplo para o papel), tecnologias inadequadas para um grande mercado, estruturas de distribuição ineficientes, etc. (Grandqvist, 2002, p. 83). Pelo outro lado, o hábito da leitura ainda não está muito difundido em África, primeiro porque os livros continuam a constituir objetos de luxo e, segundo, a taxa da alfabetização na Guiné-Bissau ainda não é muito elevada. Portanto, na Guiné-Bissau existiria o público visado pelos autores, mas estes leitores potenciais ou não podem comprar livros ou não são capazes de os ler (e na maioria dos casos ambas as coisas). Isto significa que, no meu caso particular, estamos perante um paradoxo estranho: as edições guineenses de contos passam despercebidas porque não há meios adequados de divulgação das obras, e às edições portuguesas de contos acontece o mesmo por falta de interesse da parte dos leitores. A este respeito é preciso salientar também que o conto como género tanto educativo como de passatempo está em perigo: “urbanization and modern technology have eroded its essence and impact” (Emenyonu, 2004, p. 5) e os média abalam os sistemas socioculturais tradicionais, fazendo por exemplo perder o prestígio e o poder aos narradores tradicionais à medida que as sociedades africanas se modernizam.

3. O conto ‘oral’ guineense

Para começar com o conto que tem a sua origem na tradição oral: já se viu que existem nove (pequenos) livros de contos tradicionais, mais uma coletânea de contos. A totalidade desses livros (que, efetivamente, são mais uma espécie de brochura) foi publicada pela editora Kusimon, fundada em 1994 em Bissau por Fafali Koudawo (‘Ku’) Abdulai Sila (‘Si’), Teresa Montenegro (‘Mon’), a primeira editora privada guineense (<http://www.Kusimon.com/editora/> fundadores: Acesso 26/04/2017). O texto de apresentação da editora Kusimon (o que significa em crioulo ‘com as suas próprias mãos’) reza: “Os seus principais domínios de intervenção são a literatura (romances, contos, ensaios), a tradição oral (recolhas de contos, provérbios, adivinhas) e a linguística (dicionários analógicos bilingues). Publica textos em português e edições bilingues crioulo-francês e crioulo-português” (<http://www.Kusimon.com/editora/apresenta-cao-2>: Acesso 26/04/2017).

No entanto, oito desses livros, ilustrados pelo artista guineense Luís Lacerda (trata-se de *Ami Ki Mas Tudu Jiru (Le plus intelligent des animaux)*, *Gasela ku Liopardu (La gazelle et le léopard)*, *Gera di Jintis de Riba ku Jintis di Bas (La guerre des gens d'n haut contre les gens d'en bas)*, *Korosata. Tabanka di Mufunesa (Korosata. Le village de la malchance)*, *Lubu ku Lebri ku Pis-Kabalu (L'hyène, le lièvre et l'hyppopotame)*, *Siñora na rema, Katibu na Jungu (Mme Pagaye, l'esclave se repose)*, *Kunankoi ku Galiña di Matu (Dame Pique-Boeuf et son Amie Pintade)* e *Timba ku Purcu-Matis ku Saniñu (Le fourmilier, le porc-épic et l'écureuil)*, estão publicados na coleção *No Bai*, que “propõe às crianças dos 8 aos 88 anos a descoberta progressiva das mil facetas do tesouro crioulo.” (<http://www.Kusimon.com/component/djcatalog2/items/6-literatura-oral>: Acesso 26/04/2017) e esse texto publicitário vale também para *Lion, Lifanti ku Lubu (O leão, o elefante e a hiena)*, saído na coleção *Kindin-Kondon*. Foi a chilena Teresa Montenegro, investigadora no Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), que vive desde há muitos anos na Guiné-Bissau, que editou esses livros (todos bilingues com os títulos em francês ou português como indicado acima), depois de extensas pesquisas¹². O texto publicitário um pouco mais extenso que apresenta cada uma dessas histórias de animais, é o seguinte:

Instruir através do exemplo, educar através dos valores, nomear o bom e dizer o indizível, o conto crioulo tem estas funções conhecidas. Mais do que isso, o conto crioulo da Guiné-Bissau é produto do agente de mestiçagem. Portando uma língua mestiça feita de um compromisso em movimento entre o português e as línguas locais, o conto crioulo é o local de fusão da história Mandinga, Balanta, Fula etc., com cinco séculos de influências cosmopolitas trazido pelas ondas do Atlântico. Primeira a língua das cidades abertas à Bíblia, o crioulo fez-se facilmente veículo de contos impregnados de animismo e banhado no Islã. É assim, uma mistura alquímica onde o princípio de coalescência dos elementos é a tolerância das diferenças (<http://www.Kusimon.com/component/djcatalog2/item/6-literatura-oral/23-korosata>: Acesso 26/04/2017)¹³.

Além da insistência sobre a importância do crioulo, esse texto retoma quase literalmente a minha discussão sobre a função do conto oral (*stricto sensu*). Do ponto de vista do conteúdo, os contos orais guineenses seguem os modelos do conto africano tradicional: “há a caracterização de uma situação de carência, o enunciado e o ritual da prova, o aparecimento do mediador, a expiação e as provações que prenunciam a felicidade e a harmonia final” (Montenegro/de Moraes, 1985, p. 132). Além disso, acham-se muitas vezes animais pequenos (representando um papel antropomórfico) que, pela sua inteligência e esperteza, vencem a força bruta de outros animais, que são ou maiores, ou estúpidos. E assim se abordam, através dos comportamentos desses animais, questões ligadas aos cos-

¹² Estes livros têm, aliás, dois predecessores: Um chama-se *N'sta li n'sta la* e é um livro de adivinhas (1979) e o título do outro é *Junbai. Stórias do que se passou em Bolama*, “com bichos, pecadores, matos, serpentes e viagens ao céu nos dias de 1979. Ambos são edições comemorativas do centenário da Imprensa da Bolama, os primeiros livros que foram editados no país” (Augel, 2006, p. 80).

¹³ Nos originais, este texto está – em língua francesa e sempre igual – nos versos das capas desses livrinhos.

tumes da comunidade, hábitos morais ou culturais, premiando os cumpridores e castigando os transgressores. Um exemplo muito significativo neste respeito é *Lubu ku Lebri ku Pis-Kabalu*.

A grande exceção nesta série é constituída por *Uori. Storias de lama e philosophia* (1995), fruto do trabalho em comum de Teresa Montenegro e do jornalista e antropólogo Carlos de Moraes. Um dos primeiros paratextos indica os nomes dos narradores das histórias recolhidas neste volume e o livro tem, mais uma vez, bonitas ilustrações, bem como um prefácio do linguista português Lindley Cintra. O título *Uori* alude a um jogo, “que com as mesmas peças compõe, decompõe e recompõe combinações até ao infinito [tão como] o conto faz, desfaz e refaz episódios de vida com figuras que, de uma história à outra, são habitadas por novas paixões, envoltas em novos enigmas, animadas por exaltações renovadas sem cessar” (Montenegro/de Moraes, 1995, no verso da capa)¹⁴. O restante título indica que se trata de contos de lágrimas (*lama*) e de alegria (*philosophia*). No caso destas 24 *storias* as personagens são (na maioria) humanas como “a rapariga transgressora, o espírito do mato que assistiu a tudo e que terá a castigar, o caçador exímio da morte e nas artes mágicas, a dona de casa em guerra com a combossa [co-esposa], o pauteiro [vidente paranormal] a derrotar o feiticeiro, o homem que casou com duas mulheres” (Montenegro/de Moraes, 1995, no verso da capa). Embora sejam escritas, percebe-se logo que se trata – no fundo – de histórias ‘contadas’, aliás sempre com a indicação de quem eram os narradores das respetivas histórias, incluindo as suas origens étnicas, a data da narração, da transcrição, etc.

4. O conto literário guineense

As duas coletâneas publicadas por Odete Costa Semedo, *Sonéá* e *Djênia*, ambas com o subtítulo *Histórias e Passadas que Ouvi Contar*, constituem uma espécie de zona de transição entre o conto oral e o conto literário. Cada uma contém cinco histórias e é acompanhada de uma apresentação, *Sonéá*, da autoria de Moema Parente Augel, e *Djênia*, pela pena de Inocência Mata. Nelas as duas críticas sublinham o papel das narrativas orais, sendo importante pelo grupo social, assim como um exercício pedagógico, um meio de educação através do qual são transmitidos valores essenciais, etc. – tudo o que já comentei. Mas as duas comentadoras diferem num ponto central. Odete Costa Semedo diz, na sua ‘Nota da autora’, que se trata de narrativas em parte “inspiradas em histórias tradicionais que muitos de nós tiveram o privilégio de ouvir em criança” e outras, que “foram simplesmente inventadas” (Costa Semedo, 2000, 19). Moema Parente Augel lê isso como a colaboração congenial da fantasia criadora e da memória consciente da autora, da qual resultaram histórias fabulosas em prol da comunidade guineense, que combinam elementos das velhas narrativas tradicionais, como o mundo dos animais antropomorfizados (uma das histórias, na qual

¹⁴ Aliás o livro é também dotado de um extenso glossário de mais de trezentas entradas, com etimologias, filiações, evoluções do vocabulário de base do crioulo, etc.

se reflete o bem-conhecido conflito entre o parvo e o espertalhão, chama-se ‘A Lebre, o Lobo, o Menino e o Homem do Pote’), e problemas contemporâneos em forma de personagens idealizadas do elenco romântico popular (por exemplo, a filha que recusa o matrimônio imposto pelo pai em ‘Aconteceu em Gã-Biafada’) (Augel, 2000, pp. 7-10). Na opinião de Inocência Mata, isto seria “Pura ilusão! Estes contos não são simplesmente ‘textos da oratura’ mas contos com uma autora identificada, uma elaboração estilística e uma intenção, a estética” (Mata 2000: 54). Com esta ‘ilusão de oralidade’, segundo ela, a autora consegue nestes contos a fusão entre o tradicional e o moderno¹⁵, entre ‘a voz’ (associada ao tradicional) e ‘a letra’ (ou seja, a modernidade), numa palavra “um compromisso produtivo cuja estratégia de sedução do leitor é o jogo entre a familiaridade e o estranhamento” (Mata, 2000, p. 8. Negritos no original). Quer dizer que, por um lado, os leitores creem reconhecer os traços da oralidade, e pelo outro se apercebem, ao mesmo tempo, que estão perante um trabalho altamente literário. Odete Costa Semedo, sibilamente, não se compromete nesta questão, dizendo que o título *ouvi contar* a dispensa de assumir a plena responsabilidade da autoria, porque “jamais se sabe a origem daquilo que alguém diz ter ouvido” (Costa Semedo, 2000, p. 19). De facto, essa tentativa de juntar tradição e modernidade nota-se em muitos dos contos desses dois livros, o exemplo mais impressionante sendo ‘Sonéá’, a história de uma menina da cidade que tem de voltar à tabanca para receber a sua educação tradicional. Depois de ter cumprido um matrimônio ritual com um velho tio que fazia parte disso, volta à cidade e continua a sua vida moderna, consciente do valor de ambas esferas.

O que dá nas vistas é Odete Semedo insistir em várias das suas histórias na situação pragmática, quer dizer no facto de essas histórias serem contadas – e por isso verdadeiras: Em ‘Kunfunentu’ “qualquer semelhança com pessoas (...) nomes de lugares (...) terá sido mera coincidência” (Costa Semedo, 2000a, p. 108); ‘Kriston Matchu’ é uma passada cuja verdade pode ser atestada por muitas testemunhas (Costa Semedo, 2000a, p. 124 – o que é ao mesmo tempo questionado de modo muito irónico); ‘Aconteceu em Gã-Biafada’ começa “Naquele tempo... começou a minha mãe a contar as crianças que estavam à sua volta” (Costa Semedo, 2000b, p. 20) e tem pelo menos duas variantes – uma que acaba com a morte dos dois protagonistas, e uma outra (“Esta história tem outro final... há quem diga...” Costa Semedo, 2000b, p. 27) com um fim feliz; e por exemplo, em ‘O Lebre, o Lobo, o Menino e o Homem do Pote’ há duas narradoras crianças, Kutchi e Cici, que não chegam a um acordo, nem de como é o título (Costa Semedo, 2000b, p. 112), nem de como termina a história que estão para contar (Costa Semedo, 2000b, pp. 134s.). Portanto, Odete Semedo, apesar da sua evidente arte literária, lembra de vez em quando ao leitor que tirou o seu material, pelo menos parcialmente, da tradição oral.

Um último ponto que vale uma breve referência é a língua, ou seja, porque é que Odete Costa Semedo optou neste caso pelo português, depois de um primeiro livro de poesias (*Entre o Ser e o Amar* 1996) numa edição bilingue. Aliás,

¹⁵ Aliás, também Augel (2000, p. 16) notou isto!

dizer que as histórias são escritas em português não é correto, porque há um uso muito extenso de palavras ou expressões em crioulo, e até em algumas línguas étnicas da Guiné-Bissau. No que diz respeito a isso, a autora explica: “Em alguns casos foi apenas pelo pra-zer [sic!] de ver esses vocábulos irmanados com os da língua portuguesa; noutros casos, foi pelo seu uso na comunidade e pelo valor afectivo que tem enquanto expressão idiomática, só por isso, de difícil tradução; noutros casos, não menos importantes, foi devida a sua carga simbólica na tradição” (Costa Semedo, 2000a, p. 19s.). E efetivamente um bastante volumoso glossário apresenta explicações, traduções, variantes de expressões e termos crioulos, manjacos, balantas, etc., em português que se revela muito útil e é, no fundo, também uma bela imagem para a pacífica co-existência de coisas e fenômenos à primeira vista incompatíveis.

As restantes seis coletâneas de contos têm cada uma também um glossário, mas apenas há raros vestígios de oralidade nos contos reunidos nelas (um dos poucos exemplos é ‘Destino de Dubianká’ de Waldir Araújo). Um traço estrutural que poderia lembrar ainda um pouco as raízes também desses contos na tradição oral é o facto de três delas – *Contos da Cor do Tempo*, *Contos do Mar Sem Fim* e *Ema Vem Todos os Anos* – não exibirem à primeira vista o nome da autora/ do autor, mas naturalmente as histórias têm os nomes dos seus autores. O texto publicitário na internet chama-as ‘Compilações de contos. Vários contos de variados autores’, o que sugeriria uma certa ‘anonimidade’, uma ‘propriedade coletiva’ dos contos reunidos nos respetivos volumes. Seja como for, todos estes seis livros se baseiam também, no entanto não em primeiro lugar, como os de Odete Semedo, na tradição oral, mas sim, ou na crónica, ou no conto proveniente da tradição ocidental, que se presta todavia facilmente à hibridização, quer dizer “onde cabem figuras como o pastiche e a paródia, mas igualmente as técnicas da tradição oral, o irracional, a incorporação dos mitos africanos” (Afonso, 2004, p. 171). Por conseguinte, a relação à tradição africana não se perde completamente.

O exemplo dos prefácios aos livros de Odete Semedo já deu a entender a importância fulcral desse género de paratextos. Visto as condições precárias nas quais são publicados sobretudo os livros na Guiné-Bissau, os paratextos tornam-se efetivamente um elo de ligação que preenche o espaço quase vazio da crítica literária oficial: “A falta de condições de publicação, a impossibilidade de autenticar a obra literária (...), o peso dos cânones estéticos ocidentais sobre uma escrita nascida num contexto conflituoso de culturas, de poderes e de línguas, fazem com que o aparelho paratextual (...) se encontre em África numa relação paradigmática com o acto de criação artística” (Afonso, 2004, p. 174). É através dos paratextos que se constitui um diálogo entre os textos literários e o seu (infelizmente escasso) público, despertando, em muitos casos, o imediato interesse dos leitores. A maioria das nossas coletâneas tem mensagens paratextuais alográficas de várias autorias. Para *Admirável Diamante Bruto*, publicado em Portugal, foi Ondjaki quem escreveu uma apresentação intitulada “Como se fosse amanhecer”, na qual insiste primeiro na posição de meio entre oralidade e literariedade do género, assim como na grande dificuldade – e arte – de escrever contos, que pela sua brevidade obrigam os seus autores à concentração no essencial (Araújo, 2008, p. 8). Não menos conhecido é o autor do “Prefácio” de

Fogo Fácil de Marinho de Pina: trata-se de José Eduardo Agualusa, que realça o estilo do autor guineense, feito “da sábia mistura entre um humor inteligente, uma pitada de tradição oral, outra de suave erudição literária, nunca pretenciosa, e a paixão pura pela retórica” (De Pina, 2006, p. 9). A apresentação dos *Contos do Mar Sem Fim* é da mão de Laura Cavalcante Padilha e insiste no passado comum e na realidade contemporânea tão diversificada dos povos de Angola, da Guiné-Bissau e dos autores afro-descendentes no Brasil, quer dizer está mais perto de um verdadeiro comentário de crítica literária. *Contos do Cor do Tempo* só tem uma breve notícia no verso da capa do livro que termina: “São doze contos Ku Si Mon da cor do tempo, uns opacos, outros diáfanos, com muito verde algum lixo pelo meio. Mas todos com o olhar posto aqui, onde foi plantada a árvore do umbigo.” (*Contos da Cor do Tempo* 2004, verso da capa). Porém, na internet o texto que acompanha este livro sublinha que esta era a primeira publicação da editora Kusimon depois dos gastos da guerra civil de 1998/99, editada especialmente para celebrar os 10 anos de existência da editora. Analogamente, *Ema Vem Todos os Anos* celebra o vigésimo aniversário da editora Kusimon, reunindo contos de autores que enviaram os seus textos dos quatro cantos do mundo: Brasil, Casablanca, Montréal, Lisboa, Bissau, etc: todos “cá estão a marcar presença na festa de aniversário, com as suas paixões, desastres e euforias, tal como aquela que não podia faltar. Porque sim, Ema vem todos os anos” (2014, verso da capa). *Corte Geral*, publicado do Caminho, tem uma ‘Nota introdutória’ do seu autor, Carlos Lopes, na qual reflete a diferença entre ‘inversão de marcha’ e ‘andar para trás’, aplicando essa distinção “à realidade dos nossos jovens Estados africanos: andámos para trás ou fizemos inversão de marcha” (Lopes, 1997, p. 11), quer dizer que apresenta todos os seus contos sob uma perspetiva eminentemente económico-política, para registar como num ‘caderno de asneiras’ as suas deambulações no que chama de ‘surrealismo guineense’. O único livro a ter apenas uma nota biográfica sobre a sua autora é *A Escola* de Domingas Mendes Samy, embora este seja considerado o primeiro livro de prosa guineense (Gomes/Cavacas, 1997, p. 46).

Os temas abordados em todas essas coletâneas variam consideravelmente, mas na maioria têm a ver com a realidade contemporânea do país. Evidentemente, o conto revela-se um género que se adapta sem grandes problemas às convulsões das jovens sociedades africanas e pode fazer-se eco das preocupações e de todas as facetas desses países ainda em construção, porque, com o advento das independências, o conto africano assumiu igualmente o papel de testemunha das novas realidades e às vezes serve para pôr a nu os males da sociedade pós-colonial. Efetivamente, os grandes assuntos que são discutidos nos contos são muitas vezes de natureza bastante triste ou de teor negativo. Um tema dominante é a violência na sociedade atual, seja em forma de guerra civil, com bombas rebentando, mutilando gente, com tiroteios entre fracções inimigas que se matam mutuamente, seja pelo facto de quase toda a população estar armada até aos dentes e ter o dedo muito leve no gatilho. Um exemplo horrorizante disto é o conto ‘Fogo Fácil’ (da coletânea *Fogo Fácil*, 2006), de Marinho de Pina. Intimamente ligado com esta situação geral está o abuso do poder das novas elites guineenses. Com frequência, os novos detentores do poder chegam como os Messias que querem – de vez em quando até com as melhores intenções – melhorar

a lamentável situação do país, mas que, uma vez nas alavancas do poder, sucumbem à tentação de abusar dele para os seus interesses pessoais. 'O Serco' (*Contos do Mar Sem Fim* 2010) põe em cena um ministro brutal, mas obviamente incapaz, que já tem o seu carro com tração às quatro rodas, fatos *Kenzo*, etc. Porém, no dia da entrega de uma casa adequada ao seu mérito, há mais um golpe de estado que destrói as esperanças do protagonista. Às vezes a violência toma formas mais subtis, como em 'Salvo pela morte' (*Admirável Diamante Bruto*, 2008): aqui o protagonista fez a sua ascensão social custe o que custar, sem ter consideração por ninguém. Contudo, quando um dia inexplicavelmente lê no jornal o anúncio do seu próprio falecimento, ele reconsidera a sua carreira e muda de vida. Isto parece, diria, um traço imprevisível de otimismo recorrente em muitos contos: no fim, ou há uma espécie de justiça divina que retifica as coisas, ou há várias vezes uma reviravolta, na qual as personagens reconsideram o seu mau comportamento ou se arrependem mesmo dos estragos feitos em seu redor no esforço desrespeitoso de promover a carreira pessoal.

Muitos contos tratam o dia-a-dia guineense, e nesse campo podem-se observar sobretudo dois aspetos. Um encena a triste realidade de um país dominado pela corrupção, pelo nepotismo, pelas fraudes eleitorais, com enormes diferenças entre ricos e pobres, graves problemas com a SIDA, assim como frequentes falhas de energia, e onde o lixo amontoado em todos os lados domina o aspeto das cidades, etc. Mas vê-se também que essa situação reforça a solidariedade e os laços pessoais entre a gente pobre que se ajuda mutuamente e não leva a vida demasiadamente a sério, como em 'O Sipaio Mendes' (*Corte Geral*, 1997), que é uma história hilariante da vida quotidiana num bairro popular em Bula. Também a esfera da escola e o seu papel fulcral para o desenvolvimento de uma personalidade bem-equilibrada é tratada sobretudo nos contos de Domingas Samy, mas também por vários outros autores. Um tema que, evidentemente, não pode faltar nessa pequena sinopse, são as crenças populares em irans, em poderes sobrenaturais ou no poder dos antepassados mortos. Um exemplo muito significativo que abrange também o nepotismo, e a onipresente corrupção etc., mas de maneira bem-humorada, é 'A árvore do umbigo' (*Contos da Cor do Tempo*, 2004). Outro assunto que reaparece com grande regularidade é o amor em todas as suas facetas. Há histórias que acabam mal (até de maneira bastante trágica, por exemplo 'História mal contada', *Contos do Mar Sem Fim*, 2010), mas há também muitíssimas histórias com um fim feliz, com amantes que se aproximam lenta e carinhosamente, ou um velho casal que descobre repentinamente o seu profundo afeto, como em 'Um Estranho na Minha Cama' (*Ema Vem Todos os Anos*, 2014) e outras. E, por último, nota-se um bom número de histórias que tematizam o sonho de sair do país para melhorar a vida, como por exemplo 'O Barco para a América' (*Contos da Cor do Tempo*, 2004).

Mas há mais. Chamei a estes contos 'literários' e, de facto, são contos que de um ponto de vista literário equivalem aos contos ocidentais, quer pelo estilo, quer pela subtil caracterização das personagens, quer pela fina ironia, quer pela linguagem que utilizam. Alguns, contudo, estabelecem uma inter-relação clara com a tradição contística ocidental. Sobretudo Valdir Araújo (por exemplo em 'O último salto') e Marinho de Pina tecem esses laços intertextuais, esse último

com grande habilidade, como em ‘Viagens na tua terra’, uma história que narra uma espécie de viagem do protagonista, bom conhecedor de Shakespeare e Poe, ao tempo do ainda jovem Almeida Garrett, com o qual tem, depois, uma aventura assustadora no século XIX. Ou ‘Amor sem limites’, que constitui um virtuosíssimo jogo intertextual com a história de Romeu (que na verdade é Jack o Estripador disfarçado de Romeu) e Julieta, disfarçada de Isolda, num baile de máscaras. Para mim, pessoalmente, Marinho de Pina foi a grande *trouville* desse trabalho, e José Eduardo Agualusa tinha plenamente razão em chamá-lo “uma esperança da literatura em língua portuguesa” (De Pina, 2006, p. 10).

Para terminar, acho que se pode concluir que – geograficamente – o conto guineense está efetivamente nas margens da periferia. Apesar disso, faz parte integrante tanto dessa grande corrente histórica do conto africano com raízes nos tempos imemoráveis, como da grande vaga da atual contística africana, e finalmente participa também da ampla corrente do conto ocidental.

Referências bibliográficas

Contos ‘literários’

- Araújo, W. (2008). *Admirável Diamante Bruto*. Torres Vedras: Livrododia.
- Araújo, W. (2004). *Contos da Cor do Tempo*. Bissau: Kusimon.
- Araújo, W. (2010). *Contos do Mar Sem Fim*. Rio de Janeiro: Pallas, Kusimon, Caxinde.
- De Pina, M. (2006). *Fogo Fácil*. Bissau: Kusimon.
- De Pina, M. (2014). *Ema Vem Todos os Anos*. Bissau: Kusimon.
- Lopes, C. (1997). *Corte Geral: Deambulações no Surrealismo Guineense. Crônicas*. Lisboa: Caminho.
- Samy, D. B. M. (1993). *A Escola*. Bissau: Edição da Autora.
- Semedo, O. C. (2000a). *Sonéá. Histórias e Passadas que Ouvi Contar I*. Bissau: Edição INEP.
- Semedo, O. C. (2000b). *Djênia. Histórias e Passadas que Ouvi Contar II*. Bissau: Edição INEP.

Contos ‘orais’

- Montenegro, T. & Morais, C. (1995). *Uori – Stórias de lama e de philosophia (criol-português)*. Bissau: Kusimon.
- Montenegro, T. & Morais, C. (1994). *Ami Ki Mas Tudu Jiru / Le plus intelligent des animaux (criol-francês)*. Bissau: Kusimon.
- Montenegro, T. & Morais, C. (1994). *Gasela ku Liopardu / La gazelle et le léopard (criol-francês)*. Bissau: Kusimon.
- Montenegro, T. & Morais, C. (1994). *Gera di Jintis de Riba ku Jintis di Bas / La guerre des gens d’n haut contre les gens d’en bas (criol-francês)*. Bissau: Kusimon.
- Montenegro, T. & Morais, C. (1994). *Korosata. Tabanka di Mufunesa / Korosata. Le village de la malchance (criol-francês)*. Bissau: Kusimon.
- Montenegro, T. & Morais, C. (1998). *Lion, Lifanti ku Lubu / O leão, o elefante e a hiena (criol-francês)*. Bissau: Kusimon.
- Montenegro, T. & Morais, C. (1998). *Lubu ku Lebri ku Pis-Kabalu / L’hyène, le lièvre et l’hyppopotame (criol-francês)*. Bissau: Kusimon.
- Montenegro, T. & Morais, C. (1998). *Timba ku Purcu-Matis ku Saniñu / Le fourmilier, le porc-épic et l’écureuil (criol-francês)*. Bissau: Kusimon.
- Montenegro, T. & Morais, C. (1998). *Kunankoi ku Galiña di Matu / Dame Pique-Boeuf et son Amie Pintade (criol-francês)*. Bissau: Kusimon.
- Montenegro, T. & Morais, C. (1998). *Siñora na rema, Katibu na Jungu / Mme Pagaye, l’esclave se repose (criol-francês)*. Bissau: Kusimon.

Literatura crítica

- Afonso, M. F. (2004). *O Conto Moçambicano. Escritas Pós-Coloniais*. Lisboa: Caminho.
- Augel, M. P. (1998). *A Nova Literatura da Guiné-Bissau*. Guiné-Bissau: INEP.

- Augel, M. P. (2000). Prefácio. Persistência e resistência: a arte de contar de Odete Costa Semedo. In Costa Semedo, 2000a, pp. 7-17.
- Augel, M. P. (2006). O crioulo guineense e a oratura. *Scripta*, 19, 69-91.
- Augel, M. P. (2007). *O Desafio do Escambo*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Augel, M. P. (2008). Os segredos da 'barraca'. A representação da nação na literatura de guerra da Guiné-Bissau. *Revista Crioula*, 4, versão eletrônica sem paginação.
- Birk, H. (2004). Zentrum und Periferie. In A. Nünning (Ed.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* (3ª ed. p. 721). Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Borgomano, M. (1992, Oct.-Dec.). Le lieu du vertige. *Notre Librairie*, 111, 10-16.
- Costa Rosário, L. J. (1989). *A Narrativa Africana de Expressão Oral*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Angolê - Artes e Letras.
- Costa Semedo, O. (1996). *Entre o Ser e o Amar*. Bissau: INEP.
- Costa Semedo, O. Nota da autora. In Costa Semedo, 2000a, pp. 19-21.
- Costa Semedo, O. (2010). *Guiné-Bissau. História, Culturas, Sociedade e Literatura*. Belo Horizonte: Nandyala.
- Emenyonu, E. N. (2013). Once Upon a Time Begins a Story... *Writing Africa in the Short Story. African Literature Today*, 31, 1-7. Woodbridge [et al.]: Currey; Ibadan: HEBN Publishers.
- Ferreira, M. (1975). *No Reino de Caliban. Antologia Panorâmica da Poesia Africana de Expressão Portuguesa I, Cabo Verde e Guiné-Bissau*, Lisboa: Seara Nova.
- Gomes, A. & Cavacas, F. (1997). *A Literatura na Guiné-Bissau*. Lisboa: Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- Grandqvist, R. (2002). Storylines, Spellbinders & Heartbeats. Decentering the African Oral-Popular Discourse. In Newell, 2002, pp. 81-89.
- Irele, A. (1990). The African Imagination. *Research in African Literature*, 21, 49-67.
- Kane, M. (1981). *Essai sur les contes Ahmadou Coumba*. Dakar: Les Nouvelles Editions Africaines.
- Leite, A. M. (1998). *Oralidade & Escritas nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Colibri.
- Leite, A. M. (2003). *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Colibri.
- Mata, I. (2000b). Prefácio. A voz escrita por Odete Semedo: entre a prasa e a tabanca – a modernidade do bantabá. In Costa Semedo, 2000b, pp. 7-13.
- Mata, I. (2001). A periferia da periferia – o estatuto periférico das literaturas africanas de língua portuguesa”. In Mata, 2001, pp. 35-45.
- Mata, I. (2001). *Literatura Angolana. Silêncios e Falas de uma Voz Inquieta*. Lisboa: Mar além.
- Montenegro, T. & Morais, C. (1985). Para a história da ficção da Guiné-Bissau: a ideologia e os donos do mito na narrativa oral. *Revista Internacional de Estudos Africanos*, 3, 131-146.
- Newell, S. Introduction. In Newell, 2002, pp. 1-10.
- Newell, S. (Ed.) (2002). *Readings in African Popular Fiction*. Oxford: James Currey et al.
- Okpewho, I. (1992). *African Oral Literature. Backgrounds, Character, and Continuity*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Pélissier, R. (1989). *Naissance de la Guiné. Portugais et africains en Sénégal (1841-1936)*. Orgeval: Pélissier.
- Prudent, L.-F. (1983). Les problèmes d'émergence d'une littérature créole antillaise. *Itinéraire et Contacts de Cultures*, 3, *Littératures insulaires: Caraïbes et Mascareignes*. Paris: L'Harmattan. Publication du Centre d'Études francophones de l'université Paris 13.
- Ribeiro, M. C., & Semedo Costa, O. (Org.). (2011). *Literaturas de Guiné-Bissau. Cantando os escritos da história*. Porto: Afrontamento.
- Santo Espírito, C. (2000). *Tipologias do Conto Maravilhoso Africano*. Lisboa: Cooperação.
- Steinbrich, S. (1997). *Imagination und Realität in westafrikanischen Erzählungen*. Köln: Rüdiger Köppe.
- Soares Fonseca, M. N. (2011). Em que língua escrever? A língua e seus conflitos na literatura da Guiné-Bissau. In M. C. Ribeiro, & Semedo Costa, 2011, pp. 71-82.
- Sousa Santos, B. (1999). *Pela Mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade* (7ª ed.). Porto: Afrontamento.
- Sousa Santos, B. (2003). Dilemas do nosso tempo: globalização, multiculturalismo e conhecimento. Entrevista com Boaventura de Sousa Santos por Luís Armando Gandin & Álvaro Moreira Hypolito. *Currículo sem fronteiras*, 3(2), 5-23.

- Trigo, S. (1990). As literaturas africanas de expressão portuguesa – um fenómeno do urbanismo? *Ensaios de Literatura Comparada Afro-Luso-Brasileira* (pp. 53-60). Lisboa: Vega.
- Winko, S. (2004). Kanon, literarischer. In A. Nünning (Ed.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* (3ª ed., pp. 313s). Stuttgart, Weimar: Metzler.

Resumo

Este ensaio tenta dar uma resposta à pergunta: porque é que a rica produção contística da Guiné-Bissau, tanto em português como em crioulo, passa quase despercebida, apesar da (na grande maioria) elevada qualidade dessas obras. A razão tem a ver com a ‘marginalidade’ do país quer em relação à antiga metrópole, Portugal, e ao mundo lusófono, quer no que diz respeito às outras culturas africanas. A instabilidade política (com raízes históricas), a complexa situação linguística, assim como a inevitável necessidade de organizar a sobrevivência quotidiana, são razões que impedem uma receção adequada na Guiné-Bissau, e precárias condições de publicação e escassas possibilidades de distribuição limitam a difusão desta literatura ao nível internacional. No entanto, o género literário ‘conto’ em África é um conceito multifacetado, que abrange toda uma gama de narrativas curtas que vão do milenário conto oral ao conto literário contemporâneo, incluindo muitas formas ‘híbridas’ que misturam as múltiplas funções da narrativa tradicional com as exigências de uma escrita pós-moderna. A panorâmica das dezanove coletâneas de contos guineenses que é por fim apresentada, espelha e prova esta riqueza, diversidade e variedade do conto guineense, que vai de contos (anónimos) tradicionais em crioulo, passando pelos contos semi-ouvidos, semi-inventados de Odete Costa Semedo, até, por exemplo, aos contos literários de *Fogo Fácil* de Marinho de Pina.

Abstract

This essay tries to answer the question why the considerable production of short narratives (*contos*) both in Creole and in Portuguese of Guinea-Bissau goes almost completely unnoticed, in spite of the (mostly) high literary quality of these texts. Obviously, this has something to do with the marginality of the country not only regarding its relation to the former colonial power Portugal and the lusophone world, but also concerning its standing among other African cultures. Political instability (which has historical roots), a very complex linguistic situation, as well as the dire necessity to organize daily survival are some of the reasons that restrain an adequate reception of these books in Guinea-Bissau, whereas precarious publishing-conditions and restricted possibilities of distribution limit a wider circulation of these works at an international level. Nevertheless, the literary genre *conto* in Africa is a multifaceted concept which covers a whole spectrum of short narratives, ranging from the millennial oral stories to the contemporary literary stories, including a variety of ‘hybrid’ forms that blend together the manifold functions of the traditional narrative with the exigencies of postmodern writing. The overview of the nineteen collections of short narratives from Guinea-Bissau, which concludes these considerations, reflects and proves the rich, variegated and versatile nature of the Guinean *conto* which encompasses (anonymous) stories in Creole, passes through the half overheard, half invented stories of Odete Semedo and ends up e.g. in the highly literary narratives of the small anthology *Fogo Fácil* by Marinho de Pina.

Cruzando fronteiras: o javali e o porco

Crossing borders: the boar and the pig

Francisco Topa

Universidade do Porto/CITCEM
franctopa@gmail.com

Palavras-chave: Angola, José Luandino Vieira, fábula, conto popular.
Keywords: Angola, José Luandino Vieira, fable, popular tale.

O interesse e a valorização da cultura populares promovidos pelo Romantismo não contemplaram de imediato o espaço africano, que à época continuava a ser encarado sobretudo como fornecedor de mão-de-obra escrava. No caso português, esse desinteresse pode ser comprovado através da leitura do *Romanceiro* de Garrett e das obras dos seus continuadores (Adolfo Coelho, Teófilo Braga, Ataíde de Oliveira, Leite de Vasconcelos), em que só se encontram ecos difusos da presença do negro. Isso é tanto mais estranho quanto, como é bem sabido, havia uma considerável população de origem africana a viver no território metropolitano desde pelo menos o século XV.

No caso da África sob dominação portuguesa, as primeiras recolhas científicas foram promovidas, no último quartel do século XIX, por Héli Chatelain (*1859 †1908), um missionário protestante suíço. Para além de outros importantes trabalhos, linguísticos e catequéticos, sobre o quimbundo, Chatelain publicou, em 1894, *Folk-Tales of Angola* (Chatelain, 1894), uma obra que só setenta anos mais tarde viria a ser traduzida para português (Chatelain, 1964). No prefácio da edição americana, escrevia o investigador que “The future of native Angolan literature in Ki-mbundu, only nine years ago so much derided and opposed, is now practically assured. J. Cordeiro da Matta, the negro poet of the Quanza River, has abandoned the Portuguese muse in order to consecrate his talents to the nascent national literature” (Chatelain, 1894, p. viii). Na verdade, Joaquim Dias Cordeiro da Mata (*1857 †1894), para além da publicação, em 1888, de um livro de poemas em português intitulado *Delírios*, deu ao prelo diversas obras sobre o quimbundo e a sua literatura, designadamente: *Jisábu, jihéng’êle, ifika ni jinóngonongo, josónéke mu kimbundu ni pûtu, kua mon’ Angola jakim ria matta* [Filosofia Popular em Provérbios Angolenses] (Matta, 1891); *Cartilha Racional para se aprender a ler o Kimbundu (ou língua angolense)*; *Escrepta segundo a Cartilha Maternal do Dr. João de Deus* (Matta, 1892); *Ensaio de Diccionario Kimbundo-Portuguez* (Matta, 1893).

Embora outros trabalhos de Cordeiro da Mata se tenham perdido, a verdade é que a previsão de Chatelain tardaria a concretizar-se ou concretizar-se-ia de outro modo: em lugar de uma literatura nacional em quimbundo, Angola foi construindo a sua literatura nacional em português, no seu português. E, ao contrário do que aconteceu com outras literaturas africanas, a de Angola pouco explorou o filão da literatura tradicional oral e as potencialidades das línguas nacionais, mesmo depois da independência. Há contudo exceções dignas de registo, no passado como no presente. Um dos casos é representado por Zetho Cunha Gonçalves, conhecido sobretudo pelos seus trabalhos no domínio da literatura infantil. No segundo volume de *Rio sem margem*, este autor recria, em português e a partir de recolhas de textos orais, formas tradicionais como os provérbios. Vejamos um exemplo particularmente sugestivo:

FALAÇÃO E APARÊNCIAS
[Tradição Oral Umbundu, Angola]

1.

A ave
partiu a perna,
e a Terra tremeu?

– Se és belo,
ri com os outros,
para que te digam
que és simpático.

2.

O que diz o batuque,
ouve-o no som;
o que dizem as pessoas,
perscruta-o na direcção do vento:

– onde tropeça a canoa,
se não há areia,
há pedra. (Gonçalves, 2013, p. 84)

Consideremos ainda outro texto, este representativo das potencialidades poéticas da adivinha:

O COGUMELO III
[Tradição oral Nganguela, Angola]

A varanda
rodeia
a casa toda,

e um pau apenas
a sustenta

– o cogumelo. (Gonçalves, 2013, p. 26)

Outro caso interessante é o de José Luandino Vieira, que vem publicando nos últimos anos, em Portugal, uma série de textos apresentados como fábulas angolanas e que mereceu já a atenção de vários estudiosos, como Inocência Mata (Mata, 2014) e Ana Margarida Ramos (Ramos, 2015). Esta última investigadora mostrou aliás que se trata de um projeto mais antigo, iniciado nos anos 60 do século passado, com a publicação do texto *Porquê o morcêgo come de noite* (Vieira, 1964). É também um conto (ou fábula) etiológico que gostaria agora de considerar. Intitulado *Kiombokiadimuka e a liberdade* (Vieira, 2008), foi incluído numa série que ilustra grandes valores éticos, neste caso, como o indica o próprio título, a liberdade.

Quem conheça a antologia de Héli Chatelain atrás referida facilmente se apercebe de que se trata de uma recriação do conto XXXVI, intitulado *Ngulu ni kiombo* [O porco e o javali] (Chatelain, 1964, pp. 408-9). Há contudo diferenças significativas entre os dois textos, a começar pelo facto de o livro de Luandino estar em português – no português de Angola ou no português de Luandino – e ter sido editado em Portugal, no âmbito de uma coleção para crianças. A questão da língua será abordada mais tarde. Quanto à outra, creio que não se justifica discutir agora a questão de saber se há de facto uma literatura infantil: do meu ponto de vista, haverá quando muito uma leitura infantil. Como o provam os melhores exemplos, antes do qualificativo *infantil* deve estar o nome, *literatura*, o que será suficiente para justificar o título feliz de um volume organizado por Adriana Calcanhotto: *Antologia ilustrada da poesia brasileira para crianças de qualquer idade* (Calcanhotto, 2013). De uma outra maneira, como escrevi em tempos (Topa, 1998, p. 39), o princípio foi bem ilustrado por Fernando Pessoa, que a propósito de *Bartolomeu Marinheiro*, de Afonso Lopes Vieira, disse que “Nenhum livro para crianças deve ser escrito para crianças” (Pessoa, 1987, p. 44).

Quanto ao conto recolhido por Chatelain, convém observar antes de mais que ele se segue a um outro de sentido exatamente contrário, como aliás é comum em vários domínios da literatura tradicional oral (e da literatura *tout court*). Intitulado *Imbua ni Mbulu* [O cão e o chacal] (Chatelain, 1964, pp. 406-7), o texto fornece uma explicação para a domesticação do cão e para o uivo do chacal: enviado por este a pedir fogo a uma aldeia, o cão recebe de uma mulher restos de alimento humano, o que o leva a considerar: “para que hei-de estar a morrer de fome no mato se na aldeia tenho comida? E resolveu ficar na casa” (Chatelain, 1964, p. 407). Traído pelo companheiro, o chacal passou a uivar, o que foi interpretado pelas pessoas como uma queixa. Não havendo uma moralidade explícita, como é frequente no conto popular, o texto não condena a opção do cão, embora sublinhe de algum modo a sua deslealdade. Já em *Ngulu ni kiombo* a lição está contida apenas no destino do porco, que é sacrificado quando “já tinha deixado nova geração para o substituir”.

Luandino Vieira, aproveitando o facto de as personagens serem animais, transforma o conto numa fábula, introduzindo uma moralidade explícita, já patente no título e reforçada pelos nomes atribuídos aos protagonistas: *Kiombokiadimuka* (< kiombo – javali; dimuka – esperto) e *Ngulukioua* (< ngulu – porco; kioua – tolo). Os desenhos das primeiras páginas, na verdade variações da ilustração que ocupa as páginas centrais, confirmam esta ideia e a primeira apresen-

tação dos dois animais, que são dados como irmãos: Ngulukioua é desenhado a castanho e Kiombokiadimuka a vermelho, havendo uma simetria axial entre as duas representações, o que sublinha o laço fraternal que os une e os caminhos antagónicos que cada um tomou. Outro elemento interessante das figuras está no facto de cada um dos animais ter (aquilo que pode ser interpretado como) duas cabeças, numa eventual sugestão da dualidade que os caracteriza. Podemos ainda reconhecer que estas extremidades arredondadas lembram também falos, o que é condição para o destino de Ngulukioua: depois de reproduzir, será morto.

Um aspeto essencial da fábula construída por Luandino é a sugestão de uma espécie de tempo primordial, uma quase idade do ouro, em que não há divisão entre os animais e os homens: note-se que Ngulukioua recebe “mulher” quando é acolhido no quimbo e que Kiombokiadimuka avisou o irmão dizendo: “No quimbo não gostam os do muxito”. Significa isto que a divisão não é entre animais e homens, mas entre os do quimbo e os do muxito, isto é, entre os da aldeia e os do mato, ou, num registo alegórico de outro tipo, entre os civilizados e os selvagens, os europeus e os africanos, os brancos e os negros. E esta divisão tem uma base alimentar, que funciona bem em todos os planos de leitura, na medida em que tem um carácter simultaneamente natural e cultural, como se vê por aforismos como “A tua comida é que é a tua comida!” (formulado por Kiombokiadimuka) ou “O doce é amargo!” (que Ngulukioua grita no momento da morte).

Uma segunda observação tem que ver com a impressão de a fábula de Luandino ser semelhante a versões presentes noutras culturas, designadamente a europeia. Para ficarmos apenas por aquele que passa como primeiro grande cultor do género, Esopo, é possível identificar pelo menos seis narrativas que manifestam alguma proximidade face à história do autor angolano. A mais parecida será talvez *O lobo e o cão*¹, em que um lobo vê um cão gordo preso pela coleira, exclamando: “Autant la faim qu’un collier pesant”. Semelhante a esta mas tendo burros como protagonistas, atribui-se também a Esopo a fábula *O asno selvagem e o ano doméstico*². Na mesma linha se conta ainda *O asno que louvava a sorte do cavalo*³, em que o burro muda de opinião quando vem a guerra e o cavalo passa a estar exposto a grandes perigos, ou *O cão de combate e os cães*⁴, a história de um cão bem alimentado e forte, preparado para lutar contra as feras, mas que arranca a coleira e foge, para espanto dos cães comuns, que acabam por reconhecer que, embora pobres, têm uma vida boa, na medida em que não têm de enfrentar leões nem ursos. Temos ainda a bem conhecida fábula *O rato do campo e o rato da cidade*⁵, cujo comentário final nos diz “qu’il vaut mieux mener une existence simple et paisible que de nager dans les délices en souffrant de la peur”. Por fim, a uma distância maior, poderíamos citar *Os cães reconciliados com os lobos*⁶, em que aque-

¹ “226. Le loup et le chien” (Ésope, 1967, p. 100).

² “264. L’âne sauvage et l’âne domestique” (Ésope, 1967, p. 117).

³ “268. L’âne louant le sort du cheval” (Ésope, 1967, pp. 118-9).

⁴ “179. Le chien de combat et les chiens” (Ésope, 1967, p. 78).

⁵ “243. Le rat des champs et le rat de ville” (Ésope, 1967, pp. 107-8).

⁶ “216. Les chiens réconciliés avec les loups” (Ésope, 1967, p. 95).

les se deixam enganar pelos segundos, permitindo-lhes o acesso aos rebanhos que guardavam e acabando mortos por eles, o que justifica a seguinte conclusão: “Tel est le salaire que recçoivent ceux qui trahissent leur patrie”.

Em todas estas fábulas há uma inegável semelhança de enredo: há sempre dois animais parecidos em confronto, um doméstico e um selvagem – ou um bem tratado e o outro não –, mostrando-se que as coisas não são o que parecem e que é preferível a pobreza resignada a um bem-estar rodeado de perigos e mais ilusório que real. A grande diferença da fábula angolana está, por um lado, no ponto de vista (a história e a conclusão são apresentadas pela perspectiva do animal selvagem) e no *tom* da conclusão: em vez da resignação e da lamúria que lemos em Esopo, a nota dominante na fábula de Luandino é o orgulho, o que está de acordo com a linha de sentido que o texto vai propondo. Por outro lado, a utilização do português de Angola e o recurso a espaços ao quimbundo despertam – pelo menos no leitor adulto de Portugal – uma surpresa que o vai tornando disponível para outras formas de dizer que abrem para significados mais largos. Veja-se o caso de uma expressão como “morar nos homens” (em vez de “morar com os homens”): a preposição ‘diferente’ torna mais profunda a mudança de vida anunciada por Ngulukioua; não se trata apenas de ir morar entre os homens, mas antes de tornar-se (tentar tornar-se) um deles. Frases como “Foi a fome.” ou “Uma grande seca veio.” permitem – graças a um verbo menos previsível ou à mudança da ordem dos elementos na frase – sugerir uma voz fora do tempo e por isso com maior autoridade para transmitir uma lição de vida.

Difícilmente a fábula voltará a ter o prestígio que teve outrora ou a suscitar o interesse que lhe dispensaram os nossos clássicos (de Sá de Miranda a Bocage, passando por Diogo Bernardes, D. Francisco Manuel de Melo ou Filinto Elísio). Mas a verdade é que o mundo está a mudar e é cada vez mais ténue a linha que separa os homens dos animais, como o comprova a recente alteração ao Código Civil que determinou que estes deixassem de ser considerados como coisas. Não será ainda *O triunfo dos porcos*, mas *Kiombokiadimuka e a liberdade*, recriando um conto tradicional de Angola, apresenta-nos o caso do porco para repensarmos questões de sempre: mais do que o confronto civilizado/selvagem, europeu/afriicano, branco/negro, o problema decisivo da identidade e da resistência, comum a todos os povos de todas as épocas.

Referências bibliográficas

- Calcanhotto, Adriana (2013). *Antologia ilustrada da poesia brasileira para crianças de qualquer idade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Chatelain, H. (1894). *Folk-tales of Angola: Fifty Tales, with Ki-mbundu Text, Literal English Translation, Introduction, and Notes*. Boston and New York: American Folk-lore Society.
- Chatelain, H. (1964). *Contos populares de Angola*. Edição portuguesa dirigida e orientada pelo Dr. Fernando de Castro Pires de Lima. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar.
- Ésope (1967). *Fables*. Texte établi et traduit par Émile Chambry (3^{ème} tirage). Paris: Les Belles Lettres.
- Gonçalves, Z. C. (2013). *Rio sem margem: poesia da tradição oral: livro II*. Vila Nova de Cerveira: Nósomos.
- Mata, I. (2014). As estórias de Luuanda como fábulas angolanas: entre disjunções e confluências. *Diacrítica*, 28, 3, 31-50.

- Matta, J. D. C. (1888). *Delírios: versos: 1875-1887*. Loanda. [Reeditado, com prefácio de Eduardo Bonavena, pela IN-CM, em 2001].
- Matta, J. D. C. (1891). *Jisábu, jihéng'èle, ifika ni jinóngonongo, josónéke mu kimbúndu ni pútu, kua mon' Angola jakim ria matta*. Lisboa: Typographia e Stereotypia Moderna.
- Matta, J. D. C. (1892). *Cartilha Racional para se aprender a ler o Kimbundu (ou língua angolense): Escripção segundo a Cartilha Maternal do Dr. João de Deus*. Loanda.
- Matta, J. D. C. (1893). *Ensaio de Dicionário Kimbúndo-Portuguez*. Lisboa: Typographia e Stereotypia Moderna.
- Pessoa, F. (1987). Naufrágio de Bartolomeu. *Obras em Prosa II*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Ramos, A. M. (2015). Fábulas e parábolas: aproximações aos livros para crianças de Luandino Vieira. In F. Topa, & E. Pereira (Ed.), *De "Luuanda" a Luandino: veredas* (pp. 183-189). Porto: CITCEM/Edições Afrontamento.
- Topa, F. (1998). Agustina e o outro lado da infância. *Olhares sobre a literatura infantil: Aquilino, Agustina, conto popular, adivinhas e outras rimas*. Porto: Edição do Autor.
- Vieira, J. L. (1964, 12 de junho). Porquê o morcêgo come de noite. *ABC – diário de Angola*. Luanda, 3; *Mensagem: boletim*. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, XVI, 1, 80-81.
- Vieira, J. L. (2008). *Kimbokiadimuka e a liberdade*. Leça da Palmeira: Letras & Coisas.

Resumo

Depois de uma breve introdução sobre o modo como a literatura angolana se tem relacionado com a vertente tradicional do seu património, o artigo estuda uma fábula de Luandino Vieira intitulada *Kimbokiadimuka e a liberdade*, relacionando-a com um conto popular recolhido por Héli Chatelain e com fábulas de Esopo.

Abstract

After a brief introduction about the way Angolan literature has been related to the traditional aspect of its heritage, the article studies a fable by Luandino Vieira entitled *Kimbokiadimuka e a liberdade*, relating it with a popular tale collected by Héli Chatelain and with Aesop's fables.

A oratura no conto angolano: O caso d' *A árvore dos gingongos*, *Ynari*, *A menina das cinco tranças* e *Kianda off-shore*

The orature in Angolan short stories: The case of *A árvore dos gingongos*, *Ynari*, *A menina das cinco tranças* and *Kianda off-shore*

Sérgio de Carvalho Rodrigues

serdriguescar@gmail.com

Elisa Nunes Esteves

Universidade de Évora
ene@uevora.pt

Palavras-chave: Literatura angolana, oratura, conto, transtextualidade, escrita, Kianda.
Keywords: Angolan literature, orature, short stories, transtextuality, writing, Kianda.

Quem lê os diversos trabalhos publicados, no âmbito da oratura, com frequência, se depara com a ideia segundo a qual oratura é uma expressão das sociedades não alfabetizadas e, principalmente, das sociedades gregárias que encontram no convívio e na palavra o prazer lúdico, a transmissão dos ensinamentos e até mesmo o gosto de viver. Não estando, completamente, erradas, essas ideias pecam por reduzir a oratura a tais sociedades e transmitem um conceito pré-concebido que não se adequa ao atual contexto de evolução cultural das sociedades nem tão pouco traduz a aceção correta da palavra. Se considerarmos, como Thiong'o (1998, p. 111), a oratura conforme a perspectiva de Pio Zimiru, linguista ugandês que criou tal designação por julgar a mais adequada para se escapar do que podemos chamar de oximoro das expressões: literatura oral, literatura de tradição oral, literatura popular e outras usadas para referir o conjunto de conhecimentos de um povo transmitidos via oral, prontamente, refutaremos tais ideias, uma vez que o debate já não é sobre a designação mais apropriada, ainda que o façam Guerreiro (1998, pp. 9-11)¹ e outros pesquisadores.

¹ A primeira edição da obra de Manuel Viegas Guerreiro é de 1978. Embora já o autor ugandês tivesse proposto a designação "oratura", as suas ideias ainda não eram conhecidas na Europa e,

Seguindo a linha do linguista ugandês² já antes mencionado e outros autores, compreendemos que a oratura é uma manifestação cultural, desde a antiguidade, presente em qualquer sociedade. A sua próxima relação com a literatura remonta milénios, tendo sempre servido de fonte para as diversas obras literárias. Tal perspetiva pode até encontrar suporte na abordagem de Derrida (2015, p. 21) que, explicando o pensamento de Aristóteles, refere que “les sons émis par la voix (...) sont les symboles des états de l’âme (...) et les mots écrits les symboles des mots émis par la voix, c’est que la voix, productrice des premiers symboles, a un rapport de proximité essentielle et immédiate avec l’âme”, isto é, a voz está mais próxima da alma e, ao analisar a Literatura Grega, não encontramos nenhum autor que não recorra à sua oratura para compor a sua obra literária. O mesmo acontece com as outras sociedades em que a escrita esteve e está presente. Nesta base e olhando para o nosso tema, veremos mais adiante que os três contos recorrem à oratura angolana para abordar questões relevantes de tal sociedade, possibilitando a transcendência textual, uma vez que, além desta influência, dialogam também entre si.

Porém não se adequa abordar este tema sem antes apresentar alguns aspetos conceptuais fundamentais e, por esta razão, começamos pelo conto.

Assim sendo, quando se apresenta o conceito de conto é necessário ter-se em consideração o âmbito. Se for no âmbito da oratura, é possível recorrer ao conceito de Parafita (2001, p. 17), para quem conto é um texto narrativo, curto, que visa o deleite, o entretenimento ou a educação do ouvinte, sendo, geralmente, ficcionado, ou então de conteúdo presumidamente verídico que não constitui fator relevante na avaliação do ato narrativo em si e a sua origem anónima inclui-o na tradição oral de uma comunidade com reflexos dos mais variados sentimentos da alma do povo, os seus hábitos, os seus vícios, a sua índole; contudo, no âmbito da Literatura, podemos recorrer a Moisés (2006, p. 37), que afirma que, na perspetiva da história e da sua essência, o conto é a matriz da novela e do romance e isso não quer dizer que tenha de se transformar neles e, assim como a novela e o romance, é irreversível. Deste modo, o autor deixa claro que um conto jamais deixa de ser a narrativa que como tal se engendra, e a ele não deve ser reduzido nenhum romance ou novela. O conto constitui uma unidade dramática por se girar em torno de um único conflito, um único drama ou ação, de acordo com o mesmo autor. Certamente, os conceitos apresentados diferem quanto à autoria, à fixação e a outros aspetos, mas a diferença pode ser ainda maior se tivermos em conta a maior força da tradição de transmitir textos oralmente e o conhecimento que esta arte encerra na cultura angolana.

Se tivermos de indicar um marco importante na oratura angolana, consideraremos o trabalho de Heli Chatelain, que, com a sua *Folk tales of Angola: Fifty*

por consequência, o autor português não usa tal termo. Aliás, um breve olhar sobre pesquisas recentes permite perceber que a designação ainda parece encontrar alguma resistência.

² A perspetiva conceptual de Pio Zimiru sobre a oratura pouco difere da abordagem dos outros autores, a não ser pela designação. Oratura vem do inglês *orature*, sendo a aglutinação de *oral + literature*.

tales with ki-mbundu text, liberal english translation, introduction and note (1894), se tornou o primeiro a fazer uma recolha dos diversos géneros da oratura angolana. A obra, publicada em kimbundu e em inglês na sua primeira edição, só foi publicada em português 70 anos depois, isto é, em 1964. Embora o nome de Chatelain seja o primeiro a ser referido, a maior recolha já feita, na história da oratura angolana, é a de um importante escritor angolano, Óscar Ribas. Dentre as suas várias obras, podemos referir *Missosso I* (1961), *Missosso II* (1962), *Missosso III* (1964) e *Sunguilando – Contos tradicionais angolanos*; todas elas, recolhas importantes e obras incontornáveis na história do conto angolano e, por isso mesmo, na história da oratura angolana e na história da Literatura Angolana. Vários outros nomes juntam-se a estes dois quando o assunto é recolha dos diversos textos da oratura angolana e alguns exemplos são: Raúl David, Carlos Estermann, José Redinha, e Castro Soromenho.

A oratura tem uma forte influência sobre a Literatura Angolana e isto não acontece só com os autores contemporâneos, pois, ao ler os escritores que antecedem a “Geração da Mensagem”, encontramos já elementos que apontam para tal influência, como se percebe na obra de Castro Soromenho, especialmente, no que diz respeito ao conto. Podemos até dizer que esta influência parece ter tido como premissa a obra *Quitúbia* (1792) de Basílio da Gama que antecede até mesmo o aparecimento da imprensa, em 1845, em Angola, e a publicação da considerada primeira obra da Literatura Angolana, *Espontaneidades da minha alma* (1849) de Maia Ferreira. A nossa afirmação sobre tal influência encontra suporte em diversos autores e pesquisadores entre os quais podemos mencionar Mata (2014, pp. 31-50).

Ao retomarmos o conceito de Aguiar e Silva (1997), segundo o qual o texto como entidade semiótica é “um conjunto permanente de elementos ordenados, cujas co-presença, interação e função são consideradas por um codificador e/ou por um decodificador como reguladas por um determinado sistema sógnico” (p. 562), e ao partirmos da perspectiva de Derrida (2015, p. 220), para quem “il n’y a pas de hors-texte”, é-nos permitido entrar no domínio da oratura e afirmar que os textos orais, como acontece com todos os tipos de texto, também apresentam transcendência textual e, por consequência, um permanente diálogo com a literatura e com as outras artes, embora a oratura tenha uma linguagem própria.

Assim, é possível encontrar, nas obras que nos servem de objeto de estudo, elementos que, previamente, fazem parte do universo referencial da oratura angolana, uma vez que de modo mais preciso a oratura é, no entender de Piu Zimiro, “the use of utterance as an aesthetic means of expression” (*apud* Thiong’o, 1998, p. 111).

Esta referência à posição do linguista ugandês, assim como a perspectiva dos parágrafos anteriores, distancia-se da abordagem segundo a qual:

A ficção angolana destaca-se das experiências ficcionais dos outros países africanos de língua portuguesa pela variedade de propostas linguísticas utilizadas. A emergência de um escritor como Luandino Vieira motivou um grau de experimentalismo linguístico que se vem a detetar anos mais tarde, com variantes diversas, em outros escritores, como é o caso de Manuel Rui ou de, um dos mais recentes, Ondjaki.

A língua torna-se, além de uma estratégia verbal, ela própria ‘tema’, uma vez que nela começa o trabalho ficcional, a captação rítmico-cultural da angolidade. (Leite, 2014, pp. 25-26)

O que é chamado de uso do enunciado como meio estético de expressão, certamente, engloba a variedade de propostas linguísticas utilizadas, estratégia verbal e tema, pelo que se adequa afirmar que nisto está a distinção da literatura dos diversos países, porém, é fundamental entender como uma distinção convergente. Não é certo que foi a emergência do autor referido que motivou um grau de experimentalismo linguístico que se veio a verificar nos escritores ao longo dos anos seguintes, pois já vimos que este traço antecede a geração deste autor e prolonga-se, para permanecer, de modo diverso, na História da Literatura Angolana. Mais adiante, daremos mais evidências do que mencionamos, embora a autora lance já algumas bases de um esclarecimento que converge com a nossa perspetiva.

É tarefa inadequada, neste trabalho, apontar uma periodização da Literatura Angolana por falta de consenso quanto às propostas já existentes e, certamente, tal abordagem não cabe num estudo com a concisão que se impõe, porém é possível fazer um breve enquadramento dos três contos na história recente do país e a dimensão transtextual que lhes permite um diálogo com a oratura, que tece uma linha para as entrelaçar entre si.

Se o sobejamente conhecido e aclamado conto *Ynari, A menina das cinco tranças* de Ondjaki foi publicado em 2004, dois anos depois do fim da guerra civil angolana, o conto *A árvore dos gingongos* de Maria Celestina Fernandes foi publicado em 1993, um ano depois da retoma da guerra civil, isto é, uma das fases mais difíceis do conflito vivido no país. Por outro lado, o conto *Kianda off-shore* de José Luís Mendonça, publicado em 2016, surge num momento que, se não se assemelha ao período de dificuldade do último conto referido, também podemos considerar de profunda importância na história do país, cuja importância vemos, mais adiante, nas fórmulas rituais.

A definição de transtextualidade ou transcendência textual de Genette (1992, p. 7), como sendo “tout ce qui le met en relation, manifeste ou secreta, avec d’autres textes”, bastar-nos-ia para justificar o presente trabalho, porém devemos juntar os elementos que põem os contos referidos no parágrafo anterior em relação manifesta ou secreta com textos da oratura angolana e até mesmo entre si. Deste modo, e ainda que não recorramos a todos, temos em conta cinco tipos de relações transtextuais mencionados pelo autor de *Palimpsestes* que são: a paratextualidade, a intertextualidade propriamente dita, a hipertextualidade, a metatextualidade e a arquitekstualidade (Genette, 1992, p. 16). Ao considerar a última perspetiva de Derrida referida, entendemos que o processo de composição de uma obra literária permite ver a transtextualidade, na sua raiz, em todas as suas idades: antes de se tornar arte, era registo do texto da tradição oral e este diálogo com a oratura, embora sempre diverso, permanece até hoje.

Quanto ao paratexto, os títulos apontam para um diálogo com a oratura, já que, no caso da obra de Maria Celestina Fernandes, *gingongo* é uma palavra que vem do kimbundu e quer dizer gémeo. Os gémeos, na tradição angolana, são um presente, uma bênção de Kianda, deusa das águas, rainha das sereias e está

presente nos rios, lagos, lagoas e mares, o que quer dizer que são pessoas muito especiais. Embora o seu nome não seja referido no título nem em nenhuma parte no conto de Ondjaki, os referentes que nos remetem a ela abundam, no texto, e o nome Ynari é também uma referência à oratura pelo facto de se tratar de uma palavra que, tal como gingongo e kianda, vem do kimbundu, significando “hiena”. Se, na fábula e outros géneros textuais desta milenar arte, os animais ganham características humanas e participam como personagens, ganhando voz, podemos entender o nome deste personagem como mais uma evidência da transcendência textual. Ao lermos que é a menina das cinco tranças, encontramos mais um diálogo com a oratura, pois as tranças tanto podem apontar para o plano diegético, tratando-se de uma evidente metáfora na qual a cabeça da menina seria o país ou, numa perspetiva mais abrangente, a terra e as tranças seriam os diversos povos com os respetivos conflitos, como também podem apontar para o facto de terem, tal como os diversos cortes de cabelo, tranças e penteados, significados próprios em algumas comunidades do país e há textos da oratura angolana que dão relevo a este aspeto. A dedicatória desta obra parece corroborar com o que referimos quanto ao plano diegético e um exemplo do que referimos sobre o significado das tranças é o conto *O segredo das tranças*³, que faz parte da oratura angolana.

Os conflitos acima referidos são referentes à guerra e chegam a ser, até mesmo, existenciais⁴ também. Já o título do conto de José Luís Mendonça evidencia mais esta influência da oratura porque, certamente, a palavra Kianda, tendo o significado antes mencionado, não permite pensar de modo contrário. *Kianda off-shore* é, claramente, Kianda no alto mar, lugar incerto, e o convite a Júlio Famosa é este convite a lugar incerto. Quando lemos o conto compreendemos a razão do título, que, além do diálogo com a oratura, aponta para a isotopia tanto temática quanto figurativa, pois Kianda é o epónimo de Luanda.

Como já foi possível perceber, as relações intertextuais ocorrem tanto entre os contos quanto entre os diversos textos da oratura e eles.

N’ *A árvore dos gingongos*, a abordagem incide sobre a temática do conflito armado que se vivia no país bem como a necessidade de reconciliação e unidade nacional. No plano diegético, a ênfase recai sobre o conflito dos gingongos que não queriam que os outros irmãos e as pessoas de fora da casa, que não eram da família, se beneficiassem da fruta que saísse da árvore, ainda que fosse para cair e apodrecer no chão. Considerando o contexto da guerra civil angolana, podemos afirmar que os pais e os personagens de fora da família, isto é, os vizinhos que também tiravam as frutas maduras da mangueira, correspondem à responsabilidade, mediação e interferência externa naquele conflito armado. Nesta esteira, aproximamo-nos da metáfora na qual a árvore seria o país e as frutas seriam as suas

³ Este conto faz parte de uma publicação de Rogério Andrade Barbosa intitulada *O Segredo das Tranças e Outras Histórias Africanas*.

⁴ Este aspeto remete-nos ao romance de Manuel Rui que, tendo a mesma forte influência da oratura, nos apresenta esta metáfora da trança como sendo a inevitável relação entre povos com os seus conflitos existenciais.

riquezas, sem esquecer dos irmãos na posição dos principais grupos beligerantes, sendo os gémeos aqueles que tiveram a posse da árvore legitimada pelos pais.

O número dois é bastante simbólico na obra, pois diz respeito não só aos gémeos, mas também a dois grupos opostos dentro da mesma família, ao espaço diegético que corresponde a dentro da casa e fora dela, sendo o espaço da casa uma metáfora do país, e sem esquecer que o conflito armado em Angola, na altura da publicação da obra, se dava entre dois partidos: MPLA e UNITA. As referências à guerra civil nos outros contos apontam também com mais incidência para o mesmo período. Ainda que seja o número cinco aquele que aparece no título do conto de Ondjaki, o dois não deixa de ser um número bastante simbólico quando Ynari conhece, na aldeia do homem pequeno e mágico, o velho muito velho que inventa as palavras e a velha muito velha que destrói as palavras. O cinco compreende-se como a confirmação da metáfora antes referida. O velho muito velho e a velha muito velha parecem ser gémeos, pois segundo as referências do texto eram “duas pessoas muito especiais” (Ondjaki, 2004, p. 20) e o narrador refere-se à faixa etária deles como sendo a mesma. Assim sendo, considerando as características antes referidas dos gémeos, na cultura angolana, especialmente, na cultura ambundu, e o que dissemos no ponto anterior, torna-se evidente o diálogo estabelecido entre os dois contos no que diz respeito aos gémeos Adão e Eva d’ *A árvore dos gingongos* e os dois velhos muito velhos de Ynari, *A menina das cinco tranças*, permitindo-nos afirmar que estes dois últimos também eram gémeos, pela distinção do tratamento que recebiam e o misticismo, em torno deles, semelhante ao caso dos primeiros sobre quem vovó Chica, repreendendo os irmãos, diz “(...) Faz favor não trazer desgraça aqui, deixem lá as crianças. Vocês não sabem que zanga dos gingongos traz azar? Essa gente são mulóji, deixem-nos em paz” (Fernandes, 2009, p. 15). O cinco também aparece no conto de José Luís Mendonça quando o narrador refere as “chatas que navegavam em direcção à ilha de Luanda” (Mendonça, 2016, p. 143). O cinco, tanto num conto como no outro, representa os continentes e talvez seja por esta razão que o narrador de *Kianda off-shore* diz que eram cinco ou seis.

É de crer que a nossa perspectiva é reforçada a partir do paratexto, no qual a autora, na última página, refere este aspeto e Edna Bueno introduz o leitor com “Conversas de além-mar”.

Se os dois velhos muito velhos, no conto de Ondjaki, forem gémeos, como julgamos, estaremos, novamente, diante de uma referência à figura de Kianda. Mais adiante, veremos outro aspeto que indica a presença deste personagem recorrente na oratura.

O diálogo entre os três contos, em articulação com a oratura, é mais certo quando percebemos, nos dois primeiros contos, a presença de um casal de gémeos e também notamos a presença do número dois com forte simbolismo no conto *Kianda off-shore* de José Luís Mendonça, embora já não seja uma referência a personagens gémeos e sim ao número de maridos que Kianda teve, como lemos em seguida:

Este mundo é muito cruel, como deves saber. Já tive dois maridos. O primeiro era ciumento e quase me ia matando de porrada. O segundo era mulherengo e quase

me ia matando de desprezo. No fundo, bem lá no fundo, os meus ex-maridos só queriam era o meu dinheiro. (Mendonça, 2016, pp. 144-145)

Se o estado marital leva o leitor a um passeio pela história do país, o marido que batia é o período de guerra e, se nos primeiros casos identificamos o contexto histórico e sociopolítico como sendo, para o primeiro conto, de retoma do conflito, isto é, da guerra civil e de fim da guerra civil, para o segundo, o conto de José Luís Mendonça enquadra-se também num momento de crise, ainda que não envolva os ambientes de conflitos anteriores, apontando com clareza, desde o paratexto até ao intertexto, para a subtil crítica social, política e económica e para a reflexão sobre destino arriscado de um país que tem a economia centrada no petróleo. Na sequência, apresentamos a seguinte referência extraída do texto, corroborando com a nossa afirmação:

Me cansei da vida aqui na cidade. Agora sou empresária, tenho uma plataforma de exploração de petróleo. E é lá onde tenho a minha casa. No mundo dos negócios sou mais conhecida por Kianda *Off-shore*. Tens de decidir, agora mesmo, se aceitas o meu amor e vens viver comigo na solidão do alto-mar. Vens comigo? (Mendonça, 2016, p. 145)

Este convite parece ser um sinal de risco, pois houve uma transgressão e, se houve transgressão é porque havia proibição. Pelo que diz o narrador na página 142, a proibição era a de pescar um golfinho por se tratar também de pessoa. Esta crença, não só relacionada ao golfinho, é um elemento recorrente na cultura angolana e a proibição de pescar certos animais aquáticos decorrente desta crença é um facto nas diversas comunidades do país. Embora não se adegue uma abordagem do conto angolano, no âmbito da oratura e da literatura, operando os conceitos que não tenham a cultura do país como ponto de partida, é pertinente afirmar que o carácter universal deste conto de José Luís Mendonça remete a algumas das 31 funções dos personagens do conto propostas por Propp (2015, pp. 36-80): proibição – transgressão, partida, punição. Nos três contos, temos elementos que não permitem o diálogo com a oratura passar despercebido, principalmente, quando os narradores dão ênfase a algumas referências. No primeiro conto, ao relatar a celebração que houve, o narrador esclarece a condição privilegiada deles desde o nascimento, como transcrevemos abaixo:

No dia em que os gingongos, os gémeos, nasceram, a casa encheu-se de muita animação. Amigos e familiares compareceram em peso, trazendo cada um a sua oferta. Os bebês foram ungidos na testa com óleo de palma e foi-lhes dado a chupar mel. Houve cânticos e bater de latas pelo bairro para anunciar a boa nova. Papá Policarpo chamou os velhos companheiros de rebita e dançaram pela noite adentro. Comida e bebida não faltaram. É que as coisas têm de ser assim mesmo. Se os gingongos são mal recebidos, ficam zangados, podem adoecer a ponto de morrer! (Fernandes, 2009, pp. 8-9)

Além da condição privilegiada, este relato do narrador aponta para a presença de fórmulas rituais próprias da oratura, sendo esta a primeira, neste conto, e o propósito deste ritual é dar as boas-vindas aos gémeos. A segunda referên-

cia, encontramos, na página 11, quando a velha Mariquinha faz um tratamento tradicional para os gémeos não serem atormentados por maus espíritos. Na sequência da transcrição acima, num tom e palavras de sentença, muito semelhante àquele a que, mais tarde, o narrador de *Ynari, A menina das cinco tranças* recorre para encerrar a sua narração, o narrador do primeiro conto, embora seja apenas para encerrar o último parágrafo transcrito, afirma “Assim falam os mais velhos” (Fernandes, 2009, p. 9). Como referimos antes, no segundo conto, identificamos a mesma expressão posta de modo diverso quando o narrador afirma “E, como dizem os mais-velhos, foi assim que aconteceu” (Ondjaki, 2004, p. 43). No terceiro conto, ainda que não encontremos tal expressão, o narrador refere que “Afinal, o oceano é lindo, principalmente ao pôr-do-sol, quando o astro-rei desce por detrás do Mussulo e a sua avó Málwa lhe contava estórias de kiandas mais belas que a ilha do Mussulo” e aponta, na sequência, mais uma referência ao conflito armado e à insegurança que causava, dizendo que contava também estórias “(...) de reis antigos que tinham vindo das montanhas da Somália e ele tinha vontade de viver” (Mendonça, 2016, p. 143), o que remete o leitor à ideia de que os reis da Somália eram os integrantes do grupo que se opunha, frequentemente, ao governo do MPLA, ameaçando dizimar a população, como ficou gravado na memória coletiva dos angolanos. Não se pode esquecer que, ao que acabamos de referir, se inclui a ideia da natureza antiga da guerra civil angolana, envolvendo: MPLA, FNLA e UNITA.

A expressão não é a mesma, porém o recurso de legitimar a sua narração no discurso dos mais velhos é um recurso próprio da oratura angolana e as duas expressões primeiras, especialmente, são próprias desta arte milenar. Esta reflexão encontra respaldo no carácter didático do conto, no âmbito da oratura angolana, mesmo quando se propõe a divertir, uma vez que a diegese propõe sempre uma lição, que o ouvinte-modelo deve tirar.

À semelhança do que acontece no conto de Maria Celestina, também encontramos referências a fórmulas rituais, no conto de Ondjaki, quando o narrador, da página 21 à página 24, refere a celebração da chegada de Ynari à aldeia do homem pequeno e mágico, isto é, um ritual com o propósito de dar as boas-vindas à menina e, pelo papel desta protagonista mais adiante, permite uma analogia com o período de guerra civil, no país, em que havia negociações de paz com participação de representantes da ONU, como mediadores. Os dois velhos que Ynari conhece na aldeia do homem pequeno e mágico, facilmente, remetem o leitor aos dois partidos beligerantes já referidos. Aliás, a constante referência à magia, neste conto, já indicia tais fórmulas rituais, embora a mais evidente seja aquela em que o narrador relata que:

(...) O velho muito velho que inventa palavras pôs novas ervas na cabaça enorme mas pequena, disse também algumas palavras que Ynari não conseguia lembrar, mesmo assim, estando ainda as palavras tão frescas. Os homens pequenos punham a mão na cabaça enorme mas pequena, bebiam um pouco do líquido e aproximavam-se do velho muito velho que inventa palavras. Ele dizia uma palavra no ouvido de cada um e eles abandonavam a aldeia dos homens pequeninos para voltarem só no próximo cacimbo. O homem pequeno e mágico foi chamado ao centro, e apresentou

Ynari, a menina das cinco tranças. Também Ynari foi chamada ao centro pela velha muito velha e pelo velho muito velho. (Ondjaki, 2004, pp. 22-23)

Não encontramos, no conto *Kianda off-shore*, fórmulas rituais, mas é possível perceber que há crença na transgressão de uma proibição e no incumprimento do ritual de acalmar as sereias, pois capturar um golfinho foi uma transgressão, o que determina o destino de Júlio Famosa, mesmo não sendo uma falta sua. Este conto de José Luís Mendonça, assim como se verifica em outros da obra *Luanda fica longe e outras estórias austrais*, é uma narrativa fantástica que legitima o seu discurso plural na oratura.

O rio, no conto de Ondjaki, reveste-se de fundamental importância para o que afirmamos sobre os dois velhos e também é uma evidência da participação, ainda que indireta, de Kianda, este personagem da oratura do país. É à beira do rio que Ynari conhece o homem pequeno e mágico, onde marcam de se encontrar, é caminhando junto do rio, ou seja, sempre a seguir o seu curso, que chegam à aldeia do homem pequeno e mágico, mas, principalmente, é do rio que os habitantes tiram a água para o ritual em que Ynari ensina a ouvir, falar, ver, cheirar e, por último, ensina o sabor ao povo das cinco aldeias.

No que diz respeito à hipertextualidade, importa antes de mais compreender que quer Maria Celestina Fernandes, Ondjaki e José Luís Mendonça tenham ou não tido contacto com contos ou outros textos que pertençam à oratura, nos quais estejam presentes os elementos referidos, ou com os contos uns dos outros, a hipertextualidade não é posta em causa, uma vez que “aussi est évidemment un aspect universel (au degré près) de la litterarité: il n’est pas d’aevre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n’en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les aevres sont hypertextuelles” (Genette, 1992, p. 18). Assim sendo, o conto de Ondjaki podia bem, só pelo que referimos, servir de hipertexto ao conto de Maria Celestina Fernandes, mas não faremos tal afirmação, que exige uma pesquisa mais alargada e muitas outras justificações não permitidas pela necessidade de concisão deste trabalho. Em todo o caso, é certo o diálogo entre os três contos e destes com os diversos textos da oratura como, por exemplo, o conto *O peixarrão*, que aparece na obra *Sunguilando* de Óscar Ribas, ou aquele sobre uma sereia que aparece a um homem muito pobre para lhe revelar a existência de um tesouro que o tornaria rico e depois de enriquecer, ele torna-se egoísta, gastando tudo só consigo mesmo, não se lembra dos outros à sua volta, razão que leva a sereia a fazer desaparecer o tesouro para castigá-lo, de modo que ele volta à condição de pobreza anterior. Podíamos ainda afirmar, nesta circunstância, que os três contos servem de hipertexto aos textos da oratura, mas também não faremos tal afirmação que, além de exigir uma pesquisa mais alargada e muitas justificações não permitidas pela necessidade de concisão deste trabalho, parece ter uma resposta óbvia.

É nosso entender que, para tratar da arquiteitualidade, de modo cabal, temos de voltar a algumas questões conceptuais de conto já referidas, pois remeter-nos-á, imediatamente, aos dois âmbitos: da literatura e o da oratura. Por certo, apresentar, aqui, a classificação dos diversos géneros da oratura angolana não se adequa pelo facto de haver muitas propostas, como as das recolhas dos seguin-

tes pesquisadores: Óscar Ribas, Heli Chatelain, José Redinha, Honorat Aguessy, etc., e, sem dúvida, ainda é um debate aberto.

Ao ler o romance angolano, com frequência, o leitor percebe, desde o título, a presença da oratura e um bom exemplo é *O desejo de Kianda* (1995) de Pepetela, aliás, vale referir que, neste diálogo entre oratura e literatura, o fantástico encontra um terreno muito fértil e o exemplo é o romance *A saúde do morto* (2002) de Luís Fernando. Esta perspectiva vai ao encontro da abordagem de Renato Prada Oropeza, para quem o fantástico

No define una cualidad actual de objetos o seres existentes, como tampoco constituye una categoría o un género literario, pero supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraria para el lector, refleje, bajo el aparente juego de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo. (Oropeza, 2001, p. 84)

Ora, o mesmo acontece nos contos. Os diversos títulos de outros contos da literatura angolana, como *Estória de Kapangombe* (1978) de Jofre Rocha e, até mesmo, *Nsinga – O mar no signo do laço* (2012) de Amélia da Lomba, apontam um esbatimento de fronteiras entre a oratura e a literatura angolana. Tais obras permitem um debate em função das expectativas que, criadas pelos seus títulos e outros elementos paratextuais, seguramente, levam o leitor às fronteiras desta arte milenar angolana. Tais títulos pretendem clamar este valor que se eleva que é a angolanidade literária referida por pesquisadores como Kandjimbo (2011, p. 53) e, como foi possível ver, embora numa abordagem diferente, Leite (2014, p. 26) corrobora com esta posição.

Genette (1992, p. 7) explica que a arquiteculturalidade nos levará aos “types de discours, modes d’ énonciations, genres littéraires”. Sendo o âmbito literário, embora apontemos as aproximações referidas, não se adequa um olhar diverso ao que se adequa para o conto.

Não apresentaremos, aqui, amiúde aspetos ligados à metatextualidade, pelo facto de não nos levar aos pontos mais relevantes, mas vale mencionar que Ceva (2013, pp. 136-147) já indica esta evidência, pois reflete sobre o conto *A árvore dos gingongos*, comentando-o e explicando-o, de modo a torná-lo mais compreensível para quem o lê, assim como, numa abordagem diversa, Muraru (2010), refletindo sobre o conto de Ondjaki, comenta-o e também o explica, para que ele seja mais compreensível para o leitor.

É de crer que, para seguir, retomamos a referência antes apresentada sobre o fantástico, uma vez que nos leva, como referimos, a uma incursão sobre o imaginário coletivo, e recorremos a Malrieu (1996, p. 129) para afirmar que o ato de imaginação, nos três contos, consiste, dado que este ato é uma projeção, na recuperação de um passado, não com o intuito de o recomençar, mas sim para transfigurá-lo e esta recuperação opera um movimento no sentido do futuro. Este aspeto converge com o que já foi abordado, quando apresentamos a ideia segundo a qual o conto indica uma reflexão sobre o destino arriscado de um país que tem a economia centrada no petróleo.

É possível concluir que os três contos, embora tenham sido escritos em momentos diferentes da História de Angola, apresentam as aproximações desta

marca enriquecedora e indispensável da Literatura Angolana que é o permanente diálogo com a oratura, pelo uso do enunciado como um meio estético de expressão, convergindo com a perspectiva de Pio Zimiru. É, por esta razão, pertinente reiterar que os três contos apresentam aspetos relevantes da cultura angolana, forte crítica social e um fio que os liga, estabelecendo-se, assim, um diálogo entre eles por meio da oratura, que lhes empresta referentes e, até, temas. Um dos referentes é, sem dúvida, Kianda. Seguindo a linha do pensamento estruturalista de Genette, observamos, nos contos, algumas ocorrências de transcendência textual em relação aos textos da oratura angolana. De modo que a transcendência textual é verificada nos seus diversos níveis: paratextual, intertextual, hipertextual, arquitekstual e metatextual. Neste contexto de inclusão do tradicional no contemporâneo, numa base transcultural, é possível encontrar o inverso e a relação de mútua fecundidade, elevando-se a afirmação da pluridiscursividade como força permanente na narrativa angolana contemporânea.

Referências bibliográficas

- Aguiar e Silva, V. M. (1997). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina.
- Bettelheim, B. (2013). *Psicanálise dos contos de fadas*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Ceva, A. L. de A. (2013). *Intelectuais negras: escrituras de mulheres negras brasileiras e angolanas como instrumento de resistência sociocultural* (Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Serviço Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro). Disponível em http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0912208_2013_completo.pdf [2 de Fevereiro de 2017].
- Derrida, J. (2015). *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Debus, E. S. D. (2013). A Literatura Angolana para infância. *Educação & Realidade*, 38 (4), 1129-1145.
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula*. Lisboa: Editorial Presença.
- Fernandes, M. C. (2009). *A árvore dos gingongos*. São Paulo: Editora Difusão Cultural do Livro – DCL.
- Genette, G. (1992). *Palimpsestes – la littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil.
- Guerreiro, M. V. (1998). *Para a história da literatura popular portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- Jolles, A. (1996). *Formes simples*. Paris: Édition du Seuil.
- Kandjimbo, L. (2011). **As condições de possibilidade para uma teoria da Literatura Angolana no campo das literaturas africanas. Sobre angolanidade literária**. Luanda: INIC.
- Laranjeira, P. (1995). *Literatura Angolana de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Leite, A. M. (2014). Tematização linguística e arte narrativa em *Luuanda*. *Diacrítica*, 28 (3), 25-30.
- Malrieu, P. (1996). *A construção do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Mata, I. (2014). As estórias de *Luuanda* como ‘fábulas angolanas’: entre disjunções e confluências. *Diacrítica*, 28 (3), 31-50.
- Mendonça, J. L. (2016). *Luanda fica longe e outras estórias austrais*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Moisés, M. (2006). *A criação literária – prosa I*. São Paulo: Editora Cultrix.
- Muraru, A. C. (2010). Ynari à luz dos mínimos. *Nau Literária*, 6 (1). Disponível em <http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/13410/10330> [20 de Janeiro de 2017].
- Oliveira, M. A. F. de (1997). *A formação da Literatura Angolana (1851-1950)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Ondjaki (2004). *Ynari, A menina das cinco tranças*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Oropeza, R. P. (2001). El discurso fantástico contemporáneo: tensión semántica y efecto estético. *Revista Semiosis*, 2 (3), 54-76.
- Parafita, A. (2001). *Antologia de contos populares: contos religiosos, contos novelescos, contos de fadas, contos do demónio estúpido*. Lisboa: Plátano.
- Propp, V. (1981). *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos.

- Propp, V. (2015). *Morphologie du conte*. Lonrai: Édition du Seuil.
- Thiong'o, N. W. (1998). *Penpoints, gunpoints and dreams towards a critical theory of the arts and the state in Africa*. New York: Oxford University Press.
- Venâncio, J. C. (1987). *Uma perspectiva etnológica da Literatura Angolana*. Lisboa: Ulmeiro.
- Zirimu, P. & Gurr, A. (Eds.) (1973). *Black aesthetics: Papers from a colloquium held at the University of Nairobi, June, 1971*. Nairobi: East African Literature Bureau.

Resumo

A oratura, denominação proposta por Piu Zimiro, é uma manifestação cultural, desde a antiguidade, presente em qualquer sociedade. A sua próxima relação com a literatura remonta milénios, tendo sempre servido de fonte para as diversas obras literárias. O presente estudo procura analisar a sua influência sobre a Literatura Angolana, com particularidade, sobre o conto. Para tal, consideramos os pressupostos teóricos relativos à oratura e ao conto, tanto na perspetiva da primeira quanto na perspetiva literária, sem excluir marcos incontornáveis da “História do Conto Angolano”. Três contos da Literatura Angolana servem-nos de objetos de estudo: *A árvore dos gingongos* (1993) de Maria Celestina, *Ynari, A menina das cinco tranças* (2004) de Ondjaki e *Kianda off-shore*, que faz parte da obra *Luanda fica longe* (2016) de José Luís Mendonça. Os três contos, escritos em três momentos diferentes da História de Angola, apresentam as aproximações desta marca enriquecedora e indispensável da Literatura Angolana que é o permanente diálogo com a oratura. Apresentando aspetos relevantes da cultura angolana, forte crítica social e um fio que os liga, os três contos dialogam por meio da oratura, que lhes empresta referentes e temas. Um dos referentes é, sem dúvida, Kianda. Na linha do pensamento estruturalista de Genette, nos contos, observamos as recorrências transtextuais verificadas em relação aos textos da oratura angolana. A transcendência textual foi verificada, de modo breve, em diversos níveis: paratextual, intertextual, hipertextual, arquitetural e até metatextual. Neste contexto de inclusão do tradicional no contemporâneo, numa base transcultural, é possível encontrar o inverso. Da relação de mútua fecundidade, se eleva a afirmação da pluridiscursividade como força permanente na narrativa angolana contemporânea.

Abstract

Since the ancient times, orature, a denomination proposed by Piu Zimiro, is a cultural manifestation present in any society. Having always served as source for several literary works, it has a close connection with literature for millennia. This research aims to analyze the influence that it has on the Angolan Literature, especially on the short stories. Thus, we took into consideration a theoretical framework related to orature and short story, in the perspective of the first and also in the perspective of literature, without excluding essential milestones of the “History of Angolan Short Story”. Three Angolan Literature short stories are the object of study. They are: *A árvore dos gingongos* (1993) written by Maria Celestina Fernandes, *Ynari, A menina das cinco tranças* (2004) written by Ondjaki and *Kianda off-shore*, that is part of the literary work *Luanda fica longe* (2016) written by José Luís Mendonça. The three short stories, written in three different moments of the History of Angola, get nearer to this enriching and pivotal feature of the Angolan Literature, which is the continuous dialogue with orature. Presenting relevant aspects of the Angolan culture, severe social criticism and a cord that connects all of them, the three short stories allow the dialogism through orature, which gives them referents and themes. One of the referents is, undoubtedly, Kianda. We verified the transtextual recurrence related to the texts of the Angolan orature, following the line of Genette structuralist thought. Briefly, the textual transcendence was verified in different levels: paratextual, intertextual, hypertextual, architextual and also metatextual. In this context of inclusion of the traditional in the contemporary, it is possible to find the reverse, in a transcultural base. From the mutual fruitfulness relation, the affirmation of the pluridiscursivity comes as a continuous strength in the contemporary Angolan narrative.

Entre um motivo de luta e uma desilusão: Angola escrita nos contos *A Revelação* e *O nosso país é bué*, de Pepetela

Between a motive of struggle and a disappointment: Angola written in the short stories *A Revelação* and *O nosso país é bué*, of Pepetela

Sidnei Boz

UNEMAT, Brasil¹
sidneibo@hotmai.com

Aginaldo Rodrigues da Silva

UNEMAT, Brasil
agnaldosilva2001@uol.com.br

Amanhã talvez eu tenha que me sentar em frente aos meus filhos e lhes dizer que fomos derrotados. Mas eu não poderia olhar para eles nos olhos e lhes dizer que eles vivem assim porque eu não me animei a lutar.

Mahatma Gandhi

Palavras-chave: Literatura angolana, contos angolanos, Pepetela, *A Revelação*, *O nosso país é bué*; pós-colonialismo.

Keywords: Angolan literature, Angolan short-stories, Pepetela, *A Revelação*, *O nosso país é bué*, post-colonialism.

Este trabalho apresenta um estudo de dois contos de Pepetela: *A Revelação* e *O nosso país é bué*, nos quais percebemos uma aproximação na figura dos dois jovens protagonistas, Candimba e Lito. Os dois meninos ainda com o mundo a descobrir, entretanto separados por uma distância de mais de três décadas, considerando o momento de produção das obras, sofrem alguns d'os problemas vivenciados por Angola neste período.

¹ Doutorando do PPGEL – UNEMAT, bolsista CAPES.

As reações esteticamente representativas dos dois miúdos nos contos, em face dos problemas apresentados pelas suas vivências, nos fazem perceber como Angola lida com a superação de alguns de seus problemas pós-coloniais. Candimba sente os efeitos do racismo presentes na sociedade pré-independência angolana, observada principalmente na figura de Mariana, mulher negra, que é enganada e rejeitada pelo branco Sô Ferreira. Lito vive na Angola independente do final do século XX, e percebe, dentre outros fatores, seu sentimento nacionalista na ilusão da exploração de petróleo ser afetado pela realidade que o mundo globalizado proporciona.

Percebemos que as duas obras se inserem nas reflexões de Ana Mafalda Leite (2012) sobre a oralidade presente nos textos de literatura africana de língua portuguesa. A autora pondera que os mesmos são frutos de uma construção social oriunda da oratura, na qual a leitura e a escrita se caracterizam pela participação do escritor e do leitor no acontecimento do discurso. Assim, Pepetela traz ao enredo destas duas obras um pouco da história da sociedade angolana, na forma de uma breve passagem da infância dos dois garotos, os quais com sua visão pueril estão a perceber como funciona a sociedade onde vivem.

Dessa maneira, os contos seguem também ao gosto Walter Benjamin (1994), para quem as melhores narrativas escritas são aquelas que apresentam histórias que se aproximam daquelas contadas oralmente. Esta característica apresentada pelos contos abordados precisa ser percebida na devida relação entre a arte e o engajamento político do autor ao retratar esteticamente a situação social de seu país. Sentimentos nacionalistas e desilusões sofridas pelo povo caracterizam o pano de fundo histórico presente na narrativa.

O primeiro conto, *A Revelação* foi escrito por Pepetela em Lisboa no ano 1962. No boletim nº 4 da CEI daquele mesmo ano foi citado como destaque do concurso literário promovido CEI – Casa de Estudantes do Império, no qual Urbano Tavares Rodrigues o classificou como “conto excelente” e “pequena obra-prima” (Pepetela, 2017). A primeira publicação do conto, entretanto, ocorreu no ano seguinte, em 1963, em São Paulo, no *Correio Brasiliense*.

Pepetela, que à época começava a carreira literária, considera à altura da produção deste conto, quando se iniciou a luta pela libertação em Angola que: “os motivos eram fortemente raciais e menos políticos, em primeiro lugar, e perfilava-se a descoberta de outra maneira de apreciar o que parecia acontecer. Também o autor era jovem e aprendia.” (Pepetela, 2008, p. 15). A obra traz como temática central o racismo, do qual nos interessa especialmente os efeitos causados nas atitudes do jovem protagonista.

O conto apresenta como personagem principal Candimba, um menino que auxiliava a mãe nos afazeres. A mãe preparava “jinguba” – amendoim, com açúcar em calda e Candimba o vendia pelas ruas da cidade. Certo dia, precisando buscar sal para mãe, o menino presenciou uma discussão entre Sô Ferreira e Mariana. A mulher negra reclamava com o comerciante branco uma promessa feita: “– Sô Ferreira, meu marido vai saber. Filho sai mulato, Chico vê logo não é dele. Ele me mata, Sô Ferreira...” (Pepetela, 2008, p. 22).

Mariana estava à altura casada a mais de um ano com Chico, um homem negro. A discussão entre a mulher e Sô Ferreira toma contornos mais dramáti-

cos, os quais Candimba observa, escondido à porta da mercearia. A inocência do menino, não impede que no decorrer da conversa entre os dois adultos, perceba que esta se tratava de um caso amoroso entre a mulher negra e o comerciante branco. Exaltado Sô Ferreira despacha logo Mariana, não cumprindo com as promessas que fizera em troca dos favores sexuais:

– Sô Ferreira prometeu. Te dou vestidos, vais mesmo na cidade, vais pra minha casa. Te tiro da sanzala... Teu filho vai ser meu no papel, lhe dou educação. Agora já lhe dei tudo que queria, já se deitou comigo, m'abandona.

– Então? Prometi? Alguém ouviu? Só tu mesmo. Vai dizer no teu marido, vê lá se ele acredita. Digo-lhe que é mentira, que foste tu que me pediste, que vocês todas querem é dormir com brancos. Vai na polícia, se eles acreditam em ti ou em mim". (Pepetela, 2008, p. 23)

A discussão presenciada por Candimba segue com o comerciante a rir sarcasticamente e a ameaçar Mariana, ou seu marido, se viessem tomar satisfação: "Dou-lhe tantos tiros que fica como um Cristo!" (Pepetela, 2008, p. 24). A exploração colonial representada na figura de Mariana se torna perceptível. O colonizador, branco, na figura de Sô Ferreira, se aproveita da vulnerabilidade de Mariana, para obter os favores sexuais e depois quando já havia conseguido o que queria a ignora, deixando-a em situação difícil.

Fanon (2008) nos explica sobre a colonização, que uma das estratégias mais utilizadas pelo colonizador para demonstrar a inferioridade do colonizado é o racismo. O racismo, nesta situação específica, nos faz perceber que mulheres negras se interessam por homens brancos porque neles veem a possibilidade de ascensão social (Fanon, 1979). Pode-se observar desta forma que Mariana, enquanto colonizada vê tudo que é do colonizador, branco, superior a sua cultura. Essa superioridade técnica do colonizado, ainda conforme Fanon (1979), relega tudo que é seu, colonizada, negra, a um plano inferior, quer seja no âmbito pessoal, ou social.

Em *A Revelação*, Candimba aproveita a chegada de outra freguesa à mercearia para se despachar, porém voltando rumo à sua casa a memória daquela cena, do branco a maltratar e ameaçar Mariana não lhe sai da cabeça. Os efeitos daquele desprezo sarcástico influenciam as atitudes do menino que se sente indignado pela situação de Mariana. Candimba decide ficar sozinho em suas reflexões, em meio à capoeira que ficava nas proximidades de sua casa onde encontra um coelho branco, o qual relaciona com Sô Ferreira e que vai expiar sua indignação.

Em meio à tentativa frustrada de atingir com um "murro" o coelho, arrepende-se da sua atitude impensada junto ao animal indefeso. No entanto, a revolta do miúdo só aumenta ao saber que Mariana se suicida. Candimba quer contar para todos que sabe o motivo da morte da mulher, mas ninguém lhe dá ouvidos. Era um menino negro, era pobre, a sua voz, tanto quanto a de Mariana não era ouvida. Ainda observa ao longe Sô Ferreira indiferente ao fato. O modo como Candimba resolve sua dor, sua ira diante da situação revoltante é voltar para casa e matar impiedosamente o coelho, com um canivete.

O fato descrito no conto nos permite observar um sentimento que viria a se desenvolver na luta pela libertação em Angola, pois, lembrando as palavras do

próprio autor, aqui os motivos eram “mais raciais e menos políticos”. O racismo presente no início da luta de libertação em Angola pode ter servido de elemento agregador junto às diferenças tribais e sociais que mobilizaram o povo a lutar pela independência do país. Seus efeitos devastadores num sentido ambivalente da colonização pode ter escamoteado outros problemas que viriam à tona, principalmente no pós-independência.

Candimba, ainda na sua juventude, iria ter de lidar com o racismo e com efeitos que este gerou na relação colonizador-colonizado, entre angolanos e portugueses. Num processo ambivalente do decorrer da história, os efeitos da colonização podem ser entendidos assim, conforme Ana Mafalda Leite:

África, refiro-me às ex-colônias, pesa na memória portuguesa com alguma violência, particularmente experimentada nos últimos quinze anos, em que a guerra colonial antecedeu as independências. Parece haver quase uma necessidade de esquecimento da carga demasiado pesada que o processo imperial arrastou consigo. O passado tende, por vezes, a ser olhado ou com algum desconhecimento – a memória é curta, e certas memórias são para esquecer – ou com uma visão mais ou menos maniqueísta, que considera apenas o sentimento de uma certa culpabilidade, e o necessário investimento de remissão dessa “culpa” histórica. Entre o culpado, que personifica a imagem do colono, e a vítima, que encena o colonizado, haverá certamente um lugar mais distanciado, e provavelmente, mais neutro, de encarar os fatos da história e os da literatura. (Leite, 2012, p. 140)

As causas devastadoras do racismo precisavam ser combatidas, caso contrário a situação pós-colonial e a independência remontariam aos velhos problemas coloniais, nas relações do povo angolano. Pepetela desde o início da carreira sempre se preocupou com Angola, e o conto, tanto quanto o conjunto de sua obra, faz um elo entre a história, sociedade e política de seu país. Pode-se compreender melhor isso, em nível artístico, nas palavras de outro grande escritor de língua portuguesa, o moçambicano Mia Couto: “Esta urgência de pertença, esse contorno que contém e esbate diferenças, é afinal, Angola. A ideia de angolanidade está presente em toda a sua obra mas de forma tão natural que não a condiciona do ponto de vista literário. Pepetela está a escrever não sobre Angola. Ele *está escrevendo Angola*, essa que há mas que ainda não existe, a sonhada e a geradora de sonhos” (Pepetela, 2008, p. 8).

Os anos que se passam após a publicação de *A Revelação* são duros para Angola, onde o sentimento retratado por Pepetela em Candimba se apresenta sob diversas circunstâncias, ao se tornar menos racial e mais político, observando o processo constante de formação da identidade. Até a produção e publicação de *O nosso país é búé* em 1999, Angola passa por importantes mudanças, dentre elas a mais sensível foi a da independência em 1975 e que foi seguida da Guerra Civil Angolana com toda a sua complexidade e percalços sociais e políticos. Dessa maneira: “Torna-se ... necessário iluminar outros campos de marcação de ralações de poder (classe e ideologia política, raça e etnia, género e origem cultural), protagonizadas pelas elites locais, e suscitadas, ou não, por qualquer tipo de diferença que potencie hierarquizações, e dar ênfase à afirmação da diferença identitária (colectiva e individual, segmental ou grupal), tornando visível a produção da subjetividade” (Mata, 2007, p. 21).

A Angola sonhada e geradora de sonhos retratada esteticamente neste último conto vê a perspectiva nacionalista balanceada entre o sonho e realidade. “Bué” – que significa muito, bastante, demasiado, é o termo usado pelo miúdo Lito ao apresentar a descoberta de petróleo para a mãe. A euforia do menino era grande, pois estava se extraindo o líquido em poços feitos pelos próprios vizinhos do bairro, nos quintais de suas casas: “– Esse país é bué, mãe, esse país é bué!” (Pepetela, 2008, p. 85).

Pepetela diz acerca do conto que o mesmo retrata os mitos do pós-colonial, muitas vezes criados por nós mesmos sem a nossa vontade. Em *O nosso país é bué* os vizinhos de Lito e Dona Fefa, sua mãe, nutriam o sonho de se tornar microempresários, donos dos próprios negócios extraíndo o petróleo. Dona Fefa tinha ouvido falar do líquido que era vendido mais barato no Mercado de Roque Santeiro, como combustível para candeeiros. Porém, era necessária prudência para tirar a história a limpo, pois naqueles tempos brabos: “qualquer notícia podia trazer uma tragédia, qualquer corrida podia significar perigo, qualquer grito significar agonia” (Pepetela, 2008, p. 85).

A própria vizinha, Dona Isaura, que era muito amiga, quase comadre, não contou a Dona Fefa, sobre o petróleo que o marido estava extraíndo... A situação nos lembra de Bhabha (2012) sobre a época pós-colonial onde o mesmo fala que as transformações sociais ocorridas na identidade, na tentativa de reclamar territórios perdidos cria uma cultura de “grupos de interesse” com movimentos sociais disparatados: “Aqui a filiação pode ser antagonica e ambivalente: a solidariedade pode ser só situacional e estratégica, o sentido de comunidade é sempre negociado pela ‘contingência’ de interesses sociais e de exigências políticas” (Bhabha, 2012, pp. 93-94).

Ao se informar sobre o que estava acontecendo Dona Fefa, recebe como informação que os vizinhos mantinham o caso em segredo por causa da polícia: “Esse de facto era o problema, os vizinhos que tinham poços clandestinos andavam a discutir muito isso, disse Dona Isaura, porque o garimpo de petróleo é proibido, os angolanos não podem ter poços, só os estrangeiros o que é evidentemente uma injustiça os donos da terra serem afastados dessas riquezas, outros, no entanto diziam não, agora já há garimpo livre... não há mais partido único, nem garimpo único, é a democracia petrolífera...” (Pepetela, 2008, pp. 91-92).

Podemos notar no texto como o narrador mescla sua voz com a dos personagens, observando uma semelhança com a oralidade e retratando alguns efeitos pós-coloniais como a globalização. As influências desta, no cotidiano das pessoas da comunidade contribuem para formação de sua identidade, de três maneiras conforme Hall (2012). Primeiro as identidades nacionais estão se desintegrando como resultado de uma homogeneização cultural. Segundo, ao mesmo tempo algumas comunidades locais pela resistência a globalização, reforçam sua identidade local. E terceiro, por outro lado surgem novas identidades híbridas.

Esses processos, muitas vezes simultâneos, dado aos efeitos acelerados da globalização, são trazidos à obra de Pepetela para “escrever Angola”. Em *O nosso país é bué*, o sentimento nacionalista de Lito pode ser observado em várias passagens: “É bué mesmo, ninguém que aguente esta terra” (Pepetela, 2008, p. 89). A alegria do menino devia-se ao fato de imaginar que também poderia cavar um

poço no seu quintal e extrair petróleo. Além disso, havia estudado, era preciso refinar o petróleo, mas o que os vizinhos retiravam podia ser utilizado diretamente nos candeeiros e talvez fosse possível utilizá-lo mesmo nos carros.

As perfurações clandestinas e perigosas dos poços de petróleo descritas no conto, não passaram despercebidas pelas autoridades e ao passo que investigações foram feitas se confirmaram as suspeitas que o líquido vinha de uma refinaria que se localizava próxima ao bairro. Descobriu-se que: “de facto era gasolina adulterada pela muita ferrugem dos canos... a refinaria era velha e há muito tempo não tinha manutenção a sério, daí as fugas de líquido. Miúdo Lito ficou desiludido. Não por ter desaproveitado a riqueza que dormia no seu quintal. Mas porque afinal o país não era assim tão bué como imaginara” (Pepetela, 2008, pp. 93 -94).

Os fatos descritos nos contos se por um lado nos remetem a história de Angola, ao seu passado, também trazem a imagem do futuro nos miúdos como personagens principais. Com a vida pela frente para trabalhar os acontecimentos que marcaram a infância, a passagem do tempo que se faz entre os dois corresponde a mais de uma geração, que se observarmos Angola, poderia ser descrita como “a geração da utopia” e nos oportuniza um retrato da constante de construção da identidade. Ambos jovens, os protagonistas dos dois contos apresentam um sentimento nacionalista a se desenvolver, sob diferentes aspectos, que provoca consequências, nem sempre tão positivas ou tão boas quanto as que o desejo nos permite almejar aos olhos pueris.

Passou-se a geração de Candimba, iniciou-se a de Lito. Entre o coelho expiado pelo sentimento contido de racismo e o falso poço de petróleo, já uma consequência da globalização cada um poderia seguir a crescer e a compreender o seu papel e o de seu país no mundo. Os problemas mudam de forma, nos dois contos, assim como Angola se transforma com a independência, cresce e se apresenta com uma nova realidade. A literalidade que percebemos nos contos, está no que resta aos dois jovens: aprender com o passado recente, ao procurar soluções para seguir em frente.



(Google, 2017)

Referências bibliográficas

- Bhabha, H. K. (2012). *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses*. Org.: Eduardo F. Coutinho. Tradução: Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Rocco Digital.
- Benjamin, W. (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (7ª ed.). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- Fanon, F. (1979). *Os Condenados da Terra* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Fanon, F. (2008). *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA.
- Google, imagens. (2017). *Dois Meninos*. Recuperado, 20 de abril de 2017, de https://www.google.com.br/url?sa=i&rc=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwixtoqswqnUAhUD2RoKHTtTDGwQjRwIBw&url=https%3A%2F%2Fricardodalai.wordpress.com%2F2013%2F03%2F18%2Fdois-meninos-bacanas%2F&psig=AFQjCNFA45Xgnh_8f97r6FPqwnjYnzGxdg&ust=1496848760643449
- Hall, S. (2005). *A identidade cultural na pós-modernidade* (10ª ed.). Rio de Janeiro: DP&A.
- Leite, A. M. (2012). *Oralidades e escritas pós-coloniais: estudo sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- Mata, I. (2007). *A Literatura Africana e a Crítica Pós-colonial: Reversões*. Luanda: Editorial Nzila.
- Pepetela (2008). *Contos de Morte*. Lisboa: Nelson de Matos.
- Pepetela (2013). *A Revelação*. Recuperado, 20 de abril de 2017, de <http://comolhosdeierblogspot.com.es/2013/06/sobre-pepetela.html>

Resumo

Os contos *A Revelação* de 1962 e *O nosso país é bué* de 1999, ambos de Pepetela, distanciam-se entre si por um período de mais de três décadas, nas quais ocorreram profundas mudanças em Angola, decorrentes do processo histórico pré e pós-independência, das guerras e da organização política e social do país. Na figura de dois meninos, protagonistas, o autor representa nestes contos um sentimento de identidade que está sempre a transformar-se. Candimba, em *A Revelação*, em sua forma inocente, pueril, começa a entender o mundo ao seu redor e sente na pele a dominação do colonizador, branco, manifestada pelo racismo que sufoca a voz do colonizado, negro. Lito em *O nosso país é bué* vai do sonho nacionalista, representado no petróleo que podia extrair-se num poço do quintal de casa, à constatação de que “afinal o país não era assim tão bué como imaginara”. Ambos jovens, porém em épocas distintas, passa-se a geração da utopia entre eles. No primeiro miúdo está um ponto de partida, estopim para realidade de luta e de guerra pela independência que viriam. No último, o fim da ilusão nacionalista e o choque de uma realidade novamente a se construir em meio à outra guerra. Assim de um a outro, como num voo de pássaro que põe seus olhos em Candimba, depois se vira para Lito e continua seu caminho, está Angola, representada na visão de Pepetela.

Abstract

The short stories *A Revelação* of 1962 and *O nosso país é bué* of 1999, both of Pepetela, are separated from each other by a period of more than three decades, in which profound changes occurred in Angola, arising from the pre and post-independence historical process, wars and the political and social organization of the country. In the figure of two boys, protagonists, the author represents in these stories a sense of identity that is always changing. Candimba, in *A Revelação*, in his innocent, puerile form, begins to understand the world around him and feels on the skin the domination of the colonizer, white, manifested by the racism that suffocates the voice of the colonized, black. Lito in *O nosso país é bué* is national dream, represented in the oil that could be extracted in a well in the backyard, to the realization that “after all, the country was not as good as it had imagined.” Both young people, but in distinct times, passes the generation of utopia between them. In the first kid is a starting point, a fuse for reality of struggle and war for independence that would come. In the latter, the end of the nationalist

illusion and the shock of a reality again to be built in the midst of the other war. Thus from one to another, as in a bird flight that sets its eyes on Candimba, then turns to Lito and continues its way, is Angola, represented in the vision of Pepetela.

Sátira e lamento: os contos de João Melo

Satire and lament: the short stories of João Melo

António Manuel Ferreira

CLC, Universidade de Aveiro
antonio@ua.pt

Palavras-chave: João Melo, literatura angolana, frustração, conto.
Keywords: João Melo, Angolan literature, frustration, short story.

1. Nas literaturas africanas escritas em português, a história e a política são, muito naturalmente, duas estruturas semânticas fundamentais. Durante o colonialismo, a literatura funcionou como fator de libertação, em concomitância com as tentativas de elaboração dos contornos teóricos da nacionalidade. Nas décadas da pós-independência, os percursos artísticos têm sido variados, e afiguram-se particularmente interessantes aqueles que retomam a história e a política como meios de questionação da contemporaneidade. Passa-se assim da afirmação eminentemente politizada do espírito do povo (*Volksgeist*) para a configuração do espírito do tempo (*Zeitgeist*) que, tendo igualmente características políticas, amplia o campo de indagação, convocando as áreas da antropologia, da religião, da ética e também dos estudos literários.

No que diz respeito à literatura angolana, Pepetela tem sido, no domínio do romance e da crónica, um exímio cultor desta tendência cultural. E João Melo é, em meu entender, um contista que, de forma consistente, tem construído uma obra marcada pela coerência temática e por uma apreciável reflexão teórica.

Trata-se, com efeito, de um narrador sofisticado, porquanto a sua arte narrativa contempla, ao mesmo tempo, a pragmática da narração e a poética do conto. É por isso que se pode falar da contística do autor, em termos semelhantes ao que se pode dizer de Miguel Torga ou Machado de Assis, dois grandes mestres do conto em língua portuguesa. Assim, por exemplo, no *incipit* de “Uma estória edificante”, um texto inserto no livro *O Homem que não Tira o Palito da Boca* (2009), João Melo escreve o seguinte: “Esta estória conta-se em três penadas. Para tanto, o narrador evitará descrições, rodeios, floreios e enfeites inúteis e desnecessários. O relato tentará, assim, ser nu e cru, como a vida” (Melo, 2009, p. 155).

João Melo também é poeta, e ainda não publicou textos romanescos. Este facto é muito interessante, porque, pelo menos desde o século XIX, quando

começou a desenvolver-se sistematicamente a teoria do conto, tem prevalecido a tendência para aproximar conto e poesia, deixando de lado a magnitude devoradora do romance. Em 1898, a escritora espanhola Emilia Pardo Bazán já afirmava, no prólogo aos seus *Cuentos de amor*, que notava uma “particular analogía entre la concepción del cuento y la de la poesía lírica” (*apud* Nuñez, 1986, pp. 32-33). Muitos anos mais tarde, o escritor argentino Julio Cortázar reafirma a mesma opinião, quando considera não haver diferença genética entre o conto breve contemporâneo “y la poesía como la entendemos a partir de Baudelaire” (Cortázar, 1993, p. 405).

As considerações de Pardo Bazán e de Cortázar questionam a gênese da criação literária, a partir do autor; mas é evidente que esse facto acaba por implicar, necessariamente, a natureza do texto e os níveis de interferência do leitor. É, portanto, nos três planos fundamentais da comunicação literária (autor, texto, leitor) que se deve questionar a aproximação entre conto e poesia.

No caso de João Melo, as derivas teóricas têm que ver, fundamentalmente, com a distinção entre autor e narrador, e essa indagação acaba por convocar a figura do leitor, bem como a matéria do texto. Deste modo, no já citado conto “Uma estória edificante”, podemos ler a afirmação seguinte: “Ao contrário de outros narradores, não acredito que literatura seja história e muito menos sociologia ou psicologia. Não perderei tempo, portanto, a tentar explicar a origem e os fundamentos dos problemas raciais em Angola” (Melo, 2009, p. 156). Esta explicação é pertinente, porque, no parágrafo anterior, o núcleo temático do conto é abruptamente sintetizado com estas palavras: “Margarida era uma mulata racista. Não gostava de pretos” (Melo, 2009, p. 156).

Ora, a distinção entre autor e narrador é, neste contexto específico, teoricamente muito rendosa, porque o responsável pela narração parece eximir-se ao controlo do autor. Na verdade, embora João Melo possa hipoteticamente pensar que a literatura não é “história e muito menos sociologia ou psicologia”, a verdade é que esses domínios fazem parte da sua obra. Este narrador não simpatiza, declaradamente, com a sua personagem principal, e, por esse motivo, quer fazer um relato muito breve, de modo a poder castigá-la: “É fácil perceber, creio, que eu a detesto. Por isso, tenho vontade de puni-la” (Melo, 2009, p. 160). A rapidez com que o narrador pretende punir a personagem não o impede, no entanto, de ir aludindo às questões que configuram a cosmovisão autoral. E então surgem no conto a história, a sociologia e mesmo a psicologia. Veja-se, por exemplo, a passagem seguinte: “A independência chegou. Aos poucos, os pretos começaram a mandar. Margarida sofria” (Melo, 2009, p. 158).

No final do texto, o racismo da personagem mudará de cor, mas o que interessa neste momento é a mútua implicação entre autor e narrador, porque ao justificar o seu cansaço, e ao defender, por conseguinte, a brevidade contística, o narrador assume a voz do autor quando faz esta constatação: “Muitos têm caído na tentação de passar de vítimas a algozes. Parece mais fácil imitar os antigos opressores do que inventar uma nova civilização” (Melo, 2009, p. 155). Segundo julgo, estas afirmações constituem, em grande medida, uma síntese das indagações elaboradas por João Melo. E é no livro *Os Marginais*, publicado em 2013, que

melhor se verifica a persistência temática, que permite reconfigurar as questões histórico-políticas da sociedade angolana.

2. O título integral do livro é o seguinte: *Os Marginais e outros contos*. Entre parêntesis e com outro tipo de letra, surge ainda esta frase: “Destrutivas evidências supostamente irrefutáveis”. A primeira parte do título constitui uma das formas mais anódinas de titulação de volumes de contos, porque retoma a designação de um dos textos constitutivos do livro. Note-se, todavia, que embora o processo seja pouco criativo, o rendimento pragmático não é negligenciável, porquanto “Marginais” é um termo muito forte, e só percebemos verdadeiramente o seu significado quando terminamos a leitura do último texto, sendo obrigados, então, a reconsiderar os contos todos.

Com efeito, o último conto intitula-se “Os Marginais”, e pensando na atenção que João Melo presta ao quotidiano de Angola, não apenas na narrativa, mas igualmente na poesia, não seria estranho que o texto tratasse, efetivamente, da questão da marginalidade, como acontece, por exemplo, em muitos contos do escritor brasileiro Rubem Fonseca. Todavia, já muito perto do remate, uma das personagens elucida-nos acerca do significado de marginalidade:

Discordo, pois, de ti, quando dizes que nós somos os “marginais históricos”, condenados para todo o sempre a falar apenas para si mesmos, tautologicamente, o que é mais trágico e absurdo do que gritar no deserto. (Melo, 2013, p. 166)

A noção de marginalidade tem, por conseguinte, um conteúdo inteiramente político, que só pode ser devidamente compreendido se tivermos em conta a importância da história na obra do autor. Embora a palavra “marginais” denomine o último conto, o facto de ser aproveitada para título do volume acaba por contaminar os restantes textos.

Na verdade, as personagens que povoam o livro são, de uma forma ou de outra, figuras que compartilham alguma forma de marginalidade, quer se trate, por exemplo, da mulher casada que procura uma aventura sexual que a resgate do marido, “Pacato como os móveis simetricamente dispostos no escritório onde trabalhava” (Melo, 2013, p. 39), ou se trate, como acontece na maior parte dos casos, da desilusão perante a ética do “homem novo” que deveria ter sido construído pelo socialismo. E é desta questão que deflui a estética satírica e, ao mesmo tempo, lamentosa de João Melo.

Ao longo do livro é recorrente a constatação de que “os caminhos comuns morreram” (Melo, 2013, p. 29) e de que a ideologia foi trocada pelo capital (Melo, 2013, p. 93). No conto “Dialética e Poder”, diz-se, entre outras coisas graves, que “Os novos tempos [...] chegavam manchados de sangue, mas também de lama” (Melo, 2013, p. 83), e o homem novo sonhado pelas utopias libertárias “tinha-se transformado num predador implacável” (Melo, 2013, p. 84). Estamos, portanto, perante contos marcados por um realismo desassombrado, que denuncia a deterioração dos ideais que animaram a conquista da independência de Angola. O homem novo pós-colonial e socialista depressa se transformou no novo patrão, exacerbando a imitação dos antigos colonizadores. Num dos contos mais for-

tes do livro, sintomaticamente intitulado “Esplendor e frustração”, podemos ler passagens como esta:

[...] os novos senhores, ignorantes e insensatos, provocavam a tempestade com as suas mansões de mau gosto erguidas como ofensas no meio do lixo, os seus arrogantes veículos de aço reluzente e linhas arrojadas, as suas amantes escarlates e sumptuosas. (Melo, 2013, p. 72)

A rendibilidade semântica do discurso satírico permite a João Melo traçar um retrato grotesco dos novos senhores de Angola, um pouco no seguimento da tradição realista queirosiana. É claro que quando Eça de Queirós aponta os defeitos da sociedade portuguesa que melhor conhecia, a sua intenção não é apenas provocar o riso. A ironia de Eça tem um fundo amargo que também já se encontra nas recriminações camonianas em passagens mais pessoalizadas de *Os Lusíadas*. Eça e Camões criticaram os portugueses, porque gostavam de Portugal. O mesmo se passa com João Melo em relação a Angola. E, para regressar à aproximação entre conto e poesia, talvez o lamento de João Melo tenha algo de camoniano.

Na verdade, em *Os Lusíadas*, o discurso lamentoso surge quando o narrador dá lugar ao poeta, ou seja, ao autor, que paira como figura agregadora e contemplativa do princípio ao fim da epopeia. De igual modo, apesar de toda a sofisticação narrativa, o autor João Melo também não consegue desligar-se da matéria dos seus contos. E tanto no poeta como no contista o motivo da intrusão autoral é o mesmo: ambos se sentem pessoalmente empenhados e defraudados.

Ao rever a História de Portugal, sobretudo através do discurso esforçado de Vasco da Gama, Camões acaba por duvidar do caráter autenticamente egrégio dos barrões assinalados, dando-nos motivos para desconfiarmos do otimismo inflamado que caracteriza a Proposição do poema. É como se nos dissesse que a excelência heroica continua a ser corporizada em Alexandre e Júlio César, em detrimento dos portugueses. E João Melo, revisitando a História recente do seu país, através dos seus narradores e das suas variegadas personagens, também acaba por concluir, como diz no primeiro conto de *Os Marginais*, que nos anos da esperança juvenil, os entusiastas da libertação ainda não sabiam que “inesperado ou diferente não quer necessariamente dizer novo e muito menos renovado ou redentor” (Melo, 2013, p. 14).

A transformação dos heróis em generais e a diluição dos sonhos socialistas em amargas injustiças do capitalismo selvagem justificam a tonalidade lamentosa do discurso satírico do contista. Do outro lado de África, em Moçambique, a romancista Paulina Chiziane parece partilhar o mesmo desalento quando, no importante romance *O Alegre Canto da Perdiz*, constrói uma personagem que diz estas palavras:

Libertaremos a terra, sim, mas jamais seremos senhores. Os governadores do futuro terão cabeças de brancos sobre o corpo negro. Nesse tempo, os marinheiros já não precisarão de barcos, porque terão construído moradas seguras dentro da gente. O colonialismo habitará a nossa mente e o nosso ventre, e a liberdade será apenas um sonho. (Chiziane, 2008, p. 171)

Resta o povo, com a sua amargura e capacidade de resistência. E nesta conclusão, creio bem, João Melo encontra-se, em perfeita companhia, com Camões e Eça de Queirós. Os dois escritores portugueses fazem parte do cânone eurocêntrico; o escritor angolano, situando-se na periferia dessa constelação, não ocupa, todavia, um lugar de marginalização. Constitui, muito pelo contrário, um dos fundamentos da necessidade de expandir a exemplaridade contística.

Referências bibliográficas

- Chiziane, P. (2008). *O Alegre Canto da Perdiz*. Lisboa: Caminho.
- Cortázar, J. (1993). Del cuento breve y sus alrededores. In C. Pacheco et al. (Ed.), *Del cuento y sus alrededores* (pp. 397-407). Caracas: Monte Avila Latinoamericana.
- Melo, J. (2009). *O Homem que não tira o palito da boca*. Lisboa: Caminho.
- Melo, J. (2013). *Os Marginais e outros Contos*. Lisboa: Caminho.
- Núñez, J. P. (1986). *Algunos aspectos del cuento literário - contribución al estudio de su estructura*. Granada: Campus Universitario de Cartuja.

Resumo

Nas literaturas africanas escritas em português, a história e a política são, muito naturalmente, duas estruturas semânticas fundamentais. Durante o colonialismo, a literatura funcionou como fator de libertação, em concomitância com as tentativas de elaboração dos contornos teóricos da nacionalidade. Nas décadas da pós-independência, os percursos artísticos têm sido variados, e afiguram-se particularmente interessantes aqueles que retomam a história e a política como meios de questionação da contemporaneidade.

Abstract

In African literatures written in Portuguese, history and politics are, of course, two fundamental semantic structures. During colonialism, literature functioned as a liberation factor, in concomitance with attempts to elaborate the theoretical contours of nationality. In the decades of post-independence, artistic paths have been varied, and those who take history and politics as a means of questioning contemporaneity are particularly interesting.

Quando contar esta aqui? – relações entre conto e história em “Quem manda aqui?”, de Paulina Chiziane

When do you tell this one? – Relations between short story and history in “Quem manda aqui?”, by Paulina Chiziane

Marcos Vinicius Caetano da Silva

Universidade de Brasília
marcostata007@msn.com

Palavras-chave: conto, história, romance histórico, colonialismo, Paulina Chiziane.
Keywords: short story, history, historic novel, colonialism, Paulina Chiziane.

Introdução

O sonho de grandeza do império colonial português, partindo de sua formação nacional, se reflete na sociedade moçambicana até hoje por meio de mecanismos capazes de modelamento e manipulação das realidades coloniais (Cabaço, 2009, p. 21). Porém, o modo como o dualismo das sociedades coloniais é percebido se torna essencial para entender essa interdependência sem se deter num ou noutro extremo. A totalidade da história colonial, assim, é possível sem se render somente à objetividade da ciência da história, numa conexão que é viável por meio das formas do romance e do conto históricos.

Essas formas, cujo desenvolvimento se fez desde a epopeia grega até o estabelecimento das três grandes vertentes da prosa moderna (romance, conto e novela), estabelecem conexões a respeito do passado colonizatório, desde o estabelecimento dos portugueses e a intensa exploração dos recursos naturais, aos vínculos ainda presentes em período pós-colonial. Em outras palavras, não só dão a ver a história do império colonial português, mas também a história do homem em seu caráter totalizante.

A percepção destas conexões das literaturas pós-coloniais para com a história é fundamental não só em termos de literaturas nacionais, principalmente no que toca o processo colonizatório, mas também em razão da perda da experiência da narração, associada aos progressos científico e tecnológico, conforme afirma Walter Benjamin (2012, p. 251), o que culmina na falta de profunda dimensão

social do mundo em razão da atomização do indivíduo diante da comunidade e dos seus valores. O conto, enquanto narrativa moderna associada ao sentido ontológico das sociedades, é responsável por recuperar tal experiência histórica, assim como o romance. Este, em critérios mais objetivos, por centrar-se na ação, “permanece fiel à vocação de elaborar conscientemente uma realidade humana” (Candido, 2009, p. 429) operando sobre a realidade particular em relação à universal, apesar de seu caráter cada vez mais particular e individual.

O conto de língua portuguesa opera em várias classificações, utilizadas por autores, editores e público. Sua relação com a história se torna clara a partir da seguinte fala:

A língua portuguesa utiliza, para designar os gêneros literários, termos muito variados que se prestam a confusões. É o caso da palavra portuguesa “conto” que refere simultaneamente o conto oral, tradicional, e o conto de autor, podendo este também ser designado por “conto moderno”, “conto literário”, “estória”, “história” e “short story”. (Afonso, 2004, p. 79)

O que se trata como “confusão”, nas palavras da autora, na verdade diz respeito a uma dialética fundamental para a ficção, que seria a contradição entre ficção e verdade. Por isso, o conto faz jus não só de um tratamento realista, mas também de uma poética histórica. Seu caráter tradicional em constante transformação também registra os tempos do passado e do presente em mudança. A perda da experiência e a rigidez dos veículos comunicativos que o comportam fizeram com que a sua frequência fosse menor, ainda quando a forma se detém a uma posição periférica na crítica.

Desse modo, a poética histórica como um todo, principalmente a partir do romance histórico lukacsiano, faz convergir a ficção e a história em várias formas, inclusive nos âmbitos colonial e imperial, em especial na história que envolve a comunidade de países de língua portuguesa. O conto “Quem manda aqui?” (2013), da escritora moçambicana Paulina Chiziane, ao figurar o momento de dominação dos povos da região de Gaza pelo imperador Ngungunhana, parece ser dotado de poética histórica similar à encontrada nos romances históricos. Assim sendo, este trabalho pretende averiguar tal suspeita.

Metodologia

A narrativa histórica atinge seu auge a partir do estudo do romance, gênero abrangente e capaz de comportar a realidade em sua totalidade, a partir de seus aspectos mais contraditórios. A capacidade de figurar a vida em seu conteúdo (Lukács, 2011, pp. 201-202) relaciona-se à discussão entre arte e verdade, na qual Aristóteles distingue as tarefas do poeta e do historiador:

não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim,

em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular. Por “referir-se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes aos seus personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu (1451 a)

Portanto, a ideia de arte e verdade está dialeticamente relacionada a partir da verossimilhança. Por serem literatura e realidade social dialeticamente relacionados, haveria uma auto-referencialidade implícita ao texto literário (função poética), o que invoca o par dialético de forma e conteúdo como aspecto diferenciador. A relação entre textos incluídos no mundo, inclusive, é fonte para a discussão acerca da função prevalecte, ou da consolidação social e ideológica.

Ao gênero romance histórico cabe a figuração do passado de forma a figurar o passado de forma que seu movimento adquira maior relevo em relação ao conhecimento do presente. A principal obra para o seu estudo se dá pela publicação *Romance histórico* (1936-1937) do filósofo húngaro György Lukács. O personagem, enquanto motor da ação da narrativa romanesca, atinge a tipicidade entre a figuração de um tempo passado e a ficcionalização do mesmo, mas também assume um papel mediador diante das transformações. A dramaticidade dos conflitos particulares, unidos aos acontecimentos de ordem coletiva, garantem a organicidade que explique o tom clássico inerente ao romance histórico clássico, classificação representada por uma tradição a partir das obras do escocês Walter Scott. Essa tradição inspirou vários modelos modernos de ficcionalização da história nacional, na figura de autores como Valter Hugo e Alexandre Herculano. Seu desenvolvimento contemporâneo é marcado por uma preferência por personagens advindos das massas, suscitando novos modos de enxergar a história e também um caráter cada vez mais prospectivo e engajado. O novo romance histórico latino-americano parece influenciar também a periferia europeia e os países africanos no modo como compõem a ficcionalização de conteúdos relativos as suas respectivas nações, com seus conflitos e particularidades.

Sendo assim, pretende-se, num primeiro momento, discutir as influências da dominação colonial, em seus contornos imperialistas, na formação da história nacional moçambicana, de forma a justificar um revisionismo histórico. Depois, opta-se por uma breve exposição acerca do conto, sua relação com a realidade e com a História. Em seguida, explorar a ficção moçambicana contemporânea a partir de suas primeiras manifestações, em especial nos contos, e sua relação com a história nacional. Por fim, pretende-se analisar o conto contemplado no *corpus* deste trabalho a partir das categorias do romance histórico lukácsiano.

O império colonial e a história nacional

A atuação de uma tradição literária portuguesa em colônias com povos de diferentes etnias, caracterizadas por línguas, costumes, culturas e religiões próprios, de acordo com o crítico brasileiro Antonio Candido (1987, p. 164-165), veio

a suscitar como resultado final a expressão de novas realidades, por meio das suas respectivas literaturas nacionais. Na verdade, considerando o exemplo brasileiro,

Historicamente a literatura do período colonial foi algo imposto, inevitavelmente imposto, como o resto do equipamento cultural dos portugueses. E este fato nada tem de negativo em si, desde que focalizemos a colonização, não pelo que poderia ter sido, mas pelo que realmente foi como processo de criação do País, com todas as suas misérias e grandezas. (Candido, 1987, p. 176)

O que foi o processo colonizatório nas ex-colônias, que constituíram o império português, entretanto, gera um sentimento de “(...) incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas (...)” (Said, 2011, p. 34). Afinal, há um potencial acúmulo de tensões impressas ainda hoje nas relações sociais das ex-colônias portuguesas, mesmo após suas independências, conforme atesta o historiador e escritor moçambicano João Paulo Borges Coelho (2003, pp. 175-176), no que tange principalmente a Angola, Guiné-Bissau e Moçambique. O estado colonial, inserido no império português, fez com que mesmo durante

(...) A tendência da globalização para um mundo sem fronteiras, não obstante, não implica desconsiderar a existência concreta desse mesmo Estado e seus instrumentos de poder, que continuavam e continuam a atuar na vida social. (Abdala Junior, 2007, p. 19)

A literatura e a cultura, ligadas aos processos de formação nacional, exerciam poder de forma a atestar a subalternização do outro, tornando-se instrumentos de cunho civilizacional que mais enalteciam os poderes metropolitanos e, por consequência, diminuía os sujeitos colonizados. A negação dos valores locais destaca a crueldade do processo colonial. Porém, apesar do caráter atroz que a colonização pode assumir desde sua fase mercantil até o sistema de corporações multinacionais com o neocolonialismo, admite-se que o caráter total desse processo pode ser assumido e problematizado, considerando as literaturas pós-coloniais, na concepção do moçambicano Francisco Noa (2016, pp. 30-31), sendo que a quebra da rigidez dos valores coloniais é necessária a um progresso do gênero humano¹, seja por parte de quem foi colonizado, seja por parte de quem foi colonizador. Como afirma Noa,

Quer para os que colonizaram quer para os que foram colonizados, revisitar as criações de espírito que têm a ver não só com um determinado segmento da história que os ligou, como também com todo um imaginário que subsiste sob formas mais ou menos elaboradas, mais ou menos dissimuladas, torna-se um imperativo que tem tanto de moral como de pedagógico (...). (Noa, 2016, p. 31)

¹ Essa expressão é própria da concepção humanista do marxismo, da qual o caráter social da personalidade humana determina o aspecto histórico da obra de arte, de acordo com Celso Frederico (2013, p. 137), com base na teoria estética marxista de György Lukács.

Um reexame histórico deve

(...) considerar outras possibilidades de consciência e de conduta, em que, por exemplo, a dicotomia do bem e do mal ganha novos particularismos. E, é assim que, cada uma dessas sociedades, dada a abertura que, de modo virtual ou efetivo, aí se desenvolve, consegue viver e enfrentar os processos traumáticos e moralmente condenáveis que ela própria desencadeou, protagonizou ou sofreu. (Noa, 2016, p. 31)

Afinal, a divisão imposta entre colonizados e colonizadores, inseridos num plano cultural de ordem imperialista, conforme a coesão de tal domínio, é reverberada nas interpretações tanto de uns como de outros “(...) tendo se introduzido na realidade de centenas de milhões de pessoas, na qual sua existência como memória coletiva e trama altamente conflituosa de cultura, ideologia e política ainda exerce enorme força” (Said, 2011, p. 46). A cultura que alimentou o sentimento e a lógica imperialista deve ser analisada com o máximo de cuidado, uma vez que a resposta à violência do processo colonial se dá com a mesma força mas de diferentes maneiras.

Pensar o conto como figuração do arcaico e o moderno, considerando a sua tradição oral e a sua escrita moderna, faz desses polos essenciais à compreensão da contística da autora aqui apresentada, Paulina. Isso não se restringe, é claro, à formação da nação, das culturas e do sistema literário a que pertence, pois dão o contorno das transformações históricas do momento da escrita, da tradição em que se inscrevem e da sua junção à história nacional; e, por que não, mundial.

A modernidade, associada ao desenvolvimento do capitalismo, tem como resultado os países ditos desenvolvidos e os subdesenvolvidos, numa configuração ainda em destaque nos dias de hoje. Suas influências ocorrem não só na formação das nações, mas também na relação do homem com a sua própria história. Ao tempo em que a modernidade se instaura, o homem passa a distanciar-se de uma visão totalizante da realidade, que define o espírito absoluto, nos termos de Lukács (2011a, p. 54), e a arte adquire autonomia em relação a outros modos de ver a realidade, como a ciência, a religião e a filosofia. Apesar da independência então adquirida da arte, a distância desta em relação aos outros domínios é sinônimo de alguma perda.

O progresso, então, tem seus contrapontos. O mesmo acontece com o conto, cujas tradições não podem manter os similares elementos performáticos e coletivos, por necessidade de ceder espaço à autoria, à individualidade e à imanência da escrita. O mesmo se verifica em relação às cidades, cujo modo de organização ascendente é sinônimo de modernidade. Outra e decisiva característica para esse tipo de progresso é que ele não ocorre para todos, mas somente para aqueles que detêm os meios de produção, por conseguinte, os meios para a sua realização artística.

A divisão entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos não acontece ao mero acaso. As relações entre o centro do Ocidente e aqueles que sofrem sua influência permitem que o escrevente da história mundial, papel geralmente interpretado pelas classes superiores, exerça interferência no ordenamento da vida social constatada até mesmo em níveis epistemológicos. Tal verificação,

entretanto, não permite visualizar exatamente os impasses que movem tais definições. Um dos maiores talvez seja a questão colonial, que,

Segundo a sua demonstração, se reveste de dois aspectos: o de um “regime de exploração desenfreiada de imensas massas humanas que tem a sua origem na violência e só se sustém pela violência”, e o de uma “forma moderna de pilhagem”. Sendo o genocídio a lógica normal, o colonialismo é portador de racismo. E é nesta gigantesca *cartasis* colectiva que o colonialismo desciviliza simultaneamente o colonizador e o colonizado. (Andrade, 1978, p. 7)

Essas gerações, nas palavras de Cesáire (1978, p. 13), definem que uma civilização “incapaz de resolver os problemas que seu funcionamento suscita, é uma civilização decadente”. Enquanto que “essa Europa acusada no tribunal da ‘razão’ como no tribunal da ‘consciência’, se vê impotente para se justificar; e se refugia, cada vez mais, numa hipocrisia tanto mais odiosa quanto menos susceptível de ludibriar” (Cesáire, 1978, p. 13), com foco nas estratégias de dominação cristãs que abomina (cristianismo = civilização, paganismo = selvageria), Cesáire pergunta-se até que ponto o contato com a Europa, em sua lógica de superioridade inatacável, foi bom para os países colonizados. Ele responde que

(...) da colonização à civilização a distância é infinita; que, de todas as expedições coloniais acumuladas de todos os estatutos coloniais elaborados, de todas as circulares ministeriais expedidas, é impossível resultar um só valor humano. (Cesáire, 1978, p. 16)

Dito isso, a experiência após a colonização, cujo processo fora interrompido pela independência, fez com que a modernidade chegasse para vários povos e nações, cuja conexão com o cenário internacional fez-se tardiamente pela então velha lógica de nação. O que é sinônimo de modernidade, em sua conquista, faz-se identidade do atraso e da disposição subalterna do país em relação à economia mundial.

Um dos modos para se pensar as relações entre o arcaico e o moderno se faz pela dialética entre localismo e cosmopolitismo, sendo que o dado local, marcado na forma estética pela expressão, faz comunicação com a forma da tradição europeia, da qual a literatura brasileira, entre outras, originárias do estatuto colonial, a princípio, fez-se imitar (Candido, 2010, p. 117).

Existem diversas maneiras de tratar essa dialética, cujo resultado de equilíbrio é a obra literária. Mas a tensão entre o dado local e os moldes europeus é o eixo principal para problematizar essas questões, que dizem respeito à superação, principalmente ao intelectual subalterno, de questões como meio, raça e história, fazendo constantes os conflitos entre o coletivo e o individual, não deixando de evidenciar os impasses ainda presentes, em razão da relação com o colonizador (Candido, 2010, p. 118-119).

O conto aparece como gênero preferencial para os escritores africanos por razões políticas. Se a imprensa é tida como um espaço de produção literária, também se faz veículo ligado às reivindicações político-sociais (Afonso, 2004, p. 71). Esse caráter duplo confere ao gênero maior diversidade de temas, máximo

entrelaçamento de linguagens, mais acessibilidade das classes sociais desfavorecidas, caracterizando-o como suporte literário de maior criatividade. Na verdade,

Mais do que um simples criador, o escritor africano aparece como um actor que toma partido num mundo opressor, proclamando a dimensão intertextual da sua palavra, a libertação do jugo colonial e da alienação cultural. (Afonso, 2004, p. 78)

Se a África de língua portuguesa fora recém-descoberta pelo restante do mundo, isso revela, na verdade, certo grau de superficialidade com que é tratada. Sua literatura oral pré-colonial foi a que primeiro surgiu no continente africano, o que revela sua profunda conexão com a verdadeira história do continente africano (Afonso, 2004, p. 67).

Moçambique, país africano cuja modernidade precária é inspirada no modelo europeu, vem, às duras penas, adquirindo contornos identitários próprios, visíveis na produção de Paulina Chiziane.

Desde o movimento dos povos bantu ao processo de consolidação da nação moçambicana, o país tem como marco os contrastes entre a tradição e a modernidade. Muitas dessas estruturas tradicionais fundiram-se aos instrumentos de dominação colonial, como ocorre no entendimento sobre a figura de Ngungunhana. Desde a independência tardia a revisitação dessas linhas de tensão tem sido alvo da atual ficção moçambicana.

Quem conta um conto revela outro ponto

“Um conto sempre conta duas histórias”, de acordo com o contista argentino Ricardo Piglia (2001, p. 89). Pensar num relato futuro e não escrito como cisão dos acontecimentos revela-nos uma dupla função do conto, fazendo da história secreta “a chave para a forma do conto e de suas variantes” (Piglia, 2001, p. 91). Piglia define que

A arte de narrar é uma arte da duplicação; é a arte de pressentir o inesperado; de saber esperar o que vem, nítido, invisível, como a silhueta de uma borboleta contra a tela vazia.

Surpresas, epifanias, visões. Na experiência renovada dessa revelação que é a forma, a literatura tem, como sempre, muito que nos ensinar sobre a vida. (Piglia, 2001, p. 114)

Descobrir uma narrativa dentro da outra, ou declarar que há narrativas constituintes dessas narrativas, é o que separa Edgar Allan Poe de outros contistas e teóricos modernos. Em seu famoso texto “Filosofia da composição” (1848), o pressuposto de um “efeito único” (Poe, 2009, p. 114) é formado pela combinação entre os incidentes e o tom, dar-se-á a originalidade almejada pelo autor.

A intenção de um efeito poético, ligado a uma unidade de efeito, ou à totalidade, que tem como contraponto a extensão da obra, tem associação com o belo artístico, à harmonia ou à verdade atingível, trazendo à baila a ideia de tom. O resultado, que se faz pelo efeito da variação da aplicação, também ocorre entre o clímax esperado e a gradativa combinação do refrão com as situações. A ampli-

ficação do efeito destaca uma geometria de caráter fechado, que não deve ser confundida com a unidade de lugar, apesar de também introduzir ideias (Poe, 2009, pp. 123-127). Isso também diz respeito ao que está contido e ao que não está contido nos limites do real, assim como à complexidade ou à adaptação de sentidos, e da mesma forma, a sugestividade ou a falta de sentidos.

Esse gênero, no entanto, adquiriu verdadeiramente o sentido de forma literária a partir dos contos dos irmãos Grimm (Jolles, 1976, p. 181), durante o século XIX. Tais contos tinham como expressão essencial lendas ou fábulas conhecidas, de cunho tradicional e narrativo. Neles encontramos uma expressão essencial que diz respeito ao conto. Ao buscar as forças que sustentavam a beleza interior da realidade popular nacional alemã (Jolles, 1976, p. 182), durante o seu período romântico, havia um diálogo entre a poesia popular e antiga, que se origina do coração da coletividade germânica², ou melhor, um trabalho artístico, cujo princípio moderno se faz na alma individual autoral. Se a poesia antiga é caracterizada como fechada e imutável, em razão de uma menor experiência dos povos, maior é a sua homogeneidade em relação aos contos. Por isso, o poeta deve ter como referencial ascendente o povo, cujas obras maiores são a religião e a poesia antiga (Jolles, 1976, pp. 184-185). Por outro lado, a poesia natural é tida como espontânea, individual, e com maior capacidade de refletir a realidade de forma mais profunda.

Ao enumerar as distinções mais analíticas entre a novela e o conto, André Jolles (1976) percebe na elaboração da primeira uma liberdade maior em seus autores, que buscam o verdadeiro e o natural, ao garantir maior liberdade de escolha, a partir da realidade empírica por se aplicar a esse universo. No caso do conto, que é tido como forma simples, natural e espontânea, tem como fonte a tradição popular, e mostra-se um amálgama entre o verdadeiro e o natural, e o anseio pelo maravilhoso. Por isso, o âmbito empírico é inerente ao conto, e não o contrário, pois o conto é transportado para o mundo e transforma-se, seguindo somente os princípios que o regem³. Enquanto criação espontânea, o

² Considera Jolles que, sendo o conto uma forma artística, há a crença de que “o contador de histórias autêntico é um profeta do futuro” (1976, p. 191), algo aceitável para o nacionalismo romântico da época, em prol da unificação alemã.

³ Comparando à novela, Jolles (1976) explica o processo da forma conto da seguinte maneira:
Se examinarmos em seu todo o domínio do Conto, aí encontraremos também uma infinidade de fatos das mais diversas espécies, todos eles ligados, ao que parece, por certa maneira de representar as coisas. Mas desde que se procure aplicar igualmente essa forma ao universo, sente-se que é impossível: não é que os fatos tenham de ser forçosamente maravilhosos no Conto, ao passo que não o são no universo; trata-se, antes, de que os fatos, tal como os encontramos no Conto, só podem ser concebidos no Conto. Numa palavra: pode aplicar-se o universo ao conto e não o conto ao universo.
Se analisarmos a atividade da novela, vemo-la exercer no universo, dar-lhe sua configuração, fixar uma parte desse universo, liga-la de modo tal que a parte só recebe da forma sua representação final e absoluta. Ora, se falarmos da atividade do conto, veremos que ele trata de compor, primeiro, sua própria fisionomia, antes de se dispor a refletir o universo dela.

Tudo isto pode ser resumido da seguinte maneira: A Novela e o Conto são igualmente Formas; entretanto, as leis formativas da novela são tais que ela pode dar uma fisionomia

conto afirma-se também aberto, móvel, plural e de caráter renovável, considerando a sua força poética.

Se o mundo deve se adequar ao conto, há uma disposição mental do conto que é inerente às formas simples. A antinomia entre o conto e o acontecimento real sugere uma busca por justiça ou a recusa por um objeto de referência, podendo satisfazer também a moral ingênua. Tal aniquilamento tem um efeito aos moldes do maravilhoso, que é percebido como natural, o que faz de eventos tendenciosos ao extraordinário derivados de milagres ou lendas. Quando adquire traços da história, perde parte de sua força por se associar à realidade imoral. O ímpeto ao maravilhoso, então, é dissolvido. Se o gesto verbal se mostra como ação, eis um meio de luta importante contra a realidade imoral. O conto, por isso, mostra-se um registro literário opositivo a um acontecimento real, fazendo de seus próprios objetos irreconhecíveis e adequados às necessidades da moral ingênua (Jolles, 1976, p. 204).

Ao se ligar à vida, e também à História, o conto é comparado ao romance e ao cinema, cuja captação da realidade

(...) mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se precede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de elemento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além de um argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (Cortázar, 2011, pp. 151-152)

Seu caráter incisivo faz com que, apesar da enorme profundidade, o conto se atenha a uma pouca extensão. Friedman destaca que a razão do conto ser curto se deve ao fato de sua ação ser “intrinsecamente curta, ou porque sua ação, sendo longa, é reduzida em tamanho por meio de recursos de seleção, escala ou ponto de vista” (Friedman, 2004, p. 230).

Sem tentar ser prescritivo, Friedman pensa nos princípios do conto com foco na razão e nos meios de manter a sua brevidade. Aspectos a serem destacados para qualquer análise, em vista do principal elemento de valoração do gênero,

coerente a todo o incidente narrado, seja real ou inventado, porque tem como característica específica ser impressionante; as leis de formação do conto são tais que, sempre que ele é transportado para o universo, este transforma-se *de acordo com um princípio que só rege esta Forma e só é determinante para ela* (p. 193-194). [Grifo do autor]

Assim, percebe-se a verossimilhança do conto como que formada a partir de algum dado relacionado ao mundo empírico necessariamente, diferente da novela e do romance, que podem ter, ou não, esse dado. Tal princípio, claro, é dialético.

que é a brevidade, em detrimento da ação, cuja interferência dá-se no caráter da narrativa, que pode ser estática ou dinâmica⁴.

Recluso à imprensa periódica, o conto escrito ainda se prova potencial espaço narrativo que registra a sua própria degradação da forma, a tradição de contar sobre quem o produz e sobre quem o lê, e também sobre ele mesmo enquanto gênero. Isso acontece mesmo com distância entre o narrador e a matéria narrada, em razão da evolução dos meios de produção. Sua renovação, no entanto, é importante instrumento de rearranjo da memória histórica da cultura, o que implica “o esquecimento da violência e dos aspectos traumáticos” (Leite, 2014, p. 106), na demanda em prol da construção da nação moderna, males que, em nações colonizadas, não são simplesmente esquecidos ou negligenciados por grandes escritores da narrativa curta.

A ficção moçambicana: teias narrativas em tensão histórica

“A ficção narrativa de raiz marcadamente moçambicana ocorre na segunda metade do século XX”, de acordo com Nelson Saúte (2001, p. 13), em sua antologia de contos moçambicanos *As mãos dos pretos*, cujo título remete a um conto de Luís Bernardo Honwana, também autor da incontornável obra fundadora da ficção moçambicana: *Nós matamos o cão tinhoso* (1964). Em seu período pré-independência, a prosa de ficção moçambicana exprime-se por meio de casos isolados (manifestações literárias), como não só o caso do livro de contos de Honwana, mas também a obra *Contos e lendas* (1974), de Carneiro Gonçalves.

O evento da independência do país tornou-se marco não só político, mas também um importante acontecimento cultural que propiciou uma tradição literária digna da constituição de um sistema literário próprio. A dinamicidade da imprensa e o contato com a vida social e política dos novos tempos fez com que a preocupação com o advento da modernidade e a tradição da oralidade adquirissem um tom diferente, sem tradição ainda no romance⁵ (Afonso, 2004, p. 158). Por possuir barreiras artificiais entre os gêneros, na concepção do autor Mia Couto, o conto tornou-se gênero libertário e mais próximo da poesia, o que possibilitou, durante a década de 1980, o surgimento de autores como Albino Magaia, Aníbal Aleluia, Calane da Silva, Hélder Muteia, Isaac Zita, Ungulani Ba Ka Khosa, Suleiman Cassamo e o próprio Mia Couto.

Se há resistência às tendências da contemporaneidade pós-nacional, como se vê na escrita de Aldino Muinga e Paulina Chiziane, caracterizadas pelo pertencimento a um lugar determinado, identificável em tempo anacrônico (Noa,

⁴ Friedman (2004, p. 224) diz ser a narrativa estática aquela que apresenta uma única situação com pouca extensão. Acerca da narrativa dinâmica, seria aquela que apresenta a sucessão de duas ou mais situações e muitas etapas casuais, o que acarreta diversas consequências.

⁵ As casas editoriais em Moçambique tem sua história a partir da independência, período no qual o país pode implantá-las. Restritas à publicação de antologias poéticas e livros de contos já estampados em jornais e revistas, a cultura do romance ainda tem dificuldade de inserção no país, pois exige maior mercado para consumo do gênero. Hoje, é claro, as dificuldades são um pouco menores, em comparação ao final dos anos 1970 e durante a década de 1980.

2015, p. 33), existe também a liberdade estética, subjetiva e temática, que caracteriza a reinvenção dos padrões, tanto culturais como literários, já estabelecidos e relacionados a uma atualidade “muitas vezes submersa e que representa um diálogo com as tradições e com uma determinada memória coletiva” (Noa, 2015, p. 30). Mas sem deixar de ter a sua fisionomia própria, como se observa na escrita de Ungulani Ba Ka Khosa e de Mia Couto, dedicadas à reinvenção da tradição de narrar (Noa, 2015, p. 62).

O livro *As andorinhas* (2013) busca, em seu conto central, a relação com o processo histórico moçambicano a partir de suas peculiaridades sem deixar que a ficção fique calada.

As sociedades africanas têm como matriz histórica e diegética a oralidade, modalidade ligada a visões de mundo homogêneas e mitificadas. O conto tinha, em sua expressão arcaica (oral), a função de transmitir a herança cultural, assumindo uma condição didática explícita. Afinal, “o conto oral se enraíza nas origens mais profundas das culturas africanas de que representa verdadeiramente a permanência e o movimento” (Afonso, 2004, p. 67). Mesmo com sua insistência “em escapar à armadilha impiedosa do progresso” (Afonso, 2004, p. 68), o conto moderno tende a realizar uma ruptura e reequacionar o passado, mantendo com o tempo atual as exigências técnicas da escrita, cuja marcas são os intertextos e a herança da oralidade manifesta em traços coletivos e particulares reconhecíveis em seus artífices (Afonso, 2004, p. 69).

A demanda por uma nova história

À forma do romance histórico atribui-se a capacidade de figuração do tempo histórico passado, possibilitando um diálogo com o presente da escrita e a projeção de um futuro. Em suma, seria uma grande e verdadeira história do presente, a qual envolve a consciência do autor em relação ao seu tempo e à vida social (Lukács, 2011b, pp. 208-210). Sua disposição tradicional encontra expressão máxima na figura do escritor escocês Walter Scott, em consonância com o desenvolvimento britânico, cujo modelo de escrita serviu como modelo revolucionário de desenvolvimento e afirmação da nacionalidade a Victor Hugo, no caso francês (Lukács, 2011b, p. 47), e conseqüentemente ao português Alexandre Herculano. Também ligado à poética histórica, o conto histórico se propõe à figuração de eventos históricos de forma não só a evidenciar um sentido histórico tradicional, ligado à formação e à história nacionais, como também a destacar uma história possível nos mesmos termos que o romance histórico, mas de forma menos extensa e mais intensa, tal como aponta as características da forma conto.

O projeto literário de escrita de Alexandre Herculano se dá pelas narrativas históricas, cujas forças adquiriram grande efervescência durante o romantismo europeu. Estas deram base à afirmação da nacionalidade portuguesa por meio de eventos históricos determinantes à sua formação nacional. Ao enaltecer a história de sua nação, Herculano reconhece as lacunas de seu trabalho posteriormente estimado: “A poesia onde não cabe; a poesia na ciência é absurda. A imaginativa tem mais próprios objetos da sua fecundidade (...)” (Herculano, 2007, p. 38). Destas formulações do passado, cabíveis de questionamento nos dias

de hoje, encontram-se romances e contos de caráter histórico capazes de revelar os particularismos das formações nacionais de cada uma das nações e literaturas nacionais em que se inserem.

No conto “Quem manda aqui?” (2013), de Paulina Chiziane, percebe-se uma ligação com a personagem de Ngungunhane, mas sem grandes destaques dentro da narrativa, mesmo apresentado ao início do conto como que “de boa raça” (Chiziane, 2013, p. 9) devido ao seu requinte pela comida. Seu poder no ambiente é explicado em seu descanso: “Poisa os olhos no horizonte criador” (p. 9), e em seguida “Contempla a sua obra e suspira com orgulho – fui eu quem transformou tudo isto em vida”. O discurso indireto-livre, é claro, adquire dupla função em relação ao trabalho e às crenças humanas, apropriados pelo poder de dominação, que é exibida a seguir:

Quando aqui cheguei, a terra era selvagem e era macho. Domestiquei-a. Tornei-a fêmea, é toda minha, faço o que quero. Dá-me bons frutos, cereais gado. Dá-me sol e chuva. Nesta terra fêmea, os homens me servem de joelhos, porque já não são homens. Sou o único macho na superfície da terra. (Chiziane, 2013, p. 9)

Uma andorinha livre libera excrementos, que caem na cabeça do imperador, que não suportou tal absurdo a sua pessoa, “que ngungunhou tudo à sua medida” (p. 10). Ignorando o conhecimento tradicional acerca desses animais, que fora anunciado por um filósofo, o imperador manda silenciar todas as andorinhas “para que todas as aves do mundo saibam quem manda aqui” (p. 11). Mesmo com questionamentos, Ngungunhane procedeu à investida, atribuindo a tarefa de organizar uma expedição para acabar com as Andorinhas a Ngyuza. O imperador, “Era ele Mudungazi, o Nhungunhana! Que ngungunhana homens e mulheres. Por isso, o mundo lhe pertence” (p. 13).

A segunda parte da narrativa é marcada pelo questionamento de Ngyuza, que se pergunta a respeito de seus feitos, reconhecidos como do imperador, e não seus. “De onde me veio a cegueira, a ponto de me deixar montar como um cavalo louco, a ponto de aperfeiçoar a arte de aceitar a mentira como verdade” (p. 14)? – se pergunta. As palavras do imperador tem seu poder constatado: “A língua do homem mata mais do que as balas dos portugueses” (p. 14). O absurdo do imperador fez surgir mais questionamentos: “De onde veio a ilusão de preservar a própria vida, matando outras? Eu devia ser outro e não este. Talvez seja eu que ainda pode vir a nascer” (p. 14). Isso é refletido ainda os vários integrantes da comunidade subordinada ao imperador.

Essa investida é comparada a uma luta anterior, na qual os guerreiros deveriam silenciar hipopótamos. Muitos morreram, e Ngyuza, observando as andorinhas, “levanta os olhos e observa atentamente. Talvez queira descobrir a que logrou a maior proeza da história. Sorri” (p. 15). Se pergunta: “Com que armas se irão defender as andorinhas?”. Em sonho, apaixonado por uma andorinha, voou entre as nuvens até encontrar o reino das andorinhas, uma fortaleza sem paredes. Um velhinho, junto à fortaleza, lhe diz que há de encontra-la se se tornar um homem livre (p. 16).

A terceira parte da narrativa começa com Ngyuza contando seu sonho a uma sacerdotisa, que diz que ele é um homem de sorte pois “Só as almas aben-

çoadas vencem o peso, voam no alto e alcançam a sagrada dimensão” (p. 16), e revela residir nesse sonho a chave de seu destino. Ela diz que esse lugar, Zulwine, existe, que ele já esteve lá e que é o útero da vida. Ele pede a ela que ensine o caminho, e ela se transforma na andorinha do sonho, e ele num homem livre. Nasce as mais belas palavras, e ela diz para partirem antes do nascer do som. Com a leveza de criança a caçar andorinhas, o general confronta-se com a realidade:

Os olhos proféticos do general abandonam o sorriso e desenham clarividências. No espelho de futuro, tudo se reflete. Na voz do general, o lamento do tempo perdido. Meu pobre imperador: a geração que vem buscará a nossa grandeza em monumentos de pedra, sem perceber que nós, antepassados, escrevemos a nossa história em monumentos de sangue. Os nossos descendentes rir-se-ão das nossas crenças, das nossas rezas, comerão peixe e todos os insetos marinhos, sem se importarem com a nossa realeza, tudo muda, ah, meu gordo imperador! (Chiziane, 2013, p. 18)

Na quarta parte, todas as famílias se mobilizam para ir com suas tarefas divididas a partir de sua tradicional estrutura social. No evento,

O imperador manda soltar os tambores de guerra, para celebrar a partida dos guerreiros. Cobre os ouvidos dos homens com palavras de ordem, mesmo sabendo que não se tratava de missão nenhuma. Era simples testro. Diversão. Gozando dos poderes que tem, pondo gente em movimento, por atividade nenhuma. (Chiziane, 2013, p. 19)

Uma das ordens foi a de que ‘nhungunhassem’ os povos chopes. Insubmissos a deus desígnios, o imperador suspeitava de que tivessem enfeitado os pássaros para humilhá-lo. Porém, sabe-se que “na máscara de ódio camuflava o secreto sentimento de temor e respeito pelos Chopes, esses rebeldes machos de arco de flecha” (Chiziane, 2013, p. 20). O imperador os incitou a transformá-los em ‘fêmeas’ “para que a grandeza do império se reconheça à distância. Para que os bastardos exibam no corpo a falta de virilidade” (Chiziane, 2013, p. 21).

A quinta parte do conto, dedicada ao caminho tomado pela expedição, inicia-se da seguinte forma: “É velha a marcha desta vida. Nova é a meta e o mote, o culto do eu dissolveu o tino” (Chiziane, 2013, p. 21). O espírito das andorinhas os incitava a avançar na marcha. Até mesmo a paisagem muda, de modo a conhecer os caminhos. Alguns queriam atacar as andorinhas, mas Nguyuza incentiva a empatia com as aves, tal como eles, e a vivência por meio dos recursos naturais. Ao informar o destino, o solo sagrado das andorinhas, uma mulher acusa Nguyuza de louco. Com receio a uma rebelião, ele decide disciplinar o grupo utilizando-se de sua autoridade de general. Ordena o chicoteamento de um dos membros do grupo, e atribui a todos a tarefa de se disciplinarem. “Mas todos lamentam. Somos todos iguais nesta marcha. Todos submissos ao mesmo tirano. São as mesmas ordens que nos arrancaram os pés da terra para nos remeter ao espaço” (Chiziane, 2013, p. 26). Fez a todos repetirem uma estória sobre a morte do rei dos Chopes, como se todos tivessem sua parte na estória.

Os homens estão estarecidos de medo. O general era terrível. Protegidos pelo céu e pela terra, fez das guerras seu pedestal. Tem uma sombra perigosa,

preciosa. Até o imperador o teme. Era ele, o verdadeiro autor de todas as vitórias do império (Chiziane, 2013, p. 27).

Sem medo do impossível, os ânimos da expedição foram renovados. Mesmo com fome, eles avançam e largam os mantimentos pelo caminho. O general os incita a rezarem, e estes repetem: “Deuses, que dai de comer aos pássaros, dai-nos de comer também” (Chiziane, 2013, p. 29). Questionado por Lumbulule sobre o destino a se alcançar, o general responde ser o país das Andorinhas. Nguyuzu pergunta sobre o que seria a liberdade para Lumbulule, e este fica em silêncio. Nguyuzu diz que ele tem razão: “A liberdade não se expressa. Vive-se (Chiziane, 2013, p. 29).

A sexta e breve parte do conto volta-se à inquietude do imperador diante da demora do general e sua guarnição. Na sétima parte, cujo foco narrativo volta-se à jornada do grupo já distante do Império de Gaza, os povos encontram terra “aguardando a fecundação dos braços viris de um povo macho. (...) Os contornos do monte se desenham com exatidão e elegância. Lugar ideal para a construção de um sonho antigo” (Chiziane, 2013, p. 31). Finalmente haviam encontrado a terra prometida! “Todos conheciam, afinal, este lugar. Fazia parte dos sonhos. Sem saber que ele existia na realidade. Também não sabiam que um dia a ele chegariam nas asas de uma andorinha” (Chiziane, 2013, p. 32). Perguntaram ao general:

- Por que não nos disse a verdade, General?
- Eu menti?
- Não, mas...
- As grandes mentiras incubam grandes verdades.
- E as andorinhas, general?
- Se queres conhecer a liberdade, segue o rastro das andorinhas (Chiziane, 2013, p. 32)

Terminado o diálogo neste ditado chope, epígrafe com que o conto se inicia, Nguyuzu e a sacerdotisa sobem ao trono como rei e rainha, e o protagonista tem o seu primeiro beijo e a descoberta do verdadeiro amor, que “é uma viagem curta para dentro de si próprio” (Chiziane, 2013, p. 33).

Na oitava parte, tendo como referencial as andorinhas, desenha-se uma nova gênese do mundo em que elas são percebidas como seres que celebram a nova vida. “Se, na ordem da criação, as andorinhas são mais velhas que a humanidade, como pode um simples mortal pretender silenciar o seu superior, na hierarquia da existência?” (Chiziane, 2013, p. 34).

A nona e última parte volta-se ao imperador, que ainda espera a comitiva para salvá-lo da ameaça portuguesa, e que também refugia o rei ronga. Ngungunhana manda mensageiros, chamando os guerreiros de volta, mas o conselheiro alerta: “As vozes humanas não atingem o horizonte” (Chiziane, 2013, p. 36). Ainda assim, depois do evento da batalha de Coolela, em que houve o confronto entre as tropas portuguesas e a resistência de Ngungunhana, os portugueses aprisionaram o imperador sem resistência. Humilham-no perante um novo poder, e este resiste reafirmando-se rei numa terra fecundada pela liberdade. Julga-se o povo, e demonstra o desejo de voar junto às “andorinhas para mais depressa trazer novas primaveras nesta terra” (Chiziane, 2013, p. 39). Ainda, o imperador ameaça: “E eu hei de voltar. Com outra forma, noutro tempo, encarnado na outra geração, mas

hei-de voltar!” (Chiziane, 2013, p. 40). Depois ele foi exilado, “ganhou um nome novo, batizaram-no e obrigaram-no a comer bacalhau e azeitonas” (Chiziane, 2013, p. 41). Questionados sobre as maldições de Ngungunhana, alguns soldados enlouqueceram e um enforcou-se. Anos depois, as crianças perguntavam-se sobre um “ser tão monumental, com quatro patas, duas cabeças, uma de animal e outra humana com pele branca”, se referindo a Mouzinho de Albuquerque, que havia prendido Ngungunhana, aquele que havia cantado um hino à liberdade.

O conto analisado apresenta a figura histórica de Ngungunhana, muito presente na ficção moçambicana contemporânea, primeiramente marcado pelo descrição de um ser hipócrita para com o seu povo, a partir de seu poder instituído. Seu contraste com o general Ngyuza é latente: vindo das massas populares e reconhecendo-se a partir de tal, Ngyuza condiziu seu povo ao novo local, a terra em que teriam a liberdade de construir uma nova sociedade. Uma grande contradição presente nas duas figuras, a dependência do modelo bipolar da colonização, se mostra no castigo de um dos membros da expedição. Assim como havia uma semelhança entre a natureza e o homem, estimulada por Ngyuza na mesma parte, deveria haver uma unidade entre o indivíduo e o grupo para atingir determinado fim. Essa é uma face da dominação lutando contra si própria, cujo resultado é a constituição de uma narrativa conjunta, tal como acontecera durante o trajeto. No entanto, essa face fora distinta das partes cujo foco era o imperador Ngungunhana. Declarar-se diferente ao meio natural era algo estranho aos povos tradicionais de raiz bantu, o que culminou em seu auto-exílio e, por fim, rendição. A crença somente nos instrumentos de dominação fizera-o tardiamente perceber sua condição diante da iminente ameaça portuguesa, uma guerra que não poderia vencer. Mesmo com um final de tom satírico, tal como fora delineado o personagem ao início do conto, a tragédia de sua rendição fizera-o distinto do discurso satírico para uma história de resistência, provando ser a liberdade valor intrínseco ao domínio colonial a ser cumprido inexoravelmente. Isso é marcado pela ação da andorinha, ao defecar no imperador ao início e ao fim do conto. O confronto entre o discurso oficial e o discurso ficcional é ‘negociado’ de forma a reconhecer na estátua de Mouzinho não sua figura, mas a resistência de Ngungunhana diante do domínio português na região de Gaza. Ainda, de distinguir as liberdades essenciais a partir do indivíduo, o imperador, e a partir do coletivo, no caso da expedição de rebeldes. Esse contraponto separa a figura do líder da figura do povo, de maneira que é possível perceber a verdadeira necessidade de progresso histórico (Lukács, 2011, p. 47) e um caminho de manutenção do domínio, apesar da mudança de orientação.

O caminho mediano (Lukács, 2011b, p. 48), entre os extremos de luta, foi tomado pela expedição, na figura de seu mentor, o general Ngyuza, revelando uma das etapas mais importantes da história do homem africano, a sua ligação com os elementos naturais. Ngyuza reconhece suas raízes sociais (Lukács, 2011b, p. 50) não só ao perceber o absurdo do pedido do imperador, mas principalmente pela previsão da sacerdotisa. Ocorre uma elevação da situação histórica presente em que as determinações sociais tornaram-se ricas. Ou seja, a liberdade foi percebida não como algo meramente contado, mas sim como valor essencial. Seu silêncio, ao restante da narrativa, foi consolidado nos termos da própria narra-

tiva: a liberdade fora vivida. Fora uma necessidade histórica, um resultado de um processo profundo das circunstâncias em seu processo de transformação (Lukács, 2011b, p. 79). O confronto entre o futuro e/ou a liberdade alcançada, e a prisão da dominação colonial, é o que define o contraponto das transformações que se julgam verdadeiras (Lukács, 2011b, p. 83-84), gerador de um efeito catártico em torno da sociedade moçambicana que é percebido nos detalhes prosaicos de uma sociedade periférica ainda em processo de modernização. O caráter público dos conflitos, que faz emergir temas universais, como a liberdade inerente ao humanismo e à associação entre homem e natureza. A racionalização e a demanda do capital, entretanto, distinguem as sociedades primitivas das modernas de forma que atribuem valor entre as suas manifestações, privando-as da real dimensão humana em seus contornos particulares e individuais. O modo como se intensificam as suas contradições (Lukács, 2011b, p. 162) tem grande relação com o efeito único do conto, de maneira que seu efeito poético tem não só contornos sociais mas também aspectos novos e peculiares. A autenticidade dos dramas históricos, portanto, são possíveis de figuração no conto, assim como aconteceu à figura conhecida de Nhungunhana, à história da dominação portuguesa na região de Gaza, e também à busca possível e essencial à liberdade enquanto valor inerente a todos os seres humanos, moçambicanos ou não.

Conclusões

De maneira diversa, o conto “Quem manda aqui?” (2013), da moçambicana Paulina Chiziane, trata de uma revolução do povo contra os desígnios do imperador Ngungunhane, na figura de seus generais. O conceito de verdade está dialeticamente relacionado à ficção, cujas assimetrias movimentam as narrativas. No que tange o conto de Chiziane escrito em 2013, o tempo colonial é figurado de forma a questionar a própria história da nação moçambicana numa posição declaradamente pós-colonial. O antes e o depois destacam um diálogo e um movimento próprios à forma do conto escrito por Chiziane, que encontra várias semelhanças com a forma do romance histórico. A amplificação da realidade, marca que traduz o efeito único do conto na concepção de Noa (2015, p. 61), parte da tradição das literaturas africanas tradicionais, e faz com que seu caráter, apesar de fragmentário, tenha maior significação para com o todo da realidade e da história do homem moçambicano, a partir de momentos críticos, mesmo na brevidade do conto.

Se ao romance e ao conto históricos, na figuração do movimento histórico, é atribuída a utilização do tempo passado para dar dimensão a esse movimento e moldar o nacionalismo português, admite-se os pontos de contato deste projeto às outras literaturas de língua portuguesa, de forma que outras maneiras de ver, perceber e escrever a história sejam valorizadas, e não somente os pontos de quem manda aqui, ou acolá.

Referências bibliográficas

Afonso, M. F. (2004). *O conto moçambicano: escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho.

- Andrade, M. P. (1978). Prefácio. In A. Cesaire. *Discurso sobre o colonizador* (pp. 5-11). Traduzido por Noémia de Sousa. Lisboa: Sá da Costa.
- Aristóteles (2010). *Poética*. Traduzido por Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Benjamin, W. (2012). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (8ª ed.). Traduzido por Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- Borges Coelho, J. P. (2003). Da Violência Colonial Ordenada à Ordem Pós-Colonial Violenta: Sobre um Legado das Guerras Coloniais nas Ex-Colônias Portuguesas. *Lusotopie*. Paris: Karthala, 175-193. Recuperado de <http://www.lusotopie.sciencespobordeaux.fr/borges2003.pdf>
- Cabaço, J. L. (2009). *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Editora UNESP.
- Candido, A. (1987). *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática.
- Candido, A. (2009). *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (12ª ed.). Rio de Janeiro/São Paulo: Ouro sobre Azul/FAPESP.
- Candido, A. (2010). *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária* (11ª ed.). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- Cesaire, A. (1978). *Discurso sobre o colonizador*. Prefácio de Mário Pinto de Andrade. Traduzido por Noémia de Sousa. Lisboa: Sá da Costa.
- Chiziane, P. (2013). Quem manda aqui? *As andorinhas* (pp. 9-44). Belo Horizonte: Nandyala.
- Cortázar, J. (2013). *Valise de Cronocópio*. Traduzido por Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva.
- Frederico, C. (2013). *A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács*. São Paulo: Expressão Popular.
- Friedman, N. (2004). O que faz um conto ser curto? *Revista USP*, 63, 219-230. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i63p219-230>
- Herculano, A. (2007). *História de Portugal* (Tomo I). Lisboa: Bertrand.
- Jolles, A. (1976). *Formas simples*. Traduzido por Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix.
- Abdala Junior, B. (2012). *Literatura comparada & relações comunitárias, hoje*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Abdala Junior, B. (2007). *Literatura, história e política* (2ª ed.). São Paulo: Ateliê.
- Leite, A. M. (2012). *Oralidades africanas & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- Lukács, G. (2011a). *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. (2ª ed.). Organizado, apresentado e traduzido por Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Ed. Rio de Janeiro: Editora UERJ.
- Lukács, G. (2011b). *O romance histórico*. Traduzido por Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo.
- Mattoso, J. (2007). Prefácio. In A. Herculano. *História de Portugal* (Tomo I, pp. 9-31). Lisboa: Bertrand.
- Noa, F. (2016). *Império, mito e miopia: ensaios sobre literatura moçambicana*. São Paulo: Kapulana.
- Noa, F. (2015). *Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo*. São Paulo: Editora Kapulana.
- Piglia, R. (2004). *Formas Breves*. Traduzido por José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras.
- Poe, E. A. (2009). Filosofia da composição. *Poemas e ensaios* (pp. 113-128). Traduzido por Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo.
- Said, E. (2011). Territórios sobrepostos, histórias entrelaçadas. *Cultura e imperialismo* (pp. 34-116). Traduzido por Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras.
- Saute, N. (Ed.) (2001). Prefácio. *As mãos dos pretos: Antologia do conto moçambicano* (3ª ed., pp. 13-22). Lisboa: Dom Quixote.

Resumo

Pretende-se discutir as intermitências do elemento histórico no conto, em especial na obra “Quem manda aqui?” da moçambicana Paulina Chiziane, com o elemento poético. O objeto analisado, escrito em 2013, trata de uma revolução do povo contra os desígnios do imperador Ngungunhana, na figura de seus generais. O conto, de temática claramente colonial, tem

como horizonte a história, visto a presença de Chiziane na ficção moçambicana contemporânea. Entretanto, considerando se tratar da forma conto, não se pode ignorar a limitação da brevidade. O entendimento do conto moçambicano e das teorias do romance e do romance histórico lukácsianos são a chave para aprofundar a questão e pensar acerca do fenômeno apesar da fronteira, mesmo que fina, entre os gêneros modernos, e também acerca do movimento histórico de que a obra de Chiziane é produto.

Abstract

It is intended to discuss the gaps between historic and poetic elements in short stories, namely “Quem manda aqui?”, written by Mozambican Paulina Chiziane. The analysed object, written in 2013, focus on a people’s revolution against emperor Ngununhana’s purposes, figured in his generals. This colonial short story has the History as a horizon, according to Chiziane’s position on contemporary Mozambican fiction. However, considering short story form, the extent limitation cannot be overlooked. The understanding of Mozambican short story and Lukacs’ theories of novel and historical novel are the key to deepen this question and to think about the phenomenon in spite of the border, even though thin, between modern genres, and also about the historical movement which resulted on Chiziane’s work.

Questões sobre o romance contemporâneo de Mia Couto

Questions about Mia Couto's contemporary novel

Maria Aparecida Cruz de Oliveira

Universidade de Brasília
cidacruz1@hotmail.com

Palavras-chave: Romance contemporâneo, sobreposição de gêneros, literatura moçambicana, corralidades, Mia Couto.

Keywords: Contemporary novel, overlapping genres, Mozambican literature, “coralidades”, Mia Couto.

Ponto inicial

Há um número considerável de críticos que apontam para uma mutação nas literaturas contemporâneas, e essas mutações implicariam em uma certa limitação do conceito atual que temos de literatura como apontam Leyla Perrone-Moisés (2016) e Flora Süssekind (2013), a qual trata especialmente da literatura brasileira.

Flora Süssekind ao trazer o conceito de “coralidades” no artigo “Objetos verbais não identificados” (2013) sugere uma tensão no conceito de literatura, tendo em vista o surgimento de escrituras que apresentam estéticas e formas acentuadamente diferentes do que a crítica estava familiarizada, em suas próprias palavras ocorre “irrupções de modos corais na cultura literária brasileira. Com frequência, ligadas a certa instabilização das formas e do campo cultural de modo geral” (Süssekind, 2013, p. 1). Esses textos que possuem formas corais e lógicas corais são apenas um índice das mudanças que ocorrem na literatura brasileira, pois como veremos mais adiante, essas mudanças não são uma especificidade das novas literaturas brasileiras e sim das literaturas contemporâneas, ou seja, podemos incluir as narrativas de Mia Couto como parte dessas mutações literárias:

Um conjunto significativo de textos parece ter posto em primeiro plano uma série de experiências corais, marcadas por operações de escuta, e pela constituição de uma espécie de câmara de ecos na qual ressoa o rumor (à primeira vista inclassificável, simultâneo) de uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e de modos expressivos diversos. Coralidades nas quais se observa, igualmente, um tensionamento propositado de gêneros, reper-

tório e categorias basilares à inclusão textual em terreno reconhecidamente literário, fazendo dessas encruzilhadas meio desfocadas de falas e ruídos uma forma de interrogação simultânea tanto da hora histórica, quanto do campo mesmo da literatura. (Süssekind, 2013, p. 1)

O romance contemporâneo moçambicano parece caminhar para essa “experiência coral”, apresentada por Flora Süssekind. Isso é observável, por exemplo, quando analisamos romances como o de Mia Couto, *Terra sonâmbula*, em que claramente percebemos algumas marcações de “coralidades” por meio da sobreposição ou tensão dos gêneros: “*Terra Sonâmbula* é um romance construído pela parodização do conto, enquanto estrutura genérica prismática, associada à parábola, à fábula, à alegoria, ao sonho e à profecia, costurados pela intromissão constante do provérbio” (Leite, 2012, p. 176). A adoção dessas macroestruturas da forma evidencia o modelo interpretativo da realidade da sociedade moçambicana. Claro que a constituição do romance é dada pela presença de vários gêneros, mas mais do que a sobreposição de gêneros literários vemos que esse romance apresenta sobreposições de vozes (vozes do moçambicano mestiço, negros, estrangeiro), discursos sobrepostos (vários narradores), tempos divergente que se relacionam (tradição e modernidade), espaços que se cruzam (o mar, a terra), e a conciliação ou não, de dois sistemas: o oral e o escrito, representados pelos personagens Muindinga (leitor dos cadernos) e Kindzu (escritor das estórias contidas nos cadernos), são exemplos cabais do constante rompimento da literatura contemporânea com as tradições literárias anteriores.

Essas irrupções e instabilidades formais e culturais apontam para a necessidade dessas novas literaturas anunciarem suas diferenças e definirem a diferença dos projetos literários de suas ex-colônias ou da literatura canônica.

Na literatura brasileira, por exemplo, podemos falar de uma criação muito expressiva dessas experiências corais, que são as textualidades dos autores das periferias brasileiras, ou os “produtos” da periferia urbana brasileira, os quais marcam suas diferenças especialmente pelas estratégias de produção, circulação e consumo. Textos criados fora dos escritórios, que não se limitam aos livros, mas que se expandem por meio de performances poéticas, em que a posição de ativista e poeta, *slam* (uma espécie de poeta que geralmente não publica seus textos e podem muito bem os criar em situação de improviso, ou pode publicar apenas em uma forma informal, sem o formato tradicional de livro) se confundem:

Os saraus organizados na última década tornaram-se significativas instâncias de circulação e legitimação de outros produtos literários de escritores periféricos, tanto pelos eventos de lançamento e comercialização de livros, como pela organização de livros, como pela organização de novas antologias literárias. Mais do que continuidade, os saraus trouxeram frescor ao movimento de literatura marginal-periférica, ao forjar novos autores e ampliar produtos e práticas que passaram a ser associados ao movimento, com lançamento de fanzines, jornais, revistas, CDs de literatura; a valorização da tradição oral; o consumo de performances literárias; a formação de bibliotecas comunitárias; a organização de mostras artísticas, entre outros aspectos. (Peçanha, 2015, p. 136)

Essa tensão aponta para a necessidade de renovação da leitura desses textos, a crítica especializada precisa de novos instrumentos de avaliação. Isso perpassa pela revitalização do próprio conceito de literatura e de gênero literário, ficou mais complicado enquadrar um texto em um determinado gênero:

Enquanto mercado e crítica privilegiam formas homogêneas e estáveis, afirmam-se na literatura brasileira contemporânea experiências com multiplicidades de vozes e registros. Autores que trabalham com ‘formas corais’, em obras onde se cruzam falas, ruídos e gêneros, conectam-se a uma linhagem instabilizadora da literatura brasileira... Assim, contrapõem-se a movimentos atuais de reafirmação de poéticas tradicionais e de reforço ao que pesa no mercado. (Süssekind, 2013, p. 1)

Mais uma vez estamos diante da declaração de mutações na literatura brasileira contemporânea e Leyla Perrone-Moisés (2016) também confirma isso ao considerar que não existe um conceito de literatura, somente uma definição que ganha novas postulações de tempo em tempo e que atualmente literatura abrange as variadas práticas de escrita. Essas mudanças são necessárias para estar de acordo com a situação contextual de produção. No momento em que se especula o desaparecimento da literatura apenas estaríamos diante de um índice dessas mutações. Então a luz de Derrida, Perrone-Moisés concorda que a literatura “não se mantém permanentemente na identidade de uma natureza”, está sempre transgredindo e transformando, contestando, traindo e desconstruindo formas discursivas:

Mas, na verdade, não existe um conceito de literatura, apenas acepções que variam de uma época a outra. Na nossa, a palavra recobre uma grande variedade de práticas escritas. As acepções mudam porque os contextos se transformam. Por estar incluída num momento cultural de mutação acelerada, a literatura esteve sujeita, na virada do século, a afirmações apocalípticas: a literatura está em perigo, não há mais leitores de literatura, a literatura já morreu. Enquanto isso, o número de obras literárias, em livros impressos ou e-books, continua de modo espetacular em todo mundo. (Perrone-Moisés, 2016, p. 8)

Ao comparar as duas críticas é perceptível que Süssekind certamente é mais polêmica não só porque considera o textos não verbais dentro dessa nova perspectiva de literariedade, mas também porque prefere não usar o termo literatura para essas novas escrituras. A última ideia soa problemática porque pode reforçar a exclusão desses textos e pode se afastar de uma proposta que na verdade é democrática, ou seja a não utilização da nomenclatura literatura nessas situações pode contradizer sua própria ideia. Mas também entendemos que essa escolha objetiva incluir esses textos considerando o que Perrone-Moisés salienta sobre as mudanças de acepções do conceito de literatura diante das novas práticas escritas, a impossibilidade de algum tipo de definição sobre o que é o literário explicar essas criações artísticas.

Vale dizermos que apesar das considerações democráticas de Perrone-Moisés, ao afirmar que o conceito de literatura passa por modificações de acordo ao surgimento de novas escrituras, percebemos em “*Mutações da literatura no século XXI*” que o recorte de obras e a metodologia de análise da autora revela

sua permanência na crítica mais tradicional. Ela usa o método das literaturas canônicas para ler o contemporâneo, fala em mutações, mas continua utilizando o conceito conservador de literatura em suas análises. Os textos escolhidos para suas análises excluem as mulheres, os textos de autoria negra e as produções das periferias.

Como já discutimos, os conceitos de literatura são limítrofes para dar conta dessas manifestações literárias, isto é, cada concepção de literatura só explica a poética de algumas escrituras, mas não de todas. Além disso, nos deparamos com o problema de que o “conceito de literatura ainda vigente é uma criação da cultura Ocidental” (Perrone-Moisés, 2016, p. 13) não considera a realidade de criação de outras bases de pensamento que não seja Ocidental. É preciso entender que “a evolução da literatura não é regular, mas ocorre por saltos, por deslocamentos e não por desenvolvimento” (Perrone-Moisés, 2016, p. 28), no sentido evolutivo dos iluministas. Se não ocorre por desenvolvimento, então não podemos afirmar que tenha literatura maior e menor, margem ou centro, portanto é mais coerente falarmos em deslocamentos de perspectivas, de pensamento, de estéticas. É o que veremos ao apresentar algumas questões sobre a narrativa de Mia Couto.

Em *Terra Sonâmbula* a perspectiva de criação perpassa por uma transgressão estética, as personagens estão em constantes deslocamentos espaciais, também motivados pelos resultados do colonialismo e do mesmo modo essas personagens anunciam um deslocamento estético em relação ao romance canônico, porque a trama é arquitetada a partir de um pensamento africano e não eurocêntrico. O exemplo a seguir é um pouco dessas mobilidades:

Um velho e um miúdo vão seguindo pela estrada. Andam bambolentos como se caminhar fosse seu único serviço desde que nasceram. Vão para lá de nenhuma parte, dando o vindo por não ido, à espera do adiante. Fogem da guerra, dessa guerra que contaminara toda a sua terra. Vão na ilusão de, mais além, haver um refúgio tranquilo. Avançam descalços, suas vestes têm a mesma cor do caminho. (Couto, 2007, p. 9)

Como dito, *Terra Sonâmbula* fomenta projeto estético que evidencia uma criação deslocada dos romances tradicional. O índice do romance, elemento paratextual, já indica essa chave de leitura. Ele traz uma divisão de dez capítulos com títulos que indicam que se trata de “Cadernos”. Cada capítulo funciona como um conto, de modo que é possível fazer a leitura refratária do livro sem o prejuízo de sua compreensão, mas também, os contos ou cadernos estão conectados para formar um novo gênero: o romance.

A presença da estrutura romanesca e do conto em *Terra sonâmbula*

O conto “é a designação da forma narrativa de menor extensão e se diferencia do romance e da novela não só pelo tamanho, mas por características estruturais próprias” (Soares, 2007, p. 54). Essa estrutura está calcada na não representação detalhada do desenvolvimento da vida das personagens, não há a pretensão de trazer a totalidade, apenas uma amostragem, uma perspectiva de uma suposta

totalidade. Em Mia Couto temos essa sensação ao lermos separadamente os capítulos. Parece haver a eliminação de minúcias em relação a caracterização das personagens. É o caso da personagem Junhito, ele entra no segundo capítulo, representa a condição do moçambicano no contexto de guerra e desaparece, apenas é mencionado vagamente. Parece que é substituído por outro personagem que acaba também exercendo a figuração do moçambicano vítima da guerra, o moçambicano que “pouco a pouco se tornava outro, desconhecíveis” (Couto, 2007, p. 18), assim Junhito apenas aparece rapidamente na memória do narrado:

A partir desse dia, o manito deixou de viver dentro da casa. Meu velho lhe arrumou um lugar no galinheiro. No cedinho das manhãs, ele ensinava o menino a cantar, igual aos galos.

Demorou a afinar. Passadas muitas madrugadas, já mano Junhito cocoricava com perfeição, coberto num saco de penas que minha mãe lhe costurara. Parecia condizer com aquelas penugens, pululado de pulgas...

Depois, Junhito já nem sabia soletrar as palavras humanas. Esganiçava uns cóóós e ajeitava a cabeça por baixo do braço. E assim se adormecia. (Couto, 2007, p. 19).

Ao passo que vemos a supressão da personagem na narrativa, vemos que o lugar e o espaço são privilegiados, são mais perceptíveis no romance, como vemos no primeiro capítulo, em que a estrada é mais caracterizada do que as personagens:

Naquele lugar, a guerra tinha a estrada. Pelos caminhos só as hienas se arrastavam, focinhando entre cinzas e poeiras. A paisagem se mestiçara de tristezas nunca vistas, em cores que se pegavam à boca. Eram cores sujas, tão sujas que tinham perdido toda a leveza, esquecidas da ousadia de levantar asas pelo azul. Aqui, o céu se tornara impossível. E os viventes se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem da morte.

A estrada que agora se abre a nossos olhos não são se entrecruzam com outra nenhuma. Está mais deitada que os séculos, suportando sozinha toda a distância. Pelas bermas apodrecem carros incendiados, restos de pilhagens. Na savana em volta, apenas os embondeiros contemplan o mundo a desflorir. (Couto, 2007, p. 9)

No entanto essa supressão da personagem ou fragmentação é possivelmente recuperada com a leitura integral da obra. A narrativa parece apontar para a tentativa de representar a história de uma nação que foi de algum modo comprometida pela Guerra Civil, assim a composição do romance por meio de sobreposição do gênero conto parece proposital e necessária para que a história ou um perspectiva histórica do povo moçambicano seja contada.

Cada capítulo parece privilegiar um determinado personagem, o que nos faz acreditarmos que estamos diante de um conto, os títulos já trazem essa indicação: “A lição de Siqueleto”; “A filha do céu”; “Lembranças de Quintino” “Apresentação de Virgínia”; “O fazedor de rios; etc.

A trama de Mia Couto segue a tendência de buscar uma memória oral para narrar as experiências históricas em outras perspectivas. A narrativa é constituída por cadernos que trazem as experiências de personagens em contexto da guerra civil. Não só isso, o próprio processo de criação é constituído pelas expe-

riências de ouvir a memória do outro. Mia Couto, certamente coletou dados das culturas orais de algumas etnias de Moçambique a presença desses elementos da oralidade remete ao gênero conto, embora o oral.

Para finalizar

Assim como ocorre no conceito de literatura, há também uma quebra na teoria dos gêneros literários que pensam os textos a partir de categorias fixas. As categorias de análise das narrativas como é apresentada pela teoria literária são, em alguma medida, insuficientes para dar conta dos textos contemporâneos.

O conceito de romance sempre foi posto como forma narrativa vinculada à ideia de narrativa extensa, centrada em um núcleo de conflito, o romance de Mia Couto mina conceitos cristalizados, desestabiliza a noção mais tradicional de romance ao apresentar uma estrutura em que quando lido por capítulo ou caderno podemos conceber a existência de diversos protagonistas, cada um apresentando uma importância de protagonista dentro do capítulo que é destacado. Assim há uma representação individual do sujeito moçambicano e a representação coletiva de uma nação na figura da personagem Muindinga, menino mestiço que refugia da guerra e busca conhecer seu passado e procura um futuro:

O jovem se chama Muidinga. Caminha à frente desde que saíra do campo de refugiados. Se nota nele um leve coxear, uma perna demorando mais que o passo. Vestígio da doença que, ainda há pouco, o arrastara quase até à morte. Quem o recolhera fora o velho Tuahir, quando todos outros o haviam abandonado. O menino estava já sem estado, os ranhos lhe saíam não do nariz mas de toda a cabeça. O velho teve que lhe ensinar todos os inícios: andar, falar, pensar. Muidinga se meninou outra vez. Esta segunda infância, porém, fora apressada pelos ditados da sobrevivência. (Couto, 2007, p. 10)

Mais do que apenas representar o moçambicano ou a moçambicanidade ou uma possibilidade de perspectiva do que seria a Moçambique, Mia Couto acaba por representar o sujeito contemporâneo, em seus traços de fragmentação identitários. A forma fragmentada do texto, o romance que ora se mostra romance, ora se mostra conto ou nenhum deles ou os dois é bem representativo para conceber o sujeito moderno/contemporâneo do qual fala Sturt Hall em

As velhas identidade, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidades” é vista como parte de um processo mais simples de mudança que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referências que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (Hall, 2006, p. 7)

O romance de Mia Couto parece se enquadrar na concepção de Josefina Ludmer em *Literatura Pós-Autônoma* (2010), o ensaio caminha para as diversidades de escrituras na contemporaneidade uma vez que o “enquadramento funcional” em um gênero particular prejudica a compreensão dos textos contemporâneos

porque esses trazem novas estéticas, as quais se resultaram da tentativa de representar um novo momento histórico e cultural bem diferente do de quando esses gêneros tradicionais foram pensados:

Porque essas escrituras diaspóricas não só atravessam a fronteira da “literatura”, mas também a da “ficção” (e ficam dentro-fora nas duas fronteiras). E isso ocorre porque reformulam a categoria de realidade: não se pode lê-las como mero “realismo”, em relações referenciais ou verossimilhantes. Tomam a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo, e até da etnografia (muitas vezes com algum “gênero literário” enxertado em seu interior: policial ou ficção científica, por exemplo). (Ludmer, 2010, p. 2)

Desse modo, o conceito de conto e romance utilizados pela teoria literária não dão mais conta de todos os textos contemporâneos. É preciso repensar a crítica e os conceitos de gêneros utilizados por ela.

Referências bibliográficas

- Couto, Mia (2007). *Terra Sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Leite, A. M. (2012). *Oralidades e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- Ludmer, J. (2010). Las Literaturas pós-autônomas. *Sopro*, 20, 1-4.
- Peçanha, E. (2015). Trajetórias, atuação e produção cultural. In E. Peçanha, I. Hapke, L. Tennina, M. Medeiros (Eds.), *Polifonias Marginais* (pp. 134-203). Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Perrone-Moisés, L. (2016). *Mutações na literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Soares, A. (2007). *Gêneros literários* (7ª edição). São Paulo: Editora Ática.
- Hall, S. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade* (11ª ed.). Tradução de Thomas Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A.
- Süssekind, F. (2013, 21 de setembro). Objetos verbais não identificados: um ensaio de Flora Süssekind. *O globo*. Recuperado de: <http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetosverbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>.

Resumo

Flora Süssekind ao trazer o conceito de “coralidades” no artigo “Objetos verbais não identificados” (2013) sugere o surgimento de “irrupções de modos corais na cultura literária brasileira. Com frequência, ligadas a certa instabilização das formas e do campo cultural de modo geral” (p. 1). Esses textos brasileiros que possuem formas corais e lógicas corais representam um índice das mudanças que ocorrem na literatura, pois esses traços de mudanças também parecem alcançar a literatura moçambicana em *Terra sonâmbula*, de Mia Couto (2007). Em *Terra sonâmbula*, percebemos algumas marcações de “coralidades” por meio da sobreposição ou tensão dos gêneros: “*Terra Sonâmbula* é um romance construído pela parodização do conto, enquanto estrutura genérica prismática, associada à parábola, à fábula, à alegoria, ao sonho e à profecia, costurados pela intromissão constante do provérbio” (Leite, 2012, p. 176). A adoção dessas macroestruturas da forma evidencia o modelo interpretativo da realidade da sociedade moçambicana. Claro que a constituição do romance é dada pela presença de vários gêneros, mas mais do que a sobreposição de gêneros literários vemos que esse romance apresenta sobreposições de vozes (vozes do moçambicano mestiço, negros, estrangeiro), discursos sobrepostos (vários narradores), tempos divergente que se relacionam (tradição e modernidade), espaços que se cruzam (o mar, a terra), e a conciliação ou não, de dois sistemas: o oral e o escrito, representados pelos personagens Muindinga (leitor dos cadernos) e Kindzu (escritor das estórias

contidas nos cadernos), são exemplos cabais do constante rompimento da literatura contemporânea com as tradições literárias anteriores.

Abstract

Flora Süssekind in bringing the concept of “choralities” in the article “Unidentified verbal objects” (2013) suggests the emergence of “irruptions of choral modes in Brazilian literary culture. Often linked to a certain instability of forms and cultural field in general” (p. 1). These Brazilian texts that have choral forms and logics represent an index of the changes that occur in the literature, since these changes also seem to reach the Mozambican literature in *Terra sonâmbula*, by Mia Couto (2007). In *Terra Sonâmbula*, we perceive some markings of “choralities” through the overlapping or tension of the genres: “*Terra Sonâmbula* is a novel constructed by parodying the short story, as a generic prismatic structure, associated with the parable, the fable, the allegory and the prophecy, sewn together by the constant intrusion of the proverb” (Leite, 2012, p. 176). The adoption of these formal macrostructures evidences the interpretative model of the reality of the Mozambican society. Of course the constitution of the novel is given by the presence of several genres, but more than the overlapping of literary genres we see that this novel presents overlapping voices (voices of Mozambican mestizo, blacks, foreigners), overlapping discourses (several narrators), crossing spaces (the sea and the land), and the conciliation or not, of two systems: oral and written, represented by the characters Muindinga (reader of the notebooks) and Kindzu (writer of the stories contained in the notebooks) are perfect examples of the constant disruption of contemporary literature with earlier literary traditions.

Mia Couto: o cânone contístico

Mia Couto: the short story canon

Maria do Carmo Cardoso Mendes

Universidade do Minho
mcpinheiro@ilch.uminho.pt

Palavras-chave: Mia Couto, literatura moçambicana, conto, cânone literário.
Keywords: Mia Couto, Mozambican literature, short story, literary canon.

1. O conto ocupa um lugar privilegiado na produção literária de Mia Couto e as motivações para o valor que o escritor moçambicano lhe concede vão desde o desejo de imbricação na cultura do seu país (no qual a maioria dos escritores se iniciou ficcionalmente com este género), passando pela influência de pioneiros do género (com destaque para Luís Bernardo Honwana e João Dias) e terminando na demonstração do legado da cultura oral africana. De facto, no contexto histórico e cultural moçambicano, o conto é a mais apropriada e popular forma de escrever prosa.

Situados ou durante os últimos anos da guerra colonial ou depois da independência, incluindo a guerra civil e o seu termo em 1992, os contos de Mia Couto possibilitam ainda relevantes diálogos com os romances do escritor e antecipam alguns dos mais importantes motivos nestes tratados, assumindo, portanto, um lugar prominente na afirmação do cânone do escritor.

Este ensaio procura, assim: explicitar as razões que justificam a relevância do conto na ficção de Mia Couto; identificar os motivos mais significativos das suas coletâneas de contos – os sonhos, o fantástico, o respeito pela natureza e as problemáticas sociais; demonstrar que a abordagem, nos contos, de motivos que estruturam toda a produção literária do escritor, permite considerá-los como obras marcantes no cânone literário moçambicano.

2. O conto não é seguramente um género menor na ficção de Mia Couto. Ao contrário, ele ocupa um lugar privilegiado, que o próprio escritor justifica de um modo que o sobrepõe ao romance: “uma coisa que me faz espécie é o facto de considerar o romance um género alto. Eu não sei se África deve ter um romance,

possivelmente o conto é o que funde melhor a tradição oral. Acho que é assim também na América Latina” (*apud* Afonso, 2004, p. 49).

Este não é, todavia, um momento isolado na reflexão de Mia Couto sobre o conto. Voltará a fazê-lo num comentário em que ressalta a dimensão incompleta do conto, comparando-o com um quadro, e o relevo que, pela sua própria brevidade, ele concede a fugazes momentos que singularizam a vida:

O conto é feito com pinceladas. É um quadro sem moldura, o início inacabado de uma história que nunca termina. O conto não segue vidas inteiras. É uma iluminação súbita sobre essas vidas. Um instante, um relâmpago. O mais importante não é o que revela mas o que sugere, fazendo nascer a curiosidade cúmplice de quem lê. No conto o que vale não é tanto o enredo mas o surpreender em flagrante a alma humana. (Couto, 2005, p. 46)

O estatuto periférico da produção narrativa de Mia Couto – como em geral das literaturas africanas de língua portuguesa – é com certeza hoje uma questão despicienda, desde logo pela atribuição do Prémio Camões a escritores africanos, “mostrando a abertura do cânone” (Leite, 2003, p. 24).

No que respeita às literaturas africanas, partilhamos a posição de Pozuelo Yvancos, de acordo com a qual elas entendem que “um cânone não é outra coisa senão a leitura do presente em direcção ao passado, e a criação de um isomorfismo entre texto e código, criando, no caso dos textos criativos, novos códigos para os inscrever” (*apud* Leite, 2003, p. 28).

Se durante o período colonial o género literário por excelência em Moçambique foi a poesia, após a independência os novos autores escolhem sobretudo o conto e a crónica. As duas razões históricas para a escassez de prosa narrativa no período colonial são identificadas por Patrick Chabal: por um lado, no Moçambique colonial e poesia era o género que mais facilmente escapava à censura; por outro, a quase inexistente tradição, neste país, de publicação de prosa narrativa africana levou a que a literatura africana em Moçambique se mantivesse quase exclusivamente como oral (cf. Chabal, 1996, p. 76).

É essa oralidade que em grande medida justifica a relevância que o conto adquire. Mas outros fatores para ela contribuíram. Segundo Maria Fernanda Afonso (2004, p. 69), o conto moçambicano é uma escrita que traduz “a ruptura e o regresso ao passado, a herança oral da África arcaica e os conhecimentos resultantes da evolução técnica de uma sociedade que ganhou novas exigências”. A mesma autora salienta que os escritores moçambicanos, “atentos às contradições de um país que aglutina diferentes heranças (...), acreditam que a literatura funciona como uma pedra angular na construção da identidade nacional. Cultivam a poesia, mas igualmente a narrativa curta, o conto, a estória, tipo de enunciado perfeitamente adaptado às realidades instáveis e contraditórias do país, conforme prova o número significativo de antologias de contos, publicadas depois da independência (Afonso, 2004, p. 35).

O conto surge então, no contexto moçambicano, como género que absorve tendências distintas, espaços diferentes, momentos diversos – o passado e o presente; a tradição e a modernidade; o espaço rural e o espaço citadino – razão pela qual o seu lugar na literatura deste país se assume, com frequência, como a

espinha dorsal do romance (cf. Garcia, 2011, p. 33). Reconhece ainda Maria Fernanda Afonso (2004, p. 158), que “No conto, o escritor moçambicano reconheceu-se a si próprio como um espaço recuperado” e não tem dúvidas que se trata do gênero que mais corresponde a um país de tradição oral, que não tem tradição de romance.

3. Não obstante o relevo do conto como gênero enraizado nas origens mais profundas das culturas africanas, o contexto das literaturas africanas de língua portuguesa tende a remetê-lo para a marginalidade. É dessa marginalidade que procurarei subtrair os contos de Mia Couto, vendo neles, contrastantemente, a fixação do cânone do escritor e a implantação dos motivos mais estruturantes da sua ficção narrativa. Por razões de economia temporal, desenvolverei apenas dois motivos estimulados pela cultura tradicional africana: o sonho e a sua ligação ao fantástico, por um lado; a ligação entre o homem, os animais e a natureza, por outro. Ambos contribuem para estabelecer diálogos entre a produção contística de Mia Couto, a literatura moçambicana e a literatura universal.

Os contos de Mia Couto representam microcosmos nos quais o sonho desempenha um papel incontornável. A sua procura enquanto derradeiro elemento que dá sentido à existência é confessada desde a estreia do escritor na ficção narrativa, na coletânea *Vozes Anoitecidas*¹:

O que mais me dói na miséria é a ignorância que ela tem de si mesma. Confrontados com a ausência de tudo, os homens abstêm-se do sonho, desarmando-se do desejo de serem outros. Existe na vida essa ilusão de plenitude que faz parar a vida e anoitecer as vozes.

Estas estórias desadormeceram em mim sempre a partir de qualquer coisa acontecida de verdade mas que me foi contada como se tivesse ocorrido na outra margem do mundo. Na travessia dessa fronteira de sombra escutei vozes que vazaram o sol. (Couto, 1992, p. 19)

Nesta reflexão introdutória pode ler-se ainda a importância da oralidade nas “estórias”, escutadas e transportadas para o registo escrito, e a diluição de fronteiras entre a realidade e a fantasia. São vários os contos de *Vozes Anoitecidas* que esbatem esta distância: “Afim, Carlota Gentina não chegou de voar?”, “As baleias de Quissico” ou “O último aviso do corvo voador” revelam que o uso fantástico não é gratuito, encontrando-se profundamente enraizado no processo de construção de identidade de um país devastado por uma guerra civil (cf. Chabal, 1996, p. 79). Registrar pela escrita os relatos orais torna-se para Mia Couto uma missão de preservação de valores culturais, como o próprio confessaria:

¹ Manuel Ferreira (1988, pp. 132-133) observa que na sua primeira coletânea de contos, publicada em 1987, Mia Couto “preferiu trabalhar, literariamente, um universo que tem mais a ver com o imaginário popular, típico das camadas desprotegidas da sociedade africana, situadas ou não em espaços geográficos isolados, indo aos mitos, às crenças e credences, utopias, surpreender comportamentos sociais e familiares de remota tradição, e, nessa aventura da representação e expressão, utilizar o que há de mais originário e por vezes angustiante na alma do africano”.

Eu vivo num país onde os contadores de histórias têm uma grande importância. Nessas zonas rurais eles são, de facto, os grandes defensores, os grandes reprodutores dessa via antiga dos valores rurais. Os contadores de histórias têm um sistema muito ritualizado de narrar, o que é uma cerimónia muito complicada, com interdições. (...) E dos rituais, uma das normas é que o contador de histórias nunca se intitule ele próprio de criador; ele está reproduzindo a palavra divina dos antepassados. (Couto, 1998, p. 13)

A representação do fantástico é, desde logo, cataforicamente antecipada nos títulos de vários contos de *Vozes Anoitecidas*, geradores da expectativa de que o texto abordará acontecimentos que desafiam explicações racionais: assim acontece com os já supracitados, mas igualmente com os contos “Os pássaros de Deus”, “O dia em que explodiu Mabata-bata”, “De como o velho Josias foi salvo das águas”, “A história dos aparecidos” ou “A menina do futuro torcido”.

O conto “O embondeiro que sonhava pássaros”, da coletânea *Cada Homem é uma Raça*, será um dos melhores exemplos de permanência do fantástico: na figura de um velho passarinho negro que possuía a magia dos antepassados e comunicava com pássaros e no relato da amizade que estabelece com uma criança branca, o fantástico serve à denúncia do racismo e da opressão sofridos pelos moçambicanos durante a guerra colonial.

A terceira coletânea de contos de Mia Couto, *Estórias Abensonhadas* (1994) relata também acontecimentos extraordinários e o próprio escritor identifica, na explicitação do termo “abensonhadas”, o seu propósito ao longo das vinte e seis narrativas: “fazer a ponte entre o sonho, as pessoas e a bênção dos espíritos” (Couto, 1994, p. 213).

As coletâneas seguintes de contos – *Na Berma de Nenhuma Estrada* (2001) e *O Fio das Missangas* (2004) – retomariam e aprofundariam “o direito que a sua nação tem de sonhar” (Rothwell, 2015, p. 23).

Em narrativas que exploram fenómenos sobrenaturais, a representação da natureza e dos animais concorre também para reforçar a vertente fantástica dos contos de Mia Couto e a ligação da sua narrativa à cultura tradicional.

O universo animal metaforiza múltiplas situações: a violência das guerras (colonial e civil), a discriminação das mulheres, a tentativa de restituir a humanidade perdida pelos humanos. Esta representação dos animais enquadra-se nas culturas rurais africanas onde os animais “ultrapassam o sentido ocidental de utilidade e fazem parte de um todo chamado simplesmente de cultura, onde o homem também se inclui” (Garcia, 2011, p. 141). Adotando atributos humanos de aconselhamento, de orientação espiritual e de proteção, os animais da ficção narrativa de Mia Couto (quer contística, quer romanesca) convertem-se com frequência em substitutos dos próprios humanos.

Restringindo a análise aos contos, observemos as funções simbólicas de alguns animais: em “As baleias de Quissico”, de *Vozes Anoitecidas*, a baleia simboliza o triunfo do sonho sobre a realidade no espírito de Bento João Mussalve que, confiando nas histórias populares sobre uma baleia que guarda no seu interior todos os bens que asseguram a sobrevivência humana (azeite, bacalhau, carne e amendoins), acabará por se refugir numa velha casa abandonada à espera da baleia que haveria de chegar.

Os pássaros, animais com uma presença fundamental nos contos, podem metaforizar uma mensagem política, aquela que é antecipada pela epígrafe da coletânea *Cada Homem é Uma Raça*: “Pássaros, todos os que no chão desconhecem morada” (Couto, 1990, p. 59). Nela é veiculada uma mensagem de “libertação, de oposição ao colonialismo e de construção de um futuro novo” (Cavacas, 2015, p. 470). Uma mensagem que o conto “O embondeiro que sonhava pássaros” reforça, na simbologia antirracista subjacente à relação entre um velho passari-nheiro negro e um miúdo branco.

4. A eleição do conto em Mia Couto constitui, em síntese, uma apropriação de “matrizes enraizadas nas origens mais profundas da cultura africana. (...) O conto oral (...) assume uma importância particular em África porque representa um meio privilegiado de transmissão de conhecimentos de ordem moral, filosófica e religiosa” (Petrov, 2014, p. 34).

Nos contos de Mia Couto fundem-se passado e presente. A sua brevidade coaduna-se, em última instância, com os desassossegos e mutabilidades de um país em busca da sua identidade.

Referências bibliográficas

- Afonso, M. F. (2004). *O conto moçambicano. Escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho.
- Cavacas, F. (2015). *Mia Couto. Um moçambicano que diz Moçambique em Português*. Lisboa: Clássica Editora.
- Chabal, P. (1996). *The Postcolonial literature of lusophone Africa*, London: Hurst & Company.
- Couto, M. (1990). *Cada Homem é uma Raça* (2ª ed.). Lisboa: Caminho.
- Couto, M. (1992). *Voices Anoitecidas*. Lisboa: Caminho.
- Couto, M. (1994). *Estórias Abensonhadas*. Lisboa: Caminho.
- Couto, M. (1998). Nas pegadas de Rosa. *Scripta*, 2 (3), 5-9. Belo Horizonte.
- Ferreira, M. (1988) Mia Couto. *Voices Anoitecidas. Colóquio/Letras*, 101, 132-133.
- Garcia, N. K. (2011). *Uma reflexão sobre a relação simbólica entre a água e o tempo na contística de Mia Couto* (Dissertação de Mestrado). Porto Alegre.
- Leite, A. M. (2003). *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Colibri.
- Petrov, P. (2014). *O projecto literário de Mia Couto*. Lisboa: Centro de Literatura e Culturas Lusófonas Europeias.
- Rothwell, Phillip (2015). *Leituras de Mia Couto. Aspectos de um pós-modernismo moçambicano*. Coimbra: Almedina.

Resumo

Os propósitos principais do ensaio são: 1) explicitar as razões que justificam a relevância dos contos na produção literária de Mia Couto; 2) identificar os temas mais significativos nas coletâneas de contos do escritor – os sonhos, o fantástico, o respeito pela natureza e as problemáticas sociais; 3) mostrar que os contos de Couto moldam o cânone literário moçambicano.

Abstract

The essay's main purposes are: 1) To explain the reasons that justify the relevance of short stories in Mia Couto's literary production; 2) To identify the most significant themes in the author's short stories: the dreams, the fantastic, the respect for nature and the social issues; 3) To show that Couto's short stories shape Mozambican literary canon.

Cinzas de cão: o realismo agónico de Luís Bernardo Honwana

Dog Ashes: Realism agony of Louis Bernardo Honwana

Martins Mapera

Unizambeze, Moçambique
lazifand@gmail.com

Palavras-chave: conto, literatura moçambicana, realismo.
Keywords: short story, Mozambican literature, realism.

Os estudos da memória histórica não se debruçam essencialmente sobre o passado, mas sobre o olhar retrospectivo com que um presente subsequente o encara. (Hobsbawm, 2014, p. 169)

Em 2014, a Alcance Editores republicou um livro de contos com o título *Nós matámos o cão-tinhoso!*, por ocasião dos cinquenta anos da sua primeira edição. Esta empolgante e mais comprometida colectânea de contos pertence a outra abordagem, menos indirecta, da textura objectiva do passado. É, de facto, um título incisivo que podia funcionar como sinopse das reacções contemporâneas face ao “olhar retrospectivo do presente subsequente” e ao excedente da visão estética do passado histórico. Com efeito, e como tem sido abordado de forma recorrente pela crítica moçambicana e internacional, a obra de Luís Bernardo Honwana é marcada por um universo agónico da herança neo-realista que não se esgota com o tempo. E é, pois, à luz das considerações do realismo agónico que se inscreve o substantivo composto “cão-tinhoso”; mas como é visível, a associação de um animal anódino a um adjetivo estranho propicia reacções com implicações sérias na memória de uma sociedade que viveu vários anos sob o jugo colonial.

A valorização alegórica do substantivo “cão-tinhoso” consubstancia uma visão metafísica que suscita questionamentos de natureza filosófica, psicológica e, até, antropológica, estabelecendo uma relação dialéctica entre o colonizador e o colonizado, que as criaturas contísticas procuram entrelaçar no processo da intriga. Ou seja, associar o cachorro a uma epidemia canina, embora pareça nor-

mal, também tem implicações profundas no plano filosófico de “mergulho de cabeça sobre o abismo do sentido” (Agamben, 1999, p. 32). Nesse ponto de vista está sintetizada toda a dialéctica de escrita do autor, tendo em conta que a metáfora esconde “verdades incontestáveis” (Mapera, 2014, p. 203) sobre o significado que se atribui ao cão. O ambiente conflituoso que cerca as personagens põe em evidência o problema das culturas e das raças humanas na época e no território dos contos. Por isso, poderia chamar a isto, um indiscutível “jogo da *différance*”¹, hibridismo, mestiçagem e confrontação de valores culturais.

Em longas, mas *nunca* “palavras desnecessárias”, Fátima Mendonça faz, no prefácio da edição cinquentenária do livro, uma espécie de catalogação dos contos do inusitado “livro de bolso” cuja primeira edição foi composta e impressa na Sociedade de Imprensa, Lda., proprietária do jornal *A Tribuna*, em 1964. Desse conjunto de contos que corporizam a colectânea, gravita uma noção semântica de espaço psicológico da diegese. E é precisamente em torno do espaço psicológico, espaço lírico-andrajoso, que o título da colectânea adquire valor realístico-integral. Consequentemente, poder-se-á afirmar que o núcleo primacial da obra de Luís Bernardo Honwana reside nos contos intitulados “Nós matámos o cão-tinhoso” e “As mãos dos pretos”, cujo enredo é de uma densidade indubitavelmente programática. As imagens que os títulos corporizam estão carregadas de tensão e intensidade, próprias deste tipo de narrativas, política e socialmente convulsas.

Parecendo estar a reagir por antecipação a uma “recomendação”/ “lamentação” da crítica literária contemporânea, que dá conta de que o estudo das literaturas africanas de língua portuguesa “tem sido de origens exógenas” (Alós, 2010, p. 1) aos contextos onde elas são produzidas, Nelson Saúte publicou, em 2001, uma colectânea de contos cujo título – *As mãos dos pretos: antologia do conto moçambicano* – reconfigura, explicitamente, o discurso crítico do conto de Luís Augusto Bernardo Honwana.

Se acompanharmos detidamente a opinião de Anselmo Peres Alós, teremos de concluir – partindo da ideia de que “as nações de recente independência política [...] ainda se encontram em processo de estabelecimento de seus cânones nacionais” –, que a semântica e estrutura contísticas de Honwana transmitem uma vontade de “ruptura das metáforas narrativas” (Mapera, 2013, p. 66), mas também um autêntico arrojo de resistir. Há, por assim dizer, no processo narratológico, um detalhe balzac-flaubertino que corrói continuamente o objecto e ataca a “película objectiva que a arte clássica depõe sobre um quadro para levar o leitor à euforia de uma unidade restituída” (cf. Barthes, 2009, p. 42).

Suponho, com efeito, que a razão para uma publicação única de Luís Augusto Bernardo Honwana reside no facto de ela enformar um, e não vários estados de espírito do autor. Se esta ideia parece relativamente explicável na expressão contístico-descritiva, principalmente pela forma diabólica com que se constrói o simulacro de cão: “pele velha, cheia de pelos brancos, cicatrizes e muitas feridas,

¹ A noção de “diferença” é trazida pelo jamaicano Stuart Hall, em *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (2003, p. 15). Através deste conceito, Hall problematiza o discurso sobre os Estudos Culturais como um campo específico das ciências sociais e humanitárias.

[...] cheia de rugas como a pele de um gala-gala” (Honwana, p. 25), os propósitos, os métodos e as consequências que configuram as antinomias da resistência e da ruptura surgem como sedimentos irreduzíveis a qualquer razão; a todo o tratamento vexatório que é dado ao *canis*, insinuando um sentimento viral, como se por certa razão tivéssemos regressado ao paradoxo do bem e do mal; como se, apesar de todo o investimento intelectual, da nossa consciência limpa e iluminada, o demónio nos tivesse possuído, mais uma vez, com toda a sua crença de presença subversiva, quase indiscutível e indestrutível.

Esse estado de espírito a que me referi, no parágrafo anterior, diz respeito à “luta” dos escritores africanos das décadas 50 e 70, que travavam, pela ficção narrativa que “sucumbia” perante a autonomização da *poesia*, se quisermos parafrasear Fátima Mendonça². A publicação de *Godido e outros contos* (1952), de João Dias, pela CEI³, em Portugal, em pleno período colonial, exemplifica claramente o desenvolvimento de uma consciência de revolta muito arrojada. É, portanto, nesse contexto, caracterizado pela flagelação autoral, que Honwana escreve a sua obra. Publicada doze anos depois dos contos de João Dias, a primeira edição de *Nós matámos o cão-tinioso* tornou-se, na verdade, no *leitmotiv* da “poesia de combate” (por causa do seu clivo ideológico) e das produções que se seguiram após a independência de Moçambique, assinaladas, no início, pela confluência de indício propagandístico⁴ do discurso politicamente correcto.

Essa presença emotiva do texto literário está visivelmente patente na configuração grotesca do conto, apimentada pela fiabilidade com que o narrador observa e narra os episódios. Em *A mecânica da ficção*, James Wood (2010, p. 21) diz que “o narrador na primeira pessoa é muitas vezes altamente fiável”. Fiabilidade e verosimilhança não são fenómenos desgarrados da subjectividade e da ficcionalidade contísticas, pelo contrário, são, na essência, os arquétipos mais sensíveis do matiz opaco da arte literária.

Do ponto de vista da presença do narrador, James Wood insiste, sobretudo a partir das considerações de Tolstói, no conceito canónico de “omnisciência autoral”, e usa com grande despreensão e autoridade um modo de escrita a que Roland Barthes chamou “o código cultural”, em que um escritor projecta o quotidiano, o banal e a ordem social para uma verdade consensual ou universal, ou para uma área partilhada de conhecimento científico e cultural (cf. Wood, 2010,

² Fátima Mendonça (2014, p. 7) escreve no prefácio de *Nós matámos o cão-tinioso* o seguinte: “A vivência até aos dezassete anos no pesado ambiente de uma administração colonial, onde se desenhavam todos os efeitos do sistema [...] ter-lhe-á (Luís Augusto Bernardo Honwana) servido de base para a construção de algumas personagens e situações narrativas”.

³ Casa de Estudantes do Império, onde personagens como Agostinho Neto, Amílcar Cabral, Joaquim Chissano, Marcelino dos Santos e outros africanos programaram as independências dos seus países.

⁴ O conceito de “propaganda” data do século XVI, quando em 1622, o papa Gregório XV cria a Congregação da Propaganda da Fé, com o objectivo de lutar contra a Reforma e disseminar o catolicismo fora da Europa (cf. Ferin, 2002, p. 16). Por analogia, se por um lado, a poesia de combate insinuava o derrube do colonialismo, por outro, visava a disseminação de ideologia da revolução e da independência.

p. 21). Em *Nós matámos o cão-tinroso*, há factores indiciários do discurso monolítico através de um narrador autodiegético: “olhei para os olhos do Cão-Tinroso, azuis e tão grandes a olhar para uma outra pessoa como se ele estivesse a pedir qualquer coisa sem querer dizer” (Honwana, p. 49). A derivação destes factores sintetiza a omnisciência do conto, enquanto ficção que capta, com a objectiva bem ajustada, todos os pormenores perceptíveis ao nível visual, sensorial e psicológico.

Visto o assunto à luz deste paradigma, é racional não considerar que a narração intitulada *Nós mantámos o cão-tinroso* é “não-fiável”, embora o seu pulso ficcional nos remeta para uma leitura potencialmente subjectiva, suscitando, como é óbvio, vários entendimentos da literatura honwaniana. Esta subjectividade encontra mais suportes no facto de que se trata de uma escrita homófona e ténue. Homófona porque representa uma forma simples e particular de subversão da literatura, o que lhe custou a designação irónica de “mau livro”⁵ pela censura⁶. E, ténue, se considerarmos que, sem contar com o texto jornalístico, *Nós matámos o cão-tinroso* é a única obra publicada por Luís Bernardo Honwana, em 1964, reeditada, meio século depois. Esta reedição representa valor simbólico muito marcante, porque encerra uma espécie de canonização da crítica, numa altura em que, no espaço sociopolítico do conto avultam diferenças significativas entre o pobre e o rico. Há uma tentativa (in)consentida de reimpressão da histórica relação entre o Próspero e o Caliban. Desde os primórdios de independência nacional, esta situação era expectável. Na década oitenta, por exemplo, num comício bastante concorrido, por ocasião de “Ofensiva político-organizacional”, Samora Machel profetizou o surgimento de uma “classe-de-novos-ricos” (troca do colono estrangeiro pelo colonizador endógeno), constituindo, por assim dizer, a burguesia-pós-moderna de Moçambique.

Pois é, de facto. Se, em 1964, a publicação tinha encontrado um espaço eivado de discriminação racial, em 2014, o contexto sociopolítico, cultural e ideológico é completamente diferente. Entretanto, longe de ser apoteótica, a recepção da edição cinquentenária da obra, parece ter-se circunscrito à volta de uma elite que nada tem que ver com o alcance diegético do conto. *Nós matámos o cão-tinroso* deriva de um encadeamento em que o autor interpreta o desassossego das minorias e, é a elas que se destina a história. E as minorias actuais são o povo que se encontra nos confins de esperança, nas fronteiras intransponíveis do cepticismo, organizado em associações de esmorecimento, lá onde habitam cães de “olhos azuis [sem] brilho nenhum” (Honwana, p. 23). Este facto testemunha a cumplicidade da crítica com a tradição estética refractária ao controlo social absoluto, descurando o princípio racional da ética e da razão no desenvolvimento das culturas e da personalidade humana.

⁵ Rodrigues Júnior (1966) é citado por Ana Cláudia da Silva (2010, p. 20), num artigo intitulado A literatura moçambicana e a obra de Mia Couto, como tendo classificado Luís Bernardo Honwana de “ratão” e “execra” dois anos após publicação do escritor moçambicano.

⁶ Após a publicação do livro, Luís Bernardo Honwana foi preso, no dia 23 de Dezembro do mesmo ano, acusado de participar num grupo conspiratório contra o regime (cf. Saúde, 1998, p. 158).

Uma leitura baseada na “filosofia dos indícios” pode levar a pensar que os contos honwanianos concorrem para pôr em causa os factos que geram o humanismo do lirismo da prosa. Mas, pelo contrário, e segundo o entendimento de Giorgio Agamben, “a única forma legítima de escrita seria aquela que imunizasse [...] os leitores contra a ilusão de verdade que podia suscitar” (Agamben, 1999, p. 15). Por isso, esse entendimento é muito relativo, tendo em conta que o grau de subjectividade da escrita literária varia, em grande medida, segundo o nível de motivação do leitor⁷.

Na interpretação sociológica de Caudwell (*apud* Mapera, 2013, p. 29), “as palavras desempenham um papel fundamental na escrita narrativa, na medida em que elas são dispostas de maneira a representarem [o] fragmento da realidade [...], sacrificando-se a criação emocional à estrutura que dele deve resultar”. Na verdade, o terreno literário de Luís Bernardo Honwana constitui uma textura muito complexa, estruturada a partir de leituras envolventes, que se entrelaçam, de forma perturbante e amargurada, com a realidade experiencial do cosmos habitado pelo colonialismo. Há, por conseguinte, no livro do escritor, uma proposição sociopolítica e psicológica que nos remete para a expressão de um discurso crítico arrojado.

De acordo com a linhagem do pensamento autoral – ou seja, do tempo em que a escrita era institucionalmente vigiada pela censura, e, entretanto, ela devia acontecer a outros níveis e critérios de abordagem hermenêutica – e embora fosse reticente, o contista Luís Bernardo Honwana afirma o seguinte:

Acho que apenas escrevo sobre coisas que, acontecendo à minha volta, se relacionam intimamente comigo ou traduzem factos que me parecem decentes. Este livro de histórias é o testemunho em que tento retratar uma série de situações e procedimentos que talvez interesse conhecer⁸.

Muito bem dito, de facto. Numa sociedade em que, por causa das suas características peculiares de carência de palavra escrita (a oralidade é o *espécimen* da comunicação literária), as verdades são pálidas e voláteis, os depoimentos constituem revelações com um efeito perlocutório muito importante, porquanto relatam “coisas” que a todos “interessam”. Como diz o narrador axial da obra, o livro é um acervo de “testemunhos” que retratam “uma série de situações e procedimentos” que procuram dar vida a um mundo cada vez mais cerceado pelas muralhas desmesuradas da falta de informação e enredos pedagógicos. Ora, se a republicação do livro em 2014 visa despertar competência de leitura e escrita, por um lado, e o conhecimento da literatura e da crítica literária, por outro, é óbvio que devia chegar, no mínimo, àqueles sobre, e para quem se escreve, iguais, hoje, a Luís Bernardo Honwana, de quando a narrativa foi produzida, no século XX.

⁷ De acordo com Robert Escarpit, em *Sociologia da literatura* (1969), O criador enceta (imaginária ou realmente) com o seu público-interlocutor (mesmo se por vezes, este público é ele próprio), um diálogo que nunca é gratuito, e pretende comover, convencer, informar, consolidar, libertar ou desesperar.

⁸ Depoimentos do autor, constantes da capa do livro *Nós matámos o cão-tinhoso*.

Alguns movimentos do conto que dá título ao livro mostram que o significado simbólico de cão é essencialmente mais polimórfico: benéfico, pois o cão é companheiro mais próximo do homem e o guarda vigilante da sua morada; maléfico porque, aparentado com o lobo e o chaca, aparece como um animal impuro e desprezível (Chavalier & Gheerbrant, 2010, p. 155). Este antagonismo de símbolos contrapõe-se à mítica ironia de Voltaire, evocada por Roland Barthes (1997, p. 73). Ou seja, enquanto narrador e Isaura costumavam uma simpatia quase consanguínea com o animal, o resto da comunidade, incluindo a professora tratavam-no como nojento no sentido socio-filosófico de Stinker. Essa relação degradou-se depois de uma partida de futebol, em que a equipa do Senhor Administrador perdeu com uma “limpa-quatro-bolas” (Honwana, p. 29). O Administrador olhou fixamente para o cão e para o narrador, “sem saber com qual dos dois havia de correr primeiro”. Enquanto pensava na solução, “cuspiu para os dois”, demonstrando um claro vestígio ominoso de intolerância.

Posterior à publicação de uma colectânea de contos intitulada *Cães da mesma ninhada* (1960), de Ascêncio de Freitas, o livro de Honwana pode funcionar como uma substância oxirredutora verbal de mentalidades, tendo em conta o antagonismo da efabulação que o enredo sutura. É que, em Freitas, está subtilmente visível que as personagens e as acções apontam para um enfoque político-ideológico, que as literaturas coloniais e pós-coloniais privilegiam. Ou seja, há uma dolosa hegemonia do artifício estético da obra, fortemente reificada por uma postura arqui-identitária, baseada na anatomia neo-ideológica.

O exemplo mais profícuo reside no facto de o enredo diabolizar o cão – que é, *de per si*, diabólico –, personificando-o como monstro, o “homem invertido, negado” (Moretti, 2007, p. 110). Basta prestar atenção ao título do livro: *Cães da mesma ninhada*, para entender de imediato o carácter generalista dos efeitos da diegese, bem como a funcionalidade do estereótipo linguístico das imagens de cão. Um axioma lendário diz a propósito o seguinte: “basta um peixe podre, o cardume fica afectado”, isto é, um só erro funciona como protótipo escatológico para dilucidar o valor do conjunto.

Escrevendo sobre o “Corpo morto: mitos, ritos e superstições”, Moisés de Lemos Martins (2013, p. 115) convoca os conceitos de Virílio, nos termos seguintes: “A civilização moderna tem-se deslocado «dos átomos para os bits» (Negroponte), da palavra para a imagem, do «sun/bolé para a dia/bolé», da palavra para o número, «das estrelas para os ecrãs», do uno para o múltiplo”. Embora Moisés Martins refira àquilo que denomina “emersão da técnica na vida e nos corpos”, o exemplo funciona para um contexto em que há uma clara deslocação de imagem do animal para a figura humana e vice-versa, do real para o irreal, do imaginário para a realidade, do pensamento para o pragmatismo, do homogéneo para o idiossincrático, do folclórico para o cultural, tanto do ponto de vista semântico-figurativo, como do afectivo-emocional.

Nestas circunstâncias em que a imagem se funda, e em que a própria figura do homem está diluída e reduzida à feição diabólica, a narrativa da realidade tornou-se numa crise poética das emoções. O texto deixou de ser “um composto de sons significantes”, como havia definido Todorov (1977, p. 18), porque a sua significação é meramente axiológica e essencialmente ontológica.

A realidade plana de Luís Bernardo Honwana mostra alguma diferença que chama à atenção para os aspectos de natureza biobibliográfica⁹ do autor. Não sendo uma obra de todo imaculada do ponto de vista estético-literário, *Nós matámos o cão-tininho* encerra a vida artística do escritor. Ou seja, Honwana é, do ponto de vista prático-literário, um escritor “morto”, contrariando, deste modo, a lógica defendida por Roland Barthes (2007, pp. 15-16), segundo a qual “o escritor é um experimentador público” que se funda no polimorfismo e que só “conhece uma arte”, a temática e suas variações.

Em termos práticos, e no que diz respeito à intromissão do discurso biográfico no sistema teórico-literário, é muito sintomático o facto de a própria obra de Honwana apresentar uma rede temática fertilizada por nomes antropológicamente marcados. Trata-se, portanto, de contos cujas personagens possuem nomes que, segundo Néilson Saúte (1998, p. 158), “coincidem intencionalmente com os nomes dos [...] irmãos” do autor.

Se é verdade que a ideia principal da colectânea é-nos dada pelo título do livro, os títulos internos permitem previsibilidade de cenários que conduzem a diferentes ilações de natureza político-ideológica. Com efeito, eles são semanticamente definidores de um espaço, que afecta as configurações sociopsicológicas e antropológicas da narrativa pós-colonial (“Inventário de Imóveis e Jacentes”, “Dina”, “A velhota”, “Papá, Cobra e Eu”, “As mãos dos Pretos” e “Nhinguitimo”). Estes títulos elaboram etapas da vida do autor no seu reduto socio-antropológico. Porém, a crítica pós-colonial interpreta a colectânea segundo um entendimento sociopolítico, argumentando que “a decadência do cão” profetiza o “derruir do regime colonial” (Saúte, 1998). Tal exegese surge em decorrência, no texto, das expressões “primeiro tiro”, “rebentaram sem parar”, “A gente atirou para um alvo já morto”, estremeceu o “chão” e as “árvores” até “enterrar-se todo o capim” (Honwana, pp. 50-51).

Na literatura, tal como na vida prática, a morte é comandada, frequentemente, por aparentes irrelevâncias, tal como exemplifica James Wood, no seu ensaio sobre a *Mecânica da ficção* (2010). Um exemplo similar ocorre no final do conto intitulado “Nós matámos o cão-tininho”. No momento em que o corpo de cão-tininho é crivado por balas, Isaura fica praticamente contaminada pela agonia do animal. Ocorrem-lhe, por conseguinte, arquétipos de uma atitude típica de morte de um parente, ou de uma pessoa com quem se relaciona por laços sociais e de amizade. Vejamos, por exemplo, os aspectos de irrelevância textual que marcam com alguma notoriedade a angústia e desespero da personagem Isaura:

Logo ao primeiro tiro a Isaura agarrou-se-me de tal maneira que caímos, e eu fiquei com tanto medo que lhe gritei: “tapa-me os ouvidos!” Ela meteu-se toda no meu peito e procurou-me as orelhas com as mãos. Os tiros rebentaram por todos os lados

⁹ Numa entrevista a Nelson Saúte, Luís Bernardo Honwana afirma peremptoriamente que “em algum momento a literatura é um exercício de autobiografia”, argumentando que “um livro de estreia (sic) há-de ter fortes notas autobiográficas”, porque, na sua óptica, “isto é clássico” (Honwana, apud Saúte, 1998, p. 158).

e mesmo com os olhos fechados eu via fogo a saltar dos canos das espingardas. O corpo da Isaura estava duro e estremecia a cada estoiro. (Honwana, 2014, p. 50)

Extraordinária a competência narrativa de Luís Bernardo Honwana. Ele encarnou as personagens da sua obra¹⁰. Por exemplo, “tapar os ouvidos”, “encolher-se no peito” e “acariciar as orelhas”, embora sejam factores aparentemente irrelevantes, revelam o universo contagiante da morte. Mostram, claramente, até que ponto a morte é algo de que ninguém se habitua. É por isso que Isaura “gemia e estava toda mole” – e, simultaneamente, com o corpo “duro” – quase inerte, com “os olhos todos saídos a olhar o Cão-Tinhoso” (Honwana, 2014, p. 49).

Apesar das conotações pejorativas dos adjectivos “rato” e “execra”, próprias de contradição ideológica, atribuídas por Rodrigues Júnior a Honwana, a colectânea *Nós matámos o cão-tinhoso* pode configurar um apreciável campo de estudo da “questão” da modernidade, das pluridentidades, da construção das identidades, dos estereótipos e da pós-modernidade. E neste contexto temático, a obra parece ocupar um espaço primacial no campo das literaturas de ruptura, se tivermos em conta que reifica a imagem de um mundo bestificado. O contista contempla o universo com olhos de um deus que associa a melancolia demoníaca ao poder discricionário de um “búfalo ferido”.

Não sendo alusivamente metáfora grotesca, o conto de Honwana é potencialmente marcado pela eliminação das “motivações psicológicas das personagens” (Mendonça, 2014, p. 8)¹¹, valorizando, conseqüentemente, a descrição dos objectos do universo narrativo com a mesma atenção e intensidade com que se narra a história. Porém, esta estratégia gera métodos complexos de interpretação da prosa literária.

As imagens que a obra constrói são tão comuns que dariam um sentido de algo vivido, de sofrimento, desassossego e indignação. Na verdade, o escritor pouco tem que ver com a matriz estético-filosófica que fundamenta a escrita contística da época em que a colectânea foi publicada.

É programático que o livro comece com duas dedicatórias semanticamente relevantes. Elas assumem, no livro, o mesmo valor de epígrafes, dada a energia anímica e a força estética que transmitem à obra. Na primeira dedicatória (“à Dori – que é sensível à angústia dos cães”), a vários níveis magnífica, o escritor associa diferentes registos emotivos – entre o afecto e a solidariedade, o amor e a dor de amar, a sensibilidade e a angústia. Esses elementos sociopsicológicos estão carregados de um simbolismo estético profundamente enraizado nos

¹⁰ No seu ensaio sobre a conceptualização das criaturas romanescas, Manuel Lopes afirma que “As personagens autênticas têm vontade própria, e é essa vontade própria que dá ao leitor vulgar a ilusão de que foram colhidas vivas e saltitantes [...]”, numa clara alusão ao facto de o autor não ter capacidade, nem competência de influenciar o desenvolvimento da história, deixando-se, portanto, agarrar na importância das forças que a desencadeiam (apud Mapera, 2013, pp. 113-114).

¹¹ O prefácio de Fátima Mendonça, de onde extrai esta citação, é relativo à edição comemorativa dos cinquenta anos de *Nós matámos o cão-tinhoso* (2014), e analisa com muita atenção a “questão” da focalização externa que se processa como uma câmara, atingindo o seu grau mais elevado no conto intitulado “Inventário de imóveis e jacentes”.

contos de Luís Bernardo Honwana. A segunda dedicatória (“ao José Craveirinha – expressão verdadeira da poesia de Moçambique”) é uma espécie de vénia ao astro da poesia moçambicana. Nesta inscrição-epigráfica, Honwana exprime um sentimento de gratidão pelo profissionalismo literário que a poética de Craveirinha desbravou para a literatura e visão do mundo. Por isso, a leitura dos diferentes contos da obra honwaniana é fortemente influenciada por essa expressão penetrante das emoções.

Aplicadas ao espírito, à linguagem e à arte, as dedicatórias consubstanciam todo um pensamento que relaciona as temáticas crítico-literárias de tradição contística moçambicana à realidade e aos contextos da situação humana. Dir-se-á que há um determinismo e reducionismo ontológicos de abordagem da literatura vistos nos arredores das teorias de Edgar Allan Poe.

Em meu entender, a lição profunda dos contos de Luís Bernardo Honwana funda-se na importância de compreender a complexidade da história do colonialismo, da discriminação racial e social, de culturas e identidades. É preciso ter em conta que a construção da nação assenta as suas bases na microficção literária que caracteriza a idiossincrasia que a geografia humana inventa para a sua sobrevivência. Isto é, o que parece síntese peculiar do autor representa a tensão entre a liberdade individual e a tecedura dos contextos estruturantes do pensamento nacional. Por isso, e finalmente, considero que *Nós matámos o cão-tinhoso* não encerra, apenas, o sentimento individual do autor, mas um capítulo da história de Moçambique que redige com cinzas de cão o realismo agónico de Luís Bernardo Honwana.

Referências bibliográficas

- Agamben, G. (1999). *A ideia da prosa*. Lisboa: Cotovia.
- Alós, A. P. (2010). Histórias lusófonas das margens do Índico: as mãos dos pretos – Antologia do Conto Moçambicano. *Darandina: Revisteletrónica*. Consultado em <http://www.ufjf.br/darandina/>, em 16 de Nov. 2014.
- Barthes, R. (1997). *Crítica e verdade*. Lisboa: Edições 70.
- Barthes, R. (2007). *Mitologias*. Lisboa: Edições 70.
- Barthes, R. (2009). *Ensaio crítico*. Lisboa: Edições 70.
- Chevalier, J.-C., & Gheerbrant, A. (2010). *Dicionário dos símbolos* (2ª ed.). Lisboa: Teorema.
- Escarpit, R. (1969). *Sociologia da literatura*. Lisboa: Arcádia.
- Ferin, I. (2002). *O que é comunicação e culturas do quotidiano*. s/l: Quimera.
- Hall, S. (2003). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Hobsbawm, E. (2014). *Tempos de futuro: cultura e sociedade no século XX*. Lisboa: Divina Comédia Editores.
- Honwana, L. B. (2014). *Nós matámos o cão-tinhoso*. Maputo: Alcance Editora.
- Mapera, M. (2014). O silêncio do medo em “Sonho de Alima”, de Lília Momplé. *Forma Breve* 11, 201-211.
- Mapera, M. (2013). *Realismo e lirismo em Terra Sonâmbula, de Mia Couto, e Chuva Braba, de Manuel Lopes* (Tese de Doutoramento). Universidade de Aveiro.
- Martins, M. L. (2013). O corpo morto: mitos, ritos e supertições. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, I (1), 109-134.
- Mendonça, F. (2014). Prefácio: palavras (des)necessárias. In *Nós matámos o cão-tinhoso*. Maputo: Alcance Editora.
- Moretti, F. (2007). *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- Ricciardi, G. (1971). *Sociologia da literatura*. Lisboa: Europa-América.
- Saúte, N. (1998). *Os Habitantes da memória: entrevista com escritores moçambicanos*. Praia – Mindelo: Embaixada de Portugal – Centro Cultural Português.
- Silva, A. C. (2010). *A literatura moçambicana e a obra de Mia Couto*. <http://books.scielo.org/id/sx4bj/pdf/silva-9788579831126-03.pdf>. consultado em 3 de Março, 2015.
- Totorov, T. (1977). *Teorias do símbolo*. S. Paulo: Edições 70.
- Wood, J. (2010). *A mecânica da ficção*. Lisboa: Quetzal.

Resumo

A escrita de Luís Bernardo Honwana marca uma era que caracterizou a literatura de ruptura, através da palavra metafórica. *Nós matámos o cão-tincho* consubstancia a deriva agónica do realismo integral, que não se esgota com o tempo.

Abstract

The writing of Luis Bernardo Honwana marks an era that characterized rupture literature, through the metaphorical word. *Nós matámos o cão-tincho* materializes the agonistic derive from the full realism, which is not limited in time.

“A vida apertada numa hora” – Machado de Assis: contista e teórico do conto

“A vida apertada numa hora” – Machado de Assis: short story writer and theorist

Tiago Ferreira Silva

Doutorando em Literatura, Universidade de Brasília
tiago_fsilva@yahoo.com.br

Palavras-chave: conto, Machado-de-Assis, teoria-da-narrativa, contos-teoria, realismo, literatura-brasileira.
Keywords: short story, Machado de Assis, narrative theory, short story-theory, realism, Brazilian literature.

Considerações iniciais

Observando-se a prosa machadiana como um todo, nota-se, contudo, que talvez tenha sido no conto, mais que no romance, que o autor encontrou um terreno produtivo para suas análises, tendo em vista o gosto do autor pela anedota e a sua atenção aos pormenores da realidade. Augusto Meyer, um dos maiores estudiosos da obra machadiana, assim se manifesta sobre o assunto:

Bem sei que Machado conseguiu compor mais de um bom romance, mas, ainda sob a magia do melhor de seus romances, de vez em quando o leitor acorda, para sentir que ele é sobretudo um analista empenhado em extrair do “mínimo e escondido” a essência psicológica, o episódio mais importante para a continuidade do entredo romanesco. Por isso mesmo, achou seu limite ideal de expressão no conto, em que só Tchekov pode emparelhar com ele. (Meyer, 1965, *apud* Fischer, 1998, p. 147)

Em consonância com o pensamento de Meyer, John Gledson (2006), ao introduzir uma antologia de contos do autor brasileiro, também expressa sua opinião em relação à preferência do escritor brasileiro pelas narrativas curtas: “Há boas razões para se imaginar que o conto seria mais condizente com o gênio do autor.

Machado gosta muito de anedotas e de focalizar detalhes aparentemente triviais, mas que lançam luz inesperada sobre assuntos «importantes»¹ (grifo do autor).

Machado de Assis fixa entre nós as principais diretrizes do gênero, conforme observa Lima (1967, p. 93). Tendo escrito mais de 200 contos, publicados em periódicos e livros, Machado praticou uma grande diversidade de procedimentos narrativos, que vão desde a reiteração do modelo clássico, ao estilo de Poe e Maupassant, até a realização do conto moderno ao gosto de Tchekhov. Na verdade, Machado publica o seu primeiro livro de narrativas curtas, *Contos fluminenses*, em 1870, quatorze anos antes de o escritor russo publicar, em 1884, o seu primeiro livro de contos – *Contos de Melpômene*. Contudo, a obra machadiana não teve a mesma repercussão, devido ao fato de que foi produzida em um país periférico em relação à Europa, enquanto entre Paris e São Petersburgo havia um grande intercâmbio cultural, de tal modo que a literatura russa do séc. XIX foi, em grande parte, divulgada pela França.

Quanto à escrita do conto, Machado de Assis observa, no famoso ensaio “Instinto de nacionalidade” (1873), que o gênero oferece problemas para aqueles que o querem produzir:

É um gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor. (Assis, 2006, III, p. 806)

Mesmo que não tenha formalmente teorizado sobre o conto, em alguns momentos de sua obra, especialmente nas introduções e advertências de suas coletâneas, o escritor brasileiro tece algumas considerações importantes sobre o gênero. Assim diz Machado na advertência de *Várias Histórias*, de 1896:

O tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre uma qualidade nos contos que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos. (Assis, 2006, II, p. 476)

Ainda que marcada pela ironia própria do autor, a afirmação não está completamente descontextualizada. A preocupação com o tamanho e com a forma do texto aproxima efetivamente sua obra aos contos criados por Poe. A tensão desenvolvida nos contos de Machado, a reviravolta no fim do relato, os personagens que se revelam somente no epílogo de fato não são de forma alguma alheios à sua produção ficcional, como ocorre no conto “A cartomante”.

A produção do contista Machado de Assis se inicia, como já foi dito, em 1858 (com “Três tesouros perdidos”) e estende-se aos inícios do século XX. Ao todo, ele deve ter publicado 218 contos em periódicos, tendo recolhido apenas 75 em coletâneas (*Contos fluminenses* – 1869; *Histórias da Meia-Noite* – 1873; *Papéis Avulsos* – 1882; *Histórias sem Data* – 1884; *Várias Histórias* – 1896; *Páginas Recolhidas* – 1899 e *Relíquias da Casa Velha* – 1906).

¹ Gledson, J. (2006). O machete e o violoncelo. Introdução a uma antologia de contos de Machado de Assis. *Por um novo Machado de Assis* (p. 35). São Paulo: Companhia das Letras.

Pode-se imaginar, mesmo sem considerar individualmente todos e cada um dos contos, a variedade aí encontrável, quanto à maturidade do autor ao lidar com a língua, variedade de temas, formas, variedade de ênfases. “O conto tornou-se em suas mãos matéria dúctil, com fisionomia reconhecível, na qual [...] exercia a magia encantatória de suas variações sobre o tema predileto: a humanidade com seus vícios intemporais” (Brayner, 1981, p. 8).

Talvez por isso, para estabelecer os parâmetros de um exercício literário e, ao mesmo tempo, predispor-se a um novo desafio, tenha Machado de Assis dedicado tanto de sua energia e talento na elaboração de contos. As mesmas habilidades, técnicas e capacidade criativa que apresentou em seus romances soube mostrar também em seus contos, nos quais o escritor teria encontrado meios para a própria superação.

A supremacia do contista sobre o romancista se deveria ao acento preferencial de Machado sobre os pormenores. Sobre esse aspecto, manifesta-se Patrícia Lessa Flores da Cunha, em livro dedicado ao conto machadiano:

Por um lado, seus romances podem ser entendidos como uma série de contos interligados por intervenções do narrador que, em moldes humorístico-filosóficos, chama explicitamente a atenção do leitor para estabelecer o fio da meada de uma história, na mais das vezes, bastante simplória e desconcertante – como a do demente Quincas Borba ou a do finado Brás Cubas. Por outro, pode-se dizer que seus contos, ao buscarem o *‘flagrante de um indivíduo em uma determinada circunstância ou sob determinado aspecto’*, enfeixando uma variedade incomum de díspares situações, formando, não obstante, um conjunto de harmonia poucas vezes atingida, levam o leitor a compor disfarçadamente o real quadro da sociedade brasileira da segunda metade do século XIX. (Cunha, 1998, p. 43, grifo da autora)

Em seus contos, portanto, desfila um matiz de personagens que compõe a realidade da vida no Rio de Janeiro à época do autor e remetem ao funcionamento da sociedade brasileira em seu caráter inerentemente contraditório. A ficção breve parece atender melhor à proposta do autor de representação do mundo à sua volta.

No estudo do conto machadiano, percebe-se que o autor se valeu de uma grande quantidade de recursos, de tal forma que fica difícil, como se faz em relação a Poe ou a Tchekhov, identificar um estilo único ou predominante no que tange à forma e à temática do conto machadiano. Encontramos contos de acontecimento (“A cartomante”), paródias da narrativa popular (“O dicionário”), contos humorísticos (“Quem conta um conto...”), contos de análise psicológica (“A causa secreta”), de denúncia social (“Pai contra mãe”), bem como os que se utilizam da religião de forma mais explícita (“Na arca”, “A Igreja do Diabo”, “Entre Santos” e “Adão e Eva”, objetos desse trabalho); ao mesmo tempo, suas narrativas têm formatos diversos: além da narrativa tradicional, apresenta suas histórias através de troca de cartas, de conferência, de diálogo puro, sem narrador, dentre outras. A diversidade de temas e, sobretudo, de recursos formais que o autor utilizará em suas narrativas demonstra o quanto cada um desses textos

formula, em sua construção, uma reflexão sobre a própria feição que o gênero conto pode assumir².

Luís Augusto Fischer, em importante artigo sobre os contos de Machado, enfatiza o fato de que

é uma obra vasta, que sozinha justificaria a perenidade de qualquer autor: se mais não houvesse feito, seria já um clássico da língua portuguesa e da literatura ocidental. O mesmo ninguém diria, creio, de sua poesia, nem de sua crônica, nem de sua crítica, nem de seu teatro, nem de sua atividade de tradutor – só de seu romance, o que seria motivo suficiente, talvez, para tomar o autor como sendo essencialmente um prosador, um autor de narrativas. (Fischer, 1998, p. 149)

A grande quantidade de contos escritos por Machado e o alto nível de trabalho estético ali verificado reforçam mais ainda a estranheza de a crítica ainda não ter se voltado, de modo sistemático, para um estudo mais denso do conto machadiano. A argumentação de Fischer reafirma a posição de Lúcia Miguel Pereira sobre a importância do gênero para o artista Machado de Assis:

nos romances, mesmo nos melhores, as delongas, as intromissões do autor dão à narrativa um aspecto indeciso e ziguezagueante, que tem por vezes grande encanto, mas é em outras um tanto maçante. No conto, não. Obrigada a encolher-se, a trama ganha em coesão, em resistência. Tecnicamente, literariamente, algumas de suas histórias são verdadeiras obras-primas. (Pereira, 1988, p. 225)

Pensando os contos de Machado dentro da tradição que se iniciara à sua época com Poe, Maupassant e outros, percebe-se que, em muitas de suas histórias, há a ausência de um acontecimento extraordinário, aos moldes de Poe, o que não implicará, no entanto, perda da grandiosidade das narrativas.

Diferentemente do que acontece no contista norte-americano, a essência dos contos de Machado, se assim podemos chamar, reside, em grande parte, na análise da densidade psicológica de seus personagens e suas motivações, não necessariamente no efeito obtido através da descrição impactante do evento em si. O acontecimento no conto machadiano está, muitas vezes, a serviço do personagem e de sua análise moral ou psicológica. Exemplo disso é “O Machete”, narrativa que praticamente atende a quase todos os requisitos técnicos apontados por Poe sobre como um conto deve ser construído. A diferença fundamental será o modo como o texto de Machado apresenta as possibilidades de análise psicológica.

Os seus contos têm o mérito inegável de manter o leitor brasileiro ligado aos problemas cruciais daquele tempo, embora a conscientização desse leitor surja sorrateiramente. A solicitação acerca da presença do leitor ao seu discurso é um traço distintivo da narrativa machadiana e serve como manipulação para que o autor possa exibir um rico quadro da cultura brasileira. Narrativas como “O

² Mais à frente, voltaremos a esse assunto com uma análise um pouco mais detalhada dos procedimentos narrativos presentes nos contos de Machado de Assis.

espelho”, “A sereníssima república”, “O alienista” e “Pai contra mãe” são alguns dos diversos exemplos que ilustram esses aspectos.

A ligação do autor com a realidade brasileira de sua época, evidente em toda a sua obra, em seus contos assumirá diversas feições. Mesmo viajando para terras desconhecidas ou para os tempos bíblicos e lugares inusitados – como a arca de Noé – o autor se mostrava inteiramente ligado às questões nacionais e vai representá-las de diferentes e ricos modos, o que só confirma o elevado nível do fazer literário machadiano. Esse aparente distanciamento que encontramos em muitos de seus contos, essa facilidade de mudar de tempo e de país não diminui, antes aumenta de modo surpreendente, a capacidade de Machado de falar do Brasil e da história brasileira (Gledson, 2008, p. 51).

Sobre a questão da identidade nacional, John Gledson enfatiza a importância dos contos, especialmente os de *Papéis avulsos*, na expressão das ideias de Machado sobre a história brasileira:

Creio que ocupa uma posição central particularmente no que diz respeito à incorporação dessas ideias na ficção: acredito também que esta posição central tem que ver com a difícil questão da identidade nacional. [...] Não foi então por acaso que Machado recorreu ao conto, tão adequado à dramatização de crises de identidade, para uma primeira solução do ‘problema’ – isto é, a sua primeira tentativa de encarnar a nação num único personagem. (Gledson, 2008, p. 27)

Percebe-se, então, o quanto o conto machadiano ampliou o caminho aberto pelos que o antecederam e direcionou-se para a construção de ações contemporâneas, explicando assim a visão subliminar e peculiar da história brasileira da segunda metade do século XIX que a sua leitura oferece, apesar de deter-se, principalmente, no entreato intrínseco de uma situação de caracteres em detrimento da vivacidade da crônica de costumes tradicional.

Machado parece, por meio do movimento incessante de seus contos, tecer indagações constantes acerca da cidade como espaço existencial. Sem querer obter respostas definitivas, uma vez que essa não é em momento algum a sua intenção, o autor problematiza o espaço urbano, ao compreendê-lo como um espaço de contradições e oposições entre bem e mal, hipocrisia e sinceridade e, por que não, sagrado e profano. A interioridade das personagens machadianas é marcada pela falta de um eu unificador com a fragmentação das suas individualidades na experiência moderna de vida urbana. Por estarem imersos na multidão anônima das grandes cidades, as personagens veem sua individualidade quebrada pela experiência dispersiva da modernidade, um mundo em que tudo é pervertido ou passível de perversão, tudo está sujeito às transformações que desmancham tudo que é sólido.

É ciente dessa problemática que Machado se assume como um escritor comprometido com seu papel e consciente de sua função. Volta-se, cada vez mais, para o seu leitor fragmentado e solitário valendo-se de seus contos para levar esse leitor a se confrontar com os dilemas novos que surgem na realidade nacional.

As modalidades do conto machadiano e os “contos-teoria”

No primeiro momento de sua produção, “o jovem contista exercia-se na convenção estilística das leitoras de folhetins, em que os chavões idealizantes mascaravam uma conduta de classe perfeitamente utilitária” (Bosi, 2007, p. 75). De acordo com Alfredo Bosi, nos primeiros livros de contos de Machado – *Contos Fluminenses* e *Histórias da meia-noite* – a angústia das personagens, revelada ou não, é determinada pelo *status*. O sujeito dos contos é marcado pela condição fundamental de carência e procurará superá-la de todas as formas, quer pela obtenção de patrimônio, quer pela consecução de bens, quer pelo matrimônio. A situação matriz é sempre o desequilíbrio social, o desnível de classe ou de estrato, que só o patrimônio ou o matrimônio poderá compensar (Bosi, 2007, p. 76).

Quanto ao horizonte social em que os temas se desenvolvem, há regularmente uma relação assimétrica entre os personagens, na qual o narrador sonda a ambiguidade que daí decorre, embora o enfoque ideológico dos contos iniciais tenha ainda um grau baixo de consciência histórica dessa ambiguidade. Da mesma forma, não seria muito aguda a capacidade de compreensão do narrador sobre o jogo social ou sobre a máscara institucional envolvidos no desenho dos personagens, o que configuraria então um modelo de relato em larga parte romântico (Bosi, 2007, p. 77).

É a partir de *Papéis avulsos*, no entanto, que virá à luz uma grande quantidade de contos que se tornarão célebres pela capacidade narrativa e perfeição estética que apresentam, a ponto de alguns deles serem classificados por Alfredo Bosi como “contos-teoria” (Bosi, 2007, p. 87).

A partir de agora, importa ao escritor evidenciar a fórmula que esconda, porém não totalmente, a contradição entre ser e parecer e, reconhecida a incompatibilidade entre máscara e desejo, visto que seu olhar se volta essencialmente na conformidade, na inevitável submissão do sujeito à aparência dominante (Bosi, 2007, p. 84). Machado percebe que supor a autonomia do sujeito é uma ilusão e que não há outro modo de sobreviver no cotidiano senão entregando-se à força das instituições, pois somente por elas o indivíduo estará seguro e terá direito à vida material e ao “prazer” que dela decorre. Mais uma vez um dos primeiros exemplos que vem à mente é “O espelho”.

A classificação de alguns contos como “teorias” se deve ao fato de que revelam, sobretudo pelo seu modo de articulação, o sentido das relações sociais mais comuns e atingem a estrutura profunda das instituições. O tom que prevalece nesses contos-teoria é algo mais que o sarcasmo ou a indignação ou até mesmo a ira: prevalece o humor de um observador arguto que percebe a força de uma necessidade que prende a alma do homem às formas instituídas.

“O alienista”, “Teoria do Medalhão”, “O segredo do Bonzo”, “A Sereníssima República”, “A Igreja do Diabo”, dentre outros, formulam teorias que demonstram que a vida em sociedade, à medida que exige máscaras, acaba por tornar-se máscara também – e uma máscara universal. A sua lei será a do signo público, uma vez que a verdade subjetiva não pode sê-la. A necessidade do indivíduo de vencer na vida e de proteger-se só será saciada no momento em que ele se une à aparência dominante. Não existe, porém, culpa nesse sujeito por seguir o caminho que a vida lhe impõe a fim de não se afundar na pobreza e na humilhação.

Machado não será o acusador que condenará o sujeito por ser incapaz de ser herói. A forte crítica machadiana vai mais além, pois mostra que a necessidade precisa ser superada, desse modo os meios para se obter a segurança estão legitimados e a máscara se mostra justificável pela marcha da civilização. Machado foi aquele que mais compreendeu e explorou o espírito da nova sociedade, mostrando um realismo capaz de compreender a realidade em sua totalidade dinâmica e contraditória e que não podia, em nenhuma hipótese, mostrar-se eufórico, já que é o único que vai além do conformismo e consegue perceber que os homens têm de se defender e o farão de qualquer maneira (Bosi, 2007, p. 88). Um exemplo claro dessa visão crítica do autor é o magnífico “Pai contra mãe”.

Outro fator que não pode deixar de ser lembrado é que Machado constrói reflexões densas e fundamentais sobre o homem e a realidade que o cerca em suas narrativas curtas, mas também, nota-se nelas, especialmente pela diversidade de formas pelas quais se apresentam, uma teorização do conto enquanto forma literária. Diante de tal fato, manifesta-se Abel Barros Baptista:

Como todos os grandes contistas, Machado inscreve na particularidade do conto uma teoria implícita da forma, como se esta incluísse necessariamente a própria justificação e ao mesmo tempo a fizesse sempre precária. Nunca adquirida, por isso reiterável: cada conto desdobra-se para contar a história – sempre a mesma, mas sempre outra – do seu aparecimento, da sua razão de ser da sua finalidade. (Baptista, 2006, p. 210)

Para fundamentar suas afirmações, Baptista usa como exemplo os trechos iniciais de “O empréstimo”, da coletânea *Papéis Avulsos*. Citando diretamente o 2º parágrafo³ do conto, o crítico atenta para a representação da vida que se vê proposta nesse trecho – e que se confirma no conto –, relacionando-a diretamente à própria forma da narrativa em um de seus aspectos essenciais: a **brevidade**. Tal concisão permite a representação metonímica da realidade, de acordo com o mesmo crítico:

[...] representa-se um episódio, uma situação particular ou um acontecimento, porque muitas vezes se pode chegar ao todo através da parte. [...] A forma machadiana inclui ainda o exame desse trânsito da parte para o todo, do particular para o geral: investiga, ficcionalizando-a, a possibilidade de apertar a vida inteira numa hora, acrescentando-lhe outra: a possibilidade de *ver* a vida inteira apertada numa hora. (Baptista, 2006, pp. 212-213, grifo do autor)

³ “E, para começar, emendemos Sêneca. Cada dia, ao parecer daquele moralista, é, em si mesmo, uma vida singular; por outros termos, uma vida dentro da vida. Não digo que não; mas por que não acrescentou ele que muitas vezes uma só hora é a representação de uma vida inteira? Vede este rapaz: entra no mundo com uma grande ambição, uma pasta de ministro, um Banco, uma coroa de visconde, um báculo pastoral. Aos cinquenta anos, vamos achá-lo simples apontador de alfândega, ou sacristão da roça. Tudo isso que se passou em trinta anos, pode algum Balzac metê-lo em trezentas páginas; por que não há de a vida, que foi a mestra de Balzac, apertá-lo em trinta ou sessenta minutos?” (Assis, 2006, II, p. 334).

É da capacidade de “apertar a vida” que surge a genialidade do criador de *Quincas Borba*, uma vez que, ao condensar a representação da realidade na forma curta do conto – o que lembra alguns dos pontos defendidos por Poe, Cortázar e Friedman –, Machado estabelece aquelas que são as bases de sua obra: o particular – a realidade brasileira do século XIX, e o universal – o ser humano e seu caráter essencialmente contraditório.

É levando em consideração esses fatores que as palavras de Bosi ganham mais força, pois nota-se um autor capaz de penetrar profundamente nas estruturas sociais, desmascarando-as e revelando a (inevitável) dependência que elas impõem ao indivíduo. Machado de fato é esse autor, porém não se entrega ao tom filosofante e moral de um observador meramente pessimista diante do mundo que o cerca; põe a vida em primeiro plano e o trabalho artístico executado por ele, brilhantemente visto no modo de composição de suas narrativas curtas, oferecerá um profundo e vasto cenário da vida social na qual estava inserido e servirá de meio para que ela se mostre de modo mais eficaz e vivo.

Fechando esse raciocínio, recorreremos mais uma vez a Abel Baptista para sintetizar a reflexão acerca da forma do conto em Machado de Assis:

Cada conto é um caso teórico, decerto; cada conto insere uma teoria implícita do conto, também se aceita. Mas esse leitor presente que se trata de algo mais, e quererá alguma explicação geral; menos técnica, menos literária, mais conforme com a... vida. Provavelmente, a única disponível será esta: os contos machadianos [...] falam de homens que actuam e representam a ruína da interpretação para dizerem que o sentido da acção humana não é dado, nem ilustrável, nem decifrável, nem transmissível. Não porque seja destituída de sentido, antes porque lhe falta sempre a autoridade de um narrador. (Baptista, 2006, p. 231)

É sobre o modo de apresentação desse narrador e de sua importância, bem como dos procedimentos narrativos utilizados para a configuração artística do conto machadiano que se falará adiante.

O narrador e os procedimentos narrativos

Ao se ler os contos machadianos, percebe-se que, em grande parte deles, ao término, resta uma sensação de incômodo. É raro encontrar neles um desfecho apoteótico para o qual tudo converge e que confere sentido a cada parte anterior. Na maioria das vezes se percebe um tom moralizante, à primeira vista direcionado à consciência de cidadão de quem lê, porém esse tom logo se revela paródico e, no limite, inútil, porque oscila entre dar razão ao leitor e ridicularizá-lo. Como nos diz Antonio Candido “[...] ele (Machado) cultivou livremente o elíptico, o incompleto, o fragmentário, intervindo na narrativa com bisbilhote saborosa, lembrando ao leitor que atrás dela estava a sua voz convencional” (Candido, 2004, p. 22).

Em alguns casos o narrador invade a cena, interrompendo o fluxo da história narrada, que, contudo, parece ser o mais importante pelo encaminhamento da própria apresentação do enredo. Outras vezes, o narrador tece juízos sobre os fatos, roubando do leitor a chance de deduzir por conta própria o sentido moral

da história, significado que parece ser o mais importante de todos em função da mesma narrativa. Raramente um conto é abertamente satírico ou escarecedor, mas muitas vezes a impressão que fica é essa.

A natureza e o posicionamento do narrador são um elemento central dentre as constantes estruturais dos contos machadianos. A transformação verificada na passagem das primeiras produções para a fase iniciada em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* encontra no narrador um dos seus aspectos centrais. Sobre a questão do narrador na obra machadiana é que seguem algumas breves considerações.

Desde o início de seu trabalho com os contos, Machado põe em cena explícita uma radical interrogação sobre o papel do narrador e a diversidade de recursos narrativos, ainda quando o conjunto do narrado guarde grande semelhança com procedimentos e perspectivas já conhecidos, como em “Miss Dollar”.

Contudo, os contos da grande fase demonstram que a modernidade de Machado Assis como contista revela-se, primeiramente, na recusa a modelos preestabelecidos, de modo que o autor realiza contos que exploram o acontecimento, a exemplo de “A cartomante”, quanto produz narrativas que se diferenciam totalmente desse formato, como ocorre em “Missa do galo”. Mesmo quando trabalha o acontecimento, o autor insere nele uma dose de ironia que enfraquece o molde de ênfase na pura anedota, tal como no primeiro conto citado. Em outra direção, a variedade de histórias que narra é acompanhada de uma diversidade de procedimentos discursivos que impossibilita responder a questão sobre como são construídos os contos machadianos, ainda que se busque uma síntese provisória.

É característica do estilo machadiano, também, a discussão, dentro do próprio conto, sobre a natureza da criação literária. Nesse sentido, critica o teatro romântico em “A chinela turca”; discute a dificuldade da escrita, sobretudo a exposição dos sentimentos íntimos, em “O Cônego ou a metafísica do estilo”; ironiza os excessos do gótico em “Um esqueleto”. Ao mesmo tempo, lança mão de motivos e personagens da tradição judaico-cristã, para retratar um ser humano que, embora tenha atravessado séculos professando fé e fraternidade, não consegue fugir de sua estreiteza moral e espiritual (“A Igreja do Diabo”).

Machado de Assis lança mão de narradores com diferentes perfis, ajustados às suas necessidades criativas. Ao escolher um narrador em 3ª pessoa para relatar a história, como em “A segunda vida” e “Pai contra mãe”, percebe-se que o grau de intromissão desse narrador, em relação ao que narra, vai da discreta presença até a plena intrusão, caso em que a ironia se acentua. Esse tipo de situação revela um narrador que chama a atenção sobre elementos do enredo e sobre si mesmo, ajuizando, filosofando, comparando, enfatizando, convocando o leitor, jogando-lhe em rosto sua precariedade.

Nos contos em que o narrador é protagonista da história que narra, relatando o que lhe aconteceu em algum momento do passado, como em “Missa do galo”, “Conto de escola”, por exemplo, há uma ambiguidade muito acentuada no seu discurso. Este entrelaça as visões do passado com as do presente, de maneira que, embora queira recuperar os acontecimentos, com os sentimentos experimentados, não consegue apagar a visão madura daquele que está distanciado do vivido, interferindo na recuperação pretendida. Machado de Assis recorre, também, ao narrador como personagem secundária, que dá sua versão dos fatos narrados e os

avalia, sem o pleno conhecimento que a onisciência permite. É o caso dos contos “Uma senhora”, “Um erradio” e “Adão e Eva”. Um tipo especial de narrador-testemunha surge, por vezes, em contos que já iniciam com um diálogo entre duas personagens; nessa interlocução, uma narra a outra um caso testemunhado, tal como em “Singular ocorrência” e “O anel de Polícrates”.

Cabe lembrar ainda que, na variedade de procedimentos utilizados pelo autor ao elaborar seus contos, destaca-se a diversidade de situações narrativas. Em “Sereníssima República (Conferência do cônego Vargas)”, por exemplo, o subtítulo do conto já indica em que situação Machado insere o discurso do narrador; “Ponto de vista” é um conto epistolar; a história em “A Igreja do diabo” vem de “um velho manuscrito beneditino”; em “Trio em lá menor”, o autor emprega os andamentos da música – *adagio*, *cantabile*, *allegro ma non troppo*, *allegro appassionato*, *minueto* – como títulos das partes que compõem o conto, coadunando o ritmo musical ao da história de amor narrada. No tratamento das histórias, o escritor também faz uso de recursos da narrativa fantástica, mas procede desconstruindo o modelo com o apelo ao humor e à ironia, a exemplo de “Uma excursão milagrosa”, “Uma visita de Alcebiades” e “Entre santos”.

Ao lado desses aspectos, é importante perceber outro de grande importância, que está ligado à natureza narrativa do conto. O conto machadiano, seguindo um modo de articulação semelhante ao que se vê em muitos contos posteriores ao autor, está alicerçado na duplicidade, sempre conta duas histórias: narra a primeira e constrói em simulacro a segunda. Ou seja, um relato visível esconde um relato secreto, narrado de modo elíptico e fragmentário. Desse modo, podemos concluir que:

A arte do contista consistiria, pois, em saber cifrar a estória dois nos interstícios da estória um. O efeito de surpresa [...] produzir-se-ia quando o final da estória secreta aparecesse à superfície – quando o relato secreto, de que afinal todo conto é um relato, emerge e se revela como *outra* narrativa. (Cunha, 1998, p. 105, grifo da autora)

Com base nesses aspectos, torna-se mais forte a ideia de que o enigma do conto machadiano é de ordem estrutural, pois não basta apenas atribuir sentido ao que é narrado, mas sim construir uma história que se conta de modo metafórico. Dos problemas existentes na análise dos contos esta questão é justamente a mais importante: como se contar uma história enquanto se narra outra? O que é narrado secretamente seria, portanto, a chave da forma do conto e suas variantes. Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são usados de maneira diversa em cada uma das construções simultâneas. Os pontos de cruzamento são os fundamentos de cada construção e a possibilidade de diferenciação intrínseca nas duas histórias.

O conto machadiano abandona o final surpreendente e a estrutura fechada, pois passa a trabalhar a tensão entre as duas histórias sem resolvê-las. Disso decorreria outra evidência da duplicidade peculiar inserida no âmago da criação literária de Machado de Assis – a natureza de sua relação com o leitor, a quem vê como cúmplice necessário para a obtenção do que efetivamente pretende com suas histórias. Machado se dirige a um indistinto leitor, porém o deixa liberto de pressões que viessem a impedir uma inicial e descompromissada fruição da

leitura de suas narrativas. Ao apresentar, em diversos momentos e de forma sistemática, um tipo de narrador indiscreto, pretensamente indiferente que, no entanto, se vale da presença atuante do leitor, não raro ouvinte e personagem de seus textos, para então compor o desenlace da narrativa, Machado de Assis amplia as possibilidades críticas de seus contos.

Nesse diálogo com o leitor, o escritor propõe sucessivas armadilhas, que o conduzirão, sem dúvida, a buscar um efeito, ou uma verdade provisória, agora disfarçada sob a pretensa forma de displicência e fragmentaridade, encontradas nos relatos comuns dos fatos da vida cotidiana do Rio de Janeiro da época. Desses aspectos depreende-se que:

O efeito do conto machadiano não é apenas fruto da técnica ou da habilidade do escritor em lidar com os elementos expressivos da linguagem que utiliza e cria, mas decorre principalmente do "susto" que dá no leitor, quando descobre o "Outro" que emerge surpreendentemente da "iluminação" profana desse conto. (Cunha, 1998, p. 107)

O papel desse leitor é, portanto, fundamental para que possa decifrar, nas entrelinhas de uma história, a revelação de outro texto, que se propõe, concomitantemente, ao mesmo leitor, o qual sabe que Machado de Assis conhece as possibilidades e situações que o constroem e o aterrorizam.

A originalidade, ou melhor, a expressiva peculiaridade do conto machadiano reside no fato de a estrutura se completar e se alimentar com a escolha de seu motivo. Ao longo de sua carreira, quase em sua totalidade, Machado de Assis desenvolveria um gênero no qual a estrutura da expressão se articulava com a expressão mesma de um motivo igual – em suma escolheria uma estrutura narrativa que sabia, ou adivinhava, tecnicamente dúplice e ambivalente para falar, difusa e reiteradamente, por intermédio de sucessivas pinceladas e incessantes toques das ambiguidades e contradições, dúvidas e desconfiças que norteiam e cerceiam as aspirações da vida humana. Desse modo, o autor estabelecia as bases do gênero para a incipiente literatura nacional.

Esta forma de escrita que apresenta sutilmente, por trás de uma aparente neutralidade, os conflitos objetivos e subjetivos de homens e mulheres enraizados nos costumes e valores sociais do Segundo Império, é o que nos permite analisar seus contos como meios de percepção das contradições presentes nesta mesma sociedade, a partir do modo como ela é expressa e vivida por suas personagens, menos objetivo que os retratos feitos pelos naturalistas, mas também mais complexo, por envolver a subjetividade de suas personagens em meio às relações sociais que estabelecem. Portanto, "[...] a lei da prosa machadiana seria algo como a miniaturização ou o diagrama do vaivém ideológico da classe dirigente brasileira, articulada com o mercado e o progresso internacionais, bem como com a escravidão e o clientelismo locais" (Schwarz, 2005, pp. 124-125).

A persistência de Machado em escrever contos por mais de quatro décadas expressaria a busca sempre renovada de uma experiência que permita ver, debaixo da superfície opaca da vista, uma verdade secreta – tão estranha quanto familiar. No entremeio da expressão e da revelação, do engodo e do reconhecimento, situa-se o contar machadiano.

Referências bibliográficas

- Assis, M. (2006). *Obra completa* (3 vol). Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Baptista, A. B. (2006). A Emenda de Sêneca – Machado de Assis e a forma do conto. *Teresa: Revista de Literatura brasileira*, 6/7, 207-232.
- Bastos, H. (2013). Dialética – Por quê? Para quê? In H. Bastos, & A. Araújo (Org.), *Teoria e prática da crítica literária dialética* (pp. 123-148). Brasília: Editora da UnB.
- Bosi, A. (2007) *Machado de Assis: O enigma do olhar* (4ª ed.). São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Candido, A. (2006). *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul.
- Dixon, P. (1992). *Os contos de Machado de Assis: Mais do que sonha a filosofia*. Porto Alegre: Movimento.
- Cunha, P. L. F. (1998). *Machado de Assis: Um escritor na capital dos trópicos*. Porto Alegre: IEL: Editora Unisinos.
- Fischer, L. A. (1998). Contos de Machado: da ética à estética. In A. C. Secchin, J. M. G. Almeida, & R. M. Souza (Org.), *Machado de Assis, uma revisão* (pp. 144-160). Rio de Janeiro: In-Fólio.
- Gledson, J. (1998). *Machado de Assis: Ficção e história*. Tradução de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Muricy, K. (1988). *A Razão Cética: Machado de Assis e as Questões do seu Tempo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Schwarz, R. (2001). *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades.
- Schwarz, R. (2006). Complexo, Moderno, Nacional e Negativo. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras.
- Schwarz, R. (2012). A viravolta machadiana. *Martinha versus Lucrécia: Ensaios e entrevistas* (pp. 247-279). São Paulo: Companhia das Letras.

Resumo

Considerando os contos machadianos, em suas duas fases de produção, pretende-se analisar de que modo o autor de Brás Cubas estabelece, mesmo que de modo difuso, bases para uma teoria do conto, em consonância com os principais teóricos do assunto. Mesmo que não tenha formalmente teorizado sobre o conto, em alguns momentos de sua obra, especialmente nas introduções e advertências de suas coletâneas de narrativas curtas, o escritor brasileiro tece algumas considerações importantes sobre o gênero, as quais nortearão sua produção como contista, em especial a partir de *Papéis avulsos*. A quantidade de contos escritos por Machado de Assis demonstra uma preferência pelas narrativas curtas e condensadas, terreno produtivo em que o autor pôde tecer suas análises e desenvolver sua habilidade de escrita e de inquiridor da vida social e psicológica. A diversidade de temas e de recursos formais que o autor utilizará em suas narrativas demonstra o quanto cada um dos textos formula, em sua construção, uma reflexão sobre a própria feição que o gênero conto pode assumir. Pela capacidade de “apertar a vida” ao condensar a representação da realidade na forma curta do conto, Machado estabelece aquelas que são as bases de sua obra: o particular – a realidade brasileira do século XIX, e o universal – o ser humano e seu caráter essencialmente contraditório. Considerando esses fatores, objetiva-se analisar como o modo machadiano de construir essas narrativas fixa as principais diretrizes do gênero na literatura brasileira, segundo Lima Sobrinho (1967), e abre caminho para a sua difusão e consolidação durante o século XX. Após essas explicações, o trabalho analisará as modalidades do conto machadiano, com ênfase nos denominados por Alfredo Bosi como “contos-teoria”, e explicará o seu modo característico de configuração artística.

Abstract

Considering the Machadian tales, in its two phases of production, we intend to analyze how the author of Brás Cubas establishes, although diffusely, the bases for a theory of the short

story, in agreement with the main theorists of the subject. Even though he has not formally theorized at some moments in his work, especially in the introductions and warnings of his short narrative collections, the Brazilian writer makes some important considerations about the genre, which will guide his production as a short story especially since *Papéis avulsos*. The number of short stories written by Machado de Assis demonstrates a preference for short and condensed narratives, productive ground in which the author was able to weave his analyzes and develop his writing and inquiring skills of social and psychological life. The diversity of themes and formal resources that the author will use in his narratives demonstrates how each of the texts formulates, in its construction, a reflection on the very feature that the genre may assume. By his ability to "tighten his life" by condensing the representation of reality in the short form of the story, Machado establishes the basis of his work: the particular - the Brazilian reality of the nineteenth century, and the universal - the human being and his essentially contradictory character. Considering these factors, the objective is to analyze how Machado's way of constructing these narratives fixes the main guidelines of the genre in Brazilian literature, according to Lima Sobrinho (1967), and opens the way for its diffusion and consolidation during the twentieth century. After these explanations, the work will analyze the modalities of the Machadian short story, with emphasis on those denominated by Alfredo Bosi as "theory tales", and will explain its characteristic way of artistic configuration.

A modernidade dos contos de João Alphonsus e Marques Rebelo

The modernity of the short stories by João Alphonsus and Marques Rebelo

Polyana Pires Gomes

CEFET-RJ, Doutoranda da UFRJ
polyanapires@hotmail.com

Palavras-chave: Literatura brasileira, conto moderno, cânone literário, Modernismo carioca e mineiro, João Alphonsus, Marques Rebelo.

Keywords: Brazilian literature, modern short story, literary canon, Rio de Janeiro and Minas Gerais Modernism, João Alphonsus, Marques Rebelo.

Cerca de duzentos livros de contos foram publicados na década de 1930 no eixo Rio de Janeiro – São Paulo – Minas Gerais, segundo dados coletados na *Bibliografia do conto brasileiro (1841-1967)*, de Celuta Moreira Gomes e Thereza da Silva Aguiar, e na listagem das últimas páginas do *Conto brasileiro contemporâneo*, de Antonio Hohlfeldt. A maioria seguia o esquema narrativo romântico, perseguindo o ideal do “efeito único”, assim identificado por Edgar Allan Poe; alguns aderiam ao relato realista ou ao naturalista, moldando suas narrativas às de Guy de Maupassant; outros investiam no aspecto regionalista, em expansão desde o romantismo, mas que ganhava, no Brasil, novos moldes, relevo e público. Entretanto, os poucos que inovavam, inspiravam-se nos contos impressionistas e psicológicos de Tchecov, de fim casual e aberto, ou nos movimentos europeus de vanguarda.

Vale ressaltar que esses aventureiros moravam, em geral, no sudeste brasileiro, centro econômico e político da época; a maior parte do país só conheceu o movimento artístico iconoclasta e nacionalista décadas depois de seu estabelecimento. Os tímidos grupos fora dessa região central, muitas vezes, não sabiam das discussões vanguardistas em ebulição, embora encetassem renovação estética, como a promovida pela revista baiana *Arco e flecha* (1928), pela cearense *Maraçajá* (1929) e pela gaúcha *Madrugada* (1929). Por sua vez, modernistas cariocas, mineiros e paulistas, em sua maioria, eram alheios à literatura das outras regiões do país e pouco se correspondiam. Esse isolamento foi referido por diversos estudiosos, como Pedro Nava, que, no prefácio à edição fac-similar de *A Revista*,

comenta a falta de contato de intelectuais belo-horizontinos com os da Bahia ou de Pernambuco, sobre os quais ele e seus conterrâneos só tomaram conhecimento tempos depois.

Oswald de Andrade, talvez o mais conhecido vanguardista brasileiro da época, no *Manifesto pau-brasil* (1924), criticava a produção literária de seu tempo conclamando a juventude de que fazia parte para acertar o “relógio império” que ainda marcava o tempo da literatura brasileira (Luca, 2010, p. 7). Com efeito, o discurso das décadas anteriores ainda dominava os anos 1930: o pensamento da Escola do Recife, da urbanização do país, do aburguesamento das elites letradas, do cientificismo, dos higienistas, da intelectualidade da *Belle époque*, da política de embranquecimento nacional (Reis, 1992, p. 82). Em época de conflitos mundiais, de revoluções políticas internas – o tenentismo, o Estado Novo, o integralismo – e de intensa movimentação artística – principalmente aquela promovida desde o primeiro quartel do século XX e consolidada pela Semana de Arte Moderna –, o desejo de transformação envolvia a esfera sociopolítica e artística da região brasileira por nós estudada, onde surgiram correntes literárias engajadas na invenção de uma nova maneira de escrever, visto que um novo Brasil só poderia ser construído a partir de um pensamento novo e de uma forma nova, ideal perseguido pelos dois contistas centrais deste ensaio, João Alphonsus (1901-1944) e Marques Rebelo (1907-1973).

O primeiro, nascido em Minas Gerais, fez parte do grupo liderado por Carlos Drummond de Andrade, que, na década de 1920, movimentou o cenário artístico da capital mineira, interessado na diversificação de temas e de estruturas, visando à expressão da identidade nacional, ou, nas palavras do próprio João Alphonsus, “escrever verdadeiramente sobre assuntos brasileiros” (*apud* Cavalheiro, 1944, p. 156). A imprensa conservadora chamava-os de “rapazes desatinados” (Werneck, 1992, p. 42) e “futuristas”, devido à postura vanguardista, à forma sincopada de seus textos e aos “instintos libertos do controle da razão” (Delorizano Morais, *apud* Werneck, 1992, p. 44). Entretanto, o grupo não valorizava o funcionalismo e a industrialização aclamados pelos seguidores do futurismo italiano. João Alphonsus se aventurou em algumas experimentações, mas jamais se vinculou ao grupo de Marinetti, a quem chamou de “bandido”, pois apoiava a guerra como “higiene do mundo” (*apud* Cavalheiro, 1944, p. 142).

No conto homônimo ao título de estreia, “Galinha cega” (1931), o relacionamento entre um bruto carroceiro e uma galinha de terreiro se aprofunda graças à cegueira do animal. Apesar dos incontáveis cuidados do dono, certa manhã Branquinha aparece morta. Embora o homem atribua o crime a um gambá, bate na própria mulher por acreditar que ela foi displicente, e, em seguida é preso:

Quando de novo saiu do xadrez, na manhã seguinte, tinha açambarcado todas as iras do mundo. Arquitetava vinganças tremendas contra o gambá. Todo gambá é pau-d’água. Deixaria uma gamela com cachaça no terreiro. Quando o bichinho se embriagasse, havia de matá-lo aos poucos. De-va-ga-ri-nho. GOSTOSAMENTE. (Guimarães, 1976, p. 31)

Além do “estilo picadinho” (Dias, 1965, p. 86) – a utilização de frases nominais e curtas –, do emprego de vocabulário popular e da formatação visual que simula

a fala (palavra dividida em sílabas e em caixa alta), os personagens de João são populares, mas imprevisíveis, sempre vistos sob ponto de vista particularmente sensível. Daí o desfecho da história, pois o gambá cai na armadilha e se embebeda: “O carroceiro examinou o bichinho curiosamente. O luar, que favorece os surtos de raposas e gambás nos galinheiros, era esplêndido. Mas apenas tocou-o de leve com o pé, já simpatizado: – Vai embora, seu tratante!” (Guimarães, 1976, p. 31). Ora, o homem bruto, capaz de bater em crianças e na própria mulher, se envolve afetivamente com o próprio inimigo, “graças ao luar” (Guimarães, 1976, p. 31). O mundo, para João Alphonsus, não é logicamente compreensível, motivo que o aproximará do Surrealismo.

Por sua vez, Marques Rebelo não se vinculou a um grupo específico, embora frequentasse círculos literários da sua cidade natal, o Rio de Janeiro, como também os de São Paulo e Minas Gerais, em ocasião de viagens comerciais (Oliveira, 2014). Esses contatos o aproximaram ainda mais do “espírito moderno”, difundido por Graça Aranha, “ideia popularizada pelo futurismo e desenvolvida por Apollinaire em *L’Esprit nouveau et les poètes* (1918)” (Telles, 1972, p. 163). Nesse sentido, achamos simbólico que o ano da publicação de seu primeiro livro, *Oscarina*, coincida com o da morte de Graça Aranha: depois da teórica e combativa década de 1920, os modernistas, em meio ao contexto bélico que assolava o mundo e às transformações políticas e sociais brasileiras, puseram-se a publicar em livros os contos escritos em pleno calor das discussões.

Marques Rebelo contribuiu com diversas revistas modernistas, como *Arco e Flexa*, *Festa*, *Leite Criôlo*, *Revista de Antropofagia* e *Verde* durante a década de 1920, fortalecendo o vínculo com os modernistas de diversas regiões do país, embora sua obra reverbera em especial o modernismo carioca, considerado mais boêmio, sarcástico e agregador que o paulista, uma vez que favoreceu o “encontro entre o pobre carioca, mulato ou negro, intelectuais e filhos da burguesia” (Schwarcz & Starling, 2015, p. 341); em São Paulo, o movimento tinha um projeto estético mais delimitado e intelectualizado.

Entretanto, Marques Rebelo recusou o rótulo de “modernista” pois não acreditava que sua literatura fosse de invenção (Trigo, 1996, p. 43). Ao se referir a seus primeiros textos, publicados na revista *Para Todos*, em 1927, diz que estavam “encharcados de cacoetes modernistas, coisa inaproveitável” (apud Trigo, 1996, p. 32). A visão de Rebelo é crítica em relação ao movimento: para ele o modernismo

foi um grande cacoete, mas teve a vantagem de derrubar muito símbolo, muito ídolo, muito mito, e depois [ter buscado] no passado outra vez os valores positivos. [...] [Por isso] Devemos ao modernismo um estrago medonho e depois uma recuperação dos valores realmente essenciais da literatura brasileira. (Rebelo apud Trigo, 1996, p. 43)

Realmente, mais do que ao primeiro modernismo brasileiro, sua narrativa, em geral, é associada ao da década de 1930, pois não rompe com o esquema narrativo tradicional, embora a linguagem despojada, em especial nos diálogos que estilizam a fala carioca, tenha sido inovadora, tal como queriam os modernistas, como Mário de Andrade, que chamava esse fenômeno de abasileiramento do Brasil.

Ocorre com Marques Rebelo algo semelhante ao que Manuel Bandeira conta no *Itinerário de Pasárgada*: não foram propriamente as ideias modernistas

que deram nova direção as suas obras, mas as ruas e o cotidiano (Velloso, 2010, p. 84). Assim, o contista preferiu inovar com a escolha de personagens cariocas que sublinhavam as contradições gritantes entre a moderna realidade das elites e o empobrecimento severo do resto da população. Exemplo disso é a história de Jorge, protagonista de um de seus contos mais conhecidos, “Oscarina”: o rapaz de classe média, avesso aos estudos, decide trabalhar no comércio para sustentar a vida boêmia que o pai lhe negava. Em pouco tempo, também desiste do trabalho que rende pouco e, envolvido com uma moça de família desejosa pelo casamento, foge do compromisso indo para o exército. É nesse ínterim que conhece Oscarina, mulher-título da obra. Numa festa de rua,

defronte à barraquinha das argolas:

– Duma morena assim é que eu precisava lá em casa...

Oscarina, rebolando, virou de lado, como quem não quer, mas dando corda:

– Sai, pato!...

Ele não dormiu – foi-lhe atrás. Oscarina olhou para dentro da barraquinha azul e pôs as mãos no peito feiticeiro. (Rebello, 2002a, p. 33)

Jorge e Oscarina se apaixonam e terminam juntos, morando em um barraco, onde compartilham pobreza e confusões diárias. A vida inconstante tem forte semelhança com a realidade mutante da cidade do Rio de Janeiro da época, que vivia o “boom da urbanização, da industrialização e da entrada de imigrantes” (Schwarcz & Starling, 2015, p. 349). Na primeira década do século XX, o centro da então capital federal recebeu traçado reto e funcional e foi saneado pela política de Pereira Passos; na segunda década, ganhou eletricidade e a antonomásia de “cidade maravilhosa”. A Exposição Universal de 1908 e o Centenário da Independência (1922) representaram a ideologia do progresso nacional e mostraram a cidade como “apoteose da modernidade brasileira” aos olhos do mundo (Souza & Cardoso, 2014, p. 44).

Moderna, porém excludente. Cada vez mais, especialistas sublinham a forma violenta e autoritária pela qual essa modernização se estabeleceu (Oliveira, Velloso & Lins, 2010, p. 11): com repressão, falcaturas políticas, medidas racistas e expulsão da pobreza para as laterais das cidades (Schwarcz & Starling, 2015, p. 349). Vale lembrar que, dos 1.160.000 habitantes do Rio de Janeiro – dados do censo de 1922 (Lins, 2010, p. 34) –, a maioria não usufruiu daqueles benefícios.

Tal como “o Rio é uma cidade com muitas cidades dentro” (Rebello *apud* Trigo, 1996, p. 5), como Marques declarou certa vez, o modernismo lá desenvolvido também foi plural, devido a seu contexto social, político e econômico particular, como também às concepções variadas a respeito da identidade brasileira e da arte literária forjadas por seus intelectuais. Academias literárias, boemia e catolicidade eram responsáveis por essa diversidade e, de certa forma, pelos rumos sociais da cidade. Não era raro, como afirma Trigo, “que questões de honra numa e noutra [esfera] terminassem em duelos. A entrada na política era um fato natural para um escritor de prestígio. As letras como passaporte para o poder” (1996, p. 11). Ângela de Castro Gomes (1999, p. 64), pesquisadora do movimento modernista carioca, também sublinha a presença central do Estado e do comércio

na dinâmica literária da cidade, na qual “um olhar trágico e intimista conviveu com uma representação eufórica da vida urbana moderna” (Oliveira, 2010, p. 252).

Essas questões aparecem na obra de ambos os escritores aqui analisados na escolha das personagens, do cenário e do tom melancólico. Nos contos encontramos vários “dispositivos modernizadores” (Souza & Cardoso, 2014, p. 33): o cinema, a fotografia, a industrialização, as viagens, a presença do estrangeiro e a classe operária.

Eram tensos os vínculos entre o regional e o nacional, o local e o cosmopolita, o rural e o urbano. [...] Tal discussão ia além de uma rixa entre desafetos: envolveu disputas relativas à conformação do campo intelectual, das artes e da vida política. A definição do que era “ser moderno” e “ser brasileiro” incluía acirrada disputa interna entre os intelectuais. A invenção de uma identidade nacional pressupõe sempre um campo de memórias em disputa. (Velloso, 2010, pp. 63-65)

Vale lembrar que “ser moderno”, em seguida, foi entendido como o mesmo que “ser brasileiro” (Oliveira, Velloso, & Lins, 2010, p. 12).

João Alphonsus também foi testemunha das transformações que tornaram Belo Horizonte capital mineira há 120 anos. Humberto Werneck, em *O desatino da rapaziada*, narra esse processo, contando que a cidade foi tomada, aos poucos, por prédios e avenidas elegantes, mas, para a maioria da população, era pouco atrativa, restando para seus habitantes apenas trabalhar, tomar chope e combater a insistente tuberculose que abateu a região durante décadas (1992, p. 33-83). Tanto que, para vender jornal, os editores chegavam a inventar algumas notícias, anunciando crimes extraordinários. Por outro lado, elementos foram inseridos no cotidiano pacato: automóveis, bordéis, cocaína e até operações de mudança de sexo (promovidas pelo médico Rabello, em 1917, que teriam inspirado *O patinho torto ou os mistérios do sexo*, de Coelho Neto). Isso não retirava da cidade o ar conservador e provinciano, uma vez erguida por interioranos, em geral, alheios às inovações que forjavam o moderno traçado geométrico, bem diferente daquele, barroco, da ex-capital Ouro Preto (Souza & Cardoso, 2014, p. 25). Contudo, a viagem dos modernistas paulistas à antiga capital – passando pela nova – colaborou para a ampliação do conceito de moderno, revalorizando o elemento arcaico e a tradição nativa, fazendo com que tanto Belo Horizonte quanto Ouro Preto se tornassem símbolos de nacionalidade e modernidade.

Por outro lado, o aumento da população belo-horizontina, na época, visou ao desenvolvimento intelectual da cidade, que não seria mais de funcionários, mas de universitários (*A Revista*, 1925, p. 42, no artigo “Nós”, “J. do C.”). Esse comentário ratifica a transferência dos antigos moradores da região para fora da área central, planejada para abrigar uma “cidade letrada” (Souza & Cardoso, 2014, p. 39). Logo, na capital mineira, como no Rio, modernização também foi sinônimo de contradição.

Embora não haja nenhum registro sobre encontros intelectuais nem correspondências entre João Alphonsus e Marques Rebelo, algumas relações podem ser estabelecidas entre eles, bem porque vários críticos, como Wilson Martins (1996, p. 526), os consideram inventores do moderno conto brasileiro. Coincidentemente, seus livros de estreia datam do mesmo ano: *Galinha cega* e *Oscarina*

são de 1931. João Alphonsus e Marques Rebelo também conseguem visibilidade na época: o mineiro foi premiado pelos romances *Totônio Pacheco* (1934) e *Rola-Moça* (1938) e integrou a Academia Mineira de Letras no início da década de 1940, ficando conhecido graças à presença do conto “Galinha cega” em várias antologias brasileiras; Marques Rebelo, laureado pelo romance *Marafa* (1935), ficou mais conhecido por outro, *A estrela sobe*, adaptado para o cinema em 1974, e entrou para a Academia Brasileira de Letras em 1964.

Como vemos, instituições responsáveis pelo estabelecimento de um cânone nacional – como academias literárias, premiações e meios de comunicação – foram importantes para a legitimação dos autores. Além delas, outros fatos garantiram, ao menos no início de suas carreiras, o interesse dos críticos e do público: os laços familiares de João Alphonsus de Guimarães – cujo sobrenome denuncia a extensa bagagem artística do escritor, filho do poeta simbolista Alphonsus de Guimaraens e neto do romântico Bernardo de Guimarães; e a crítica da época ter associado a obra de Marques Rebelo a três grandes nomes da literatura brasileira, uma vez que ele seria continuador da obra de Manuel Antonio de Almeida, devido ao enfoque dado aos tipos cariocas, de Machado de Assis, de quem teria herdado a ironia, e de Lima Barreto, por denunciar o amargor dos desvalidos.

Entretanto, eles foram sendo esquecidos com o passar do tempo, e hoje pouco aparecem nas estantes das livrarias, nos compêndios escolares e nos estudos acadêmicos. E, dentro de sua obra ficcional, os livros de contos ficam ainda mais à margem (é de se reparar que os prêmios acima aludidos não aplaudiram a produção contística de João e Marques, mas seus romances). Um motivo possível para que não tenham se estabelecido no cânone é que suas narrativas não necessariamente se aproximam daquilo que é referido com o título “obra clássica”, classificação devida a textos considerados perenes, exemplares, indispensáveis, universais, patrimônios da humanidade para as futuras gerações (Reis, 1992, pp. 71-72). Pelo contrário, seus contos relatam cenas banais e personagens “desatinados” (aproveitando-nos do título do livro de Humberto Werneck), em crise com a realidade.

Como analisa Roberto Reis, a seleção canônica é muito restrita e “tem sido usada para recalcar os escritos (ou as manifestações culturais não escritas) dos segmentos culturalmente marginalizados e politicamente reprimidos” (1992, p. 73). Também Zahidé L. Muzart afirma, em “A questão do cânone”, que o cânone literário sempre está ligado às “dominantes ideológicas” de cada época, ou seja, aos estilos, gêneros, grupos sociais em destaque, e, em geral, exclui o nonsense, o popular, o humor, o satírico e o erótico (1995, p. 86).

Por isso, não temos o intuito de reivindicar a inclusão desses contistas no cânone do conto ocidental. O objetivo de nossa pesquisa é, justamente, redescobrir obras fundamentais para a evolução da literatura brasileira que foram, por motivos os mais diversos, apagadas da memória nacional. E o caminho para o qual aponta Roberto Reis nos interessa: “olhar as complexas e múltiplas contradições que engendram a dinâmica entabulada entre o texto que assediamos e as várias afiliações com que ele se embaralha (o autor, o leitor, a comunidade de intérpretes, contexto, tradição, etc)” (1992, p. 76).

Nesse sentido, os contos de João Alphonsus e de Marques Rebelo vêm angariando, há algumas décadas, novas perspectivas críticas. Fernando Correia Dias, em *João Alphonsus: modo e tempo* (1965), faz um estudo sociológico, enfatizando a relação entre a escrita ficcional e o contexto regional. Mais recentemente, Ivan Marques, em *Cenas de um modernismo de província* (2011), reservou um capítulo para estudar a obra de João Alphonsus, sublinhando a mirada desesperançada do contista:

A visão dos homens como autômatos e da vida como espetáculo absurdo não se apoia [na obra de João Alponsus] em abstrações filosóficas. A miséria universal é feita de “miseriazinhas”, sofridas ingenuamente por seres minúsculos, que vivem e morrem solitários, sem o consolo de uma explicação. (Marques, 2011, p. 172)

Em relação a Marques Rebelo, estudos como o de Mário Luiz Frungillo (tese e ensaios) questionam a ideia difundida de que o carioca apenas seguiu linhagens (2007, p. 120). Se num primeiro momento tais associações colaboraram para que sua obra fosse divulgada, em seguida, obscureceram sua produção. Como sua relação com escritores que o antecederam já foi motivo de numerosos artigos, parece mais produtivo analisar sua obra tendo em vista o cenário literário a ela contemporâneo.

Conhecido por seu gênio polemista, Marques era homem de “língua afiada [...] predisposta à franqueza mais rude, à mais dura irreverência, à ironia, ao sarcasmo, à sátira crua por vezes” (Holanda, 1965), tendo conquistado mais inimigos que amigos. Ele mesmo se confessa:

A verdade é esta: falta-me grandeza. Falta-me o espírito de tolerar [...] a irremediável vaidade humana, a estupidez humana. Quantas vezes eu juro a mim mesmo não ferir mais susceptibilidades, sorrir piedoso para todas as tolices [...]. Inútil! Sou bichinho rasteiro [...] – e na primeira ocasião lá vai agressão sob a forma de franqueza, quando a franqueza é um mito e as minhas fraquezas são muitas, infinitas [...]. (Rebelo, 2002b)

Alvos frequentes de seus comentários eram os nordestinos que migravam para o Rio de Janeiro, então capital literária do país. Marques Rebelo chegou a ser classificado como “inimigo número um” desses escritores (Álvaro Lins *apud* Trigo, 1996, p. 12). A implicância é esclarecida pelo poeta Lêdo Ivo, no ensaio “Marques Rebelo e o preço da vida”: soterrado pela crítica literária da época, mais interessada na reflexão sociológica do que no lirismo (1975, p. 127), Rebelo se tornou um “bicho acuado” (Ivo *apud* Trigo, 1996, p. 45), visto que não atendia àquela expectativa, embora oferecesse textos enraizados no cotidiano carioca. Aurélio Buarque de Holanda, no discurso de recepção de Marques Rebelo na Academia Brasileira de Letras, sublinha o interesse do autor por personagens humildes, em geral localizados fora do eixo modernizado da zona central e sul carioca do início do século, apresentado-o como “carioca de Vila Isabel, bairro que tem nome de princesa, mas é proletário e pequeno-burguês, e cuja gente humilde foi o básico material da sua ficção e do seu amor” (Holanda, 1965).

De fato, o segundo volume de contos *Três caminhos* (1933) não obteve o mesmo êxito que *Oscarina*, pois a literatura engajada de Jorge Amado, Rachel de Queirós e José Lins do Rego, que denunciava problemas sociais, especialmente os relacionados à miséria nordestina, estava em alta, e não mais o lirismo urbano buscado por Marques Rebelo, João Alphonsus e por aqueles chamados de “intimistas”, que estariam mais preocupados em questões existenciais (tal polaridade é questionada por Luís Bueno em “Divisão e unidade no romance de 30” [2012]).

Ora, passada a década de 1920, a das transformações estéticas em prol da pesquisa da identidade nacional, a seguinte foi de efervescência político-ideológica, e o escritor que não desenvolvesse uma literatura engajada não conquistava o respaldo da crítica. João Alphonsus e Marques Rebelo, nesse sentido, foram ficando cada vez mais de lado. Os contos do primeiro, como bem apontou Murilo Mendes, em 1932, no *Boletim de Ariel*, são

indiretamente um panfleto contra o espírito do século. [João Alphonsus] abandona o plano quinquenal, as paradas de Hitler, as correrias dos *gangsters*, [...] e volta-se para os indivíduos que estão sendo postos à margem, acreditando que o sentimento, anarquista como é, jamais nivelará os povos. Continua calmamente a escrever novelas em Belo Horizonte durante a revolução. (*apud* Guimaraens, 2014, p. 160)

Em relação à postura política de Marques Rebelo, o próprio se posiciona:

O jogo do engajamento nunca me atraiu. Por tal razão os comunistas me consideram fascista, os fascistas me consideram comunista, os socialistas me consideram reacionário, os liberais me consideram um sem-vergonha. Não tem a menor importância – por absoluto cálculo e decisão nunca precisei de posição política para criar e viver, seguro que com as mãos desatadas, pode-se nadar melhor e escapar das correntes fatais. Apenas atrapalhou um pouco certas conquistas justas ou consequentes. Fiquei sempre colocado à margem das situações suspeitosamente – o que fortalece a nossa capacidade de julgar a um ponto de se confundi-la com cinismo. (1974, p. 12)

João Alphonsus e Marques Rebelo, preferindo não se filiar abertamente a nenhuma corrente ideológica particular, depois de um início aplaudido, ficaram cada vez mais à margem da cena literária brasileira, na sombra, espaço ocupado historicamente pela voz popular e pelos jovens que perceberam “ambiguidades e contradições do significado limiar de ser brasileiro e de ser moderno” (Velloso, 2010, pp. 56-57).

Referências bibliográficas

- Bueno, L. (2012). Divisão e unidade no romance de 30. In A. S. Werkema et al. *Literatura brasileira – 1930*. Belo Horizonte, Brasil: Ed.UFMG.
- Cavalheiro, E. (1944). *Testamento de uma geração*. Porto Alegre, Brasil: Globo.
- Dias, F. C. (1965). *João Alphonsus: tempo e modo*. Belo Horizonte, Brasil: Centro de Estudos Mineiros.
- Frungillo, M. L. (2007). O Rio é o mundo: sobre Marques Rebelo no seu centenário. *Revista Rio de Janeiro*, 20-21, 119-131.
- Gomes, A. C. (1999). *Essa Gente do Rio: Modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Fundação Getúlio Vargas.

- Gomes, C. M. e Aguiar, T. (1968). *Bibliografia do conto brasileiro (1841-1967)*. Rio de Janeiro, Brasil: Biblioteca Nacional – Divisão de Publicações e Divulgação.
- Guimaraens, D. L. (2014). *Amanhã tudo isso será tinta: Alianças de sangue e escrita entre os Guimarães e Guimaraens* (Tese de Doutorado). PUC-RJ (Pontifícia Universidade Católica). Disponível em http://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/teses/abertas/1012020_2014_completo.pdf.
- Guimarães, J. A. (1976). *Contos e novelas*. Rio de Janeiro e Brasília, Brasil: Imago e INL.
- Holanda, A. B. (1965). Discurso de recepção. Disponível em <http://www.academia.org.br/academicos/marques-rebello/discurso-de-recepcao>.
- Hohlfeldt, A. (1988). *Conto brasileiro contemporâneo* (2ª ed.). Porto Alegre, Brasil: Mercado Aberto.
- Ivo, L. (1975). Marques Rebelo e o preço da vida. In L. Ivo. *Teoria e celebração (ensaio)*. São Paulo, Brasil: Livraria Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia.
- Lins, V. (2010). Em revistas, o simbolismo e a virada de século. In C. Oliveira, M. P. Velloso, & V. Lins. *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro, Brasil: Garamond.
- Luca, T. R. (2010). Prefácio. In C. Oliveira; M. P. Velloso, & V. Lins. *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro, Brasil: Garamond.
- Marques, I. (2011). *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*. São Paulo, Brasil: Editora 34.
- Martins, W. (1996). *História da inteligência brasileira – vol. VI (1915-1933)* (2ª ed.). São Paulo, Brasil: T. A. Queiroz.
- Muzart, J. L. (1995). A questão do cânone. *Anuário de Literatura*, 3. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5277>.
- Nava, P. (1978). Prefácio. In *A Revista*. Belo Horizonte, Brasil: Metal Leve. (Edição fac-similar).
- Nós (1925). *A Revista*, 42. (Artigo assinado por “J. do C.”).
- Oliveira, C; Velloso, M. P.; e Lins, V. (2010). *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro, Brasil: Garamond.
- Oliveira, M. C. (2014). *Vidas cruzadas: trabalho e malandragem na ficção de Marques Rebelo* (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual do Rio Grande do Norte, Brasil. Disponível em http://www.uern.br/controldepaginas/defesasde2014/arquivos/3100dissertacao_de_maria_clediane_de_oliveira.pdf.
- Rebello, M. (1974). Auto-retrato crítico de Marques Rebelo. *Revista Brasileira*, 1 (1).
- Rebello, M. (2002a). *Contos reunidos*. Rio de Janeiro, Brasil: Nova Fronteira.
- Rebello, M. (2002b). *A mudança* (3ª ed.). Rio de Janeiro, Brasil: Nova Fronteira.
- Reis, R. (1992). Cânon. In J. L. Jobim. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro, Brasil: Imago. Disponível em https://social.stoa.usp.br/articles/0037/3007/C_NON_-_roberto_reis.pdf.
- Schwarcz, L. M. & Starling, H. M. (2015). *Brasil: uma biografia*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Sousa, E. M. & Cardoso, M. R. (2014). *Modernidade toda prosa*. Rio de Janeiro, Brasil: Ed.PUCRio/Casa da Palavra.
- Telles, G. M. (1972). *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.
- Trigo, L. (1996). *Marques Rebelo: mosaico de um escritor*. Rio de Janeiro, Brasil: Relume-Dumará e Prefeitura.
- Velloso, M. P. (2010). As distintas retóricas do moderno. In C. Oliveira; M. P. Velloso; e V. Lins. *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro, Brasil: Garamond.
- Werneck, H. (1992). *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.

Resumo

Cerca de duzentos livros de contos foram publicados na década de 1930 no eixo Rio de Janeiro – São Paulo – Minas Gerais, a maioria seguindo temas e estruturas tradicionais, herdadas do romantismo, fundador do gênero no país, ou das correntes realista e naturalista do século XIX. Entretanto, em época de conflitos mundiais, de revoluções políticas internas e de intensa movi-

mentação artística – principalmente aquela promovida desde o primeiro quartel do século XX e consolidada pela Semana de Arte Moderna –, alguns intelectuais e artistas brasileiros desejaram mudanças estruturais tanto na esfera sociopolítica quanto na artística. Acreditando que um novo Brasil só poderia ser construído a partir de um pensamento novo e de uma expressão estética nova, contistas como João Alphonsus (1901-1944) e Marques Rebelo (1907-1973) se dedicaram a um lirismo citadino e moderno, sendo considerados pelos críticos da época inventores do moderno conto brasileiro. Entretanto, se obtiveram considerável sucesso em 1931, com *Galinha cega* e *Oscarina*, respectivamente, logo em seguida, graças à crítica literária entusiasta dos romances regionalistas, os escritores centrais deste ensaio perderam visibilidade e público. Suas obras pouco circulam atualmente, tendo sobrevivido graças ao conto “Galinha cega”, homônimo ao livro de João Alphonsus, que comparece em várias antologias, e às transposições cinematográficas de alguns textos de Marques Rebelo. Nesse sentido, este ensaio analisa a importância desses autores no panorama do conto brasileiro, ressaltando sua oferta de temas cotidianos, banais ou surpreendentes, de personagens populares, autômatos ou reflexivos, de cenários urbanos da então capital federal, o Rio de Janeiro, ou da nova capital mineira, Belo Horizonte, e da linguagem desejosa de uma expressão genuinamente brasileira.

Abstract

About two hundred short story books were published in the 1930's in the Brazilian Southeast states of Rio de Janeiro, São Paulo and Minas Gerais, most of them following traditional themes and structures inherited from Romanticism, founder of the genre in the country, or from the realist and naturalist currents of the century XIX. However, in times of world conflicts, internal political revolutions and intense artistic movement – especially those ones from the first quarter of the twentieth century which were consolidated by the Modern Art Week – some Brazilian intellectuals and artists strived to improve structural changes in both sociopolitical and artistic champs. Believing that a new Brazil could only be constructed from a new thought and a new aesthetic expression, such writers as João Alphonsus (1901-1944) and Marques Rebelo (1907-1973) dedicated themselves to a modern and urban lyricism, being considered by critics of their time inventors of the modern Brazilian tale. Although these authors have achieved considerable success in 1931, with the publication of *Galinha cega* and *Oscarina*, respectively, shortly thereafter, thanks to the enthusiastic literary criticism of regionalist novels, they have been losing visibility and public along the twentieth century. His works rarely circulate today, having survived thanks to the tale “Galinha cega”, homonymous with the book of João Alphonsus, which appears in several anthologies, and the film transpositions of some texts by Marques Rebelo. In this sense, this essay analyzes the importance of these authors in the panorama of the Brazilian tale, highlighting their offer of everyday themes, banal or surprising, popular characters, automata or reflective, federal capital's urban scenarios, Rio de Janeiro, or new capital of Minas Gerais, Belo Horizonte, and the language desirous of a genuinely Brazilian expression.

A mulher na História: uma análise do conto *Colheita*, de Nélida Piñon

Woman in History: an analysis of the tale *Colheita*, by Nélida Piñon

Dinameire Oliveira Carneiro Rios

Universidade Federal da Bahia/Universidade do Porto/CAPES
dina_meire@hotmail.com

Palavras-chave: conto, mulher, leitura, gênero, identidade, *Colheita*.
Keywords: tale, woman, reading, genre, identity, *Colheita*.

Uma breve introdução

A famosa frase da filósofa Simone de Beauvoir, “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, presente no início do segundo volume d’*O segundo sexo*, visa esclarecer as imposições de ordem sociais a que o sujeito do sexo feminino está exposto logo após o nascimento e como a designação do “ser mulher” se elabora através das diferenciações sociais em contraponto ao oposto disso. Ao retomar as considerações que Engels faz em *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, Beauvoir ratifica que foi destronando a mulher que o homem conseguiu se realizar e ele aproveitou do privilégio biológico para manter-se sozinho como um sujeito soberano, sem nunca abdicar desse privilégio ou partilhar com a mulher, que passou a desempenhar o papel de ídolo ou de escrava, condenada então a exercer a função do Outro.

Sem que “o triunfo do patriarcado” (Beauvoir, 2009, p. 99) fosse o resultado do acaso ou de uma violenta revolução, o homem delega à mulher a condição de ama, de mãe, sem que seu trabalho fosse equiparado ao produzido pelo homem ou valorizado por ele, que sozinho porta os direitos e é capaz de transmiti-los. Ao analisar essa transformação operada nas sociedades primitivas, Beauvoir (2009) retoma a peça *Eumênides*, de Ésquilo, para exemplificar a propagação de que a mulher apenas existiria como uma serva no processo de concepção do filho: “Não é a mãe que engendra o que se chama filho, ela é apenas a nutriente do germe deitado em seu seio: quem engendra é o pai. A mulher, como um depositário alheio, recebe o germe e, aprazendo aos deuses, o conserva” (Ésquilo apud Beauvoir, 2009, p. 99). Embora a necessidade para a reprodução seja da união

dos elementos feminino e masculino, recaem sobre o homem os mecanismos de controle sobre o casal, submetendo as vontades da mulher aos domínios dele.

Com a consolidação do capitalismo e todas as transformações culturais, políticas e econômicas que isso trouxe para o século XIX, houve alterações significativas nas relações sociais, o que conseqüentemente abriu mais espaços e possibilidades de vivências para a mulher. Muitas delas abandonaram o campo e passaram a assumir funções em fábricas e indústrias, o que remodelou o cenário urbano e ofereceu novas alternativas de convivência social. Porém, no campo intelectual, por exemplo, ainda não era facilmente facultada a sua atuação, pois se enxergava a mulher como dotada de uma inteligência inferior ou incompatível à do homem. A educação recebida se vinculava fortemente aos padrões de comportamento esperados e à preparação para o matrimônio. Os iluministas chegaram a afirmar no século XVIII que a educação a ser ministrada para as meninas deveria ser como “luzes amortecidas”. Jean-Jacques Rousseau, em *Emílio ou da educação* (1762), um dos seus tratados inacabados sobre educação, mais especificamente no quinto livro, *Sofia ou a mulher*, foi categórico ao dizer que tudo que fosse ensinado às mulheres deveria ser relativo aos homens, assim, “Agradá-los, ser-lhes úteis, fazer-se amar e honrar por eles, criá-los, cuidar deles depois de crescidos, aconselhá-los, consolá-los, tornar-lhes a vida agradável e suave: eis os deveres das mulheres em todos os tempos, e o que se deve ensinar-lhes desde a infância” (Rousseau apud Perrot, 2007, p. 92). Embora com certa raridade, no Brasil do século XIX, algumas mulheres chegaram a exercer o papel de leitoras e escritoras para alguns jornais e revistas, porém, muitas delas, visando uma melhor aceitação de seus textos e ideais, utilizavam pseudônimos masculinos, o que acusa o tratamento e a recepção que a escrita feminina tinha à época.

Desposuídas de uma educação formal e presas a uma estrutura social conservadora, machista e patriarcal que as submetia e as inferiorizava, as mulheres tiveram a sua história e trajetória contadas através do discurso masculino, que construiu inúmeros estereótipos sobre o sexo feminino e que relegou às mulheres os papéis secundários nos registros ficcionais e sociais. Sobre os perigos e equívocos gerados pelo estereótipo, Homi Bhabha afirma que ele não é “simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação” (Bhabha, 1998, p. 117). O que, nesse caso, reduziria o comportamento feminino a determinados perfis e padrões construídos pelo sexo masculino. Ao analisar essa condição de silenciamento e apagamento da participação feminina na construção de um discurso sobre si, Zolin (2004) assegura que hoje a crítica feminista tenta mostrar como

é recorrente o fato de as obras literárias canônicas representarem a mulher a partir de repetições de estereótipos culturais, como, por exemplo, a da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz, e entre outros, o da mulher como anjo capaz de se sacrificar pelos que a cercam. (Zolin, 2004, p. 170)

Além da construção de estereótipos e do perigo da unitariedade do discurso masculino, hegemônico e que é tido como referência, há também em jogo a questão da representatividade e da ausência de uma subjetividade feminina

que é excluída devido a mecanismos sociais que expurgam para a margem vozes que não são legitimadas socialmente para serem ouvidas. Ao analisar as formas de representação do sujeito subalterno no ocidente, Spivak (2010) constata que há dois sentidos para a palavra “representar”: representar como “falar por” e representação como “re-presentação” e eles estão imbricados entre si, embora descontínuos, e por isso, o sujeito precisa agir e falar, sendo o discurso também uma ação. Assim, a autora questiona em sua obra a invisibilidade e a possibilidade e implicações de falar pelo Outro que é representado por um Eu que foi autorizado socialmente para tal. Ao analisar a violência epistêmica que é construída como tática para invisibilizar e neutralizar a validade do discurso do Outro, Spivak (2010) afirma que a mulher é vítima das manobras ocultas que são construídas para emudecer e destituir alguns sujeitos da possibilidade de representação.

Desta forma, ao ser representada através do discurso masculino, a mulher não somente se submete a padrões, perfis superficiais e ao ditame de comportamentos, mas também destituída do direito de se autorrepresentar, de expor a sua subjetividade e experiências de vida, de se constituir enquanto sujeito participante da vida social, enfim, de todo o poder que o discurso é capaz de conferir. Ao analisar o processo de exclusão ao qual a mulher foi submetida dentro do cânone literária, Schmidt (2016) afirma que

Pelo viés de gênero, a exclusão, historicamente, operou no campo institucional da literatura por meio de práticas políticas no campo do saber e no mundo real que, sob a forma de norma cultural, privilegiaram o estilo de produção do sujeito hegemônico da cultura, o sujeito declinado no masculino. (Schmidt, 2016, n.p.)

Através da literatura, espaço privilegiado da representação e da articulação de valores culturais, é possível acompanhar as transformações pelas quais a imagem da mulher passou ao longo dos séculos.

A mulher sujeito de si

No conto “Colheita”, publicado inicialmente em 1973 como parte integrante da coletânea *Sala de Armas*, composta por outras 15 narrativas contísticas, é possível perceber como os papéis sociais são construídos e de que forma a personagem feminina consegue desestabilizar os estereótipos acerca da mulher no que diz respeito à edificação de um discurso válido frente às experiências vividas. A narrativa apresenta a história de amor, separação e união de um homem e uma mulher, que não são nomeados e que vivem em uma aldeia que possui uma ética muito própria, remetendo-nos, por exemplo, às aldeias dos contos de Miguel Torga. Logo no início da história é possível conhecer o perfil da personagem masculina, um desbravador de mundos e apaixonado pela terra e pelo que ela poderia oferecer, até que conheceu aquela que seria a sua companheira e por quem possivelmente fincaria raízes. Ela, descrita como alguém ativa, mas que possuía um silêncio que era como ouro, exaspera-se ao ouvir do amado que “Competiam-lhe andanças, traçar as linhas finais de um mapa cuja composição havia se iniciado” (Piñon, 1989, p. 107) e, além disso, “Explicou à mulher que para amar melhor não dispensava o mundo, a transgressão das leis, os distúrbios dos

pássaros migratórios. Ao contrário, as criaturas lhe pareciam em suas peregrinações simples peças aladas cercando alturas raras” (Piñon, 1989, p. 107). O desejo de partir manifestado por ele desencadeia nela o desespero, ainda que o amado tivesse assegurado que com ela havia conhecido o paraíso. O que resta à mulher é o choro como forma de convencê-lo a ficar, ainda que, conforme afirma o narrador, ela estivesse naqueles dias com uma beleza esplêndida.

O que se vê, então, na primeira parte do conto, é uma descrição de ações muito presas aos comportamentos socialmente aceitos em relação ao homem e à mulher: ele, mesmo casado, pertencia ao mundo e suas experiências estavam ligadas ao externo, ela, ainda que tivesse a sensibilidade e a beleza como armas para convencê-lo, aceitou resignada as decisões do amado e resolveu enclausurar-se dentro da casa até que ele retornasse, “Como os caramujos que se ressentem com o excesso da claridade” (Piñon, 1989, p. 107), distanciando-se de todos da aldeia e presa a uma vida monótona e solitária, como uma espécie de Penélope à espera de Ulisses.

As poucas visitas de alguns parentes que chega a admitir em sua casa eram apenas “para que vissem o homem ainda imperar nas coisas sagradas daquela casa.” (Piñon, 1989, p. 108). A cor triste do vestido e as flores sempre postas ao lado do retrato do homem significavam um modo de manter ali a sua presença e deixar manifestado o sentimento de dor diante da ausência física. Há que se notar ainda que o vazio deixado por ele não apenas afeta o modo de ser da mulher, mas também o da própria aldeia onde viviam. Os presentes e galanteios que ela passa a receber dos homens do lugar são fruto de uma não-aceitação por parte dos moradores locais em relação à partida dele. Isso comprova como os papéis sociais estavam muito bem delimitados: ela, enquanto mulher, deveria manter-se em seu restrito ambiente doméstico e presa aos afazeres típicos e ele ser o responsável pela ordem, proteção e o sustento do lar. Porém, com a partida dele, nota-se o quanto uma desestabilização dessas posições poderia ser perigosa para o bem-estar e a ordenação do lugar e que, por isso, seria melhor vê-la livre daquela antiga relação, conforme é possível entrever no trecho seguinte:

Em toda a aldeia a atitude do homem representou uma rebelião a se temer. Seu nome procuravam banir de qualquer conversa. Esforçavam-se em demolir o rosto livre e sempre que passavam pela casa da mulher faziam de conta que jamais ela pertencera a ele. Enviavam-lhe presentes, pedaços de tocinho, cestas de pêra, e poesias esparsas. Para que ela interpretasse através daqueles recursos o quanto a consideravam disponível, sem marca de boi e as iniciais do homem em sua pele. (Piñon, 1989, p. 108)

Sem ceder a nenhum dos galanteios e tendo o cuidado de dispensar todos os presentes que recebia, ela fazia questão de mostrar aos poucos que tinham acesso a casa o quanto a presença do homem era uma constante em todos os objetos e coisas sagradas do lugar, porém a passagem do tempo e os dias solitários operaram mudanças que possibilitaram a ela um mergulho em seu próprio ser e um profundo autoconhecimento que culminou numa forte transformação: resolveu mudar a cor do vestido, cortar os cabelos rentes à cabeça e certa noite “retirou o retrato e o jogou rudemente sobre o armário” (Piñon, 1989, p. 109). É

essa consciência de si que desencadeia nela uma experiência com o mundo de modo ainda mais intenso do que a buscada por ele quando partiu. Ela passa a conhecer a sua condição, torna-se autônoma frente a sua própria vida e questiona as decisões tomadas por ele, outrora aceitas com resignação. As vivências dela passam a ganhar uma intensidade que já não cabia no ambiente doméstico, transformando-a em sujeito de sua própria existência, e quanto apenas restava aguardar o sinal, após tantos anos, de que ele estaria morto, eis que batem à porta: “Ela sabia agora que era ele. Não consultou o coração para agitar-se, melhor viver a sua paixão” (Piñon, 1989, p. 111).

Ele retorna com a ânsia de que ela o aguardava e, mesmo sem ser comemorado pela aldeia, tenta encontrar na mulher o amor de outrora. A delicadeza com que ela o recebe é uma tentativa de transparecer a dor da longa espera, por isso beija-o na testa e fala da ausência do seu retrato na casa, o que, de súbito, faz com que ele reaja, “Onde estive então nesta casa [...]” (Piñon, 1989, p. 112), mas seja de imediato desafiado por ela, “procure e em achando haveremos de conversar” (Piñon, 1989, p. 112). Esse fato demonstra o domínio exercido por ele e o desejo de que a vida dela estivesse em suspenso enquanto esteve fora, já que a mulher deveria manter-se saudosa e resguardada até que retornasse. Porém, o retrato quebrado sobre o armário é um fato fortemente simbólico acerca do início de uma desconstrução da relação de dominação do homem sobre ela, que passa da condição de mulher-objeto para a de mulher-sujeito, conforme apontam Casagrande & Zolin (2007), uma vez que a força e aura dominadora que ele, ao partir, tinha sobre ela parece ter desaparecido. O que acontece daí em diante já assinala uma postura de insubmissão e protagonismo da personagem feminina, já dotada do poder do discurso, da manipulação das palavras, o que se opõe diametralmente ao silêncio que tanto a caracterizava no início da narrativa.

Após terem relações sexuais, o homem tenta ainda, como tanto fizera no passado, impor para ela o seu discurso, as suas experiências, não como uma troca, mas como alguém que iria ser capaz de revelar um mundo jamais acessível pra ela, vivências profundas e completamente distantes da monotonia que ele imaginava ter sido a vida dela durante todos aqueles anos em que estivera distante, porém, antes mesmo de iniciar, é abruptamente interrompido pela mulher.

Nesse instante em específico é possível perceber uma subversão dos papéis e a construção da mulher como sujeito de si e de sua própria história, pois enquanto o homem retorna ávido para contar sobre suas andanças e sobre um mundo apenas conhecido por ele, ela apodera-se do discurso e desloca para o espaço da casa o centro do universo, impedindo-o de falar e tecendo narrativas sobre o que seria aparentemente insípido, mas que em seu domínio das palavras ganha beleza e traga dele toda a atenção. Os afazeres da casa são descritos a partir de sua íntima experiência e de um saber que também demonstra para ele o quanto ela havia mudado durante os anos em que estivera distante. Ao se apropriar do discurso ela torna-se sujeito de si e de sua história e consegue se acercar e absorver o mundo que habitou desde a saída do homem, chegando a causar nele inquietações acerca da significação e intensidade do que havia vivido longe de casa:

[...] quanto mais ela adensava a narrativa, mais ele sentia que além de a ter ferido com o seu profundo conhecimento da terra, o seu profundo conhecimento da

terra afinal não significava nada. Ela era mais capaz do que ele de atingir a intensidade, e muito mais sensível porque viveu entre grades, mais voluntariosa por ter resistido com bravura os galanteios. A fé que ele com neutralidade dispensara ao mundo a ponto de ser incapaz de recolher de volta para seu corpo o que deixara tombar indolente, ela soubera fazer crescer, e concentrara no domínio da sua vida as suas razões mais intensas. À medida que as virtudes da mulher o sufocavam, as suas vitórias e experiências iam-se transformando em uma massa confusa, desorientada, já não sabendo ele o que fazer dela. Duvidava mesmo se havia partido, se não teria ficado todos estes anos a apenas alguns quilômetros dali, em degredo como ela, mas sem igual poder narrativo. (Piñon, 1989, p. 114)

A percepção do homem diante do que ouve é significativa para compreender o modo como a narrativa do conto singulariza a experiência da mulher, emancipando-a enquanto sujeito prenhe de um discurso que gera encantamento e que possui validade frente ao mundo. Nessa perspectiva, é importante ainda salientar a leitura de viés filosófico empreendida por Casagrande & Zolin (2007) acerca desse aspecto do conto. Para as autoras, no tocante ao conhecimento adquirido durante as suas andanças, o homem pode ser visto como inferior diante da mulher, isso porque dentro do uma proximidade intertextual entre o conto e a alegoria ou mito da caverna e as ideias platônicas do *sensível* e do *inteligível*, a experiência vivida por ela mostrou-se muito mais intensa e dotada de uma sensibilidade crítica, capaz de transformar o conhecimento e o autoconhecimento adquirido, o *sensível*, em *inteligível*. O homem, mesmo com todas as experiências que teve durante anos pelo mundo, não conseguiu assimilar as vivências de modo profundo e para além da aparência, ficando sempre no limiar das coisas e por isso apenas preso ao interior da caverna, ao *sensível*. Talvez por isso a dúvida dele sobre o que acreditava ter vivido, o que faz com que levante a hipótese sobre nunca sequer ter saído da aldeia/caverna.

Enquanto “Ela não cessava de se apoderar das palavras, pela primeira vez em tanto tempo explicava sua vida, tinha prazer de recolher no ventre, como um tumor que coça as paredes íntimas, o som da sua voz” (Piñon, 1989, p. 115), ele resolve rasgar o próprio retrato, num ato que simboliza a necessidade de uma reconstrução da identidade masculina frente a uma recém construída identidade feminina. O conto então sinaliza uma complementaridade de identidades sem que uma seja sobreposta a outra, num trânsito em que a mulher passa a pertencer a um universo que outrora era estritamente masculino e em que a personagem masculina percebe a importância de habitar uma espaço que seria apenas da mulher, conforme sugere o desfecho da narrativa:

Ele jogou o retrato picado no lixo e seu gesto não sofreu ainda desta vez advertência. Os atos favoreciam a claridade e, para não esgotar as tarefas a que pretendia dedicar-se, ele foi arrumando a casa, passou pano molhado nos armários, fingindo ouvi-la ia esquecendo a terra no arrebato da limpeza. E, quando a cozinha se apresentou imaculada, ele recomeçou tudo de novo, então descascando frutas para a compota enquanto ela lhe fornecia histórias indispensáveis ao mundo que precisaria apreender uma vez que a ele pretendia dedicar-se para sempre. Mas de tal modo agora arrebatava-se que parecia distraído, como pudesse dispensar as palavras encantadas da mulher para adotar afinal o seu universo. (Piñon, 1989, pp. 115-116)

É desse modo que a narrativa do conto de Nélide Piñon desestabiliza as noções de feminino e masculino e põe em xeque os essencialismos que tentam impor a homens e mulheres papéis fixos dentro da sociedade e consequentemente ao longo da história. Num contexto em que a mulher ainda é vítima de preconceitos, faz-se salutar ver o modo com a literatura discute e empreende uma mudança de pensamento em relação à segregação e hierarquia que há entre os gêneros. Assim, a personagem masculina, ao admitir a sua derrota frente a uma apreensão de mundo tão intensa e inteligente atingida pela mulher, contribui para desarticular os valores sociais que historicamente estão associados a homens e mulheres. Sendo que, nesse jogo de papéis, as experiências privadas, quase sempre relegadas ao sexo feminino, são postas como de menor importância em relação às vivências externas masculinas. Ele, ao começar a fazer as tarefas que ela repetidamente realizou ao longo dos últimos anos, deixa de lado seu orgulho e demonstra a superioridade dela, que inclusive se dispôs a ajudá-lo sem que isso significasse um modo de subjugação ou humilhação. Ao situar-se em um espaço não nomeado e trazer personagens com identidades pouco demarcadas, a narrativa do conto parece nos dizer sobre os equívocos diversos que ainda pairam sobre a naturalização das relações de poder entre homens e mulheres em inúmeros ambientes e sobre a necessidade de uma complementaridade e equilíbrio dentro dessas relações para que sejam cada vez mais possíveis avanços a um patamar histórico e social, talvez, mais sábio e justo.

Referências bibliográficas

- Beauvoir, S. (2009). *O segundo sexo: II a experiência vivida* (2ª ed.). São Paulo: Difusão Européia do Livro.
- BHabha, H. K. (1998). *O local da cultura*. Tradução de Myrian Ávila, Eliana Lourenço Reis e Gláucia a Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Casagrande, S.; Zolin, L. (2007). A representação da mulher no conto “Colheita”, de Nélide Piñon: mulher emancipada. *Revista Acta Sci. Human Soc. Sci.*, Maringá, 29 (1), 15-22.
- Perrot, M. (2007). *Minha história das mulheres*. Tradução de Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto.
- Piñon, N. (1989). *Sala de armas* (3ª ed.). Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves.
- Schmidt, R. T. (2016). *Historiografia Literária e discurso crítico: memória e exclusão*. Disponível em: <http://www2.mshs.univ-poitiers.fr/crla/AV/CONFERENCIAS/Schmidt.html>. Acesso em 20 maio 2016.
- Spivak, G. C. (2010). *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Zolin, L. O. (2004). Crítica feminista. In T. Bonnicci & L. O. Zolin (Orgs.), *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM.

Resumo

O objetivo neste trabalho é apresentar uma leitura do conto *Colheita*, da escritora brasileira Nélide Piñon, na perspectiva da construção de uma vertente da história a partir do olhar feminino. Ao desconstruir essencialismos acerca das marcações do feminino e masculino, a narrativa do conto revela a possibilidade de uma abordagem das experiências sociais a partir de uma ótica desestabilizadora, subvertendo noções acerca do protagonismo feminino ao longo dos séculos. Por meio de uma linguagem lírica e conduzido por um narrador em 3ª pessoa, o leitor conhece as vivências da protagonista à espera do retorno do amado. Essa personagem feminina através de um mergulho íntimo consegue reconstruir uma identidade para si nesse

processo de espera, e, conseqüentemente, uma nova visão sobre a sua ligação com o mundo que a circunda. Se à personagem masculina coube a possibilidade de construir uma história a partir das aventuras e experiências vividas ao longo dos anos em que passou distante de casa, à feminina foi dado o poder da inventividade de inscrever-se enquanto sujeito através das suas descobertas diárias e da solidificação de uma identidade forte e independente.

Abstract

The objective of this work is to present a reading of the tale *Colheita*, by the Brazilian writer Nélide Piñon, in the perspective of the construction of a strand of history from the feminine view. By deconstructing essentialisms about the markings of the feminine and masculine, the tale narrative reveals the possibility of approaching social experiences from a destabilizing point of view, subverting notions about feminine protagonism throughout the centuries. Through a lyrical language and led by a third person narrator, the reader knows the experiences of the protagonist waiting for the return of the beloved. This female character through an intimate dive can reconstruct an identity for herself in this waiting process, and consequently a new insight into her connection with the world that surrounds her. If the male character was able to build a story from the adventures and experiences lived through the years in which he passed away from home, the feminine was given the power of inventiveness to register as a subject through his daily discoveries and solidification of a strong and independent identity.

A plasticidade da contística *brutalista* de Rubem Fonseca: a estética da violência e da solidão na pós-modernidade

The plasticity of Rubem Fonseca's *brutalist* tales: the aesthetics of violence and solitude in postmodernity

Emília Rafaelly Soares e Silva, Algemira de Macedo Mendes

IFPI- Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí
emilia_rafaelly@yahoo.com

Algemira de Macedo Mendes

UESPI- Universidade Estadual do Piauí
ajemacedo@ig.com.br

Palavras-chave: Brutalismo, teoria do Conto, Rubem Fonseca, pós-modernidade, violência, Literatura Brasileira.

Keywords: Brutalism, theory of the Tale, Rubem Fonseca, postmodernity, Violence, Brazilian literature.

A violência e a solidão aparecem na obra do escritor brasileiro Rubem Fonseca como ressonâncias da sociedade de massas, do capitalismo selvagem, das renovadas opressões. O sujeito pós-moderno parece guiado pela ética da sociedade de consumo, esta que se apresenta não só de forma sofisticada, mas também brutal. Em suas narrativas “O buraco na parede” (1995), “Idiotas que falam outra língua” (1997) e “À maneira de Godard” (1998) podemos perceber a plasticidade que o gênero conto assume e o estilo *brutalista* irreverente que delineia novas possibilidades literárias.

A obra de Fonseca possui uma autoconsciência e explora a necessidade de recorrer a outros autores para se criar novas possibilidades literárias. É um diálogo constante com as obras do passado, principalmente com as de Poe e Doyle, mas com uma nova percepção dos limites dos gêneros. As metáforas são deixadas de lado e a linguagem torna-se mais seca, destituída de suavidades e pudores. O narrador é um psicólogo de si mesmo, pois rever o seu papel, a sua presumível genialidade e o seu, muitas vezes, arbitrário talento em meio à sociedade consumista numa concepção pós-moderna.

O pós-modernismo, segundo Hutcheon (1991), não implica necessariamente numa ruptura ou implosão. Por seu caráter deliberadamente contraditório, a cul-

tura pós-moderna faz uso dos discursos convencionais, como o do capitalismo e suas ideologias, percebendo que não há saídas para essas tendências, restando apenas o questionamento a partir de seu próprio interior. Dessa forma, a ironia e a paródia são recursos utilizados no discurso, a partir da autorreflexão. É isso que ocorre nas obras de Rubem Fonseca que se apresentam como metaficcionais, no sentido de questionar o próprio fazer literário e suas contradições entre arte e mercado. Outro elemento frequente nas produções fonsequianas é a coexistência de gêneros heterogêneos em seus contos que se utilizam de formatos e linguagens distintas, como: a jornalística, a cinematográfica, a teatral, para citarmos as mais recorrentes. Esse último elemento citado é mais um desafio proposto pelo pós-modernismo, ou seja, a transgressão dos limites impostos às artes e aos gêneros, problematizando as suas convenções normalizadas por instituições:

O que está sendo contestado pelo pós-modernismo são os princípios de nossa ideologia dominante (à qual, talvez de maneira um tanto simplista, damos o rótulo de “humanista liberal”): desde a noção de originalidade e autoridade autorais, até a separação entre o estético e o político. O pós-modernismo ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. E, na arte, ele o faz deixando visíveis as contradições entre a sua auto-reflexividade e sua fundamentação histórica. (Hutcheon, 1991, p. 15)

A massificação dos indivíduos ocorre devido a intensificação das práticas consumistas. A desigualdade social é criada e alimentada por um sistema que cria rapidamente novas necessidades de consumo que suplantam aquelas que foram criadas bem recentemente. Os que não têm acesso a esses bens, a essa felicidade e desejo criados pelo capitalismo, vivem à margem da sociedade. A violência nos contos de Fonseca apresenta-se de forma banalizada, como algo inerente ao homem. Não se mostra como algo desconcertante ou extraordinário: ela é parte do todo social, um todo que a própria sociedade esconde, fantasia, interdita.

O conto brasileiro contemporâneo, conforme Bosi (1995) consegue abranger, ao seu modo, as temáticas trabalhadas em romances a partir de jogos de composição que regem a escrita moderna, que priorizam texto sintético, convívio de tons, gêneros e significados. Nesse entorno, o contista explora no discurso ficcional, a partir de intensa percepção, o demônio que se mostra de forma extrema em suas histórias. Esse demônio representa as lesões sociais emblematizadas por anti-heróis contemporâneos que habitam um tecido em que opera a moral da violência. Os seres humanos que não servem a essa moral do *brutalismo* ou a moral do consumismo são sumariamente eliminados, como no conto “O exterminador” de Fonseca.

Para Bosi (1995), o papel do contista é de pescador que enxerga a partir de uma visão demoníaca as lesões sociais. Podemos entender então, a partir dessa metáfora, que o contista é quem traz à margem as histórias obscuras, violentas, outrora marginalizadas, pondo aos olhos do leitor, a partir de intensa percepção, as situações cotidianas de forma revisitada pelo olhar poético.

[...] Em face da História, rio sem fim que vai arrastando tudo e todos no seu curso, o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação. Inventar, de novo: descobrir o que os outros não souberam ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força. Literariamente: o contista explora no discurso ficcional uma hora intensa e aguda da percepção. Esta, acicatada pelo demônio da visão, não cessa de perscrutar situações narráveis na massa aparentemente amorfa do real. [...] (Bosi, 1995, p. 9)

O escritor Rubem Fonseca, segundo Silva (1978), provocou com suas obras duas rupturas: as estabelecidas pelo escritor e as estabelecidas pelo público leitor. Essas rupturas se firmaram no plano social e linguístico. No primeiro plano, temos um autor que se recusa a escrever numa linguagem acadêmica, dando preferência a uma linguagem popular, carregada de palavrões que evidenciam essa peculiaridade, como descreve Silva:

Não é só com a linguagem que o autor rompe, porém. Recusa-se às pressões de classe a que pertence, que deseja uma linguagem escrita decente. E estamos deduzindo isso a partir da narrativa. Pois como bem se pode entrever na escritura de Rubem Fonseca, há a exaltação da linguagem popular, posta como carregada de significados maiores que aqueles peculiares à linguagem dita acadêmica, ou “decente”. (Silva, 1978, p. 30)

O plano linguístico considera a postura do linguista em relação à obra literária. Trata-se de uma posição complexa que exige uma compreensão para além do simples julgamento se uma obra atende aos padrões linguísticos da norma culta, ligados à tradição literária e, normalmente, estabelecidos como a linguagem dos escritores. Os recursos que o autor utiliza para transformar a oralidade em escrita literária, com aparências de realidade, interessam ao plano linguístico que, dessa forma, não se dissocia do social.

Bosi (1995) aponta que o *brutalismo* existente na obra de Rubem Fonseca e de seus seguidores mais recentes tem ressoo *yankee* na concepção da linguagem. Seria uma literatura que enxerga o lado podre do capitalismo avançado, suas feridas abertas pela opulência de uns e pela miséria de tantos. Por adotar o ponto de vista do marginal, com suas blasfêmias, palavras obscenas e falta de afeto, as projeções *yankee's* apresentam aspectos que podem ser vistos como antiliterários.

Essa literatura, que respira fundo a poluição existencial do capitalismo avançado, de que é ambigualmente secreção e contraveneno, segue de perto os modos de pensar e dizer da crônica grotesca e do novo jornalismo yankee. Daí seus aspectos antiliterários que se querem, até, populares, mas que não sobrevivem fora de um sistema de atitudes que sela, hoje, a burguesia culta internacional. (Bosi, 1995, p. 18)

Além de tratar sobre marginais, o texto de Fonseca traz à tona a oralidade dos que habitam os grandes centros urbanos. A violência é constante nessa linguagem, principalmente pelo uso de palavrões que desconcertam o leitor, tirando-o de uma zona de conforto e trazendo-o para o incômodo submundo dos personagens, a partir de recursos expressivos marginais. A igualdade de condições sociais

é buscada pelos personagens fonssequianos por meio de atitudes “politicamente incorretas”, como estupros, roubos e assassinatos.

Essas figuras aparecem imersas num mundo sem Deus, sem ética, sem moral. São figuras degradantes e irreverentes que marcam essa narrativa que, com apurada técnica cinematográfica, reinventa uma literatura capaz de conduzir o leitor a uma desmistificação da violência, que reina operante. Nesse entorno, a presença do outro é rechaçada, e o individualismo e a solidão apresentam-se como rota de fuga.

Os indivíduos parecem incapazes de um esforço de contextualização ou mesmo de abstrair o que quer que seja. Não há um chão comum que lhes garanta qualquer perspectiva. A existência é reduzida a um espaço onde as “pessoas são infelizes, as ruas são esburacadas e fedem, todo mundo anda apressado, os ônibus estão sempre cheios de gente feia e triste”, e “o pior não é isso”. O pior é justamente decidir o que fazer com o outro. (Leones, 2013)

No que se refere aos estratagemas narrativos observáveis na obra de Fonseca, convém destacar a relação que se pode estabelecer entre os conceitos de *unidade de efeito* e a *análise dos motivos*, descritos por Poe (2011), bem como a noção que Cortázar (2006) estabelece entre escolha de tema e experiência profunda.

A composição literária causa no leitor um estado de “excitação” ou de “exaltação da alma” que deve ser feita de forma dosada pelo contista. O mais importante é que o leitor consiga ler o conto “de uma só assentada” para que a unidade de efeito possa ser identificada, assim como acontece na poesia. Nas palavras de Poe (2011):

O conto oferece, em nossa opinião, o melhor campo para o exercício do mais nobre talento. [...] É necessário apenas dizer a respeito disso que em quase todas as categorias de composição a unidade de efeito ou de impressão é um ponto da maior importância. Além do mais, está claro que esta unidade não pode ser totalmente preservada em produções cuja leitura não possa ser feita de uma assentada. Podemos continuar a leitura de uma composição em prosa, pela própria natureza da prosa, por muito mais tempo do que podemos persistir, com bom propósito, na leitura atenta de um poema. Esse último, se realmente satisfizer as exigências de um sentimento poético, induz a uma exaltação da alma que não pode ser suportada por longo tempo. Todas as emoções elevadas são necessariamente transitórias. (Poe, 2011, pp. 336-337)

Nas obras de Rubem Fonseca nota-se essa *unidade de efeito* descrita por Poe, muitas vezes, esse efeito se dá pela *análise dos motivos* que levam os personagens a cometerem alguns delitos. Desse modo, a unidade de efeito conjuga-se com a análise dos motivos num tom original e criativo. A unidade de efeito possivelmente é o que confere o sucesso editorial do autor, uma vez que o leitor se sente violentado e estarecido com a análise dos motivos presente nos contos. Segundo Olivia (2004, p. 49) “os atos transgressores representados [...] fazem parte do nosso cotidiano, talvez por isso certos leitores, entre os quais me incluo, nos sentimos violentados também”. No trecho a seguir, temos um exemplo de como a unidade de efeito é estabelecida e como os motivos aparecem de forma pontual. O nar-

rador-personagem do conto “O buraco na parede”, nos mostra os motivos que o levaram a cometer um crime e a maneira direta como essa ação foi cogitada:

Então senti a mão de Pia acariciando a parte mais secreta do meu corpo. Isso me surpreendeu mais do que o pedido que me fez em seguida.
Sou virgem e quero perder a virgindade com você. Mas você terá de fazer uma coisa para mim.
Eu faço.
Qualquer coisa?
O que for.
Jura que faz o que eu vou te pedir.
Sim, juro.
E que não me fará perguntas.
Não faço perguntas, juro.
Eu quero que você mate a minha mãe. (Fonseca, 1995, p. 61)

Comparando conto e novela, Cortázar (2006) estabelece uma relação entre esses dois gêneros e o boxe. Se num combate entre o texto e o leitor a novela ganha por pontos obtidos, o conto ganha por nocaute. Não há elementos demasiados ou supérfluos no conto. Tudo é significativo, nada é gratuito.

Bosi (1997) também destaca a brevidade dos contos como um desafio para os escritores exercitarem técnicas novas de invenção, de modo que convivam tons, gêneros e significados num jogo de composição.

Esse caráter plástico já desnordeou mais de um teórico da literatura ansioso por encaixar a forma-conto no interior de um quadro fixo de gêneros. Na verdade, se comparada à novela e ao romance, a narrativa curta condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção. E mais, o mesmo modo breve de ser compele o escritor a uma luta mais intensa com as técnicas de invenção, de sintaxe compositiva, de elocução: daí ficarem transpostas depressa as fronteiras que no conto separam o narrativo do lírico, o narrativo do dramático. (Bosi, 1997, p. 7)

Essa plasticidade dos contos é verificável em “À maneira de Godard”. Nele, o conto serve-se da dramaticidade do teatro e apresenta uma revisitação do famoso *Romeu e Julieta* de Shakespeare. Esse texto apresenta uma reflexão sobre os próprios usos da linguagem, numa prática metatextual, em que o texto é comparado a um espetáculo teatral, como podemos notar no trecho a seguir:

MESTRE DE CERIMÔNIAS

Eu sou o Mestre-de-Cerimônias e vou logo advertindo que vocês devem prestar muita atenção em tudo o que vai ser mostrado e dito aqui, do contrário terão a falsa impressão, em certos momentos, de que estão assistindo a ardilosos jogos de palavras, a estapafúrdios exercícios verbais, ou então cochilarão ou, mais lamentável ainda, sairão no meio do espetáculo. (Fonseca, 1998, p. 73)

Esse conto/peça teatral reflete de forma paródica sobre os dois gêneros: o teatro dentro do conto e o conto dentro do teatro. Assim como Shakespeare e Godard, Rubem Fonseca propõe uma inversão, uma ruptura do modo conven-

cionalista de se ver as coisas, no seu caso de escrever conto. A ideia é de renovar o tradicional, revisando as formas antigas e acrescentando a elas ares modernos.

Fonseca parece refletir essa tentativa de conceituação do que vem a ser conto. Seus contos, em geral pequenos, encapsulam perfis de seres humanos, mesquinhos, esnobes, oportunistas, que encontram na vida a sua principal inimiga. Os seres humanos aparecem pequenos diante da grandiosidade que é a vida. As histórias transbordam dentro do gênero, assumindo a vivacidade por meio de linguagem líquida, capaz de assumir as mais diversas formas.

As histórias de crime e mistério, tão ao gosto de Poe, são retomadas por Rubem Fonseca, leitor ávido do mestre do suspense e dos contos policiais. A intertextualidade pode ser observada na leitura do conto “Idiotas que fala outra língua”, no qual o personagem José Roberto tem a ideia de emparedar sua esposa, após tê-la enganado até a morte. Os motivos desse crime são tórridos: a esposa não representava empecilho aos seus casos amorosos e ela ainda lhe garantia uma estabilidade financeira adquirida na empresa do sogro. Algo semelhante ocorre no assustador “O gato preto” de Poe, em que o narrador-personagem também assassina sua esposa, pelo motivo dela ter defendido o gato preto, e a empareda no porão de sua casa. No conto de Fonseca, a ideia do emparedamento conta com a ajuda das duas amantes de José Roberto, como podemos perceber no excerto que segue:

JOSÉ ROBERTO (enquanto toma café)

E se a gente emparedar a Lavínia? Emparedar uma pessoa não é uma coisa aviltante. E talvez os vermes não comam o emparedado, talvez ele seque como uma múmia. (percebendo dúvida no rosto das mulheres.) Não? É uma pena. Lavínia adoraria não ser comida pelos vermes. (Fonseca, 1995, p. 66)

No entanto, o emparedamento não se concretiza porque a parede acaba caindo por completo. A frieza de José Roberto e a disputa das amantes em meio à situação funesta também nos fazem lembrar a frieza do narrador do conto de Poe ao descrever como matou a sua esposa.

A obra de Rubem Fonseca é permeada de suspense narrativo, incitando no leitor expectativas que os contos geralmente superam, com pinceladas de forte violência, erotismo, mortes inesperadas e manias absurdas dos personagens. O leitor sente o *estranhamento*¹ ao entrar em contato pela primeira vez com um texto de calibre tão explosivo, o que faz dele um próprio detetive da trama alinhavada por linguagem peculiar. A Estética da Recepção, nas palavras de Hans Robert Jauss (1994), explica esse fenômeno ao apontar que

[...] o texto é uma granada pronta a explodir, mas quando acontece a interação positiva com o leitor, se auto-regula, abrindo-se como os cristais de um caleidos-

¹ Jakobson (1978), teórico estruturalista, ao estudar as fronteiras da poesia e seus *procedimentos*, assim como Chklovsky (1971), entende o *estranhamento* como uma desautomatização, ou seja, uma libertação da percepção. O leitor sente estranhamento ao deparar-se com a linguagem poética que mostra, muitas vezes, algo já visto, mas de uma forma elaborada, singularizada.

cópio: mostrando infinitas faces, todas contidas em si mesmo, todas possíveis e lógicas. (Jauss, 1994, p. 7)

Sobre o estranhamento causado pela leitura da obra de Fonseca, Pereira (2000) afirma que as entrelinhas inserem o leitor no texto, num processo de sedução literária:

[...] de forma contraditória, o leitor rejeita e aceita o texto, identifica-se e afasta-se, emociona-se e pensa. Numa paisagem agônica e corruptível, ele experimenta o sofrimento e a alegria de recolher ruínas e meios-sentidos, para costurar seu próprio entendimento. Nesse vaivém, sem um lugar preciso e seguro e sendo lido pelo livro aberto a seu olhar, o receptor tenta quebrar a resistência do texto à significação e deixa-se seduzir pelos signos, tornando-se ele próprio um elemento capaz de operar a sedução. (Pereira, 2000, p. 23-24)

A escolha do tema, como analisa Cortázar (2006), deve atentar-se para algo que o escritor encantou-se, ouviu ou vivenciou a partir de uma experiência profunda. Mas não somente isso, pois essa vivência do tema deve estar aliada a instrumentos expressivos, estilísticos. No caso de Fonseca, temos um autor que, enquanto comissário de polícia, havia vivenciado vários casos de crimes e que transpôs através de elementos significativos e criativos (próprios de sua linguagem *brutalista*) o tema que provavelmente mais lhe encantara e que poderia encantar os leitores. Dessa forma, conclui-se que não se trata apenas do que o autor vivenciou ou de um mero exercício estético; uma obra parte de uma profunda vivência e observação do tema e dos elementos estilísticos trabalhados criativamente.

O enredo nos contos de Fonseca necessita da participação do leitor, que, muitas vezes, precisa atuar como co-autor, ao preencher as entrelinhas. A pós-modernidade trouxe o autor como um agrupador de sentidos, um revisor da tradição e um crítico de sua própria condição de artista. No conto “À maneira de Godard” o enredo é desconstruído e construído diversas vezes, como um palco no qual os ajustes são feitos à luz dos espectadores. O diálogo entre Romeu e Julieta é composto por digressões num jogo que eles chamaram de Jogo da Arte e Ciência de Partejar numa tentativa de curar uma misteriosa doença que ambos tinham: a heterogenofobia². Esse conto apresenta uma discussão sobre o próprio fazer poético, sobre a plasticidade dos gêneros, sobre a interferência do leitor/espectador na obra, sobre a tendência da arte pós-moderna se mostrar impactante e, muitas vezes, bizarra aos olhos do sonolento público consumidor.

Segundo o contista argentino Jorge Luis Borges, ao falar sobre seus próprios contos, afirma que eles resultam mais na combinação de argumentos que na criação deles, de modo que o escritor apresenta-se mais como um agrupador de sentidos do que como um criador dotado de originalidade:

² No conto entendemos que é uma aversão à genitália do sexo oposto. O Jogo da Arte e Ciência de Partejar foi criado por Julieta e correspondia a um jogo em que um tocava no outro enquanto eles conversavam sobre assuntos variados (invenção da escrita, paleontologia, bonsais japoneses), de forma que desviassem a atenção da tão temida genitália do sexo oposto.

[...] em minha contística tenho apenas três ou quatro argumentos. O que ocorre é que mudo ou combino de modo diferente alguns componentes: ou o lugar ou o tempo ou as pessoas ou as estratégias argumentativas. O núcleo argumental poderia ser sempre o mesmo. (Borges *apud* Gotlib, 1998, p. 31)

No conto “À maneira de Godard” a figura do narrador é substituída por um Mestre-de-Cerimônias que media um primeiro diálogo entre Romeu e Wilson, e depois entre Romeu e Julieta. Os personagens falam por si sós, sem a interferência do narrador, como se estivessem numa peça de teatro. Esse tipo de narração corresponde ao *modo dramático* descrito por Friedman (2002), em que o narrador praticamente desaparece, limitando o conhecimento e a percepção do leitor somente aos diálogos que se sucedem e as cenas que vão surgindo a partir das ações dos personagens.

WILSON

Conte-me como foi o primeiro encontro de vocês.

ROMEU

Ao encontrá-la por acaso nesse seminário caça-níqueis, eclético e esdrúxulo a que compareci, esquecendo as normas rígidas que adotei para mim há muito tempo – conversar o menos possível com mulheres e nunca discutir com elas –, eu lhe disse: sua postura neomalthusiana não é científica.

WILSON

Que imprudência. (Fonseca, 1998, p. 75)

Outro caso dessa focalização de *modo dramático* é o que ocorre no conto “Idiotas que falam outra língua”. Nele, o narrador praticamente está ausente, aparecendo apenas no primeiro parágrafo que abre o conto, mas de forma apenas descritiva, como numa rubrica de teatro:

Um quarto de dormir com espelho no teto. Ao lado, a porta aberta, um banheiro. No quarto uma cama de casal, uma cadeira, duas mesinhas-de-cabeceira, vários litros de Coca-Cola, dois deles vazios, pacotes de batata frita, maços de cigarro. Silvia está nua, deitada na cama, com uma perna levantada, dobrada, o pé apoiado sobre o joelho. José Roberto está em pé, também nu, ao lado da cama, escovando os dentes.

JOSÉ ROBERTO (enquanto escova os dentes com uma escova sem pasta)

Odeio poucas coisas na vida e uma delas é que você escove os dentes com a minha escova.[...] (Fonseca, 1995, p. 52)

A inserção do teatral no conto confere economia dos meios narrativos, uma vez que exclui a presença do narrador e reforça a dramaticidade dos personagens e a fotografia das cenas. Esse tipo de utilização da plasticidade do conto moderno pressupõe um leitor mais atento e disponível a analisar o desenrolar dos acontecimentos.

Como nos contos de Poe, os de Fonseca nos apresentam desfechos abertos e enigmáticos, como uma pergunta sem resposta. Em *O buraco na parede*, o leitor sente falta da explicação do motivo que leva uma menina de doze anos a ter “entregado” sua virgindade a um (praticamente) desconhecido em troca de que

ele mate a mãe dela. O autor não nos deixa muitas pistas sobre o comportamento da menina, desviando a atenção para outros personagens.

Em “Idiotas que falam outra língua”, Fonseca apresenta um desfecho aberto, dessa forma, nem o conflito se mostra resolvido, visto que José Roberto não decide com qual das duas mulheres vai ficar (ou se pretende continuar com as duas) e nem sabemos o que a vizinha surda faz à porta de sua casa no momento em que estavam tentando se livrar do corpo de Lavínia. Se a vizinha era surda, não poderia ter ouvido o barulho da picareta, então o que fazia ali? Ela era realmente surda? O que aconteceria com José Roberto? Ficaria com a herança de Lavínia? Seria preso? O leitor não tem essas respostas, apenas poderá supô-las.

Coronel (2008) afirma que a produção ficcional de Rubem Fonseca é permeada por recursos metaficcionais e intertextuais. A linguagem dos meios da “cultura de massas” é uma das vozes mais expressivas na obra fonssequiana. O estilo do autor é moldado a partir do confronto entre as formas eruditas com as linguagens de grande alcance popular (jornal, rádio, televisão, etc.). Esse caráter metaficcional, é fruto da modernidade, que passou a avaliar dentro da obra o seu próprio discurso literário. A situação do artista também é reavaliada, em tempos em que a arte se converte em mercadoria e o artista em mercador de dinheiro e de prestígio, um ser atormentado pelo difícil processo criativo e pelas formas de linguagem que lhes são caras.

A linguagem de Fonseca é bruta, seca, econômica e desnudante. O narrador é um sujeito, em geral, criminoso, astucioso, frio e calculista. Esses adjetivos podem ser pressupostos pela leitura, visto que quase não constam literalmente, pois o autor pouco se utiliza deles para descrever o psicológico de seus personagens ou para lançar-lhe nuances de hiperrealismo.

Esse tipo especial de linguagem se insurge para diminuir a distância entre o narrador e o herói-vilão das narrativas. Distancia-se do tradicional romance policial por trazer como narrador um detetive menos brilhante, com falhas de caráter, sendo não mais aquele que acompanha os eventos à distância, mas como aquele que os vivencia e participa intimamente deles, chegando até mesmo a cometer delitos.

“À maneira de Godard” trata-se de um espetáculo teatral polêmico no interior do conto, pois põe em cena dois personagens buscando o sentido prático das palavras a partir do contato corporal primitivo. Juntos descobrem os orifícios e as protuberâncias dos órgãos sexuais, a masturbação e por fim a relação sexual, tudo isso aos olhos dos expectadores. O estranho jogo dá a luz a uma linguagem literária que redescobre o erótico de forma fria e mecânica: *brutalista*. A inteligência e boa articulação que os personagens demonstram são contrastadas com a forma nada poética com a qual procuram se desinibir do sexo.

O conto faz referência em sua técnica narrativa à arte do polêmico cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard, que revalorizou a direção vanguardista de seus filmes com técnicas cênicas que valorizavam o paradoxo e o improvisado, a partir de montagens descontínuas e com demoradas sequências. O conto apresenta quarenta e oito páginas à maneira de Godard, ou seja, com interrupções, contrafações textuais, sequências improvisadas e descontínuas, apresentando inclusive um telefone que toca para chamar a atenção dos expectadores e não deixá-los dormir.

A “literatura-verdade”, que começou a expressar-se desde a década de 1960, segundo Bosi (1995) é a literatura que traz resposta à tecnocracia, às culturas de massa, às guerras e às ditaduras moldadas por sangue. A literatura de Rubem Fonseca revela a partir de uma autoanálise, própria do pós-modernismo, as sequelas sociais herdadas do capitalismo avançado. A partir de modos fragmentários, marginais e violentos de expressão, a literatura fONSEQUIANA mostra a verdade, experimentando um neorealismo urbano, no qual a cidade não oferece sossego ou afetividade ao homem. A brutalidade recorrente em seus contos mostra o lado sombrio e melancólico, a partir de linguagem que não busca os tons e as nuances belas, mas sim a nudez das palavras em seu estado brutal.

No conto “O buraco na parede” encontramos o narrador-personagem apaixonado pelo corpo de Pia, uma menina de aparentemente dezesseis anos, a qual ele passou a observar nua no banheiro que ficava contíguo ao seu quarto. O buraco na parede é o lugar físico que abria portas da sua imaginação e devolvia-lhe a sensação de vida. Outra mulher na vida do narrador-personagem é Tânia, a qual não demonstrava interesse, senão pelos joelhos da suposta bailarina. Essa personagem feminina corresponde ao oposto de Pia, visto que Tânia representa o amor carnal e Pia o platônico, até certo momento da narrativa. apreciador de obras literárias, o personagem poderia ser confundido com os personagens românticos do século XIX, se não fosse o desejo sexual falar mais forte em sua vida, a ponto de fazer com que ele cometa um assassinato. Os instintos sexuais o levam a perder a razão, restando-lhe somente o desejo como guia para os seus caminhos. A solidão reforça o erotismo que se estende entre dois cômodos que se ligam por meio de um buraco na parede.

A masturbação quebra a expectativa de um herói romântico e direciona o leitor para um herói realista, guiado unicamente pelos desejos sexuais. Não só isso: a própria conduta da personagem Pia, que primeiramente nos aparenta ser uma ingênua menina, sem personalidade marcante desfaz-se quando ela propõe que ele mate a sua mãe em troca da sua virgindade.

A linguagem fONSEQUIANA, como observamos nas análises anteriores, mostra-se inserida no contexto do novo modernismo ou pós-modernismo por contestar, reavaliar, contrariar a pretensa regularidade (de gêneros, formas, temáticas) que o modernismo procurou afirmar. Além disso, vimos alguns estratagemas utilizados para a subversão desses valores modernos que se dá no nível linguístico e no nível social, como afirmou Silva (1978). O palavrão, típico da oralidade, ganha mais força semântica e, mesmo sendo vocábulo costumeiramente antiliterário, ganha também força de expressão literária, por meio do uso especial da palavra obscena posta, estrategicamente, em cena. O erotismo, presente em suas obras, revela a solidão do homem em meio ao espetáculo da violência da qual ele muitas vezes é o mentor. Morte e vida permeiam as tramas paradoxais, conduzidas por uma intensa reflexão sobre a condição do escritor diante de um selvagem mercado editorial.

Inserida no paradoxo da pós-modernidade é comum encontrarmos na obra de Fonseca o encontro do tradicional com o moderno. As paródias tanto retomam a tradição como a insere em eventos e roupagem bizarras, como no conto “À maneira de Godard”, em que Romeu e Julieta figuram como dois intelectuais

que descobrem a sexualidade por meio de um estranho jogo cujo objetivo é deixar de temer a genitália do sexo oposto.

Esse conto retoma o passado clássico da literatura, ao trazer Shakespeare, não numa perspectiva nostálgica ou de simples elogio, mas como uma constante reavaliação desse passado em contraposição com a vanguarda polêmica de Godard. Dessa forma, podemos destacar a autorreflexão (metaficção) e o paradoxo como sintomáticos elementos pós-modernos na obra de Fonseca. Essa metaficção historiográfica, de acordo com Hutcheon (1991), incorpora os três domínios cruciais para o estudo sobre o pós-modernismo: a literatura, a história e a teoria. A autoconsciência historiográfica sobre a história e a ficção como criação humana constituem concepções fundamentais para repensar e reelaborar as formas e conteúdos do passado.

No próprio interior da linguagem desse conto, Rubem Fonseca nos traz o paradoxo entre o intelectualismo e os instintos. Romeu e Julieta são dois intelectuais que muito discutem sobre os bonsais, a densidade populacional, a cultura dos anasazis, entre outros tantos temas, como uma forma de manter a ordem literária, enquanto a desordem se dava pelos movimentos eróticos que faziam. O discurso científico e polido no conto funcionava como interdito para afastar a linguagem mais erótica. É um duelo entre a natureza e a cultura, no qual a natureza (representada pelos instintos sexuais) fala mais forte. No excerto abaixo, temos esse confronto entre essas duas linguagens partícipes do estranho jogo erótico:

JULIETA

Acho que estamos chegando a um estágio mais avançado do Jogo. Deixe-me deitar ao seu lado e juntar os indicadores e polegares das mãos, fazendo um gesto que simboliza a vagina.

ROMEU

Esses mesmos polinésios chegaram à ilha da Páscoa, no oceano Pacífico, no ano 400, e encontraram-na coberta de árvores.

JULIETA

Enfia o dedo nessa abertura da minha mão. Mas você não pode tirar os olhos do meu púbis. Imagine o que existe de secreto, as revelações possíveis na fenda que se oculta entre esse tufo de pelos negros que mais parece, pela abundância, uma floresta noturna.

ROMEU

Para fazer canoas e erguer as grandes estátuas de pedra de sua superstição selvagem – de dez metros e oitenta e cinco toneladas de peso, a maior parte destruída pelo tempo –, os maoris acabaram com todas as árvores. (Fonseca, 1998, p. 111)

Os contos de Fonseca fogem do final feliz, procurando uma verossimilhança interna em suas tramas. Representa tipos humanos, como o marginal e o burguês permissivo, num jogo ambíguo em que a moral e a ética da violência preponderam. Ambas as personagens de classes diferentes utilizam-se da violência, do palavrão, da frieza, da brutalidade, pois elas

[...] são retratos significativos da população urbana brasileira e, presentemente da burguesia brasileira às voltas com uma nova valoração que não soube ainda assimilar. O burguês brasileiro é, por tradição, um moralista que aceita a permissividade, eis porque seu comportamento é sempre mediatizado pela ambiguidade. Quer parecer moralista, quer ser permissivo; é, por isso, em vários outros níveis também um sujeito em contradição permanente. (Silva, 1978, p. 31)

Entendemos o conto de Rubem Fonseca como portador de questionamentos pós-modernos, pois pontua temáticas do novo modernismo, num estilo marcadamente *brutalista*, com linguagem destituída de metáforas, permeada de palavras, que particularizam o falar tanto do marginal como o da elite. Dessa forma, como vimos, o autor cria um tipo de conto que agrega vários gêneros, sejam eles epistolares, conversas telefônicas, peças teatrais, poemas, etc. Os personagens envolvidos enriquecem a trama e ampliam o tema, dando uma impressão de que existe um herói determinado que age por impulso e egoísmo, e que cujo destino parece ser a solidão.

Referências bibliográficas

- borges, J. L. (2011). Borges e o conto. In Kiefer, C. *A poética do conto – de Poe a Borges um passeio pelo gênero* (pp. 281-395). São Paulo: Leya.
- Bosi, A. (2006). Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo. In *O conto brasileiro contemporâneo* (pp 7-22). São Paulo: Cultrix.
- Coronel, L, P. (2008). *Entre a solidão e o sucesso: análise da metaficção e da intertextualidade da produção ficcional de Rubem Fonseca entre os anos 60 e 80*. (Coleção Dissertações e Teses do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas). São Paulo: Linear B. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas,
- Cortázar, J (2006). *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Série Debates. São Paulo: Perspectiva.
- Fonseca, R (1997). *Histórias de amor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Fonseca, R (1995). *O buraco na parede*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Friedman, N (2002). *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico* (pp. 166-182). Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf>. Revista USP: São Paulo.
- Poe, E. (*apud*) GOTLIB, N.B (2011). *Teoria do conto*. São Paulo: Ática.
- Hutcheon, L (2011). *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed.
- Jauss, H, R (1994). *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Traduzido por Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática.
- Leones, A. de. (2013). Rubem Fonseca lança “Amálgama”, com a aspereza cara ao autor. *O Estado de S. Paulo Online*. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,rubem-fonseca-lanca-amalgama-com-a-aspereza-cara-ao-autor,1094674,0.htm..>
- Olivia, O.P. (2004). Transgressão, violência e pornografia na ficção de Rubem Fonseca. *Unimontes Científica*, 39 -50. Disponível em: http://www.unimontes.br/unimontescientifica/revistas/Anexos/artigos/revista_v6_n2/word%20e%20pdf/4rev_cientifica_v6_n2_quarto_artigo.pdf.
- Pereira, M, A. (2000). *No Fio do Texto: a obra de Rubem Fonseca*. Belo Horizonte: FALE/UFMG.
- Silva, D. (1978). *A ferramenta do escritor – um estudo da violência em “Feliz Ano Novo” de Rubem Fonseca*. Rio Grande do Sul: Editora Artenova S.A.

Resumo

A obra de Rubem Fonseca suscita diversos questionamentos para a sociedade contemporânea. Seu estilo choca leitores com o uso de uma linguagem, considerada por Alfredo Bosi (2006) como *brutalista*, que traz à tona os paradoxos da pós-modernidade. A contística fonssequiana é permeada de suspense narrativo, incitando no leitor expectativas que os contos geralmente superam, com pinceladas de forte violência, erotismo, mortes inesperadas e manias absurdas dos personagens. O leitor sente o *estranhamento* ao entrar em contato pela primeira vez com um texto de calibre tão explosivo, o que faz dele um próprio detetive da trama alinhavada por linguagem peculiar. A plasticidade dos contos é irreverente, o que faz desse autor um dos maiores contistas brasileiros. Em alguns contos publicados na década de 1990, a saber: “À maneira de Godard”, “O buraco na parede” e “Idiotas que falam outra língua”, encontramos as peculiaridades da poética fonssequiana que dialogam com as considerações de renomados contistas como Poe, no que se refere à *unidade de efeito*, Cortázar, com suas acepções de conto: *intensidade, tensão e brevidade* e Jorge Luis Borges, que trata da *expectativa* ao se ler determinado gênero que transporta o leitor para um mundo diferente das experiências comuns.

Abstract

The work of Rubem Fonseca raises several questions for contemporary society. His style shocks readers with the use of a language, considered by Alfredo Bosi (2006) as *brutalist*, which brings to light the paradoxes of postmodernity. The tale of Fonseca is permeated with narrative suspense, inciting in the reader expectations that the tales usually surpass, with brushstrokes of strong violence, eroticism, unexpected deaths and absurd manias of the characters. The reader senses strangeness by first contacting a text of such an explosive caliber, which makes him a particular plot detective strung by peculiar language. The plasticity of the tales is irreverent, which makes this author one of the greatest brazilian composers. In some short stories published in the 1990s, “À maneira de Godard,” “O buraco na parede,” and “Idiotas que falam outra língua,” we find the peculiarities of Fonseca’s poetics which dialogue with the considerations of renowned poets such as Poe, with respect to the *unit of effect*, Cortázar, with his tastes: *intensity, tension and brevity*, and Jorge Luis Borges, who deals with the *expectation* of reading a certain genre that transports the reader to a world different from common experiences.

O conto degenerado de Samuel Rawet

Samuel Rawet's degenerate short story

Luciano de Jesus Gonçalves

Universidade de São Paulo – USP
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins – IFTO
ljg@usp.br

Palavras-chave: literatura brasileira, narrativa, teoria do conto, Carlos Drummond de Andrade, poesia.

Keywords: Brazilian literature, narrative, short story, short story theory, Carlos Drummond de Andrade, poetry.

1. Entre o cânone e a margem, a fenda

Não tenho vocação para fresco lírico, mas um lirismo autêntico quando da janela de um ônibus vi a face enrugada de uma rocha na beira da estrada, e um capim fuleiro meio inclinado sob a ação do vento. E se há alguma grandeza no homem, e há, é a do instante em que recria a gênese do lugar-comum. (Rawet, 1972, p. 18)

As figuras marginalizadas de bêbados, prostitutas, homossexuais, assassinos, loucos, notívagos, migrantes, operários, pedintes, desterrados, donas de casa, artistas, ou mesmo, burocratas, industriais, e empresários, são constantes na produção contística do escritor judeu-polonês Samuel Urys Rawet (1929-1984), naturalizado brasileiro aos sete anos de idade. Em outras narrativas, a tematização desabrida dos tipos injustiçados, ou mesmo o relato rasgado dos conflitos vivenciados por imigrantes judeus em terras brasileiras, tão presentes em seu livro de estreia, *Contos do Imigrante*, de 1956, como o próprio nome adianta, abre espaço para o relato sutil de problemas e conflitos vários.

Por outro lado, nos livros *Sete sonhos*, 1967, *O terreno de uma polegada quadrada* (1969) e *Que os mortos enterrem os seus mortos*, 1981, a representação questionadora da criação literária ganha espaço na obra de Samuel Rawet, encerrada

precocemente com esta última coletânea citada. O escritor morreria três anos depois, em Sobradinho, cidade satélite do Distrito Federal.

Nos contos “Raiz quadrada de menos um”, “Fé de ofício”, “O logro”, “A morte de Empédocles”, “Kelevim”, “Reinvenção de Lázaro”, “Lisboa à noite” e “Johny Golem”, os escritores representados pelos narradores de Rawet estão à procura de uma solução para os impasses que constituem os seus projetos de literatura. Tais dimensões, não raramente, descambam para a possibilidade de se ceder às convenções literárias de maneira inadvertida, o que o próprio Samuel Rawet, em sua condição de literato, sempre abominou.

Em “BRRKZNG: pronúncia – bah!”, o problema ganha um tom acentuado na medida em que, de forma bem humorada, descreve o desejo de um protagonista em “descobrir a palavra mágica mais poderosa do que todas as palavras mágicas que conhecia, inclusive abracadabra” (Rawet, 2004, p. 392)¹. No intuito de descobrir, ou, em último caso, inventar a palavra mágica, as peripécias da personagem são entremeadas com passagens cotidianas, a exemplo de uma topada do seu dedo mindinho com a quina de um armário.

A seleção do grupo de textos citados revela que a figura do escritor margeia a obra narrativa de Samuel Rawet. O processo de criação artística, razão de ser daquele que escreve, de mesmo modo. Ainda é possível encontrar esses problemas em outras produções, a exemplo da novela curta “O terreno de uma polegada quadrada” e boa parte de seus ensaios.

Essa retomada é sustentada por uma crítica elogiosa, por um registro historiográfico respeitoso e por uma onda crescente de estudos acadêmicos (Gonçalves, 2012). Obviamente, essa onda aponta para a diversidade na abordagem dessa obra, principalmente a parte publicada em livro.

O recorte faz parte de uma das grandes características da obra rawetiana, definidas por Kirschbaum como: “[...] sua profunda preocupação ética que repercute intensamente em seu fazer literário, desdobrando metalinguisticamente” (2004, p. 139). A outra característica refere-se ao seu relacionamento difícil com o judaísmo.

Tendo em vista esse corpus inicial, a investigação propõe a discussão dos efeitos provocados pela opção ao inacabamento literário das experiências narrativas construídas por Rawet. Pensar em que medida essa tomada de posição revela o seu projeto estético e literário, também, será um tópico alvo de minha atenção. A formulação de um problema está relacionada com a questão que segue: Quais as implicações da representação do escritor na medida em que essa representação evidencia o artista em meio a dilemas da criação literária?

A negação do gênero que Rawet impõe se dá na experimentação formal em que a base de sua produção intelectual, não só literária, é composta e se justifica. Quando me volto para sua narrativa, especificamente, para seus contos, percebo que essa experimentação ocorre de modo diverso, multifacetado. Formalmente, assim como tematicamente, Rawet foge e rebate os modelos.

¹ A partir desse ponto, todas as citações do conto analisado serão referenciadas, apenas, com o número da página.

O flerte com outros gêneros como o Romance e a Poesia, a auto filiação de sua narrativa a conceitos introduzidos pelo próprio Rawet – como o conto/novela de “Raiz quadrada de menos um”, por exemplo –, a criação de narrativas em que as atmosferas giram em torno da palavra ideal, o encadeamento narrativo imposto pela excessiva citação de contextos narrativos literários e extraliterários são algumas das materializações dessa literatura de experimento. Ao negar uma tradição de um conto constituído de maneira linear, o artista se insere em meio à tradição criando o seu próprio espaço de localização. A minha proposição gira em torno das investigações dessas singularidades.

O passo seguinte será construído em torno do conto “BRRKZNG: pronúncia – bah!”. Reforço, no entanto, que essa segunda parte do texto está subdividida em dois momentos. O primeiro esboça o argumento em torno do poema de Carlos Drummond de Andrade, “A palavra mágica”, lido como documento matriz e horizonte composicional do conto de Rawet². O segundo analisa propriamente o conto rawetiano atrelando a sua realização ao *ato poético* de Drummond, ao mesmo tempo em que vincula a sua construção ao que estou chamando de conto degenerado.

2. Um conto degenerado

Não faço versos. Sou poeta, um homem que me dá a visão autêntica da realidade, inacessível ao homem de ciência; uso, e uso mal, o mais fino instrumento de representação do mundo: a palavra. (Rawet, 1972, p. 8)

Em “BRRKZNG: pronúncia – bah!”, a procura pela palavra mágica, e pelos supostos efeitos que a mesma possui, serve de mote para a criação do conto mais extenso da coletânea *Que os mortos enterrem os seus mortos*, 1981. De forma aparentemente caótica, Rawet discute noções do maravilhoso (Propp, 2001; 2002) e constrói um conto bem humorado sobre experimentações em torno da linguagem, o que sempre esteve presente em sua narrativa ficcional, mas, agora, de maneira hiperbolizada no afã da busca pela palavra misteriosa, testada ao longo de toda a diegese.

2.1 Um poeta no meio do caminho

Antes de prosseguir com o conto, é necessário um hiato. Nesse intervalo, é importante notar que, em 1977, o poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade lançou duas coletâneas de poemas: *A visita* e *Discurso de primavera e alguma som-*

² Aqui, penso na ideia de matrizes desenvolvida por Lopez. Para a estudiosa: “As matrizes mostram-se de forma principal quando se ligam ao modo de formar; quando textos ou elementos de um texto – temas, motivos, seqüências, cenas, personagens, marcas do espaço, do estilo etc. – enraizam a (re) criação que se afirma com originalidade e autonomia ao integrar outro contexto” (2002, p. 48).

bra³. Essa última, a que mais me interessa, recolhia poemas publicados em sua coluna no *Jornal do Brasil*, em anos anteriores.

Dessa seleta, chama à atenção o poema “A palavra mágica”, que transcrevo a seguir:

A PALAVRA MÁGICA

Certa palavra dorme na sombra
de um livro raro.
Como desencantá-la?
É a senha da vida
a senha do mundo.
Vou procurá-la.

Vou procurá-la a vida inteira
no mundo todo.
Se tarda o encontro, se não a encontro,
não desanimo,
procuro sempre.

Procuro sempre, e minha procura
ficará sendo
minha palavra. (Drummond, 2015, p. 854)

Formado por três estrofes, o poema reproduz a atmosfera de procura vinculada ao ato do desencantamento. No último verso da primeira estrofe, o eu lírico assume a voz da ação: o gesto de procurar, selado pela resolução da procura. Mais do que a própria palavra, responsável por abrir e fechar o poema, em processo de circularidade, a procura ganha espaço na composição e passa a caracterizar esse movimento dinâmico: ela ainda encerra a segunda estrofe e inicia a terceira.

O poema, de construção simples e vocabulário corriqueiro, repetitivo, aponta, por outro lado, para as dificuldades e desafios do eu lírico. A primeira delas se configura na informação de que o alvo da procura dorme em meio a uma atmosfera formada por mistério, nebulosidade (a meta é a palavra que dorme na sombra), pelo extraordinário e, por tudo isso, pelo encantatório.

Desencantar aquilo que dorme, prerrogativa do herói, com ou sem o auxílio de um doador, exige a senha, materializada em forma de palavra: a *abracadabra* da literatura empenhada no efeito do maravilhoso. Nesse caso, a palavra mágica se confunde com a palavra, a senha, que poderá resolver o conflito do herói⁴.

³ Há alguns descompassos com relação ao nome da primeira edição desse segundo livro. É possível encontrar a informação de que a obra se chamou, apenas, *Discurso de primavera*. O título acrescido do complemento “e alguma sombra” seria, assim, uma característica da segunda edição, publicada em 1978, pela José Olympio.

⁴ Para Sant’Anna: “A poesia de Drummond se refere a ‘inquerito’, ‘busca’, ‘segredos’, ‘símbolos’, ‘mistérios’. Em um dos poemas indaga: ‘trouxeste a chave?’, e ele mesmo diz: ‘é mal dos enigmas não decifrarem a si próprios’. Também assevera ‘o enigma tende a paralisar a leitura’, a compreensão do texto, portanto, há que decifrá-lo” (2014, p. 104). Por extensão, o dilema do eu lírico é o mesmo que o escritor enfrenta.

Em Rawet, a fixação pela palavra *abracadabra* pode ser encontrada em diversos contos e ensaios. Aqui, vou me ater ao fato de que o escritor se dedica a esta expressão influenciado por um ensaio de Jung, “Os sete sermões aos mortos”, de 1916, em que o mesmo toma conhecimento do termo Abraxas.

Em um trecho de *Eu – Tu – Êle*, Rawet denomina o texto jungiano como um “[...] poema belíssimo, escrito em transe nada místico” (1972). Partindo para uma defesa daquilo que o psiquiatra começava a produzir, desde então, Rawet enxerga nessa produção uma possibilidade de justificativa para os seus experimentos e reflexões:

E é no reino de Abraxas que se localiza a possibilidade de uma teoria da sexualidade. Abraxas, hermafrodita, porque nada impede ao homem pensar a relação sexual com um homem, nada impede à mulher pensar a relação sexual com o homem, pensar a relação sexual com a mulher. Abraxas que me encantou há dias com a tentativa de alterar o plano de uma novela: Schlimazel Mensch. (Rawet, 1972, pp. 28-9)

É importante notar que o termo Abraxas, na cosmologia gnóstica, apresenta a sua formação com as sete letras que compõem e representam os sete nomes dos astros clássicos: Sol, Lua, Mercúrio, Vênus, Marte, Júpiter e Saturno. Ao tomar conhecimento do pequeno tratado de Jung, Rawet se apropria da figura do deus que se coloca acima de outras duas, o Deus e o Diabo cristãos.

A partir daí, essa figura, que combina todos os opostos num único ser, será utilizada em muitos outros momentos por Rawet. Ao representar a não dualidade e, por extensão, o assexuado (o hermafrodita), Abraxas se torna o degenerado por excelência. A composição do nome, no grego, guarda uma relação numérica com o resultado de uma soma cujo resultado é 365, referência aos dias do ano. Mais uma vez, nome e número se combinam na obra desse que, também, exerceu o cálculo como profissão.

Esse aparte em torno de Jung vincula-se ao que estou discutindo porque o termo Abraxas pode estar na origem de *abracadabra*, a palavra capaz de operar a mágica, principalmente no conto maravilhoso.

Voltando à composição poética, o poema de Drummond está calcado na procura. A figuração do verbo procurar está presente em quase todos os versos. A locução verbal “ficará sendo” aproxima, então, procura e palavra.

A primeira parte da locução, o verbo ficará, na terceira pessoa do singular do indicativo, variante do infinitivo ficar, é sintomática. O indicativo é um modo verbal que se presta para chapar a ação como fato real. Utilizado sozinho, mesmo indicando uma ação futura, se configura no plano da garantia de que o ato será realizado.

Mas, no verso, o verbo vem formulado em conjunto com uma conjugação de outro verbo, o ser, no gerúndio. Isso significa dizer que o verso de Drummond aponta para um processo de transformação, pois, ao reunir a perspectiva do futuro com a do processo em continuação, seladas no instante de utilização dos verbos, demarca o tempo presente e, ao mesmo tempo, o estado de constância da resolução. Ou seja, na medida em que o eu lírico decide e pronuncia a sua descoberta, a transformação já se encontra em processo de acontecimento.

A locução quebra o caráter de possibilidade do futuro do presente ao utilizar o gerúndio. O resultado soa assertivo.

Mesmo sem definir trajetórias, um poema em torno do caminho do caminhante aproxima a poesia do Drummond e a prosa de Rawet. A palavra mágica é a senha de um mundo mais poético, reside entre o efeito e o projeto subjetivo do eu lírico.

O eu lírico, logo na primeira estrofe, mobiliza um vocabulário que remete ao maravilhoso. A palavra que dorme na sombra de um livro raro impõe um desafio, a fórmula do seu desencantamento. Nessa fórmula, reside o código da vida, do mundo. Instado, ao herói cabe a decisão pela busca, deslocamento e pesquisa do antídoto cuja função é desencantar aquilo que dorme, a palavra.

A última estrofe encerra o poema de maneira reveladora, esperançosa e humilde no reconhecimento da busca, da trajetória. Mais que a descoberta ou um possível caminho de chegada, o eu lírico compreende a magia da pesquisa.

Sem me estender mais no poema de Drummond, preciso dizer ainda que, em 1977, Samuel Rawet publicou o ensaio “Drummond: o ato poético”, no *Suplemento Literário de Minas Gerais*. O texto servia de resenha para a sétima edição da reunião da obra poética de Drummond, lançada um ano antes, pela José Olympio Editora, a mesma que publicara o primeiro livro de Rawet. Sem poder afirmar a medida exata do contato de Rawet com as obras de 1977, é possível perceber que ele estava profundamente tocado com os versos do mineiro, escritor que lhe permitia concluir que “o poeta ilumina com sua escuridão” (Rawet, 2008, p. 184).

Nesse sentido, a antologia poética do poeta itabirano, de 1976, se prestou para que Rawet repassasse a obra poética do poeta, num primeiro momento; e alinhasse o que estava chamando de “ato poético” ao seu próprio projeto de literatura, num segundo. Era esse lirismo não “fresco”, autêntico, nas palavras de Rawet, o responsável por fazer do poeta uma figura de revelação. Desse modo, o contista elege o poeta mineiro como exemplo síntese do que queria produzir: “Enquanto no verzejador há sempre o acanhalamento da carga afetiva alheia, porque a própria é inexistente, o Poeta tem junto ao *ato poético* transbordamento, um respeito emocional pela palavra que brota” (Rawet, 2008, p. 185, grifos no original).

Para definir o ato poético na poesia de Drummond, sem explicar algum método mais ortodoxo, Rawet pinça versos de livros que vão da estreia do poeta em *Alguma poesia*, de 1930, ao *Fazendeiro do ar*, lançado em 1954. Até a publicação da sétima edição da reunião, ainda saíam da lavra de Drummond *A vida passada a limpo*, em 1958; e, *Lição de coisas*, em 1962. Por tudo isso, meu texto hipotetiza que o poema e a obra de Drummond se apresentavam de maneira fulgurante no horizonte intelectual e literário de Rawet.

Sobre uma relação mais próxima entre os dois escritores, figura um processo legal movido em parceria com Autran Dourado, no ano de 1970, contra a Editora Bloch. O imbróglie editorial envolveu a publicação, pela empresa carioca, de um compêndio com trechos de obras dos escritores sem o pagamento de qualquer direito autoral. À época, os dois escritores mineiros, mais velhos que Rawet (Drummond com 68 anos e Dourado com 44), possuíam alguma relação com o jovem contista de 34 anos, a ponto de os três se mobilizarem por essa causa.

Segundo dados de matéria jornalística da época, a causa foi vencida no Supremo Tribunal Federal (Luta Democrática, 1976). Mesmo reconhecendo a curiosidade do ato e a importância que ele apresenta para o projeto literário que Rawet passa a encampar a partir do final da década de 1960, não investigarei esse episódio de maneira exaustiva. Passo, agora, ao conto de Rawet antes que o nome e a obra de Drummond se configurem como pedras no meio do meu percurso argumentativo.

2.1. “BRRKZNG: pronúncia – Bah!” ou um conto drummondiano

Em 1977, Samuel Rawet publica o conto “BRRKZNG: pronúncia – Bah!” na primeira edição da *Revista Escrita Livro*. É possível estabelecer relações entre esse conto, de título impronunciável, e o poema drummondiano. Ou seja, aqui, leio o poema como documento matriz do conto de Rawet.

O conto encerra a coletânea e, de forma simbólica, a carreira do contista. Em muitos aspectos, chama à atenção, mesmo antes de sua leitura: o título impronunciável, a disposição em um parágrafo que, em extensão, ultrapassa os outros dezessete contos do livro, além das muitas marcações em caixa alta e em itálico. Dentre tais marcações, avultam os neologismos ou sequências de letras e sílabas desconhecidas em português.

Desses aspectos objetivos, o título abre a sequência e cumpre perfeitamente o papel de não informar, não dar pistas ao seu leitor. A primeira palavra, BRRKZNG, não apresenta precedentes em língua portuguesa. Entre o neologismo e a propopeia, a construção sem vogais liga-se a um segundo termo, o substantivo abstrato “pronuncia” e a interjeição “bah”, servindo de base para uma suspeita inicial de que se trata de uma investigação fonética/fonológica.

Ao utilizar a interjeição em muxoxo, esse caminho investigativo, retirado do título apresenta o dado de encontrar-se, nesse ponto, malfadado. A expressão de enfado encerra a construção do título. O “bah”, muito utilizado na região Sul do Brasil, por exemplo, carrega em si outras possibilidades: “originária do espanhol platino, a expressão seria sinônima de “Barbaridade” (Ferreira, 1986, p. 219) e pode denotar espanto, curiosidade, indignação etc.

Passado o título, a frase de abertura do conto remete ao cotidiano que será interrompido por movimentos insólitos. O evento que quebra a rotina da protagonista é uma topada do dedo mindinho no armário do banheiro. O palavrão motivado pela dor, além de interromper a sequência casual dos gestos, surge como lenitivo inesperado, mas confortante.

Depois de se vingar chutando o armário do banheiro com o dedão do outro pé, “que também urrou” (p. 392), resolve levar adiante um projeto antigo: “[...] descobrir a palavra mágica mais poderosa do que todas as palavras mágicas que conhecia, inclusive abracadabra” (p. 392). A frase, ensaiada em frente ao espelho, será desenvolvida ao longo da narrativa.

Na varanda, depois de mexer com algumas samambaias e esticar-se na espreguiçadeira, a constatação de que a palavra mágica não seria uma palavra difícil. Aquela, carregada de magia, seria mais difícil que esta. O objeto de descanso será

um dos pontos de retorno e ligação da narrativa primeira e das micronarrativas inseridas nesta narração.

Adiante, o esboço do projeto da palavra mágica:

Começou por achar que devia ter mais de doze sílabas sem a tapeação do hífen. Fixou-se em vinte e duas sílabas, simplesmente porque dois mais dois são quatro, e dois mais dois, sem o mais, são dois dois, o que não é tão óbvio. (p. 392)

Desse plano inicial, para criar uma palavra mágica, será necessário questionar o signo linguístico. A lógica aparente deverá ser chamuscada em busca do objeto de pesquisa.

O campo da magia e os efeitos provocados pela palavra mágica, quebrar encantos e desfazer feitiços, remetem ao conto maravilhoso em uma de suas variações: o conto de fadas. Essa palavra, ignorando-se a pesquisa enciclopédica, seria inventada:

Com vinte e duas sílabas e um bom arranjo de vogais e consoantes era mínima a probabilidade de obter uma já existente em qualquer língua. Primeiro porque as línguas que davam palavras mágicas não tinham lá tantas sílabas juntas, e as que tinham estavam há muito tempo desmoralizadas porque se mostraram chinfrins na matéria. (pp. 392-393)

A empresa não será de simples realização porque a palavra mágica, além de mais difícil, é mais forte que qualquer outra.

Retorcendo-se na espreguiçadeira, a personagem continua o diálogo com a samambaia e admite que a empreitada persecutória é complexa. Da movimentação da planta, extrai uma sequência para a conversa com o vegetal: “As hastes se agitaram de leve. Houve oscilações de folhas [...]. Compreendeu que a combinação de vogais e consoantes tinha que ser ininteligível. Pensou em palavras simples, mesa, cadeiras, pão, folha, irmão, pai, mãe” (p. 393).

Na busca pela palavra mágica, a observação dos conceitos pré-estabelecidos desconsidera uma visada sentimental. Outro aspecto a ser considerado: saber o significado, quando se ouve a palavra, é uma característica inteligível da própria palavra. Nesse caso, o conhecimento ganha uma qualidade de negação do encanto, que reside no desconhecido.

Ainda no plano do ideal, a personagem chega a mais um efeito que a palavra mágica deverá possuir: “[...] o encanto de dissonâncias, de ruídos, de asperezas, tinha que despertar nostalgias por exóticas complementaridades” (p. 393). Acrescenta-se a esse efeito a abrangência sonora, sinestésica, que o termo possui e o poder de atuação dessa qualidade na ativação da memória da protagonista.

No momento de definir os reinos maravilhosos, criados por essa palavra, cita eventos naturais. As imagens, marcadas por beleza e simplicidade, compõem um quadro de efeitos que se se espera dessa palavra mágica:

Qualquer coisa como uma nuvem vista em um amanhecer sobre a baía. Claridade sobre as águas. Ondulações na superfície. Sucessão de reflexos nas dobras líquidas. Uma nuvem cinza boiando no horizonte, enorme. Gradações de cinza. Áreas compactas. Áreas ralas. Leve fumaça de nuvem nas bordas. No canto inferior, à

direita, um risco horizontal ilumina o vazio. No canto superior à esquerda um círculo de luz avermelhada parodia o sol. E as dobras da água se justapõem às dobras de nuvem, articulando cinza e fogo. (p. 393)

Neste ponto, o corpo físico da personagem se mantém na espreguiçadeira. Em tal passagem, pela primeira vez, os efeitos possíveis de uma nuvem prendem a atenção da protagonista. Destaca-se que o vocábulo “nuvem” aparecerá em outras passagens do texto, somando catorze ocorrências.

Mais adiante, outra definição: palavra mágica, além de ininteligível, deveria ser outra coisa. Desse modo, realiza uma pausa para uma expansão da definição da palavra inteligível. Assim como mesa, cadeira, pão, folha, irmão, mãe e pai, outra é definida nesta dimensão:

Copo, palavra. Copo, objeto. Copo, duas consoantes, duas vogais, um certo som fácil de adivinhar. Copo, tronco de cone invertido, quase cilindro, de vidro, um círculo de vidro no fundo, transparente, uma circunferência lapidada em cima, tonalidades de cor em função da luz e dos objetos à volta. Duas sílabas, vidro modelado pelo fogo. (pp. 393-394, grifo meu)

Nessa passagem, mais uma vez, o teste do já conhecido e a verificação de que o conhecimento pré-estabelecido se revelará inútil na invenção da palavra mágica se realizam novamente. A conclusão a que se chega é que a palavra inteligível, destituída de magia e oposta à palavra mágica, possui diversos sentidos e significados.

A referência ao espelho, outro objeto muito presente no conto maravilhoso, é constante no conto de Rawet. Desse modo, a personagem vai ao espelho do armário e escreve numa folha de papel copo e laranja, em caixa alta. O experimento gira, agora, em torno das possibilidades de leitura da imagem:

Achava que teria de ler o inverso do que punha diante da porta do armário. Mas ao inverter o papel observou que leria a imagem de uma inversão. Portanto OPOC era a imagem do inverso da palavra. A imagem de COPO seria COPO, se o papel não tivesse espessura, e se escrevesse no próprio espelho com o dedo ou com algum pincel. Não haveria distâncias entre palavra e imagem. Ou a distância de uma infinita ilusão. (p. 394)

O teste da visualidade e da texturização das palavras antigas provoca uma reflexão responsável por retroceder a narrativa para uma cena ocorrida há dias, em uma rodoviária. A cena é a primeira micronarrativa inserida na narrativa primeira, a da busca pela palavra mágica. O primeiro homem, a protagonista, observa um segundo homem que, por sua vez, observa um terceiro homem que, igualmente, observa algo. Uma visão do terceiro homem, aquele que observa algo e que é o alvo de observação do segundo homem e, por conseguinte, do primeiro, é oferecida a seguir:

O outro agitava-se, ajeitava a gola, deslocava a gravata, desabotoava o paletó, virava-se de lado, ia até a banca de jornais, passava pelos guichês de passagens,

voltava ao ponto de partida em que qualquer coisa era esperada por um homem que o observava enquanto ele era observado. (p. 394)

São negadas maiores informações sobre as motivações das três personagens para observar. Porém, o trecho seguinte é muito rico em possibilidades. Uma mulher se aproxima do terceiro homem. Pela narração, esboço uma possibilidade: o primeiro homem demonstra espanto e alegria, o segundo homem procura compreender o espanto e a alegria do primeiro, além da gesticulação deste com a mulher, já denominados, pelo narrador, de casal, termo que não especifica a relação mantida pelos dois. Subitamente, o segundo homem deu as costas e se aproxima da escada. Antes de desaparecer, olha o casal. Abaixo, encontra-se a visão do segundo homem, via protagonista, cuja perspectiva é guiada pelo narrador:

As mãos gesticulavam em posições precisas e os dedos se ajustavam numa rápida sucessão de formas. Nenhum som. Alguma sílaba de homem, invertida, uma letra de observar sem a preocupação de eufonias, um fragmento de qualquer palavra que signifique mulher sem ser mulher, uma transcrição sonora, pseudo-onomatopéia, porque silenciosa de espanto e alegria, a escolha de algumas consoantes que as posições de mãos e dedos possam sugerir. (pp. 394-395)

A visão da protagonista o remete à sua busca pela palavra mágica, relacionada ao teatro mudo que observa. O silêncio experimentado na cena presenciada, somado ao desejo de descoberta, retoma a sua preocupação inicial. Além da já testada Memsfoeapbdq, outras duas possibilidades surgem: Memesfoeapobediq e Qidebopacefosemem. A utilidade das mesmas como palavras mágicas é rebatida de imediato, pois são lógicas em excesso, de fácil estrutura de composição e, mais grave, não possuem mistério. Dessas constatações, surgem mais algumas características da palavra buscada: não é lógica em excesso, talvez, não lógica, a estrutura de composição e decomposição é difícil e possui mistério.

De volta à perspectiva inicial, a protagonista levanta-se e, pensando que se acrescentasse algum gesto poderia inventar essa palavra, começa o teste rigoroso da primeira alternativa.

O teste é seguido por um evento gravitacional: a queda de um fruto do mamoeiro plantado no quintal. A personagem observa que a repetição do teste não provocou outra queda dos mamões que “amarelavam nos mamoeiros” (p. 395). A palavra testada não é capaz de repetir o efeito. O evento da queda altera a sua percepção. Ao voltar para a espreguiçadeira, observa materialidades a sua volta. O conto intensifica a contemplação das possibilidades perceptivas da personagem. Adiante, nova tentativa e espera por um som. O evento investigativo não é bem-sucedido.

A algazarra provocada pela briga de duas galinhas toma a sua atenção. O primeiro encontro com esse animal, abaixo narrado, marca a entrada do bicho que, mais adiante, ganhará maior destaque na narrativa:

O olho da galinha sumiu de seu horizonte, e ouviu patas e bico se arranharem na madeira e no cimento. Depois, parece, a galinha da varanda resolveu atacar e disparou em cima da outra, ao lado do degrau. O cacarejar sumiu pela direita, caminho de entrada dos fundos da casa. (p. 396)

A repetição será empreendida na procura da posição correta capaz de lhe proporcionar a pronúncia da palavra mágica. O ritual será composto do deitar-se na espreguiçadeira, erguer-se bruscamente, ficar de sentados, pronunciar a palavra, recuar a perna esquerda e avançar a perna direita. A cena se repete acompanhada pela expectativa de um som vindo do mamoeiro.

A resposta estridente da cantilena de um amolador, “que devia estar na esquina” (p. 396), o incomoda na medida em que frustra as suas expectativas. Quando não esperava, mais um mamão se espatifa.

Ao deixar a espreguiçadeira, segue por um caminho de terras, entre moitas baixas, em direção ao mamão. Em mais esse evento telúrico e sinestésico, utiliza-se do mamão para a sua pesquisa:

Enquanto esmagava com os dedos algumas sementes ocorreu-lhe que nunca vira antes mamão maduro cair de mamoeiro, tinha a impressão de que mamão maduro apodrecia no pé. E o primeiro mamão, e este esborrachado entre a areia e o capim? Deixou correr pela palma da mão o aglomerado de bolotinhas brilhantes envolvido por uma pasta amarelada, gelatinosa. Estava de cócoras, a cabeça à meia altura da grade. (p. 396)

O evento interrompido pela visão do casario do outro lado da rua. Retorno ao mamão e ao contato com a terra vem em seguida:

O mato entre as rachaduras das calçadas reduzia-se a fiapos cinzentos de pó. Introduziu dois dedos na fenda, abriu o mamão, e estirou-o em leque com fatias irregulares. Alguns filetes leitosos escorriam sobre a casca esverdeada, e empastavam-lhe os dedos como goma. (pp. 396-397)

A narração, construída com elementos descritivos precisos, é capaz de recriar os efeitos do contato entre pele e mamão maduro. A movimentação ganha ares eróticos no dedilhar da forma oval do interior da fruta.

A observação, experimentação e análise dos dados concretos continuam. Racionaliza que o mamão caiu ao mesmo tempo em que alguém, dentro dele, pronunciou *Memsfeoapbdq*, sendo essa a ligação com o mamão, não com a palavra mágica.

O homem ergue-se, mais uma vez, e recorda-se de uma lembrança recente: na hora em que alguém pronunciou a palavra dentro dele, uma imagem da infância jorrou da sua mente: “Uma colherada de sementes de mamão engolida aos oito anos, e o medo de que aquelas sementes virassem mamoeiros em sua barriga com o tronco subindo pelo peito e os galhos saindo da boca” (p. 397). O ritual assustador, aos olhos infantis, relaciona-se à crença de que tais sementes podem ser utilizadas por suas substâncias curativas no caso de diversas enfermidades, a exemplo daquelas provocadas por vermes e lombrigas, o que não deixa de ter um respaldo na medicina vigente.

Retorna à espreguiçadeira, ergue-se, bruscamente, e repete o ritual. Mais uma lembrança, agora, a de uma bicicleta e de suas mãos firmes ao guidão.

Estira-se na espreguiçadeira. A posição é confortável e a visão percorre o ambiente. A tentativa de recordar é entrelaçada com a visualização objetiva. Mas as lembranças não surgem com facilidade. Cogita não as possuir mais.

A protagonista questiona a existência da palavra *memsfeopbdq* em outra língua e chega a uma conclusão que se soma às definições da palavra mágica: “palavra mágica andava sempre ligada a um certo ritual, a uma disposição do corpo e do ambiente” (p. 399).

Por isso, a sua reflexão gira em torno da manutenção das vinte e duas sílabas e dos testes com a expressão *memsfeopbdq*, de afeição consolidada. A conclusão da impossibilidade de verificar a existência da palavra em outros idiomas complica a empreitada, inviabilizando a palavra desejada:

Depois de consultar todas as enciclopédias e todos os eruditos de línguas vivas ou mortas, ainda restaria a hipótese de língua desconhecida, mal estudada, tanto viva como morta, língua não registrada, ou de transcrição difícil e duvidosa. Algum dialeto, alguma ilha da Polinésia, alguma gíria de bas-fond de metrópole mais civilizada. Mesmo constatada a existência de *memsfeopbdq* a coincidência não seria total. (p. 400)

Repete a origem da palavra e, novamente, uma galinha atravessa o seu caminho, tranquila e cacarejando, em direção ao mamão esborrachado junto ao muro. Destaque para a perspectiva da galinha:

Farta, a galinha deu meia-volta, escarvou a terra com as duas patas, sacudiu o pescoço separando as penas do dorso, curvou a cabeça para trás e abriu o bico como em gargarejo, a asa esquerda horizontal, a direita abaulada tendendo para a vertical, e disparou em direção à varanda. Não subiu o degrau de cimento. Ficou embaixo, com uma das patas no capim e a outra na terra. A disposição era agressiva. Agitando as asas, marchando sem sair do lugar, balançando o corpo em grande ansiedade, oscilando o pescoço em alta frequência, parecia que preparava um ataque. (p. 400)

O confronto anunciado é o da galinha com um papagaio de uma vizinha que aparece na cena sem maiores explicações. Novamente, um grupo de ocorrências da palavra nuvem: “Começou a mover a cabeça imitando o movimento da cabeça da galinha, e estacou numa nuvem. A forma da nuvem era a da galinha. Sem se mover a imagem agressiva da galinha, forma de nuvem, o agride” (pp. 400-401).

Volta a esticar-se. A reprodução da palavra mágica retoma. Neste ponto, o corpo começa a ceder ao cansaço físico. A constatação de que *Memsfeopbdq* era composto por palavras de sua língua e a consciência de que não conhece outras línguas podem confirmar que a busca por um resultado segue inútil, hipótese já aventada. A tentativa de relacionar a palavra mágica com a língua em uso, cotidiana, ajuda na continuação da pesquisa.

Relacionar a palavra copo com línguas desconhecidas (o búlgaro, o javanês e o finês), acaba servindo de mote na inserção de outra micronarrativa. A recordação envolve mais uma galinha cuja cabeça aponta de um copo redefinido como uma sacola plástica. Esse episódio, cuja galinha aparece como centro das atenções, envolve um mal-entendido entre o animal e os passageiros de um ônibus coletivo abarrotado:

No ponto um berro de mulher e um cacarejar. O último passageiro que subira apertara os embrulhos da mulher equilibrada junto ao degrau e revelara a galinha escondida no papel. O trocador fez parar o ônibus e queria obrigar a mulher a descer: a galinha não viajava. A mulher insistia em dizer que não havia galinha nenhuma enquanto a galinha cacarejava envolta em papel, e o passageiro que subira pedia passagem para o corredor. (pp. 401-402)

Diante do quadro de impaciência geral, a rememoração desse quiproquó ganha ares picarescos na reprodução dual do termo “galinha”, em menção ao seu uso popular no sentido de ofensa direcionada à proprietária do bicho. Nota-se, por outro lado, que o termo é utilizado, embora em menor escala, para definir o homem “muito volúvel que se entrega [deixa-se possuir sexualmente] com facilidade” (Ferreira, 1986, pp. 830-831).

A reprodução do vozerio seria esta: “Desce a galinha e fica a mulher, desce o passageiro e fica a galinha, fica a mulher, fica o passageiro, desce o cacarejar” (p. 402). O efeito bem humorado é obtido com a repetição dos verbos “fica” e “desce”, que estabelecem um cenário confuso de muitas vozes. O episódio segue rumo à conclusão evidenciando o tratamento jocoso recebido pela dona da galinha: “Uma voz estereotipada de boçal levou o episódio ao máximo de tensão. A palavra galinha com entonações cafajustes fez a mulher soltar um grito, e depois os soluços se mesclaram ao cacarejar” (p. 402).

O episódio não faz com que a protagonista analise esse aspecto, mas é possível notar os efeitos práticos do emprego de uma palavra. No caso, em forma de ofensa, o termo utilizado em diversos sentidos é capaz de provocar uma reação imediata e desesperada naquela que ouve. Esse efeito é possível devido ao caráter polissêmico do vocábulo e a configuração subjetiva daquela que a toma para si a insígnia ofensiva de mulher fácil. A recorrência polissêmica do termo sinaliza uma riqueza de significados, significantes e sentidos diversos.

Voltando à protagonista, a lembrança dessa passagem liga-se à visualização da nuvem que, do seu ponto de vista, ganha as formas de uma galinha. Os elementos concretos, aliados a sua imaginação, estão na base das recordações e das tentativas de buscar a palavra mágica.

Ao lembrar que a galinha não apareceu em toda a cena do ônibus (em trecho citado anteriormente, a personagem insinua que a galinha apontou a cabeça para fora da sacola), desequilibra-se na espreguiçadeira. O deslocamento provoca susto e excitação. Diante da possibilidade de excitar-se, a personagem vai experimentando as sensações da existência humana em suas dimensões físicas, psicológicas, fisiológicas e emocionais.

Na cena, a própria noção de espreguiçadeira como a de objeto utilizado para o descanso, lenitivo para a preguiça, começa a ser reinventada:

A mesma armação de madeira, o mesmo apoio dos pés, os mesmos dentes na parte de trás para regular a altura, a mesma cor de listras, talvez. Acomodou-se melhor, abriu as pernas e firmou os calcanhares sobre a última travessa de madeira encaçada pela lona. (p. 402)

Nesse caso, a palavra será responsável pela condução da experiência:

Tentou isolar uma palavra na situação em que se encontrava, mas não conseguiu. Eram torrentes de semifrases se superpondo em clima de tensão mental e contração corporal, sem deslocamentos. Mistura de rompantes líricos e palavrões em atmosfera de encantamento. A excitação composta de todas as lembranças de excitações deixou-o num estado em que começou a ser usado pelas palavras. Elas emergiam em blocos numa espécie de imperativos de movimentos. Assustou-se com a simultaneidade de imperativo e ação. Autômato perfeito. O corpo se sacudiu num transe coreografado, interrompido apenas pela nuvem em forma de cabeça de galinha. (p. 402)

Finalizando esse evento com um palavrão, questiona, ainda uma vez, se a palavra mágica pode ser um palavrão. E insiste: “Procurou ordenar os palavrões que conhecia, e constatou que eram poucos. Pensou em incluir alguma coisa de gíria pornográfica, mas invalidou o recurso” (p. 402). Assim, chega a mais uma característica da palavra mágica: “[...] não poderia depender de flutuações locais [e] tem sempre vinculação com o sobrenatural” (pp. 402-403).

A protagonista, por outro lado, começa a modalizar o uso do palavrão como palavra mágica com uma constatação que aquele possui certa eficácia. Em seguida, em mais um evento rememorado, exemplifica o raciocínio:

Um palavrão bem pronunciado em hora certa não deixa de ter um certo efeito mágico. Não conseguiu afastar o constrangimento. À entrada na casa do amigo, há tempos, tropeçou numa pequena estante da sala de visitas, e quando a mãe do amigo apareceu recebeu uma frase recheada de palavrões. A pancada fora na canela e a expressão do rosto quando a velha entrou com a mão estendida para o cumprimento era de extrema dor. A velha desmaiou e ele ficou dançando numa perna só no centro da sala, uivando, segurando a canela. (p. 403)

Destaca-se que, ao mesmo tempo em que lhe provoca dor e prazer, a palavra proporciona à mãe do amigo o constrangimento moral e a afetação física, extenuação que a leva ao desmaio. Por outro lado, na protagonista, ganha um tom prazeroso e quase se aproxima do efeito da palavra mágica.

A retomada de um evento que proporcionou a dor-prazerosa segue no âmbito do erótico. A imaginação da protagonista toma como ponto de partida a nuvem:

O feminino e o masculino assumem atitudes e feições de dança frenética no início e depois resvalam para movimentos em câmara lenta. Os palavrões se sucedem, mas há entre eles um intervalo de pudor e raiva; surpreende-se mesmo com a pronúncia silenciosa de alguns deles em intimidade terna e lírica, recheada de diminutivos. As perversões se sucedem em lentidão amorosa recobertas de um halo de terror que parece paralisar as palavras. Fêmea e macho esplêndidos se desdobram e se envolvem em contrações de membros e lábios. Fêmea e macho percorrem-lhe o corpo provocando retração das pernas e intenso movimento que antecede o gozo sem permitir-lhe o gozo. (p. 403)

Encaminhando para o final do conto, a palavra erótica sintetiza e distingue o humano. Erotismo e linguagem, de fato, atestam a singularidade da qualidade humana. A síntese da personagem em dois sexos opostos liga-se à imagem de

Abraxas. Essa relação, conforme disse anteriormente, vincula-se à palavra que é, ao mesmo tempo, código e senha da vida.

A experiência de gozo e de dor, não apenas do âmbito do psicológico, segue na busca física e emprego de possibilidades corporais:

Gira na lona à procura de uma posição estável de braços, impossível no início, até que ergue os braços, os cotovelos dobrados na travessa superior, e entrega o corpo à concavidade da lona retesada; as canelas doloridas pressionam as travessas das pernas, e uma espécie de dor inversa sacode-lhe o corpo, anulação de gozo. (p. 403)

Concluído mais um ciclo de utilização da espreguiçadeira, volta para a varanda. Depois, segue até o mamoeiro. Nessa passagem, ocorre a recordação de mais algumas experiências marcadas pelo contato telúrico:

Estendeu a mão para baixo na intenção de recolher algumas sementes, mas viu os dedos retesados acima de sua cabeça esfarelado o ar. Elevou-se um pouco mais na ponta dos pés para arrancar uma folha do mamoeiro, e viu seu corpo de cócoras e suas mãos dilacerando talos de capim. [...] Decidiu sentar-se na grama mas se viu de pé. Resolveu ficar imóvel mas viu seu corpo se movendo tranqüilo pelo quintal. Sentiu fome e lembrou-se de umas bananas que comera ao acordar. Ainda havia algumas na cozinha. Vomitou com rapidez. Em meio à gosma alguns pedaços de banana mal digeridos. (pp. 403-404)

Na passagem, a construção cria uma série de paralelismos entre a palavra mentada e a ação realizada. A personagem, enquanto pensa uma coisa, realiza outra.

Com o destaque da vivência da fome e do asco, nota-se que o alimento regurgitado é alvo de desejo de uma galinha que surge para beliscar os pedaços de banana a seus pés:

Enxotou-a com um berro. Mas ela ergueu o pescoço, inflou, agitou as asas, um pequeno anel de sombra se formou junto às penas que ligam com o corpo, tique-taqueou com a cabeça em todas as direções, e semi cerrando as pálpebras começou a afagar suas pernas com o pescoço. (p. 404)

Em mais uma ocorrência, a figura da galinha expande os sentidos de uma matéria do excesso biológico. Agora, é o vômito, elemento regurgitado e engolido em seguida, a substância que serve para a pesquisa da palavra.

Ainda há tempo para a visualização da personagem da perspectiva da galinha outra vez:

As asas abertas de penas bem separadas, o pescoço oscilando da esquerda para a direita e da direita para a esquerda como à procura de ponto de ataque, as patas se revezando no apoio e na posição de ataque, as garras enrijecidas pelo ódio. (p. 404)

Além de ansiosa, a galinha é um ser que odeia. Talvez por isso, a pena (com o perdão do trocadilho) surge como outro sentimento experimentado pela protagonista: “[...] disse apenas um vem cá tranqüilo. O corpo da galinha se relaxou

de súbito, ficou apática por instantes, deu meia-volta e se esgueirou pela lateral” (p. 404).

O momento final do conto é de um lirismo sem alarde: “Olhou para o céu e onde antes vira uma forma da galinha havia apenas um amontoado de letras. Que se ordenaram em uma palavra: nuvem” (p. 404). O efeito desejado pela personagem não é concebido por ela. As engrenagens da maravilhosa fábrica de palavras mágicas, testadas ao longo de todo o conto, não são racionalizadas. A sua procura, por outro lado, se deu nas mais diversas formas e contextos.

3. Considerações Finais

À moda dos dialetólogos ou lexicógrafos do século XIX, a personagem é constituída em torno de sua busca pela palavra – mágica, a exemplo do eu lírico de Drummond. A procura agônica, mais que apresentar uma caracterização da personagem, ou algo em torno de suas funções, como diria Propp, oferece um material em que é possível enxergar laivos de um conto maravilhoso, mais especificamente, o conto de fadas.

Canonicamente, o conto maravilhoso é pensado como um gênero próximo da literatura fantástica, que se presta, inclusive, para defini-lo em parceria com o estranho, segundo Todorov (2003). O conto de Rawet degenera tais classificações e, para isso, se vale de campos distintos, tais como a escrita ensaística, a linguística, a teoria do conto e da literatura, além da poesia, para apresentar sua narrativa.

Utilizando o poema de Drummond como horizonte de composição, Rawet apresenta uma personagem cuja procura se encontra no início. Seria o ponto de partida do poema no âmbito da ação e dos experimentos em torno do fundo e da forma da palavra.

Nesse caso, a supressão de algumas funções, a exemplo do dano, inexistente no conto de Rawet, doador entre outros elementos, constrói um herói que já é apresentado vivenciando um conflito. Reside no fato de esse conflito se apresentar como um motivo poético de um poema contemporâneo esse caráter de trabalho com o gênero que Rawet adotou mais ao final da sua produção.

Referências bibliográficas

- Andrade, C. D. (2015). A palavra mágica. In C. D. Andrade, *Nova reunião: 23 livros de poesia* (p. 854). São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Ferreira, A. B. (1986). *Novo Aurélio – Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Brasil: Nova Fronteira.
- Gonçalves, L. J. (2012). *Que os mortos enterrem os seus mortos: A narrativa ficcional de Samuel Rawet*. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras. Três Lagoas: UFMS.
- Kirschbaum, S. (2004). *Ética e estética na obra de Samuel Rawet* (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo.
- Lopez, T. A. (2002). A biblioteca de Mario de Andrade: Seara e celeiro da criação. In R. Zular, *Criação em processo: Ensaios de crítica genética* (pp. 45-72). São Paulo, Brasil: Iluminuras.
- Luta Democrática*. (9 de dezembro de 1976). Acesso em 15 de julho de 2017, disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030678&PagFis=62355&Pesq=samuel%20rawet>

- Propp, V. (2001). *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro, Brasil: Forense Universitária.
- Propp, V. (2002). *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Rawet, S. (1972). *Eu – Tu – Êle*. Rio de Janeiro, Brasil: Livraria José Olympio Editora.
- Rawet, S. (2004). BRRRKZG: pronúncia – bah! Em S. Rawet. *Contos e novelas reunidos* (pp. 392-404). Rio de Janeiro, Brasil: Civilização Brasileira.
- Rawet, S. (2008). Drummond: O ato poético. In S. Rawet. *Ensaio reunidos* (pp. 184-187). Rio de Janeiro, Brasil: Civilização Brasileira.
- Sant’Anna, A. R. (2014). Como ler a poesia de Carlos Drummond de Andrade. In A. R. Sant’Anna, *Entre Drummond e Cabral* (pp. 69-118). São Paulo, Brasil: Editora Unesp.
- Todorov, T. (2003). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Resumo

O mapeamento, a definição e a análise de um viés da produção ficcional de Samuel Rawet, que contempla a problematização do degênero literário, são os objetivos da proposta de doutorado em sua fase inicial. Intento, nesse sentido, um panorama que estabeleça o projeto estético do “degenerar-se” na obra rawetiana, considerando a sua produção narrativa, especificamente, a contística, a partir de 1956, com lançamento da primeira edição de *Contos do Imigrante*, até 1981, com a publicação de sua última coletânea, *Que os mortos enterrem os seus mortos*. Pautado na investigação inicial de nove contos, o trabalho visa as relações entre o conto degenerado – fruto de mecanismos do excesso; experimentos formais; e recorrências temáticas em torno de questões morais – e as discussões sobre a sua constituição e pesquisa epistemológica, empreendidos pelos narradores e personagens que compõem o corpus inicial. Para a realização desse texto, divido o escrito em dois momentos: no primeiro, estabeleço um panorama geral do projeto; no segundo, trago alguns elementos que permitem a inclusão do conto “BRRKZNG: pronúncia – Bah!” nessa chave de leitura.

Abstract

The mapping, the definition and the analysis of a bias of the fictional production of Samuel Rawet, which contemplates the problematization of literary degeneration, are the objectives of the doctoral proposal in its initial phase. In this sense, I wish to build a panorama that establishes the aesthetic project of “degenerating” in Rawet’s work, considering his narrative production, specifically, the tales, starting in 1956, with the launch of the first edition of *Contos do Imigrante*, until 1981, with the publication of his latest collection, *Que os mortos enterrem os seus mortos*. Guided by the initial investigation of nine short stories, the work aims at the relations between the degenerate tale – fruit of excess mechanisms; formal experiments; and thematic recurrences around moral issues – and the discussions about its constitution and epistemological research, undertaken by the narrators and characters that make up the initial corpus. For the accomplishment of this text, I divide the writing in two moments: in the first, I establish a general panorama of the project; in the second, I bring some elements that allow the inclusion of the tale “BRRKZNG: pronúncia – Bah!” in this reading key.

Em busca de quem se perdeu: um conto inédito de Ricardo Guilherme Dicke

In search of who is lost: Unpublished short stories by Ricardo Guilherme Dicke

Rodrigo Simon de Moraes

Doutorando da UNICAMP, Brasil
rodrigo.simon@hotmail.com

Palavras-chave: Ricardo Guilherme Dicke, literatura brasileira, conto, literatura e artes plásticas, literatura e filosofia.
Keywords: Ricardo Guilherme Dicke, Brazilian literature, short story, literature and visual arts, literature and philosophy.

Ricardo Guilherme Dicke

“Guimarães Rosa, Machado de Assis... Tem vários. O Guilherme Dicke, que praticamente não é conhecido, também é um gigante”¹. Aos 72 anos, Hilda Hilst concedia, em dezembro de 2013, aquela que seria sua última entrevista. Com a saúde frágil, preferiu não receber em sua chácara em Campinas, no interior de São Paulo, as jornalistas Ana Madureira de Pinho e Juliana Radler. Ditou ao amigo, artista-plástico e ex-namorado Moura Fuentes as curtas respostas enviadas por e-mail à redação do jornal *O Globo*, no Rio de Janeiro. A conversa seria publicada apenas dois meses mais tarde, em 14 de fevereiro de 2014, dez dias após a morte da poeta no Hospital das Clínicas de Campinas.

À época, muitos talvez ainda se perguntassem quem era Ricardo Guilherme Dicke. Não Hilda Hilst, que em outra entrevista, desta vez ao *Jornal do Brasil*, dez anos antes, já havia declarado ter descoberto em Dicke um texto “mais bonito que o de Guimarães Rosa”².

¹ Reportagem ‘Eu voltaria homem. É o meu desejo’, publicada no Caderno Prosa & Verso, do jornal *O Globo* em 14 de fevereiro de 2014.

² Reportagem *Hilda Hilst / O excesso em dois registros*, publicada no Caderno Idéias e livros, do *Jornal do Brasil* em 7 de outubro de 1989.

Mas quem seria esse escritor a encantar não apenas umas das mais importantes poetas do Brasil, mas o próprio Rosa, e mais Drummond, Glauber Rocha³, Jorge Amado – que considerou sua literatura “viva, dramática, poderosa⁴ – e Antonio Olinto (2010), a quem coube relatar as considerações do júri do II Prêmio Nacional Walmap, em 1967, formado por Guimarães Rosa, Jorge Amado e ele próprio?:

Rosa falou de sua força envolvente, de sua impetuosidade vocabular. Jorge Amado realçou sua narrativa, sua coragem de narrar sem recursos falsamente literários. Ficamos, os três, certos de que ali estava um romancista de tipo novo, um homem capaz de abalar a nossa ficção. (p. 21)

Ricardo Guilherme Dicke nasceu em Raizama, um pequeno distrito da Chapada dos Guimarães, no estado do Mato Grosso, em 16 de outubro de 1936. Primogênito de sete irmãos, foi filho de uma mãe brasileira, descendente de índios bororos, e pai alemão, que fugiu de sua terra natal – “onde havia leis que mandavam ‘quando e onde cuspir’” – para ser garimpeiro no Mato Grosso⁵.

Além do 4º lugar recebido por seu livro de estreia, *Deus de Caim* (Edinova, 1968), no Prêmio Walmap, *Como o Silêncio* (jamais lançado) ficou em segundo lugar no Prêmio Clube do Livro, em 1969. No dia 11 de setembro de 1977, Dicke recebeu, na Academia Brasileira de Letras, o Prêmio Remington de Prosa pelo romance *Caieira* (Francisco Alves, 1978). *Madona dos Páramos* (Edições Antares, 1981) ganhou o Prêmio Brasília, da Fundação Cultural do Distrito Federal, em 1981. Por fim, *Cerimônias do esquecimento* (EdUFMT, 1995) foi premiado com o Orígenes Lessa, da União Brasileira dos Escritores.

Com 11 livros publicados (8 romances, 1 livro de poemas, 1 livro com 2 contos, além da dissertação de mestrado *Conjunctio Oppositorium no Grande Sertão*), Ricardo Guilherme Dicke morreu, aos 71 anos, no hospital São Mateus, no bairro Bosque da Saúde, em Cuiabá, na manhã do dia 9 de julho de 2008. Postumamente, foram lançados 1 romance e mais outros 3 livros que estão entre o conto longo e a novela.

Em busca de quem se perdeu

A profícua e premiada obra de Ricardo Guilherme Dicke contrasta com a minguada produção acadêmica em torno de sua escrita. Até hoje, apenas dois doutoramentos foram realizados tendo como objeto de pesquisa a prosa do autor. “Romancista agraciado por inúmeros prêmios literários, Ricardo Dicke passou do estágio de promessa no campo literário para se tornar uma realidade ainda pouco explorada nos meios acadêmicos” (Machado, 2014, p. 187). A falta de interesse dos departamentos de letras e literatura ecoa no mercado editorial

³ No fim dos anos 70, no programa *Abertura*, na extinta TV Tupi, o cineasta disse ser Dicke “o maior escritor vivo do Brasil”.

⁴ Em carta enviada a Dicke em outubro de 1972.

⁵ Em correspondência enviada a Dicke no dia 8 de abril de 1963.

e, conseqüentemente, na difusão da literatura de Dicke nas livrarias e na crítica literária. Do total de 15 livros publicados, 7 estão atualmente fora de catálogo – os 8 que restam disponíveis só podem ser comprados sob encomenda em uma editora mato-grossense.

Segundo Pablo Picasso, não faria diferença se o quadro de um pintor iria durar ou não, pois, depois de conhecido, este pintor viveria por meio de sua lenda (Stein, 2016, p. 55). No caso de Dicke, nem mesmo a lenda sobreviveu, como se vê na *Enciclopédia de Literatura brasileira*, dirigida por Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa (1995), que registra a produção do escritor apenas até o ano de 1983, deixando de fora *A chave do abismo* e *Último Horizonte*, publicados em 1986 e 1988, respectivamente (p. 521).

Em março de 2001, o escritor Marcelo Rubens Paiva perguntou ao colega o porquê da dificuldade do mercado se abrir para suas obras. Pelo telefone, de Cuiabá, Dicke respondeu: “Estou tão longe... Tenho contos, poesias, novelas inéditas aqui⁶. De lá para cá, nada mudou. Dezesesseis anos depois daquele telefonema, sua obra segue distante. A última vez que um livro de Ricardo Guilherme Dicke foi lançado por uma editora fora do estado do Mato Grosso foi há quase 30 anos⁷.”

Nosso objetivo é evitar que um capítulo da literatura brasileira desapareça por completo. Temos em mente as palavras de Sérgio Milliet (1942): “o que se exige do crítico é a capacidade de situar e orientar, “ponderar não apenas o valor literário da obra aparecida mas ainda, e principalmente, filia-la às correntes do pensamento contemporâneo, encontrar-lhe os parentescos inevitáveis” (p. 47). Assim, temos aqui dois objetivos principais: apresentar uma pequena mostra da sofisticação da elaboração formal da prosa dickeana nas narrativas curtas e apontar o que chamamos de homologia estrutural entre os procedimentos estéticos e poéticos na carreira de Ricardo Guilherme Dicke.

Dicke contista

Tendo Guimarães Rosa como exemplo, “mestre na passagem do fato bruto ao fenômeno vivido, da descrição à epifania”, Alfredo Bosi (2002) aponta como melhor do conto brasileiro contemporâneo aquele que busca atingir algo que se encontra no cerne da temática dickeana, “a dimensão metafísica e, num certo sentido, atemporal, das realidades vitais” (pp. 10-11). Dicke, admirador confesso de *Grande Sertão: Veredas*, sobre a qual se debruçou em pesquisa que resultou no livro *Conjunctio Oppositorium no Grande Sertão* (1999), encontrava na temática a maior afinidade com Rosa.

⁶ *Aposta de Guimarães Rosa lança romances*, publicado no Caderno Ilustrada do jornal Folha de S. Paulo em 01 de março de 2001. Retrieved from: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0103200126.htm>.

⁷ Em 1988, a Editora Marco Zero, de São Paulo, editou, em parceria com a Secretaria Municipal de Educação e Cultura da Prefeitura de Cuiabá, o romance *Último Horizonte*.

Formado em Filosofia, tenho inclinação para o lado metafísico da vida – Deus, morte, pecado, inocência, sexo, bom, mau. Tônica que repete nos livros é sexo, morte. O tempo também repete. O tempo faz a gente esquecer tudo, o tempo é esquecimento. A própria vida é esquecimento⁸.

Em igual medida de importância esteve a elaboração formal da prosa dickeana nas narrativas curtas. Como sabemos, ao contrário da primeira metade do século passado, quando, como aponta Vladimir Propp (1978), a lista de publicações científicas consagradas ao conto não era muito rica (p. 37), atualmente há uma farta literatura voltada a relatar e discutir a história do gênero literário. Mas, sejam os que apontem o conto como a mais antiga expressão da literatura de ficção (Magalhães Júnior, 1972, p. 9), os que encontrem seus rastros na Bíblia (Moisés, 2006, p. 33), os que apontem *Decameron*, de Boccaccio, como o precursor da fórmula clássica (Magalhães Júnior, 1972, p. 10), ou os que prefiram enxergar nos irmãos Grimm, com seus *Kinder und Haus Marchen*, a forma definitiva do gênero (Hohfeldt, 1981, p. 16), podemos dizer que há consenso sobre a existência de, como disse Cortázar (1974), “certas constantes, certos valores que se aplicam a todos os contos [...] elementos variáveis que dão a um bom conto a atmosfera particular e a qualidade de obra de arte” (p. 149). Pois Dicke conhecia e dominava as constantes e os valores da prosa curta, sejam elas as estruturas do conto a Maupassant, a modernização tchekhoviana ou o intimismo de Katherine Mansfield, como demonstram alguns de seus manuscritos e dois de seus contos publicados: *Manhã de chuva* (1979) e *Banzo* (2003). E, ainda que não existam registros de incursões pelo gênero fantástico (Todorov, 2014, pp. 38-39), foi também leitor de Cortázar⁹ e dos brasileiros José J. Veiga e Murilo Rubião¹⁰. Tal conhecimento foi o que, acreditamos, permitiu ao escritor mato-grossense radicalizar suas experimentações, chegando até a quebra da estrutura do conto tradicional, em grande medida comparável ao que fez Samuel Rawet em 1956 em *Contos do Imigrante* (1998), que, como identifica Leonardo Tonus (2000), “*rompt définitivement avec la linéarité du récit et centre son intrigue exclusivement sur ses personnages et les questions qu’ils posent*” (p. 95), marcando o momento em que o conto “largava de mão o “lastro” machadiano e o aspecto naturalista da ficção (Assis Brasil, 1973, p. 49). E é possível dizer que Dicke foi, em alguns momentos, ainda além, conseguindo preservar a sequência coerente quebrando o fluxo de tempo da narrativa, como veremos mais adiante.

Artes Plásticas e Filosofia

Em paralelo com a Filosofia, as artes plásticas estão na base da formação intelectual que sustenta o trabalho de Ricardo Guilherme Dicke. Foi para estu-

⁸ Entrevista de Ricardo Guilherme Dicke ao jornal *Correio Várzea-Grandense*, publicada em 19 de outubro de 1985.

⁹ Entrevista ao jornal o *Globo*, publicada no Caderno Cultura em 17 de setembro de 2006.

¹⁰ Entrevista de Ricardo Guilherme Dicke ao jornal *Correio Várzea-Grandense*, publicada em 19 de outubro de 1985.

dar Filosofia e pintura que Dicke se mudou de Cuiabá para o Rio de Janeiro na metade da década de 1960. Graduou-se Bacharel e obteve o título de Mestre em Estética pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ. E para além de articular o pensamento de Bachelard e Sartre na dissertação *Conjunctio Oppositorum no Grande Sertão* (1999), enquanto viveu na capital fluminense Dicke também se dedicou às especializações em Heidegger e Merleau-Ponty, além de estudar pintura e desenho com Frank Skchaeffer¹¹, Ivan Serpa¹² e Iberê Camargo¹³.

Ao longo dos séculos, não foram poucos os escritores e pintores que, como Dicke, transitaram entre as duas manifestações artísticas. Ismael Nery, Cornélio Pena, Clarice Lispector, Sérgio Milliet, Elvira Vigna e Nuno Ramos, entre os brasileiros; Leonardo Da Vinci, Michelangelo, Picasso, Cézanne, Victor Hugo, Salvador Dalí e William Blake, entre os estrangeiros, foram alguns que transitaram entre a pintura e a literatura – quando não também pela música, como Paul Klee e Wassily Kandinsky, ou em conjunto, caso de Beckett e Jasper Johns no livro *Fizzles*. Ainda há os escritores que, se não chegaram efetivamente a pintar, tiveram as artes visuais como grande paixão e sobre elas escreveram, como João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes, Valéry, Baudelaire, Guillaume Apollinaire, Octávio Paz, Beckett, Rilke e Cirlot, além de pintores que se dedicaram a escrever sobre as relações entre pintura e literatura, casos de, mais uma vez, Klee e Kandinsky, além de Matisse, os mais conhecidos. E, evidentemente, muitos acadêmicos também se dedicaram às relações entre as artes.

A questão crítica das analogias entre pintura e poesia remonta à Antiguidade, recuperada pelo Renascimento, daí toma feições variadas, quer sob o ponto de vista criador, quer sob o ponto de vista teórico, ao longo de toda a história moderna da literatura e da arte. Muito polemizado nos séculos XVI, XVII e XVIII, o assunto manteve-se em aparente trégua durante o século XIX e foi retomado no século XX com intensidade espantosa. (Gonçalves, 1994, p. 19)

Porém, se a busca por correspondências entre a pintura e a literatura não é algo novo, a longa tradição, no entanto, não faz da prática algo simples. Segundo Pierre Francastel (1990), “a verdadeira dificuldade está no método que convém empregar para evidenciar essas correspondências entre os diferentes meios de expressão do homem contemporâneo (p. 130), uma vez que, como lembram René Wellek e Warren Austin:

Cada uma das várias artes [...] tem uma evolução individual, com diferentes cadência e diferente estrutura interna de elementos. Sem dúvida que elas mantêm constantes relações uma para com as outras, mas essas relações não são influências que comecem num dado ponto e determinem a evolução das outras artes; devem antes ser concebidas como um esquema complexo de relações dialécticas que funcionam nos dois sentidos. (Wellek & Warren, 1962, p. 165)

¹¹ Pintor, desenhista, gravador e ilustrador brasileiro (1917-2008).

¹² Pintor, desenhista e gravador brasileiro (1923-1973).

¹³ Pintor e gravurista brasileiro (1914-1994).

E se Helmut Hatzfeld aponta, inicialmente, que “a abordagem fundamental e predominantemente estética na análise de qualquer arte não pode ser substituída por nenhuma outra, a menos que se prive a arte de seu próprio caráter”, indica também que o caminho para que se estabeleça uma possível aproximação se construirá se ela for “complementada por aquilo que alguns chamaram de *Geistesgeschichte*, ou ‘História das Ideias’” (apud Praz, 1982, p. 17).

Dessa maneira, estabelecemos uma discussão que se inicia naquele que pode ser apontado como marco inicial e simbólico da relação entre as artes: *Ut Pictura Poesis*, de Horácio.

Vt pictura poesis: erit quae, si proprius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;
haec amat obscurum, uolet haec sub luce
uideri,
iudicis argutum quae non formidat acumen...
(Horácio, 1984, p. 108)

Pois mesmo que a intenção da *Ut Pictura Poesis* fosse apenas dizer que como certas pinturas alguns poemas agradam uma única vez, um comentário atribuído por Plutarco a Simonides de Ceos se estabeleceu com a força de uma lei: a pintura é a poesia muda e a poesia é uma pintura falante (Praz, 1982, p. 3).

A trajetória que se inicia na *Ars Poética* nos leva por 15 séculos, até o ano de 1766, quando o alemão Gotthold Efraim Lessing apresenta uma nova concepção de forma estética e retira a distinção entre literatura e pintura de um discernimento isolado, a alcançando a princípio crítico universal (Frank, 2003, p. 227) com seu *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (Laokoon ou Sobre os Limites da Pintura e da Poesia), Lessing estabelece que a forma nas artes plásticas é necessariamente espacial, uma vez que o aspecto visível do objeto é melhor apresentado pela justaposição em um instante no tempo, enquanto a literatura, por outro lado, se constrói de maneira temporal, uma vez que faz uso da linguagem, composta pela sucessão de palavras.

“A intensidade espantosa com que a questão crítica das analogias entre pintura e poesia é retomada no século XX” (Gonçalves, 1994, p. 19) não poderia ignorar o método proposto por Lessing, ainda que o retomasse como ponto de partida para uma completa contraposição, pois segundo declarou André Gide na exposição dos *Artistes Indépendants* de 1901 “*le Laocoon de Lessing est oeuvre qu’il est bon tous les trente ans de redire ou de contredire*” (apud Gonçalves, 1994, p. 14). E as contraposições vieram em grande volume, de Paul Klee (2001), para quem a tese de Lessing não passa de uma divagação erudita, sendo que o espaço também é um conceito temporal, pois “quando um ponto se transforma em linha, isso implica tempo” (p. 46), a João Cabral de Melo Neto (1952), que vê Miró, a partir da década de 1940, transformar “em tempo, o que era instantâneo” (pp. 20-21). Aqui se nota claramente que *Laokoon* segue como ponto referencial. É que, segundo Joseph Frank (2003), apesar de as soluções dadas por Lessing a esses problemas parecerem, à primeira vista, ter pouca relação com o pensamento estético moderno, ela pode ser utilizada na análise de desenvolvimentos posteriores, uma vez que

a validade de sua tese central não depende de sua relação com os movimentos literários de seu tempo. Se...

...tempo e espaço eram os dois extremos a definir os limites da literatura e das artes plásticas em sua relação com a percepção sensorial [...], é possível traçar a evolução das formas artísticas por meio de suas oscilações entre esses dois pólos. (p. 228)

E é o que se dispõe a fazer Frank em seu famoso ensaio *A forma espacial na literatura moderna* (2003). Segundo ele, foi na direção da forma espacial que se moveu a literatura moderna, exemplificada por escritores como T.S Eliot, James Joyce e Marcel Proust, e inspirada, inicialmente, pelo Imagismo liderado por Ezra Pound.

“The apparition of these faces in the crowd:
Petals, on a wet, black bough”.

In a poem of this sort one is trying to record the precise instant when a thing outward and objective transform itself, or darts into a thing inward and subjective. This particular sort of consciousness has not been identified with impressionist art. I think it is worthy of attention. (Pound, 1914, p. 465)

Não que Pound visse o Imagismo como correspondente do Impressionismo na literatura. Para ele, “*Imagisme is not Impressionism, though one borrows, or could borrow, much from the impressionist method of presentation*” (Pound, 1914, p. 462). Da mesma maneira, e ainda que José Guilherme Merquior (2014) aponte uma significativa tradição impressionista na literatura brasileira (pp. 243-322), não defendemos que Ricardo Guilherme Dicke tenha sido um impressionista nas letras, mas sim que tenha emprestado de seus principais representantes, em especial de um de seus grandes precursores, os procedimentos que levaria à sua literatura. Refletir sobre essa conjunção nos permite compreender a maneira como Dicke concebia a arte. Pois, como diz Enrique Andrés Ruiz (1992) em seu estudo sobre a poesia de Cirlot, há um “*punto en el que su verdadera concepción del arte y sus más entrañada y personal vocación lírica se encuentran*” (p. 92). Se Cézanne “quer ser um poeta, um literato, porém quer realizar essa literatura como pintor” (Argan, 1992, p. 110), Dicke, acreditamos, quer ser um pintor, porém quer realizar sua pintura como escritor.

Aix-en-Provence, França, 1859; Paul Cézanne duvida de seu talento como pintor e teme pedir ao pai banqueiro para enviá-lo a Paris; vai à capital francesa, mas em carta ao amigo de infância Émile Zola diz que apenas mudou de lugar, tendo o aborrecimento o acompanhado; volta a Aix para ali encontrar a natureza que melhor convém a seu gênio (Merleau-Ponty, 2004, p. 124) .

Cuiabá, Brasil, 1963; Dicke aposta em seu talento como pintor e planeja pedir 50 contos de réis ao pai garimpeiro para que possa ir a Paris estudar pintura. Em carta, o pai rejeita a ideia da viagem; não vai à capital francesa, mas ao Rio de Janeiro; volta a Cuiabá, capital do estado que será figura central em sua obra¹⁴.

¹⁴ Carta enviada por Henrique Dicke ao filho em 8 de abril de 1963.

As aproximações são curiosas, mas ainda que seja um “prazer muito grande e muito útil o de comparar os traços de um grande homem com as suas obras” (Baudelaire, 2003, p. 24), Merleau-Ponty (2004) nos alerta que conjecturas não dão o sentido positivo da obra de Cézanne, e sua vida não pode explicar sua pintura (p. 125), sendo que o mesmo vale para a literatura de Dicke. Assim, olhamos para a literatura do escritor sob a perspectiva em que Merleau-Ponty define o objeto da pintura de Cézanne. E ele o encontra no momento em que Cézanne deixa para trás o impressionismo, cujas concepções havia abraçado após um início de fatura barroca, até 1870, e onde buscava “exprimir na pintura a maneira como os objetos impressionam nossa visão e atacam nossos sentidos. Representava-os na atmosfera em que a percepção instantânea no-os oferece, sem contornos absolutos, ligados entre si pela luz e o ar” (pp. 126-127). Isso, no entanto, fazia com que o objeto fosse sufocado e seu peso próprio desaparecesse. Cézanne, segundo Merleau-Ponty, tinha um outro objetivo, representar o objeto, reencontrá-lo por trás da atmosfera, fazendo com que, iluminado do interior, a luz emanasse dele próprio. Em *Quatro esboços de leitura*, Alberto Tassinari (2004) aponta as pinturas de Cézanne como exemplos concretos daquilo que Merleau-Ponty defende em *Fenomenologia da Percepção* (2011), ou seja, não apenas as coisas, mas o movimento da percepção em relação às coisas. “Antes da pintura, o pintor terá que perceber o mundo pela raiz. E esse dom não é um dom só do pintor. É de todos. O pintor, o filósofo e o escritor apenas o aperfeiçoam” (pp. 146-148).

“Os olhos” (conto de Ricardo Guilherme Dicke jamais publicado)

“O modo dela começar, devia estar alí há muito tempo, parece que estava começando, mas estaria no meio, o ônibus, até certo ponto tranquilidade, suas rodas nos levavam, eu era um espectador apenas e via-a falar com a outra no banco da frente, mas os olhos, os olhos fixos, como se falassem outra língua, maravilhosamente fixos e mansos, o modo dos seus olhos tranquilos, não do que falavam me prendia. O português era um cobrador novo ainda e não tinha nada com isso, nem ninguém absolutamente, o chofer era um mastodonte negro, e também não me interessa.

Os viajantes, velhos, velhas, crianças que voltavam da escola, também nada tinham com nada. Eu, somente, ví o seu olhar absorto, eu também nada tinha a ver, mas vi-a olhando a outra que falava, eles também nada tinham que ver com nada. Crianças riam, um velhote ao meu lado admirava veladamente o belo torneado das pernas de uma dama madurona na outra fila. O cobrador conferindo as passagens, recebendo o dinheiro, dando o troco. O chofer desviando-se, levando a máquina rangente ao seu destino, o trom dos motores, o destino entre os veículos que enchiam a avenida. Desde quando era o seu olhar? Como seria o seu nome? Uma expressão tão de escuta e pura, e indefinida como uma nuvem, de perfil, se diria uma pintura, se assemelhava mesmo a umas dessas virgens de Fra Angelico, o rosto suave, os olhos fixos, os lábios quase descerrados, bebendo a voz, as palavras, o relato sem fim da outra. A outra quase não tem importância, porque movia-se demais e cambiava continuamente de expressão, penso que falava de muitas coisas diferentes, havia uma diversidade de muitos diferentes no

seu modo de falar, mas um só tom de ouvinte na que escutava, a outra agitando-se no banco em frente, a que ouvia, sempre a mesma fisionomia, uma estátua prestes a adquirir o dom da palavra, um sopro imóvel, seus olhos fixos na interlocutora. O ônibus varava a avenida, lá fora o ruído devia ser ensurdecedor na tarde mutante das seis horas, inclinada para o mistério da noite, mas uma tarde fresca, tranquila, depois de grandes chuvas, a presença de vez em quando das árvores, o verde inatingível entre a fuligem, os vegetais tão puros sem pássaros, o céu já devorando as nuvens, um azul esmaecente e espesso, sem esrelas, a cada esquina que o ônibus chegava, se via ao longe o mar, sem continuações que se perdiam entre os ângulos dos edifícios no azul profundo do crepúsculo. E ela ouvindo a outra, os olhos presos, a existência como a duma nave, naquele olhar. Como uma água calma. Se uma pedra ali se atirasse, toda a face doce se crisparia. A existência, a existência, como um sonho. O infinito rodeava aquele instante, rodeava, rodeava, a mulher de Fra Angelico com os olhos fixos ouvindo o fluxo da narrativa da outra, as mãos no regaço sobre a bolsa, as costas no espaldar do banco, mas a nuca inclinada, a cabeça de cabelos curtos um pouco à frente, a ouvir. Os homens, esses com as mãos deixadas entre as pernas, igual aos cães e seus rabos. Já se começavam a acender as luzes dos anúncios e dos postes. A avenida inteira era aquele cheiro característico de gasolina, gás, gente, era aquele rumor imenso e enxameiante de ferragens, latarias, explosões de motores, vozes sincopadas, conversações interrompidas, tudo num manar quase eterno. Os prédios, os edifícios, os retângulos, os quadrados, a sólida geometria onde as luzes de todos os matizes piscavam intermitentemente, tudo passava pela janelinha do ônibus onde eu assistia em minha viagem. As pessoas, em aglomerados, em magotes, ora lentas, ora apressadas, vendedores de quinquilharias, e de pipocas, pregões, discos derramando música nas vitrines, tudo passava. Ao meu lado o velhote procurava com os olhos as pernas da mulher na outra banda. À minha frente uma colegial muito jovem chupava pirolito, falando com suas colegas. Ela, a mulher frangelical, continuava ausente, os olhos fixos, impregnada de existência, olhando a interlocutora que lhe falava. Seriam confidências, diálogo ou monólogo, diatribes, crônicas longas, confissões, conselhos, prédicas, novidades, orações, que seriam?

O ônibus parou, saí, olhando-a, estátua, virgem de Fra Angelico, olhando-a, a face suave, os olhos fixos, os lábios descontraídos, a outra agitando-se no banco da frente, qual seria o seu nome? Lá da calçada ainda olhei-a, ela seguia sempre de olhos fixos, continuava quieta, tranquila, um pássaro em sua existência, eu a encontrara assim, um modo de estar começando, como se estivesse começando, certamente ela prosseguiria assim, os olhos fixos, bebendo as palavras da outra, eternamente começando”.

Há em *Os Olhos*, como na pintura de Cézanne, a percepção se aprontando para dar origem ao percebido, como “quando alguém se volta para algo que lhe chama em meio aos afazeres cotidianos e sente formar um novo sentido para o que já se conhecia de outro modo [...] Nessa surpresa, o tempo como que demora” (Tassinari, 2004, p. 148). Por isso o narrador de Ricardo Guilherme Dicke não inicia o conto descrevendo a maneira como encontrou a moça que irá admirar.

Ele não a encontra simplesmente. O narrador a vê *começando*, ou seja, ele narra a formação de um novo sentido a partir da maneira como observa a moça e seu olhar. E essa é a chave da percepção que levará o narrador a deter o fluxo temporal e estabelecer a suspensão do tempo cronológico naquele ônibus, em contraposição ao fluxo temporal do mundo que, *lá fora*, que segue o ritmo habitual. O conto remete diretamente às artes visuais, seja pela referência *aos retângulos, os quadrados, a sólida geometria*, algo tão fundamental a Cézanne (Argan, 1992, p. 112), seja pela referência à moça admirada pelo narrador, que se assemelha à *uma estátua prestes a adquirir o dom da palavra* (“prestes a...”, ou seja, em vias de se formar) e à “uma pintura [...] de Fra Angelico” – ainda que aqui a alusão ao Frade Dominicado se volte não à estética romântica do pintor florentino e sim ao aspecto de devoção religiosa. Mas não é ao que o conto remete textualmente que importa, mas sim seu aspecto formal, onde realiza o que chamamos de relação de homologia estrutural entre a prosa e a pintura: o ato de estabelece uma relação que, além de se valer de seus próprios meios, amplia as “possibilidades expressivas com o auxílio de procedimentos de outras artes sem implicar concorrência de gêneros, mas sim [...] suas ‘mútuas iluminações’” (Gonçalves, 1994, p. 18).

Como vimos anteriormente, contrariando o pressuposto de Lessing, com Klee e Miró, entre outros, a arte moderna levou o tempo à pintura. Da mesma maneira, escritores modernos como Ezra Pound, T. S. Eliot, James Joyce e Proust levaram a lógica espacial à literatura. A partir deles, “uma imagem é definida não como uma reprodução pictórica, mas como a unificação de ideias e emoções díspares em um complexo apresentado espacialmente em um instante no tempo” (Frank, 2003, pp. 228-229). Ao subir no ônibus e perceber a moça a se formar, o narrador de Dicke detém o fluxo temporal e então compartilha com o leitor suas impressões de um instante que adquire novo ritmo. O tempo então se arrasta, como que demora, é imagem. O narrador como que se transporta para dentro do quadro, para um universo que está fora da História, que não mais é regido pelo tempo cronológico, quer dizer, para uma nova *existência, como um sonho*. Da *janelinha do ônibus*, ou seja, a partir desse local que é agora imagem, ele observa o lado de fora, onde o tempo segue seu fluxo normal, onde as árvores surgem *de vez em quando*, as *luzes piscavam intermitentemente*, onde as pessoas se movem *ora lentas, ora apressadas*. Como o narrador está mergulhado neste novo fluxo temporal; o que segue o ritmo normal já não mais interessa. Por isso *a outra quase não tem importância, porque movia-se demais e cambiava continuamente de expressão*.

Segundo Merleau-Ponty (2004), ao deixar para trás o impressionismo, Cézanne tinha como objetivo reencontrar o objeto que sem contornos absolutos se perdia na atmosfera impressionista. A estratégica, no entanto, levaria a um paradoxo: “buscar a realidade sem abandonar a sensação”, o que Émile Bernard chamou de o suicídio de Cézanne, por visar a realidade e proibir-se os meios de alcançá-la (pp. 126-127). É a célebre divisa cezanniana, desenhar com a cor (Brito, 2009, p. 19), ou seja, fazer com que o desenho *resulte* da cor, e não que desenho e cor sejam dois “modos rivais”, para usar a expressão de Frenhofer – que Cézanne acreditava ter inspirado *prospectivamente* (Coelho, 2012, p. 18) – personagem de Balzac (2012) em *A obra-prima ignorada* (p. 18). Em “Os Olhos”, Dicke esboça um quadro de grande realismo. Seu narrador está *no ônibus que varava a avenida*,

onde estão os passageiros habituais de todos os dias de qualquer grande cidade no mundo. *Velhos, velhas, crianças que voltam da escola às seis horas*, em meio a *homens, esses com as mãos deixadas entre as pernas*. Pois é entre a crua realidade da metrópole que o narrador dickeano mergulha na sensação para perceber o olhar a se formar, para perscrutar na moça a expressão que, indefinida, se assemelha a *uma nuvem*. Dicke também desenha com a cor. As árvores não são apenas árvores, nem mesmo árvores em meio à fuligem, são árvores de um *verde inatingível entre a fuligem*, e o céu não é apenas um céu com nuvens, ou um céu azul com nuvens, mas sim um *céu já devorando as nuvens, um azul esmaecente e espesso*. Não por acaso, no tempo do mundo os verbos estão, em sua maioria, no passado, no que o narrador viu ou fez. Mas no interior do ônibus, na maior parte do tempo, a forma nominal dos verbos está no gerúndio, os personagens não *fizeram, fazem* ou *farão* isso ou aquilo. Eles *estão fazendo* isso ou aquilo. É um moto-contínuo no infinito (que) *rodeava aquela instante*. E assim, ao desembarcar do ônibus/quadro, onde foi um *espectador apenas*, ao voltar ao tempo do mundo, o narrador sabe que aquele universo seguirá fora do tempo. Sabe que a moça que admirou *certamente prosseguiria assim (...)* *estátua (...)* *quieta (...)* *eternamente começando*.

Assim como Daniel R. Schwarz (1992) acreditava que compreender a obra de Wallace Stevens, poeta profundamente influenciado por Monet e outros impressionistas franceses (Moramarco, 1987, p. 24), dependia “*upon hearing the heteroglossic voices of diverse traditions*” (p. 65), e que olhar para como o modernista entendia a pintura era uma maneira de definir questões cruciais para a leitura de sua poesia, acreditamos que a incursão de Dicke pelas artes plásticas e pela filosofia moldaram suas reflexões estéticas e estruturaram sua poética. Wallace Stevens foi “*a man whose landscapes and mindscapes remain in our memory as if they were miniature paintings or drawings* (p. 68)”. Que as paisagens de Dicke também estejam em nossa memória.

Referências bibliográficas

- Argan, G. C. (1992). *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Assis Brasil (1973). *A nova literatura*. Rio de Janeiro: Ed. Americana.
- Balzac, H. (2012). *A obra-prima ignorada*. São Paulo: Iluminuras.
- Baudelaire, Ch. (1993). *Obras estéticas. Filosofia da imaginação criadora*. São Paulo, Vozes.
- Bosi, A. (1977). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix.
- Brito, R. (2009). Mundo em gerúndio. In S. Salztein (Org.), *Matisse: Imaginação, erotismo e visão decorativa*. São Paulo: Cosac Naify.
- Coelho, T. (2012). Entre a vida e a morte. In H. Balzac. *A obra-prima ignorada*. São Paulo: Iluminuras.
- Cortázar, J. (1974). *Valise de Cronópio*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Coutinho, A. & Galante de Souza, J. (1995). *Enciclopédia de literatura brasileira*. Brasília: FAE.
- Dicke, R. G. (1970). Manhã de Chuva. In *EdContos – 2*. Rio de Janeiro: Edinova.
- Dicke, R. G. (1999). *Conjunctio oppositorum no Grande Sertão*. Cuiabá: Publicação do Autor, através de Lei Estadual de Incentivo à Cultura.
- Dicke, R. G. (2003). Banzo. In M. T. C. Carracedo (Org.), *Fragmentos da alma mato-grossense*. Cuiabá: Entrelinhas.
- Francastel, P. (1990). *Pintura e Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes.
- Frank, J. (2003, junho/agosto). A forma espacial na literatura moderna. *Revista USP*, 58, 225-241.
- Gonçalves, A. J. (1994). *Laokoon Revisitado: Relações Homológicas entre Texto e Imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

- Gonçalves, A. J. (1989). *Transição & permanência. Miró/João Cabral: da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras.
- Hohlfeldt, A. (1981). *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto.
- Horário (1984). *Arte Poética*. Lisboa: Inquérito.
- Klee, P. (2001). *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Machado, M. (2014). *A literatura de Ricardo Guilherme Dicke, intervenções críticas*. São Paulo: Arte e Ciência.
- Magalhães Júnior, R. (1972). *A arte do conto*. Rio de Janeiro: Bloch Editores.
- Massaud, M. (2006). *A criação literária*. São Paulo: Cultrix.
- Melo Neto, J. C. (1952). *João Miró*. Rio de Janeiro: Os Cadernos de Cultura. Serviço de documentação – Ministério da Educação e Saúde.
- Merleau-Ponty, M. (2004). *O Olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naiy.
- Merleau-Ponty, M. (2011). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Merquior, J. G. (2014). *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. São Paulo: É Realizações.
- Milliet, S. (1942). *Fora de Forma. Arte e Literatura*. São Paulo: Editora Anchieta.
- Moramarco, F. (1987). Speculations: Contemporary Poetry and Painting. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 20 (3), 23-36.
- Olinto, A. (2010). Do sexo e da morte em Dicke. In R. G. Dicke. *Deus de Caim* (pp. 15-22). São Paulo: LetraSelvagem.
- Piglia, R. (2004). *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Pound, E. (1914, September). Vorticism. *The Fortnightly Review*, 96, 461-471.
- Pound, E. (June). Vortex. *Blast: Review of the Great English*, 1, 153-154.
- Praz, M. (1982). *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo.
- Propp, V. (1978). *Morfologia do conto*. Lisboa: Editorial Vega.
- Rawet, S. (1998). *Contos do imigrante*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Ruiz, E. A. (1992, mayo). Pintura en la poesía de Juan Eduardo Cirlot. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 94-105.
- Schwarz, D. R. (1992, Spring). “The Serenade of a Man Who Plays a Blue Guitar”: The Presence of Modern Painting in Stevens’s Poetry. *The Journal of Narrative Technique*, 22 (2), 65-83.
- Stein, G. (2016). *Picasso*. Belo Horizonte: Âyné.
- Tassinari, A. (2004). Quatro esboços de leitura. In M. Merleau-Ponty. *O Olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naiy.
- Todorov, T. (2014). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.
- Tonus, L. (2000). Contos do Imigrante de Samuel Rawet. In A.-M. Quint (Org.), *Les voies du conte dans l’espace lusophone*. Paris: Presses de La Sorbonne Nouvelle.
- Wellek, R. & Austin, W. (1962). *Teoria da literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América.

Resumo

Admirado por autores como João Guimarães Rosa e Hilda Hilst – que chegou a apontar seu texto como mais bonito que o do autor de *Grande Sertão: Veredas* –, e reconhecido por alguns dos mais importantes prêmios literários brasileiros, Ricardo Guilherme Dicke é ainda pouco estudado. Até hoje, apenas duas teses de doutoramento – uma na Universidade Federal de Minas Gerais e outra na Universidade Federal de Goiás – tiveram como objeto de pesquisa a literatura do escritor, morto em 2008

Autor de 11 títulos em vida, além de outros 4 livros lançados postumamente, o escritor deixou um considerável volume de textos inéditos – entre eles, contos de alta qualidade literária. Tal material, no entanto, corre o risco de se perder.

Nossa objetivo aqui é, através da apresentação e análise de um conto de Dicke jamais publicado, *Os Olhos*, permitir ao leitor a descoberta de um importante capítulo da história da literatura brasileira, assim como apresentar a esse leitor uma perspectiva de análise inédita, que irá observar a construção da obra de Dicke a partir de um posicionamento estético que se revela

diante da relação que manteve com as artes plásticas e com a filosofia, contribuindo para o debate que busca desvelar as relações entre a literatura e as artes visuais.

Abstract

Admired by writers such as João Guimarães Rosa and Hilda Hilst – who declared his text to be more beautiful than that of the author of *Grande Sertão: Veredas* – and recognized by some of the most important Brazilian literary awards, Ricardo Guilherme Dicke is still very little studied. Until today, only two doctoral theses – one at the Federal University of Minas Gerais and another at the Federal University of Goiás – have focused on the works of this author, who died in 2008, as their object of study.

Author of eleven works published during his lifetime, plus a further four work released posthumously, Dicke left a considerable volume of unpublished texts – among them, short stories of high literary quality. However, this material is at risk of being lost.

Through the presentation and analysis of a Dicke's unpublished short story, *Os Olhos (The Eyes)*, our goal is to allow the reader to discover an important chapter in the history of Brazilian literature, and to present to the reader a new analytical perspective that will focus on the construction of Dicke's literature from an aesthetic position that is revealed in his relationship with the visual arts and with philosophy, contributing to the debate that seeks to unveil the relationships between literature and visual arts.

O conto, o cânone e suas fronteiras: uma abordagem em Mato Grosso, Brasil

The short story, the canon and its frontiers: an approach in Mato Grosso, Brazil

Olga Maria Castrillon-Mendes

UNEMAT/Cáceres
olgmar007@hotmail.com

Palavras-chave: Conto, memória de leitura, (anti)cânone, Mato Grosso.
Keywords: Short story, read memory, (anti)canon, Mato Grosso.

Começo com algumas reflexões de Ricardo Piglia em que sistematiza a tradição e atualiza a teoria sobre o conto. Para apresentar esse panorama, centra-se nos efeitos da tensão da trama e da linguagem encontrada em Cortázar. De Edgar Allan Poe assimila a teoria da unidade de efeito; de Hemingway, as insinuações e o jogo narrativo costurados no movimento enganador do iceberg – mostra menos do que sabe – conciliando, assim, o dito (o que está aparente) e o não-dito (o que está cifrado), que sela o pacto com o leitor. Essas histórias encontram-se no que chama de “ponto de cruzamento” que é a base construtiva do conto. Então, a capacidade de criar um bom conto reside nessa arte da narração de dois universos simultâneos que enfeixam uma única história. A revelação fica por conta do desfecho que possibilita ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta (Piglia, 1994).

O cruzamento do universo artístico duplo em narrativas curtas remonta a textos de exímios contadores do cânone literário, como visto. Todos trazem, no arremate do conto, uma ambiguidade de eficaz efeito de clausura e de inevitável surpresa, como enfatiza Piglia. É como se o narrador vivesse cindido, duas vidas, duas pessoas diferentes, em correlações. Dualidade alegórica que “opõe a parte ao todo”, no dizer de Francisco Noa (2003). Analisando o conto de matriz africana, Noa traduz o texto literário como representação dessa totalidade, ou seja, o homem como parte de um todo social, cujas experiências, coletivas, orais e de pertencimento, são metaforizadas na linguagem do texto. A surpresa, então, aliada à brevidade, são ingredientes básicos do conto, tarefa que os contemporâneos adotaram com novos dispositivos estéticos e literários.

A evolução do conto, da transmissão oral à escrita, até alcançar o grau de sofisticada transfiguração do contista contemporâneo, atinge, em Mato Grosso, a condensação máxima, tanto da linguagem, quanto dos acontecimentos. O que se encontra, então, desde suas bases, é a exploração do telúrico de tonalidade moralizante e a crítica aos costumes e à sociedade.

Esse modelo microscópico do mundo é que vamos abordar neste texto, trazendo um panorama da forma de contar em Mato Grosso, Brasil. Embora apresente um caráter atípico, se relacionado à produção contística do centro hegemônico, é possível verificar a realidade, ora ampliada ora condensada, mas sem perder, como referência, a noção holística do funcionamento do mecanismo social.

Neste caso, a fabulação considerada de caráter “regional” é de forte tendência romântica, na segunda metade do século XIX, passando pelas primeiras décadas do XX, até atingir a representação da ambiguidade e do estranhamento, no contemporâneo. Nessa abordagem distancio-me de reflexões localizadas para demonstrar as fecundas transformações formais e temáticas que, embora tímidas, fornecem material de análise para os propósitos deste texto. O objetivo, portanto, é sair do “nosso” folclore, “nossas” paisagens, “nossa” história, “nossos” costumes, para a maturidade do diálogo com a estética experimental de 1950 que deságua na renovação da linguagem/imagem/metáfora do lugar do dizer, num fecundo exercício de síntese nos textos contemporâneos. Uma postura que reporta ao Manifesto de Wladimir Dias-Pino ao se referir à *Revista Sarã*, no editorial da primeira edição: “Com a nossa experiência literária, com amadurecimento, seremos, quem sabe, um sarã em nossa literatura moderna. Homem, queremos ver é a água correndo. Literatura pulando. Literatura rápida para dar lugar à renovação” (Magalhães, 2000, p. 129).

A geração liderada por Dias-Pino irá se filiar aos concretistas de São Paulo, criando uma literatura fadada a permanecer no ostracismo, pela força do grupo conservador. Então, não é apenas o propalado distanciamento/esquecimento da região mais central do Brasil, mas uma questão de domínios político-culturais locais que Pierre Bourdieu trata como “poder simbólico” (2010). Para o filósofo, são relações de poder que permitem que uma cultura se sobreponha a outras, comprimindo-as de maneira a sufocar experiências sócio-históricas e intervenções singulares que surjam de outros locais fora do eixo hegemônico e, portanto, irradiadores de padrões de comportamento social. Neste fazer em que as produções locais se veem enclausuradas é que se perdeu a capacidade de abraçar as experiências do “Intensivismo”¹ que muito teria contribuído para o alargamento das discussões sobre o Modernismo brasileiro e, talvez, singulares abordagens da historiografia literária.

¹ Movimento cultural dos anos 1948-1956, de origem local, de pouca visibilidade e aceitação. Considerado o propulsor da Poesia Concreta (1956) e de outros movimentos de vanguarda. Cf. pesquisa de Isaac Newton Ramos (2001) e Marinei Almeida (2012).

A gênese da forma de contar em Mato Grosso

Num país de formação colonial, como o Brasil, os primeiros cronistas (1719-1780) foram os narradores da história, portanto, os contadores dos fatos cotidianos da Província de Mato Grosso, ancestrais dos narradores literários. A gênese dessa produção está nos estudos da Academia de Letras, inicialmente com José de Mesquita, nos anos 1920/1940, seguido por Rubens de Mendonça (1973), Lenine Póvoas (1982) e, numa vertente ligada às pesquisas acadêmicas, a historiografia de Hilda Magalhães (2000)². Essas publicações entendem a produção colonial como nicho da ideia da existência de letrados e intelectuais formados na escola dos viajantes e seus fabulosos roteiros elaborados por observadores e narradores da história. Aos moldes do Gongorismo português os relatos povoaram o imaginário popular com descrições exóticas recheadas de preciosismo linguístico e generalidades conceituais. A divisão histórica, portanto, abrange um quadro, não só literário, mas, principalmente, cultural. Tais textos foram responsáveis pela construção de uma imagem do interior brasileiro que permeou a literatura, criando estereótipos, cuja força performativa guarda, ainda hoje, resquícios na produção cultural e no modo de ser da gente mato-grossense que Hilda Magalhães procura desfazer em sua historiografia literária.

As crônicas coloniais de José Barbosa de Sá, Augusto Leverger, Manoel Espiridão da Costa Marques, Candido Mariano da Silva Rondon, entre outros, são manifestações literárias, conforme aquelas estudadas por Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira* (1997). Entendidos como textos mais históricos que literários, foram responsáveis pela construção de um imaginário distorcido, pois marcados por olhares “estrangeiros”.

No primeiro século do povoamento de Mato Grosso, esses textos imitaram o que aconteceu na história literária brasileira: “exame da terra desconhecida, dos seus rios, dos accidentes orographicos, das suas minas, da fauna e flora e das raças indígenas que lhe habitavam o território” (Corrêa Filho, 1922, p. 38). Uma escritura que serviu de base para os “mais letrados”, como Augusto Leverger³, de sólida formação, influenciado pela letras francesas e erudito pesquisador dos arquivos cuiabanos.

A bibliografia sobre os relatos se amplia a partir do que Mesquita denomina de ciclo das investigações científicas (1780-1870), cuja denominação persiste na historiografia de Rubens de Mendonça e Lenine Póvoas. Um período que está essencialmente tomado pelos ares do Romantismo responsável pela ideia do telu-

² Gilberto Mendonça Teles no artigo “Para uma poética do conto brasileiro” (*Revista de Filología Románica*, 2002, 19, 161-182. Universidad Complutense de Madrid), pensa sobre uma história do conto no Brasil a partir de fases: de formação, de transformação, de confirmação e da atualidade, quando o conto adquire popularidade. Penso ser condizente com a forma como se desenvolveu o conto em Mato Grosso por sua origem na oralidade registrada pelos viajantes.

³ Augusto João Manoel Leverger, o Barão de Melgaço (1802-1880), militar franco-brasileiro foi cognominado, pelo Visconde de Taunay, de “O bretão cuiabanizado”. Presidiu a Província de Mato Grosso por mais de uma vez e considerado herói da Guerra do Paraguai. Em Cuiabá-MT, a Academia Mato-Grossense de Letras funciona na casa onde residiu, cujas características originais encontram-se preservadas.

rismo e da construção do nacional. As rupturas oriundas do movimento de cunho globalizante e diversidade de estilo determinaram uma concepção de mundo em transição, portanto conflitiva, de sentimentos extremos e atitudes antagônicas, como aqueles concebidos por Benedito Nunes (1978), da compreensão do homem entregue às dissonâncias e fragmentações da realidade.

Uma das bases para essa consciência é a utilização da capacidade descritiva como suporte para o narrador. A vertente romântica brasileira, que elegeu o exótico como símbolo local, proliferou e adaptou-se ao projeto imperial que sustentou os debates em torno do nacional para incorporar e gerar o espírito romântico que contribuiu para a construção da ideia de Brasil transformada em nação, marcadamente a partir do movimento de Independência. O Romantismo estabeleceu uma relação com a natureza – o mais nacional dos monumentos – mediada pelo princípio estético. Não apenas o poder intuitivo da imaginação, mas no confronto do indivíduo com o mundo exterior, eixo da nova direção epistemológica. Como realidade cósmica, a natureza integra-se organicamente ao sistema de representação entre o sujeito e o objeto. No Brasil mais ligado a Mato Grosso, o exemplar dessa tendência reside em Alfredo Taunay (Visconde de Taunay), nos escritos da segunda metade do século XIX, marcado essencialmente pela permanência do escritor no cenário da Retirada da Laguna, episódio da guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai⁴. De maneira geral, é a necessidade do esboço de uma consciência do gênero, no momento em que a literatura resultante das viagens desdobra-se numa coleção de tipos, *topoi* paisagísticos, conexões geográficas e, em especial, na fixação de um ponto de mira (calçado no viajante naturalista) para um narrador de ficção em formação, como analisado por Flora Süssekind (1990).

Esse embricamento de tendências históricas e literárias é encontrado, em seus fundamentos, nas obras dos contistas de Mato Grosso, como fala José de Mesquita (1934). Seus ensaios pensam as primeiras décadas do século XX e analisam o *fenômeno* literário em Mato Grosso (Mesquita, 1934), intensificado nos anos 1839, com o aparecimento da imprensa, no governo de Pimenta Bueno. Então, não é apenas uma história da literatura em Mato Grosso, mas “nossa evolução mental”, pois soma-se a ela, tanto as “belas letras”, quanto os ensaios científicos. Diz, ainda, Mesquita que é o momento do “pendor literário” dos poetas, jornalistas e oradores com ingredientes de um “idealismo criador”. Na visão do ensaísta, é a partir de 1910, com os escritos de D. Aquino Corrêa (1885-1956), que irá se propagar a crença no futuro e o culto da grandeza do passado da terra. A *Revista Mato Grosso*, editada pelo Liceu Salesiano, e o *Jornal Mato Grosso*, foram os veículos divulgadores do ideário de pertencimento proposto por Aquino. Ambos os periódicos primam pelo caráter regionalista, criando uma rede de adeptos à produção sobre a região que institucionalizou a cultura local. As marcas desse ideário se firmam na crença no futuro, no culto à grandeza do passado e da terra e no futuro alvissareiro. Contribuíram para o engrandecimento desse propósito, o Grêmio Júlia Lopes de Almeida, criado em 1916, essencialmente composto por

⁴ Cf. estudos sobre a imagem de Mato Grosso no conjunto da obra de Taunay em Castrillon-Mendes (2003).

mulheres, o Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso, de 1919, e o Centro Mato-Grossense de Letras, de 1921: “Mato Grosso era uma ficção geográfica e passa a ter contornos de progresso” (Mesquita, 1934, p. 257). Duas décadas depois essa preocupação reaparece em discursos pronunciados no Rio de Janeiro, determinando (e explicando) a paixão “sagrada” pelas coisas do espírito das quais se nutriram os escritos do período⁵.

Como um dos mais influentes intelectuais do período José de Mesquita além de poeta, ensaísta, orador, contista e romancista, foi crítico literário. Seus ensaios trazem aspectos fundamentais para se pensar a formação da literatura de/em Mato Grosso, relacionada à produção nacional, sem, no entanto, deixar de lado o segregamento em relação ao resto do país. Para ele esse fato histórico-social era responsável pela “monotonia da vida provinciana”, numa “terra longínqua, isolada, esquecida e caluniada” (ibidem, p. 04).

Em *Aspectos literários de Cuiabá* (1957) encontram-se reflexões sobre a temática que permeia o conjunto de sua obra. Duas vertentes a caracterizam: a da introspecção e psicanálise, sobretudo a feminina, presentes nos contos *Corá*, de 1930 e *Espelho de almas*, de 1932, e a vertente dos estudos dos costumes em que revisita a tradição, como em *A Cavalhada: contos regionais*, de 1928 e *No tempo da cadeirinha*, de 1946. São narrativas curtas em que trabalha a sensibilidade feminina (erótica/dissimulada/santa – nos primeiros), ou os elementos telúricos dos dois últimos. Pela forma como chegou a sintetizar o texto pode ser considerado um dos pioneiros da narrativa curta regional.

Olhando para o conjunto da sua produção, representativa de mais de duas décadas da cultura do Estado, Mesquita conseguiu a concretização de um projeto literário para Mato Grosso a partir da experimentação em variados gêneros⁶. Imagens precisas, mas detalhadas, fazem parte da representação da sociedade cuiabana, o que lhe confere o estatuto de regional, sem perda da maestria estrutural, como fala Hilda Magalhães (2000, p. 70). Coloca-se, apolineamente, na esteira de D. Aquino, tanto no ideário artístico de arte pela arte e padrões morais de comportamento, quanto no cuidado com a língua culta.

Outros “contadores” do período de José de Mesquita

São muitos os contistas que seguiram a esteira da criação intimista e de costumes locais, iniciada por Mesquita. Num primeiro momento, e para os propósitos deste texto, é possível destacar: Firmo Rodrigues (*Figuras e coisas de nossa terra*); Virgílio Corrêa Filho (*Monografias cuiabanas*, em 7 volumes); Cesário Prado (*Contos Breves*); Cavalcanti Proença (*Uniforme de gala* (1953) e *Nove histórias reúnas*, (1956); Francisco Alexandre Ferreira Mendes (*Contos folclóricos*); José Ferreira de Freitas (*Contos Polimorfos*); Ubaldo Monteiro (*Cuiabaninho*); Moisés Mendes Mar-

⁵ Cf. *Letras Matogrossenses*. Conferência no Congresso das Academias de Letras, no Rio de Janeiro, em 09/05/1936.

⁶ Trabalho em fase de pesquisa nos arquivos da Casa Barão de Melgaço, em Cuiabá-MT, incluindo as publicações em Revistas e Jornais das primeiras décadas do século XX.

tins Júnior (*Trancas e tramelas: contos do cerrado de Pantanal mato-grossense*); Rubens de Mendonça (*Histórias que o povo conta; Sagas e credices da minha terra natal*); Dunga Rodrigues (*Reminiscências de Cuiabá*); Vera Randazzo (*Crônicas e contos e Pagmejera*); Rômulo Neto (*Tarenço: o capanga de lata, As jagunças, Contos dos Gerais, Serapião fala mole*). De maneira geral, todos trazem a representação de uma literatura em busca da identificação com a terra e o povo, os céus e os cenários mato-grossenses, ambientes sugestivos, tanto de descrições em monografias para o conhecimento (e correção) sobre a terra, quanto pelos idílios campesinos. É quase exclusivamente o cenário recheado de personagens populares, fatos curiosos do passado que fornecem elemento de composição do fantástico mundo cotidiano da cidade. Nesse sentido, afirma Mesquita:

Vive assim a nossa literatura confinada entre esses dois limites, arrastada por esses pendores, que ora a levam aos surtos heroicos de um passado cheio de lances de glória e de bravura, ora mergulha na tristeza das solidões sertanejas, mas sempre criando, no sortilégio eterno da Poesia, no prodígio divino da Arte, visões de encanto e beleza, inspirada por um alto senso humano mas tocada sempre de verdadeira, pura e sã brasilidade. (Mesquita, 1936)

As monografias, embora carregadas de lirismo telúrico, diminuem o grau de purismo linguístico, chegando próximas à oralidade, o que faz da “contação” um ato de pura conversa à beira da rua, das cadeiras nas calçadas, costume muito ao gosto do povo. O apelo moral nas figuras lendárias e históricas deixam laivos de bravura da formação da geografia pantaneira e da gente interiorana, sem se desviar do caráter geral do brasileiro já preconizado por Darcy Ribeiro, ou mesmo nas representações culturais de Mário de Andrade.

Nesse aspecto, os indícios de modernidade aparecerão em *Poliedro*, de João Antônio Neto (1970). A brevidade e a pluralidade de leituras conseguidas pelo escritor aproxima-o do estilo mais contemporâneo, da leitura em muitas faces, compreendidas não apenas no plano narrativo, mas nos vértices e cantos, como se nota nos fragmentos:

O primeiro desastre real que aconteceu ao Constantil foi quando ele quebrou uma perna aos quinze anos.

– Podia ser pior se quebrasse as duas, – dissera ele. [...].

Se alguém admirava do seu prenome e o achava feio, retrucava:

– Se fosse Pafúncio seria pior.

Na escola a goteira caía precisamente sobre sua carteira. No exército, seu fuzil engasgava; na repartição nunca obtivera promoção, porque sempre estava na política de baixo. Mais não se amofinava:

– podia ser pior... [...]. (Neto, 1970, p. 39)

A fina ironia encontra-se com a temática rapidamente tecida, de modo a deixar o leitor entre o tom da oralidade (pelo viés da memória) e a surpresa do fecho (sempre inusitado), em variadas dimensões, como se vê no brevíssimo conto *O débito* em que a Alma chega ao Vale das Sombras com uma pesada carga nas costas:

Pedro, então, mandou chamar o Arcanjo, que trazia uma balança enorme. Mandou pesar a suplicante:

- Olha! A concha do Mal está mais pesada! Que dizes?
- Que está certo. Eu já esperava por isto, - disse a Alma.
- Que está certo?! Ora!
- Sim, meu santo, - disse a Alma. O Bem que eu possuía dei-o ao mundo onde vivi e lá o deixei. Só trouxe o Mal.
- E mesmo assim queres entrar no Céu?
- Sim, porque o Mal que aí está, meu Santo, foi o que o mundo me deu...e eu não lho devolvi... (Neto, 1970, p. 59)

Fica, assim, entre a herança de Mesquita (como nos contos: “Rosa”, p. 43; “A casa”, p. 47; “Os sapatinhos”, p. 55; “O sábio”, p. 63; “Canaã”, p. 79; O Natal”, p. 93), e as novidades preconizadas pelo Modernismo de que foi participante, inaugurando o clima do fantástico em uma linguagem dinâmica, breve e prosaica. Como que enfeixando o sentido do título do livro, Poliedro é a visão tridimensional de “um mundo em alta voltagem”⁷, feito para ser vivido, com leveza, pelo leitor do entre-séculos.

O conto na transição de estilos contemporâneos

Os contistas da estética experimental, iniciada por João Antonio Neto, nos anos 1970, por um lado, adquirem certa dose de fundamentos filosóficos, como Ricardo Guilherme Dicke com *Toada do esquecido e sinfonia equestre, O velho moço e outros contos, A proximidade do mar & A ilha, Os semelhantes*, todos publicados postumamente, em 2011, pela Editora Carlini & Caniato, dedicada aos inéditos do escritor. Por outro lado, assimilam a proposta de utilizar a língua popular como estatuto do literário, como acontece em Silva Freire, com *Japa e outros cronicontos cuiabanos* (2008). Na análise de Cristina Campos, no prefácio da obra, Freire “experimenta um novo gênero híbrido, de valorização da tradição oral de caráter etnográfico. Regionalismo/neologismo fundidos pelo experimentalismo” (p. 12), que dá o tom e conversa de comadres e de retorno à tradição. Dicke, mesmo utilizando-se da oralidade da vertente sertaneja, dedicou-se à densidade narrativa, entremeadada de vozes narrativas e grande número de personagens, normalmente em conflitos.

Um viés muito considerado pelos escritores da segunda metade do século XX é a memória trabalhada em nuances singulares, como em *Buquê de línguas* (2008), de Tereza Albuês.

Ele [mamão] emergiu dum compartimento subterrâneo que eu nunca soube ter dividido com uma velha amiga. Dum ninho de humilhações e dissabores semelhantes, subitamente revelado. Aflorou assim, ambivalente. Inocente e cúmplice duma realidade vivida e camuflada no íntimo de nós duas, sem prévia deliberação. Ah, o fio que se puxa duma narrativa vivenciada, quem poderá apontar de onde vem?

⁷ Cf. comentário feito por Gabriel Novis Neves na orelha do livro.

Que material trará do mergulho sem escafandro? Difícil saber. Puxa-se e pronto. (“O furo do mamão”, p. 48-9).

Imagens do mundo sensível ressoam de lugares insondados e muitas vezes difíceis de serem revisitados. Afloram pelas experimentações assimiladas (ou rejeitadas), compondo a sinfonia agreste da vida, mas que, para a narradora, transforma-se em excursão que vai do universo primitivo da infância ao misticismo caótico da cidade grande. O afastamento gera olhares díspares sobre o mundo deixado, mas que continua latente dentro dela em variados formatos.

Em *Não presta pra nada* (2016), Marta Cocco alinhava histórias com gosto de poesia, tarefa em que se sente muito à vontade dada sua experiência com o ritmo. Os contos são doloridos fios da memória em que o leitor identifica-se de imediato. É a vida se prestando a fornecer o húmus da escritura, pulsando em profusão de perdas, encontros, e situações vitais e de variada condição humana.

Quando eu estava grávida da tua irmã mais velha, faltava uns quarenta dias pra ela nascer, falei pra sogra: Nona, pede pro nono comprar um tecido na venda, a criança vai nascer e não tem nem uma roupinha ainda, quero costurar nestes dias que não estou indo na roça. Diz que minha bisavó respondeu com severidade: calma, espera nascer primeiro. Vai que não vinga, pra que botar dinheiro fora? (“Roupa suja”, p. 32).

A subjetividade assume o foco em *A penumbra: contos de introspecção* (2004) e *Mente Insana* (2008), de Agnaldo Rodrigues da Silva. Num primeiro momento, o conto se reveste de detalhes precisos, sem economia de palavras para representar o universo cinzento muito apreciado pelo escritor. Veja como, em “O requinte da crueldade”, a adjetivação se presentifica para marcar o fluxo da memória.

Acordei num lugar escuro, onde ouvia gritos e lamentos. A imagem cínica do meu assassino não saía da minha mente, como se estivesse impregnada na memória. Coloquei a mão na cabeça e comecei a berrar, rolei por várias vezes ao chão, bati minha cabeça no solo imundo tentando quebrá-la, na tentativa nula de quebrar também aquela recordação sofrida. Lentamente o ambiente foi clareando, ficando tudo acinzentado. Eu já não sabia se aqueles gritos horríveis eram meus ou se vinham de outras pessoas, se é que ainda éramos pessoas. Passei a mão pelo chão ele estava úmido, lavado por uma nódoa grossa, fixei os olhos e vi que era sangue. (Silva, 2004, pp. 27-28)

Do primeiro para o segundo livro de contos, o trabalho com a língua vai condensando a história, rumo à proposta minimalista, como em “A messalina”:

Aos gritos furiosos da multidão ela saiu do bordel. Correu pela rua, caiu no chão, já sem forças. O medo na face e no coração, os olhos lacrimejantes. Messalina! Messalina! Gritavam todos. Lembrou-se de Maria Madalena. Cristo perdoou a mundana, decerto a perdoaria. Com pedras nas mãos esperavam apenas um grito para atacar. Morra Messalina! Disse a mulher de negro. Ela é pior do que eu. Judas! Pensou. Lançaram as pedras. A messalina morreu em praça pública. Choveu. O sangue espalhou. No outro dia ninguém mais pensou nela, a não ser pela satisfação de ter banido a última das madalenas. (Silva, 2008, p. 103)

Numa tênue relação entre o sonho e a loucura, o narrador instaura um clima de suspense, algumas vezes de terror, muito propício ao leitor afeito às aventuras oníricas, ou à cisão do homem contemporâneo, perdido que está no mar de incertezas e emoções contidas.

Em outra vertente, Vera Maquêa⁸, com *Joana, por favor*, dá vida à forma do conto, recriando o movimento da escrita. A cada página, as palavras cedem espaço ao mínimo e pedem a intervenção do leitor. É o depuramento mágico da linguagem. Ao enxugar o verbo, os sentidos se corporificam, pois comprova-se a máxima da epígrafe inicial: “Tudo que é sólido desmancha no ar”, manifesto de Marx, tomado como metáfora do contemporâneo. Os últimos textos são a tentativa de síntese desse mundo:

Joana bebeu leite quente e pôs na mamadeira de Pedro cinco gotas de limão. Joana ardeu. Pedro vomitou. Por uma semana. Numa unidade do SUS mãe e filho misturaram de novo o sangue numa bacia entre os leitos. (Maquêa, 2005, p. 99)

Joana, desmame os meninos! Abandone-os na porta da igreja” o menor como ofe-
renda na lata do lixo. Ponha um vestido bonito, Joana! Que mulher precisa ser cruel e o inferno é melhor que o paraíso. (Maquêa, 2005, p. 101)

Homem e mundo são dissecados no limiar da escrita e nem as palavras conseguem salvá-los. Perpassa os contos uma pluralidade mórbida que geografa o espaço facetado, asqueroso e o cético. Não há apenas a representação da vida, mas os desígnios dela. A artesanaria do verbo é a materialização dos (nossos) dramas, vividos ou vistos/sentidos. Intemporal, mas ao mesmo tempo, real; recriado pela observação/vivência do universo humano.

Em Santiago Santos depara-se com ingredientes indígenas, no seu *Na eternidade sempre é domingo* (2016). Uma espécie de livro-documentário em que os relatos de viagem são escritos a partir das informações de um guia imaginário. Por esse viés, o escritor ensaia com elementos culturais que levam o leitor a fontes enriquecedoras do literário.

Outros textos de autores estreantes têm trazido temáticas e formas narrativas diferenciadas, como em *O fim da picada*, de Alberto Loureiro (2015); *Me literatura*, de Rafaella Erika Borges (2016); *Duplo sentido*, de Luiz Renato Souza Pinto (2016); *O guru da floresta*, de José Vilela (2013), *Motel Sorriso*, de Lorenzo Falcão (2002), que se somam a Wander Antunes, Mário César Silva Leite, Gabriel de Matos, Hilda Magalhães, Juliano Moreno, Lucinda Persona, Antonio Sodré e Eduardo Mahon, formando um universo plurissignificativo em ebulição a partir dos anos 2000. Abre-se, portanto, um canal de leitura literária propício ao desenvolvimento do público leitor, ainda carente de acesso.

Destaco, nesse universo de produção, a preponderância dos contos de Eduardo Mahon que se faz conhecido como poeta e romancista, mas é como contista, em minha opinião, que vem se destacando com narrativas ágeis e de

⁸ A escritora estreou como poeta, passou pela crônica jornalística e tem mantido interesse pelos contos mínimos.

natureza fantástica, ampliando a experiência dos anos 1970, principalmente na vertente experimentada por João Antonio Neto. *Doutor funéreo e outros contos de morte* (2014) entra pelos sombrios e insondados caminhos da psique humana, causando o impacto necessário à apreensão do leitor.

Não se deu por vencido. Com o auxílio do cozeiro, invadiu o cemitério à noite e arrombou o túmulo, a fim de colher uma amostra de cabelo do defunto. Mandou a mecha de ambos os Funéreos a um laboratório para solucionar o que parecia uma insólita coincidência. Assim que recebeu o envelope com os resultados, foi direto às conclusões: eram de uma mesma pessoa [...]. (Mahon, 2014, p. 12-3)

Descrentes com o ocorrido, as amigas dela compareceram ao velório e não sabiam se davam os parabéns ou os pêsames a ele, que conseguiu sobreviver à viúva-negra. Aos detratores da amiga, comprovavam orgulhosas que ela jamais foi a causa mortis dos falecidos companheiros. Descobriram, ente um e outro pai-nosso, que o apelido dele era Escorpião, sonogado propositalmente da noiva para evitar o mau agouro. (Mahon, 2014, p. 45)

As surpresas, tanto no enredo, quanto nos inusitados finais, são perpassadas pela veia crítico-humorística de que é dotado o autor. Suas personagens possuem a natural predisposição para a morte. Não a morte que determina o fim eminente, mas a reinvenção dela. A desmitificação pela madurez do narrador que completa o jogo verbal e acolhe o leitor, orquestrando a própria vida. Pelas possibilidades imagéticas o ritual é dessacralizado, os tabus são remexidos a ponto de se confundirem na dupla dose do linguístico e do filosófico.

Utilizando outra vertente temática, mas não menos surpreendente, as trinta narrativas que costuram os *Contos estranhos* (2017) são, ao mesmo tempo, visual e plástica, ambivalência restrita pela correta medida do gênero escolhido que, aqui, se condensa em estrutura mínima (quase minimalista) do exercício da criação, misturando elementos vários, alguns antropofagicamente tecidos.

Amarildo Silva acalentou a bizarrice por mais seis meses, sem nenhuma novidade que não o regular desenvolvimento de um outro ser: vieram os olhinhos, as orelhas, o nariz, o cabelo e as mãozinhas [...]. Adrede ao abdômen masculino, a criaturinha abriu os olhos lentamente e ficou mirando o criador, desviando o olhar de vez em quando para Marialva, que chorava de emoção. (A hérnia, p. 15-6)
Riu-se das possibilidades que o novo dom poderia trazer, será que a visão tem longo alcance? Posso me afastar quantos metros? [...]. Três meses depois, pelo costume de sempre enxergar dois cenários, esqueceu-se do olho direito sobre a cômoda do quarto, enquanto visitava a irmã solteirona num subúrbio distante. (Mahon, 2017, pp. 21-2)

Como não apresentou sinal de sangue, Ernesto Fuentes avançou: retirou a grande placa de pele da maçã do rosto, descamando-o do queixo à testa. O que descobriu foi interessante: por baixo daquela aparência velha e defumada por anos de cigarro barato, havia o mesmo rosto do qual se lembrava quarenta anos antes, livre de rugas e de bolsas de gordura sob os olhos. (Mahon, 2017, pp. 27-8)

O que oscila são elementos do intangível, da loucura do mundo contemporâneo, do duplo movimento ser/parecer, cujos fotogramas, tecidos em poucas linhas

congelam “quadros” integrados (ou não) à disposição do olhar leitor. O resultado é certa simbiose palavra/imagem que a memória se incumbem de complementar/desconstruir num jogo criativo em que a palavra se entrega no compasso sem tréguas, ao leitor. Palavra nua, livre e fina, condensada no sentido enxuto, cujas angulações captam personagens simples transformadas em figuras e fatos misteriosos que recriam universos tecidos pela aparente anomalia e pelo fantástico de uma literatura de tentáculos, lançada (enlaçada) para novos e inusitados níveis de relação. Assim, são sobrepostos os focos da lente pelas aproximações e (aparente) distanciamento.

Considerações provisórias

Pensar o panorama do conto brasileiro, a partir da produção de/em Mato Grosso, tem sido uma experiência desafiadora e uma descoberta a cada seleção de textos representativos de uma realidade muitas vezes difusa, mapeando um espaço que se quer conhecido e respeitado na historiografia. Desta forma,

os textos são caracterizados pelo diálogo com a estética moderna, por um lado; por outro, representam o anacronismo que caracterizava a produção literária da época, nas décadas de 1930/40. Nas décadas de 50/60, Dias-Pino, Cavalcanti Proença e Ricardo Guilherme Dicke são representantes de uma literatura altamente comprometida com os problemas sociais brasileiros e com a estética de vanguarda do período. (Magalhães, 2000, p. 19)

Após a década de 1990, coincidindo com a divisão do Estado, os escritores se envolvem com as questões fundiárias, erotismo, metalinguagem, misticismo, imaginário e temas filosóficos (Magalhães, 2000, p. 20). Nesse percurso é que o conto mato-grossense afirma suas singularidades, seja pelo viés do telurismo, seja ele pela improvisação temática e estilística. Para que se tenha noção de sua abrangência para além da abordagem meramente localizada, tem-se privilegiado o reconhecimento de estudos da historiografia e da crítica brasileira para que se possa tratar o tema, tendo por ponto de partida, os aspectos conceituais do tratamento do conto como exercício para o romance, passando pelos críticos, como Mário de Andrade e renovadores da linguagem como Guimarães Rosa e outros.

Assim, encontramos-nos em crescente redefinição da própria essência do conto em Mato Grosso. Dos relatos de viagem, passando pela arte pela arte e domínio da língua padrão e do vernáculo, ao aspecto minimalista, fantasiando ou não o universo humano, o que se apresenta é um panorama literário em construção que dialoga com a tradição, mas traz elementos perturbadores do contemporâneo em que se torna possível a aventura da pesquisa, das relações e das diferentes condições de produção.

Referências bibliográficas

- Albuês, T. (2008). *Buquê de línguas*. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial.
Almeida, M. (2012). *Revistas e jornais: um estudo sobre o Modernismo em Mato Grosso*. Cuiabá: Carlini e Caniato Editorial.

- Borges, R. E. (2016). *Me literatura*. Cuiabá: Carlini & Caniato.
- Bourdieu, P. (2010). O poder simbólico. In: *Poder simbólico* (13ª ed.). Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Campos, C. (2008). Prefácio. In S. Freire, Silva. *Japa e outros cronicontos cuiabanos*. Cuiabá: Carlini & Caniato Editores.
- Candido, A. (1997). *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (2 vols. 8ª ed.) Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia.
- Castrillon-Mendes, O. M. (2003). *Taunay viajante e a construção imagética de Mato Grosso*. Cuiabá: Ed. da UFMT; Cáceres: Ed. da UNEMAT.
- Cocco, M. (2016). *Não presta pra nada*. Cuiabá: Carlini & Caniato.
- Corrêa Filho, V. (1922). História literária e científica. *Revista do Centro Mato-Grossense de Letras*, I (1), 34-42.
- Dicke, R. G. (2006). *Toada do esquecido*. Cuiabá: Carlini & Caniato Ed.
- Dicke, R. G. (2011). *A proximidade do mar*. Cuiabá: Carlini & Caniato Ed.
- Dicke, R. G. (2011). *O velho moço e outros contos*. Cuiabá: Carlini & Caniato Ed.
- Dicke, R. G. (2011). *Os semelhantes*. Cuiabá: Carlini & Caniato Ed.
- Falcão, L. (2002). *Motel Sorriso*. Cuiabá: Ed. do Autor.
- Freire, S. (2008). *Japa e outros cronicontos cuiabanos*. Cuiabá: Carlini & Caniato Ed.
- Loureiro, A. (2015). *O fim da picada*. Cuiabá: Entrelinhas Ed.
- Magalhães, H. G. D. (2000). *História da literatura de Mato Grosso: século XX*. Cuiabá: VerdePantanal.
- Mahon, E. (2014). *Doutor Funéreo e outros contos de morte*. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial.
- Mahon, E. (2017). *Contos estranhos*. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial.
- Maquêa, V. (2005). *Joana, por favor*. Maputo: Imprensa Universitária.
- Mendonça, R. (1973). *História da literatura mato-grossense*. Cuiabá: Ed. do Autor.
- Mendonça, R. (2005). *História da literatura mato-grossense*. Ed. Especial. Cáceres: Ed. UNEMAT.
- Mesquita, J. (1924, agosto). Mato Grosso através de sua literatura. *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, 25, (104), 354-357. Biblioteca virtual José de Mesquita. <http://www.jmesquitabrdata.com.br/bvjmesquita.htm>
- Mesquita, J. (1934, Jan./jul). Epítome da história literária em Mato Grosso. *Revista de Cultura*. Rio de Janeiro, XV (90), 256-266.
- Mesquita, J.. (1936, agosto). O sentido da literatura mato-grossense. *Revista de Cultura*, X (116), 64-70.
- Mesquita, J. (1956). Aspectos literários de Cuiabá. *Revista da Academia Mato-Grossense de Letras*. Biblioteca virtual José de Mesquita. <http://www.jmesquitabrdata.com.br/bvjmesquita.htm>
- Neto, J. A. (1970). *Poliedro (variar sem desvaivar)*. Goiás: Ed. Rio Bonito.
- Noa, F. (2003). O sortilégio do conto: entre o fragmento e a totalidade. *Forma Breve* 6, 11-20.
- Nunes, B. (1978). A visão romântica. In J. Guinsgurg (Ed.), *O Romantismo* (pp. 1-42). São Paulo: Perspectiva.
- Piglia, R. (1994). *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras.
- Pinto, L. R. (2016). *Duplo sentido*. Cuiabá: Carlini & Caniato.
- Póvoas, L. C. (1982). *História da Cultura Mato-Grossense*. Cuiabá-MT.
- Ramos, I. N. A. (2001). *Vanguardas poéticas em permanência: a revalidação de Wladimir Dias-Pino e Silva Freire* (Tese de Doutorado). São Paulo: FFLCH/USP.
- Santos, S. (2016). *Na eternidade sempre é domingo*. Cuiabá: Carlini & Caniato Ed.
- Silva, A. R. (2004). *A penumbra*. Cáceres: Unemat Ed.
- Silva, A. R. (2008). *Mente Insana*. Cáceres: Unemat Ed.; SP: Arte e Ciência Ed.
- Süssekind, F. (1990). *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Vilela, J. (2013). *O guru da floresta*. Cuiabá: Entrelinhas.

Resumo

A circulação da antologia *Panorama do conto brasileiro*, lançada pela Civilização Brasileira, em 1959, embora seja considerada mais historiográfica que estética, ofereceu abrangente quadro

do gênero, reunindo, em três volumes, os denominados “regionais”: o mineiro, o do norte (em dois volumes dedicados ao conto do nordeste) e o conto do Rio de Janeiro (cariocas e fluminenses). Ao retomar os estudos sobre o tema, este artigo objetiva repensar esse panorama a partir da produção literária de/em Mato Grosso. Da tradição ao contemporâneo, das bases históricas ao estilo de composição, é possível precisar três momentos paradigmáticos: o da fase inicial, com acento na fabulação e no caráter eminentemente telúrico; o momento da fusão dos campos popular e erudito na composição do estatuto literário, e o das marcas do fantástico e do alegórico nas atuais tendências estéticas. Colocar em perspectiva o conto produzido em outros eixos possibilita, não só compreender e difundir o campo literário de produção, mas reconstituir o “desenho cultural” em que a memória latente passa a compor o conjunto da construção do acervo latino-americano, evitando que o poder instale sua própria narrativa, como propõe Ana Pizarro (2005). Nesse sentido, as representações tencionam diálogos que constituem a pluralidade da cultura brasileira, projetando discursos que se reatualizam e permitem revisão da história literária. É possível, assim, reconhecer o papel do intelectual *de margem*, cuja tarefa, na visão de Edward Said (2005), consiste em derrubar os estereótipos e as categorias redutoras que limitam o pensamento humano e a comunicação.

Abstract

The circulation of the anthology *Panorama do conto brasileiro*, published by Civilização Brasileira, in 1959, offered a comprehensive picture of the genre, bringing together, in three volumes, the so-called “regional”: the miner, the northern one (in two volumes dedicated to the tale of the northeast), and the tale of Rio de Janeiro (cariocas and fluminenses). Revisiting these studies, this essay aims to rethink this panorama from the literary production of/in Mato Grosso. From the tradition to the contemporary, from the historical bases to the style of composition, it is possible to specify three paradigmatic moments: that of the initial phase, with an emphasis on fable and eminently telluric character; the moment of the fusion of popular and erudite fields into the composition of literary status, and that moment of the marks of the fantastic and allegorical in the present aesthetic tendencies. Putting in perspective the literature produced in other axes makes it possible, not only to understand and diffuse the literary field of production, but to reconstitute the “cultural design” in which latent memory becomes part of the construction of the Latin American heritage, avoiding power to install its own narrative, as proposed Ana Pizarro (2005). In this sense, the representations intend dialogues that constitute the plurality of the Brazilian culture, projecting discourses that update and allow revision of the literary history. It is thus possible to recognize the role of the marginalized intellectual whose task, in Edward Said’s (2005) view, is the overturn the stereotypes and reducing categories that limit human thought and communication.

Os contos brasileiros do Prêmio Jabuti e seus veios narrativos

The Brazilian short stories of the Jabuti Prize and its narrative veins

Luiz Gonzaga Marchezan

Unesp, Brasil
lgmarchezan@uol.com.br

Palavras-chave: literatura brasileira, narrativa, conto.
Keywords: Brazilian literature, narrative, short stories.

A presente reflexão tem por objetivo analisar a disposição do ideário ficcional que perpassa os contos premiados e finalistas do Prêmio Jabuti no período de 1999 a 2008. São 33 obras premiadas¹, que compreendem um total de 610 con-

¹ * Segue a relação anual das obras vencedoras e finalistas (a premiação ocorreu sempre no ano posterior à publicação).

1999: Charles Kiefer. *Antologia pessoal*. Mercado Aberto, 1998; Rubens Figueiredo. *As palavras secretas*. Cia. das Letras, 1998; João Inácio Oswald Padilha. *Bolha de luzes*. Cia. das Letras, 1998.

2000: Rubem Fonseca. *Confraria das Espadas*. Cia. das Letras, 1999; Raimundo Carrero. *As sombrias ruínas*. Iluminuras, 1999; Marçal Aquino. *O amor e outros objetos pontiagudos*. Geração Editorial, 1999; Ignácio Loyola Brandão. *O homem que odiava a segunda-feira*. Global, 1999; Menalton Braff. *À sombra do cipreste*. Palavra mágica, 1999.

2001: Lygia Fagundes Telles. *Invenção e memória*. Cia das Letras, 2000.

2002: Marçal Aquino. *Faroestes*. Ciência do Acidente, 2001; Rubem Fonseca. *Secreções, excreções e desatinos*. Campo das Letras, 2001.

2003: João Anzanello Carrascoza. *Dois tardes*. Boitempo, 2002; Lygia Fagundes Telles. *Durante aquele estranho chá*. Rocco, 2002; Rubem Fonseca. *Pequenas criaturas*. Cia. das Letras, 2002.

2004: Sérgio Sant'Anna. *O vôo da madrugada*. Cia. das Letras, 2003; José Roberto Torero. *Pequenos amores*. Objetiva, 2003; João Gilberto Noll. *Mínimos, múltiplos, comuns*. Francis, 2003.

2005: Paulo Henrique Britto. *Paraísos artificiais*. Cia. das Letras, 2004; Edgard Telles Ribeiro. *Histórias mirabolantes de amores clandestinos*. Record, 2004; Cíntia Masovitch. *Arquitetura do arco-íris*. Record, 2004.

2006: Marcelino Freire. *Contos negreiros*. Record, 2005; Silvano Santiago. *Histórias mal contadas*. Rocco, 2005; Mário Araújo. *A hora extrema*. 7 Letras, 2005.

2007: Rubens Figueiredo. *Contos de Pedro*. Cia. das Letras, 2006; Menalton Braff. *A coleira no pescoço*. Bertrand do Brasil, 2006; Charles Kiefer. *Logo tu repousarás também*. Record, 2006; Rubem Fonseca. *Ela e outras mulheres*. Cia. das Letras, 2006;

tos, de 24 contistas. A pluralidade de motivos, valores e práticas literárias, que encontramos, pôde ser organizada, sem riscos de homogeneização, em conjuntos narrativos que configuram os parâmetros dos contos em pauta. Os conjuntos narrativos depreendidos exploram a cólera, o humor e a memória.

Os quesitos para concorrer ao Prêmio Jabuti na Categoria Conto dirigem-se ao autor, tendo-o, precisamente, como um leitor de ficção e conhecedor da natureza textual do conto. Autor e editora, seguidos os quesitos formais, em comum acordo, inscrevem um volume editado no ano para concorrer ao Prêmio Jabuti do ano seguinte. A Categoria Contos, em 1999, recebeu, para concorrer ao Jabuti, 63 inscrições; em 2000, 66; 2001 contou com 78; 107, em 2002; 116 em 2003; 178, em 2004; 145, em 2005; 139, em 2006; 133, em 2007 e 128 em 2008. Somente em 2010, com 165 inscrições, os números ficaram próximos aos das inscrições de 2004; no entanto, entre 2008 e 2016, sempre se mantiveram com três dígitos.

Os contos inscritos são selecionados por um corpo profissional de leitores, em duas etapas, em que são classificados como finalistas e, depois, vencedores, conforme quesitos que seus autores cumpriram para a elaboração dos contos literários. Os primeiros leitores dos contos premiados são, assim, seletos; os prêmios, assertivos, com critérios determinados pela Câmara Brasileira do Livro para o seu corpo de leitores. Editoras e Prêmio Jabuti, dessa maneira, criam juntos um fato literário.

O Guia Jabuti (2016) faz duas exigências para julgar um volume de contos: que contenha “narrativas curtas ficcionais” (2016, p. 21) e “técnica narrativa, originalidade e estilo”. (2016, p. 33)

Temos, assim, de um lado, a narrativa do conto de enredo, caracterizada pela diferença entre a situação inicial e a situação final da narrativa; do outro, o conto de atmosfera, destacado pela igualdade entre a situação inicial e a situação final da narrativa. A narrativa do conto de enredo mostra-se, preponderantemente, descontínua; a do conto de atmosfera, preponderantemente, contínua, circular. A ênfase do conto de enredo transita entre sequências e reside, fundamentalmente, no desenlace. O conto de atmosfera fixa-se num estado, no ambiente de uma ação, que não evolui para um desenlace, até porque, nela, o nó excede a diegese.

O perímetro de pertinência dos contos que são objeto de reflexão desta pesquisa pode ser traçado pelo conto de enredo e de atmosfera, conforme procuramos delimitar no momento.

Com o estabelecimento de conjuntos narrativos, seus traços contextuais invariantes e suas medidas textuais, autorais, queremos observar, nos argumentos dos contos, os principais núcleos figurativos, os diferentes ânimos e as ideias que motivam. Nesse caminho de investigação, destacamos estratégias narrativas diferentes: a que traça o tema da cólera, a que compõe o humor e a que dispõe

Artur Oscar Lopes. *A casa de minha vó e outros contos exóticos*. Edições Inteligentes 2006; João Anzanello Carrascoza. *O volume do silêncio*. Cosac Naify, 2006; Autran Dourado. *O senhor das horas*. Rocco, 2006.

2008: 2008: Vera do Val. *Histórias do Rio Negro*. Martins Fontes, 2007; Jorge Eduardo Pinto Hausen. *A Prenda de seu Damaso e Outros Contos*. Alcance, 2007; Jaime Prado Gouvêa. *Fichas de Vitrola*. Record, 2007.

o tema da memória. São traços dominantes que nos permitem identificar, com critérios representativos, as constantes compostas pelo imaginário literário que permeia o *corpus* inventariado.

Os contos estudados distribuem-se, portanto, nos três conjuntos narrativos: o encolerizado, o humorado e o memorialista. No primeiro grupo, estão cinco contistas – Rubem Fonseca, Sérgio Sant’Anna, Marçal Aquino, Marcelino Freire e Raimundo Carrero –; no segundo, incluem-se três – Ignácio de Loyola Brandão, José Roberto Torero e Paulo Henriques Britto – e, no terceiro, estão dezesseis autores – João Anzanello Carrascoza, Mário Araújo, Lygia Fagundes Telles, Cíntia Moscovich, Silviano Santiago, Autran Dourado, Menalton Braff, Artur O. Lopes, Charles Kiefer, Jaime Prado Gouvêa, Jorge Hausen, Vera do Val, João Inácio Padilha, Rubens Figueiredo, João Gilberto Noll e Edgard Telles Ribeiro.

O primeiro deles, que envolve um conjunto de traços contextuais, invariáveis, voltados ao tema da cólera, está presente em cinco autores, de modo por vezes convergente, por vezes divergente.

Rubem Fonseca, Sérgio Sant’Anna, Marcelino Freire e Marçal Aquino filiam-se a uma tendência ou temática de fortes relações com o presente histórico, relativo a aspectos da violência urbana, espetacularizados pela mídia. Os contos daqueles quatro autores expõem, de forma repetida, relações com o presente histórico, no modo como trabalham a realidade urbana, os excessos do universo do crime, e sua espetacularização.

O envolvimento de Raimundo Carrero com a questão da cólera, longe das coordenadas do tempo histórico, advém de um puritanismo doentio das personagens, de um pensamento que, morbidamente, divide os insanos entre o afeto e o crime, o delírio, próprio da insanidade, e a razão.

Ignácio de Loyola Brandão, José Roberto Torero e Paulo Henriques Britto optam pelo humor e investem nas movimentações de peripécias, no inesperado para provocarem o riso. O cômico, dessa maneira, mostra-se livre, voluntarioso e, para isso, não promove embate entre paixões – amor, ódio, ciúmes, dissolvendo-as em situações de riso.

Os juízos não são abalados diante dos casos cômicos contados por José Roberto Torero ou Ignácio de Loyola Brandão; nenhum caráter é punido. Dá-se, assim, a adesão do leitor às narrativas cômicas dos autores, pelo gosto por leituras de um texto em que o torpe, a deformação, o feio, não são punidos, mas diluídos em riso.

Ignácio de Loyola Brandão cerca-se das mitologias pessoais do imaginário nacional, por exemplo, a resistência à segunda-feira, tendo em vista o início da jornada semanal de trabalho, para elaborar algo risível nos moldes de uma façanha, excepcional, um feito, um mistério vivido pelos protagonistas na forma de imposições do destino.

O volume de contos de José Roberto Torero traz um apelo ao riso, presente em seus 50 casos de amor narrados, utilizando-se reiterada e explicitamente de peripécias cômicas, em que preconceitos sociais, tragédias, tabus, envolvem as personagens, que deles se desfazem, superando-os, sem querer discuti-los. O humor, assim trabalhado, harmoniza as histórias, que não trazem argumentos nem explicações de causa e efeito, revertendo, dessa maneira, as narrativas para

desenlaces sem reconhecimentos, contrariando as expectativas do leitor afeito à leitura de memórias afetivas, envolvidas com sérias experiências existenciais, levando-o, ao contrário, a rir de desvios individuais de conduta.

Paulo Henriques Britto traz contos de atmosfera e de enredo envolvidos com humor, solidão e apreensão. As narrativas dos contos, voltadas para suas personagens, concentram-se em observar um acontecimento curioso e transitório, homologando o senso comum do leitor: conhecemo-nos pouco uns aos outros e temos ideias transitórias de uns para outros. No entanto, algo diferente pode surgir diante das inquietudes das personagens e narradores de Paulo Henriques Britto. Trata-se de histórias em que nada acontece do ponto de vista de uma trama, como é próprio de um conto de atmosfera; trabalham com acontecimentos cotidianos de indivíduos inquietos, ansiosos, curiosos, com dificuldade em perceberem e se convencerem acerca do limite entre o concreto e o imaginário, frustrando-se ou surpreendendo-se com o acaso, em situações insólitas e humoradas.

No inventário de conjuntos narrativos, que acumulam, em unidades temáticas, motivos dominantes, nucleares, e que movimentam ações de personagens com identidades individuais ou coletivas comuns, destaca-se, por fim, a linha de força sustentada pela memória.

Os dramas familiares contados como expressão de si envolvem-se com memória e ocupam-se da ficção, imaginação, espaços da intimidade humana. Somos, o tempo todo, memória e consciência; representamos o que somos, o que vivemos, o que imaginamos, compartilhado com a experiência vivenciada; representamos experiências de vida, desdobradas a partir de fatos biográficos. Vemo-nos, desse modo, o tempo todo, pela linguagem; somos ou não convencidos pela linguagem; podemos, assim, substituir, com a linguagem, o que aconteceu pelo que poderia ter acontecido. Na *Poética* de Aristóteles, a mimese, conforme a necessidade de expressar o verdadeiro, faz-se verossímil ou necessária para o dizer coeso e coerente, ou, ainda, maravilhosa, e assim, duplica o mundo, representando-o ou deixando de representá-lo com improváveis semelhanças. A representação mimética da memória envolve-se com os espaços recônditos da intimidade humana, portanto, com experiência e imaginação.

Com a exceção dos oito contistas vencedores ou finalistas do Jabuti, cujas obras comentamos até aqui, os demais, dezesseis contistas, trabalham com conjuntos narrativos voltados para a representação da memória. Ganham, assim, mais ênfase, nesse terceiro momento, conjuntos narrativos de traços contextuais em torno do tema da memória, que situam invariantes individuais, com medidas tiradas de movimentos individuais, específicos, autorais, permitindo-nos identificar determinadas constantes traçadas pelo imaginário literário.

A utilização da memória pela prosa de ficção não substitui a ação; acaba por elaborá-la numa forma de ação, uma vez que sua representação exige tratamento literário, marcas literárias, a partir de quem recorda, de como recorda o anunciado.

Temos, assim, a representação da memória com ou sem nitidez, com sentimentos de proximidade ou de distância temporal, com diferentes sensações de duração, próprias da vida que se lembra.

A narrativa envolta em memórias aponta vazios, silêncios, que, uma vez evocados, sinalizam uma representação difícil, observada no próprio modo de dizer da representação dos acontecimentos.

As relações entre pais e filhos, desenvolvidas por meio do motivo da memória, estão presentes nas bases das narrativas de João Anzanello Carrascoza, Mário Araújo, Lygia Fagundes Telles e de Cíntia Moscovich.

João Anzanello Carrascoza empenha-se em narrar as relações familiares entre pais e filhos, fazendo-as base memorialista das suas histórias. Em seus contos, com a insuficiência dos diálogos e a incidência maior de narrativas na terceira pessoa, cenas de lembranças invadem o cenário construindo silêncios e vazios por meio de imagens filtradas pelos olhos dos narradores, que, por exemplo, observam o reencontro entre dois irmãos, tempos após deixarem a casa paterna; ou, espreitam, repetidamente, a vida de um garoto em momento feliz de sua infância, rodando pião enquanto aguarda o pai voltar do trabalho. Assim, como nos dois casos, os contos constroem sua contiguidade temática com memórias familiares, ora voltadas a sensações de perda, de dispersão da família após mortes, afastamentos seguidos de reencontros; ora voltadas a estados extensos de espera, transpassados com pequenas revelações, os silêncios e vazios da narrativa, representando ansiedades e expectativas de um garoto.

Mário Araújo retoma as representações de fatos de memória do universo das relações familiares, das situações entre pais e filhos, envolvendo a formação dos filhos, as regras domésticas, a organização da vida diante da disponibilidade do tempo dos pais para a convivência familiar.

“A hora extrema”, conto que dá nome ao volume, expõe os pensamentos em fluxo de um menino, narrador em terceira pessoa, que, no percurso temporal de sua experiência, vê-se diante de seus conhecimentos incompletos, limitados no tempo que lhe é dado para experimentar a vida; vê-se, assim, imobilizado pelas regras da mãe. Quer o que não conhece: o avanço do tempo cronológico nas diversas tonalidades, cores, referentes às horas entre o dia, a noite, a madrugada. O garoto, por meio dessa leitura física do tempo, representa, na narrativa, alguém que se sente incompleto; vê-se inicialmente imobilizado, sem aceitar a pobreza da sua experiência. “A hora extrema” ilustra a vontade, os impulsos de um garoto para o novo, uma vez que se vê incompleto para sua vida. O menino representa, de forma alegórica, o sujeito que, consciente do que quer, não hesita, rompe com tabus familiares, adquire novos conhecimentos, transfigura-se.

Lygia Fagundes Telles estabelece um memorial da vida familiar: o cotidiano doméstico entre mãe, tia, pajens, irmãos e o pai. Destaca a estabilidade da vivência das crianças com as mulheres e a instabilidade de todos diante da vida errante do pai, inquieto em casa, e um jogador de pôquer, fora de casa. Para isso, Lygia Fagundes Telles chega a aproximar a memória do fantástico, dando-nos um texto de ficção efabulado como memória num viés do realismo mágico, em que lemos a subjetividade da narradora atravessada pela memória e amplificada pelo fantástico, em situações que provocam possibilidades de auto-conhecimento.

A literatura, ao construir sua realidade, dá-nos sua grandeza por meio de uma medida vicária. No caso de optar por uma construção mediada pelo fantástico, mais vicárias ainda serão as medidas: enfáticas, exageradas. Temos, assim,

a substituição de uma situação lembrada, memorável, afetiva, por outra, mágica. Na comutação de planos de expressão e de conteúdo por outros dois, no entanto, conserva-se um mesmo paradigma: lembranças em tempo de corrigir excessos – responsabilidade individual de uma culpa, libertação de um ciclo da existência, num viés de expiação, penitência e contrição, de reparação de julgamentos impostos a uma pessoa morta, no caso, o pai da autora.

Cíntia Moscovich escreve sobre um eu que também é escritora e, com isso, constrói a identidade daquela que recorda suas relações familiares. Em tom autobiográfico, acrescenta memórias de leitura da literatura brasileira, traz situações de *Laços de família*, de 1960, de Clarice Lispector. Suplementa, pois, o material diegético de sua inventiva, com as citações. Trabalha, assim, com dois textos apaixonados, urdidos com memórias pessoais e de leitura.

A matéria literária trabalhada por Cíntia Moscovich segue, assim, o mesmo paradigma memorialista de João Anzanello Carrascoza e de Lygia Fagundes Telles, o da dramatização de relações familiares e no interior de impactos de memórias pontuais: a da morte do pai e de seu difícil relacionamento com a mãe.

Tal como em João Anzanello Carrascoza, Cíntia Moscovich apresenta uma cartografia do silêncio, resultante da passagem de uma fase de sofrimento na vida da narradora a outra, aliviada, mais calma, buscando no conto “Laços de família”, de Clarice Lispector, a solução para os desencontros entre a narradora e a mãe.

No horizonte de expectativa do texto memorialista, apresentam-se, desse modo, conforme as obras dos três contistas, narrativas com identificações, em diferentes gradações, entre o sujeito da enunciação e o do discurso. O narrador, como organizador da ação narrada, estabelece a apreensão do sentido pela representação espaço-temporal da história.

Também nesse eixo memorialista, a prosa de ficção de Silviano Santiago situa-se, mais especificamente, no domínio da autoficção. De um lado, a vida do professor universitário que leciona e escreve, sua experiência como leitor e ensaísta e, de outro, o tratamento que dá ao texto ficcional, constituindo-o como um evento inédito. O conto “Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos”, uma das histórias mal contadas, enviesada entre ficção e ensaio, mostra o modo como o autor simula situações em que aparece, ao lado de vozes outras, o ensaísta que reflete sobre as poéticas no curso do modernismo brasileiro. A simulação mostra-se numa narrativa em primeira pessoa e estabelece um escritor, nascido em 1936, correspondendo-se, diante de laços de amizade, com Mário de Andrade (1893/1945), e comentando com o escritor paulista seus livros recém-lançados: *Paulicéia desvairada*, de 1922, e *Losango caqui*, de 1926, assim como, sem nomeá-lo, *Alguma poesia*, de 1930, de Carlos Drummond de Andrade. Com acuidade de um crítico, reflete sobre o conceito de felicidade que perpassa tanto a obra de Mário de Andrade, como a de Carlos Drummond de Andrade, assim como a de Manuel Bandeira, em seu livro *Carnaval*, de 1919. A narrativa trabalha, assim, com uma falsificação assistemática da memória, encerrando uma fábula vertiginosa, em que o sujeito da enunciação trama com dois tipos de discurso e desaparece no interior de uma narrativa desgarrada dos fatos no tempo.

Autran Dourado, como Silviano Santiago, é também um inventor de memórias. O narrador de ambos tem autonomia discursiva; diferem-se, no entanto, no

modo de relatar o que inventam como memorável. Em Autran Dourado, trata-se de “memórias imaginárias” para um “livro temporal, não cronológico”, que localiza no tempo o “risco do bordado”, conforme aparece em seu próprio livro de críticas (1973, pp. 68-69).

Em *O senhor das horas* (2006), Autran Dourado retorna, com sua poética memorialista, para o cenário da imaginada cidadinha mineira de Duas Pontes, situada unicamente no mapa do universo mítico estabelecido pelo prosador. Em “O herói de Duas Pontes”, conto do volume *O senhor das horas* (2006), retoma as mesmas invariantes que narram condutas, com o protagonista e herói Oriosvaldino Cunegundes, sua formação, aprendizados na Escola, no trabalho, no amor e na guerra da Revolta Constitucionalista. Os valores vividos pelo protagonista constituem-se em invariantes, reutilizadas, retomadas pelo prosador em seus “livros temporais” e assumem, de fato, a função do traço dominante da invariante mítica, voltada para falas estratificadas, de um dado universo literário, justapondo citações de dois sonetos e uma oitava de Camões² que operacionalizam a versão patética que o herói Oriosvaldino tem do mundo.

Diante dos novos tempos, com fortes alterações nas noções de afetividade, identidade, familiaridade, Menalton Braff opta por dramatizar as relações familiares contrárias à cultura do esquecimento, voltando-se para os dramas de histórias familiares, aquelas em que, em nossas memórias, reconhecemo-nos em experiências comuns: circunstâncias da vida que envolvem rituais familiares, hábitos e relações de parentesco com reconhecidas identidades culturais. O volume *À sombra do cipreste* (1999), mesmo diante dos novos tempos anunciados, não deixa de despertar no leitor as mesmas sensações de acomodação e impotência. “Adeus, meu pai”, um dos contos da obra, com uma forma literária híbrida – de enredo com atmosfera –, conta, em terceira pessoa, a história de Ana, a protagonista, com uma vida limitada entre os acontecimentos da morte da mãe e da doença e morte do pai. Assim, mostra-se o enredo do conto, que, nas cenas de um velório, cria a atmosfera da narrativa, a partir da movimentação de fragmentos do poema “Retrato”, de Cecília Meireles, de modo a exhibir o envelhecimento da protagonista Ana, postada ao lado do caixão do pai, e a mostrar o custo de uma existência, que nunca abandonou o conhecido compromisso familiar de cuidar dos pais.

“Os sapatos de meu pai”, conto do volume *A coleira no pescoço* (2006), dispõe, como o conto mencionado anteriormente, também de narrador em terceira pessoa, que observa a alma aflita da protagonista, jovem que sofre desde menina pelo abandono do pai. Trata-se, novamente, de um conto híbrido, em que a atmosfera elaborada pela narrativa compõe, na projeção da memória já imaginária da filha, imagens inconsistentes da figura do pai. A protagonista, curvada sobre uma calçada, imagina avistar o pai, ao fixar seu olhar nos sapatos de um transeunte, que deles tenta retirar o barro no meio-fio da calçada. Diferentemente da atmosfera ordenada pela história do conto anterior, neste conto, o desamparo da protago-

² Camões, L. *Sonetos*: “Um mover d’olhos, brando e piedoso”; “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”. *Oitava*: “Depois que a clara Aurora a noite escura”.

nista e seu desassossego são representados pela situação pontual, pelo instante de espanto da personagem, diante do eventual reconhecimento dos sapatos do pai.

A representação de memórias imaginárias demanda invenção fora da delimitação de um fato de memória. Artur O. Lopes trabalha com memórias imaginárias e inventa, pela voz do protagonista e narrador, nos espaços de uma casa de avós, uma série de acontecimentos que encerra contos com dimensão de fábulas. Os contos são determinados pelos espaços de cada um dos cômodos da casa, plasmados nas poéticas do mestre Edgar Allan Poe e de seu seguidor Jorge Luís Borges. Suas construções atendem a uma equação. O sexto faz-se estrutural: contém a fábula maior, o destino da trama dos demais, a planta baixa do livro; o décimo segundo conto discute a poética contística acima referida, nos legados daqueles dois autores, em cuja contística há invariantes, semelhanças, que se voltam para andamentos e motivos de histórias já contadas por outros autores, emulando-os. A imitação por emulação, conforme Jorge Luís Borges, por meio de citações, afirma uma identidade cultural, distanciando-se de critérios de propriedade autoral.

Charles Kiefer, escritor e orientador de oficinas literárias, simula uma situação de criação literária, numa sala de aula. Tais escolhas, conforme o encenado pela narrativa, coincidem com as atividades profissionais do escritor, professor e ficcionista: um duplo de professor e de escritor, no curso de uma experiência vivida entre dois tempos, sem marcas cronológicas. Uma narrativa sempre envolvida com um duplo, nos moldes da narrativa de Poe e Borges.

Jaime Prado Gouvêa, com *Fichas de vitrola e outros contos* (2007), volta-se também para as representações de memórias permeadas pelas experiências familiares comuns, como as domésticas e as escolares. Assim, o leitor estará sempre com o narrador e personagem, atento a uma encenação que, numa constante, movimenta os andamentos das narrativas acerca da dificuldade das personagens, sem experiência e sem auto-conhecimento para a tomada de conhecimento do mundo. As marcas do sujeito da enunciação nas representações da memória aparecem e desaparecem de acordo com o planejamento da ação narrada delegada ao narrador e conforme uma linha divisória calculada para os avanços e recuos da voz autoral, concordante com o diálogo que o autor quer realizar com a memória.

Jorge Hausen, em *A prenda de seu Damaso e outros contos* (2007), estabelece o modo de contar um caso e no estilo regionalista. O caso é uma unidade narrativa breve, de enredo, assumida por um narrador com a dicção e o ritmo de um contador de histórias, quase sempre, regionais, que assume a dicção da língua erudita.

Histórias do Rio Negro (2007), de Vera do Val, traz histórias situadas na extensão das margens do Rio Negro. O rio não invade ou condiciona os seres. Mesmo fazendo-se num cenário de julgamentos morais de dramas entre tipos sociais locais e estrangeiros, o rio flui e, com suas águas, movimenta os afetos e desejos da população ribeirinha. *Histórias do Rio Negro* apresenta-se como um livro de contos, preponderantemente, de personagens femininas e distante de quaisquer impulsos naturalistas, o que contraria opiniões presumidas que se tenha em torno da paixão da autora pelo Rio Negro.

Os dois últimos contistas – Vera do Val, que é bióloga, e Jorge Hausen, que é geólogo – mostram-se apegados às suas experiências em prospecção, apegados

dos às referências geográficas, respectivamente, do Rio Negro e dos Pampas. E levam essas referências a suas memórias ficcionais. A ordenação da memória dá-se, portanto, por meio do tempo e do espaço e se sinaliza nas geografias locais.

João Inácio Padilha faz um conto que representa experiências retidas na memória em que as contemplações do memorial dão-se em um campo figurativo borgeano. A memória não é nítida, não produz aproximação temporal; sem sensações de duração, assume o efêmero, a lembrança contida no interior de uma bolha, metáfora utilizada no volume como equivalente à do espelho em Jorge Luís Borges.

As personagens de Rubens Figueiredo ressoam vozes da personagem paradoxal do homem do subsolo. Rubens Figueiredo elabora uma trajetória de resignação para seus protagonistas, sempre frágeis, estranhos e que, por isso, submetem a formação da sua identidade ao outro; aceitam passivamente os acontecimentos da sua vida, tendo o outro como ancoradouro.

João Gilberto Noll intitula separadamente cada pequeno conto seu, em suas 338 colaborações, que publica posteriormente no volume *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003).

As personagens vagam por um tempo rude e distante, como o tempo bíblico dos primeiros dois volumes do *Antigo Testamento*; são errantes, deslocadas, vivem uma deriva memorialista, que se mostra apenas latente, ainda em barro, longe de uma experiência de vida.

O narrador, e também protagonista, dos microcontos de Noll tem a função de realizar o fazer receptivo e interpretativo que recai sobre os percursos temáticos e figurativos de sua narrativa, o que acentua sua aflição, seu drama de viver.

João Gilberto Noll, como também Raimundo Carrero – que, como assinalamos anteriormente, trabalha a cólera em seus contos – indica que mobiliza novos afetos para suas personagens, promovendo, a partir dos conhecimentos primários, primordiais, uma separação entre corpo e alma. As personagens transcendem, no que pensam e fazem, o que são, e, assim, reconstroem novas identificações, um novo circuito de afetos.

Edgard Telles Ribeiro traz representações de memórias conduzidas pela sabedoria e pelas experiências advindas da idade. Edgard Telles Ribeiro narra com maestria o conto híbrido de enredo e de atmosfera, ao entabular sequências narrativas com os entrecchos do destino, que ordenam furtivamente o cotidiano e mudam a sorte no jogo da vida.

Das 33 obras finalistas e vencedoras do Jabuti, aqui examinadas, 31 somam contos lidos numa só assentada. *Contos de Pedro* (2006), de Rubens Figueiredo, é dos poucos que reúne contos mais longos, que são, inclusive, romanceados depois, em *Passageiro do fim do dia*, de 2010. Tais contos variam entre 20 e mais de 40 páginas. Silviano Santiago também elabora textos mais longos, em torno de 20 páginas, exceto um único conto com mais de 40 páginas. *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003) de João Gilberto Noll, único volume que reúne microcontos.

A literatura volta-se para quaisquer realidades: a dada, realizada, possível de realização, inventada. E, em quaisquer das circunstâncias, não as reflete por inteiro, dividindo tal limitação com o leitor. De acordo com a *Poética* de Aristóteles, o vivido, dado como acontecido, o lembrado, tendem a moldar o verossí-

mil, em que o imitar, representar ânimos diversos é congênito no homem, com a possibilidade ainda de, conforme a necessidade e a coerência interna do texto em invenção, apelar para uma imitação com a participação do maravilhoso. Eça de Queiroz, considerando a mesma disposição anímica aristotélica como propulsora da mímese, constata, no prólogo ao livro de contos do Conde de Arnoso, de 1886, a “doce ocupação” do contista, que: “(...) poetiza singularmente a existência”, como quem “(...) nada mais quer nas regiões da Arte do que saber de vez em quando, com senso e bom gosto, contar uma história, imaginada ou lembrada”. Para Eça, “uma maneira de pintar a verdade, levemente esbatida na névoa dourada e trémula da Fantasia, satisfazendo a necessidade de Idealismo que todos temos nativamente, e ao mesmo tempo a seca curiosidade do Real que nos deram as nossas educações positivas [...]” (Queiroz, 2000, p. 71).

A literatura é uma forma da cultura que considera, nos fenômenos sociais, conhecimentos humanos, experiências acerca de aprendizados, de valores significativos estocados.

As festas literárias, os prêmios literários, a mídia e as redes sociais aproximam, cada vez mais, autores de leitores; promovem uma interlocução constante de autores e seus narradores com o público leitor. A prática criativa aproxima-se dos juízos críticos e do drama de viver. A organização do discurso ficcional representa formas da cultura que valorizam simbolicamente os acontecimentos advindos de padrões de valores vividos, cultivados e codificados.

O tratamento dado, aqui, aos 33 volumes laureados pelo Prêmio Jabuti, um total de 610 contos, procurou depreender seus valores e traços ficcionais recorrentes, a que denominamos conjuntos narrativos.

A noção de conjunto narrativo, como mostramos, possibilitou-nos analisar as matrizes que se constituem em nós convergentes – estruturas de conhecimento estáveis de medidas autorais. Destacamos, nesse caminho de investigação, os de traços ficcionais envolvidos com a cólera, o humor e a memória, definidos como conjuntos narrativos e, assim qualificados, conforme se manifestam por meio de invariantes comparáveis entre si e de uma mesma ordem de grandeza.

Procurando evidenciar o conjunto narrativo explorado pelos contistas, selecionamos e comentamos pelo menos um conto de cada volume. Os contos, que movimentam o motivo da cólera – primeiro conjunto narrativo depreendido –, mostram personagens, com atitudes obsessivas, hedonistas, hiperindividualistas e criminosas, que atuam sem cautela e sem civilidade, num ambiente urbano desnordeado, de selvageria já naturalizada.

O motivo da cólera, bestial ou não, constitui-se numa célula dramática que possibilita atributos diversos para as personagens: caracteres de ressentimento, frustração, desnordeamento, raiva, crueldade, compulsão, indiferença. São personagens que, em atos performáticos, voluntariosos e exagerados, promovem exhibições, para se verem reconhecidas em suas mentes aterrorizadoras, conscientes que são da sociedade do espetáculo em que vivem.

Loyola Brandão, à época, contava com 63 anos, idade por ele avaliada, no Suplemento de Minas, como a que renascera: “Estive no limite entre a vida e a morte, com um aneurisma na artéria cerebral direita. Sofri uma cirurgia, vivi, aqui estou, vinte anos de sobrevida. Outra vida, agora tudo é diferente” (Loyola

Brandão, 2016, p. 38). O humor, na vida e na arte, permite ao homem, sem querer assegurar-se das mínimas certezas, viver em desarmonia com o senso de realidade, com os princípios básicos da noção de realidade. O humor é transcendente; impõe, ao lado do conhecido, o desconhecido, o surpreendente, o incerto, potencializando-os. Reverte, nos contos, o princípio da causalidade, estabelecendo um diálogo entre duas situações de experiências vividas; sobrepõe uma situação a outra. *O homem que odiava a segunda-feira* é todo ele assim, bem como *Pequenos amores*. Essa reversão da causalidade aparece também em alguns contos de Rubem Fonseca e Sérgio Sant'Anna; em narrativas em que a cólera é enfrentada e corroída pelo humor.

Também considerado entre os contos de conjunto narrativo voltados ao humor, o volume *Paraísos artificiais* (2004), de Paulo Henriques Britto, traz histórias de enredo e de atmosfera com situações entre o real e o insólito. As vivências das personagens conjugam experiências típicas do cotidiano e experiências estranhas ao real, em que o insólito é construído pelo humor.

A enunciação da memória, que, como vimos, compreende o terceiro conjunto narrativo, não tem um expediente fixo e envolve as obras: *Duas tardes* (2002) e *O volume do silêncio* (2006), de João Anzanello Carrascoza; *Invenção e memória* (2000) e *Durante daquele estranho chá* (2002), de Lygia Fagundes Telles; *Arquitetura do arco-íris* (2004), de Cíntia Moscovich; *A hora extrema* (2005), de Mário Araújo; *Histórias mal contadas* (2005), de Silviano Santiago; *Antologia pessoal* (1998) e *Logo tu repousarás também* (2006), de Charles Kiefer; *O senhor das horas* (2006), de Autran Dourado; *À sombra do cipreste* (1999) e *A coleira no pescoço* (2006), de Menalton Braff; *A casa de minha avó e outros contos exóticos* (2006), de Artur O. Lopes; *Fichas de vitrola* (2007), de Jaime Prado Gouvêa; *Histórias do Rio Negro* (2007), de Vera do Val e *A prenda de seu Damaso e outros contos* (2007), de Jorge Hausen; *Bolha de luzes* (1998), de João Inácio Padilha; *As palavras secretas* (1998) e *Contos de Pedro* (2006), de Rubens Figueiredo; *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003), de João Gilberto Noll; *Histórias mirabolantes de amores clandestinos* (2004), de Edgard Telles Ribeiro.

O escritor, diante da enunciação do memorável, dispõe como quer, ao evocá-lo, do lembrado, recordado; memória e imaginação consistem em traços constitutivos do sujeito. Assim, autores elaboram textos que fabulam com a memória fictícia de dramas familiares, e também com a autoficção, que aproxima autores dos seus narradores, em circunstâncias passadas que se apresentam como semelhantes. Na autoficção, funcionam tanto as vozes da recordação, quanto as vozes imaginárias, que se mostram sem a delimitação própria dos fatos da memória.

A memória é um saber narrativo e temático; uma reconstituição de acontecimentos por meio de um fazer interpretativo. O ficcionista, ao contá-la ou romanceá-la, procura uma junção entre o seu mundo, sua memória individual e as formas literárias do conto ou do romance.

A memória, assim, traz, na argumentação narrada, as marcas centrais, nodais, do recordado; ela tenciona as ações do conto ou do romance; as situações ficcionais trabalhadas com a memória recebem tratamento cuidadoso no âmbito das várias vozes da narrativa, encadeadas, por sua vez, tanto para o drama de existir que envolve relações familiares, como para os dramas individuais de almas subterrâneas, aterradas em sua solidão, diante de vivências pobres, de pouca expe-

riência. As narrativas, desse modo, mostram, entre sensações e estranhezas, a fragilidade das personagens, que não têm condição ou disposição para mudanças ou tomadas de consciência, em meio a seus conflitos morais e sociais.

A matéria memorial é cultivada tanto numa vertente da representação da experiência vivida, aproximando-se de memórias coletivas, mitologias pessoais, como numa vertente de experiências inventadas, despersonalizadas, desenvolvidas em linhas difusas entre as memórias coletiva e literária.

A partir da ideia aristotélica, a que já recorremos, de que o imitar é congênito ao homem, podemos entender que emular também é imitar. Imitar o texto já realizado, uma obra de arte já publicada, considerando-o em citação, de acordo com os vários casos apontados neste estudo. As diferenças nos modos de citar, entre clássicos, modernos e contemporâneos, estão no fato de que o texto clássico faz citações sem arruinar a ideia de tradição, já os modernos e os contemporâneos mostram-se alheios à tradição: não tomam posições ao repetir o já dito, incorporando-no, informalmente, ao texto citante. Dessa maneira, dois ou mais textos podem participar, com conteúdos, referências, do conjunto de uma mesma obra ficcional. A atitude literária da emulação, desse modo, entre modernos e contemporâneos, estabelece interações entre ficções literárias, em que conteúdos diegéticos passam a compor o conjunto de uma mesma história, dependendo da hermenêutica do leitor para a decifração da sua identidade diegética.

Diante do exposto, e mediante o *corpus*, desta pesquisa, que envolve tanto autores mais jovens, quanto mais amadurecidos, percebemos que uns e outros não descendem de experiências históricas tão distintas. Assim sendo, seria apropriado pensarmos numa geração 99-00? O que possibilitaria filia-los a uma geração literária? Os autores reunidos, ao que nos parece, não compreendem uma geração; são contemporâneos e consideram seu tempo de forma diferente em suas obras, o que se mostra, por exemplo, no modo como o motivo da memória recebe, entre eles, preferência e tratamentos diversos.

A prosa de ficção participa de discursos expandidos, dotados de categorias complexas – tempos, espaços, personagens –, com a função de representar, construir um espetáculo verbal por meio de uma operação configuradora composta de esquemas narrativos, com intrigas, enredos, que tornam narráveis valores culturais. O conto surpreende seu leitor ao abreviar e, assim, reinventar o modo de contar uma história. Há, na fatura do conto, como ressaltamos, uma característica dominante: sua brevidade. O conto não tem espaço para explicações nem digressões; tais disposições contrariam o que é exponencial para sua forma literária: a trama.

O que evidenciaria, nos contistas relacionados e premiados, a marca de uma tendência? Não depreendemos dos contos um possível diálogo de seus autores sobre rumos da prosa ficcional no Brasil. Os contos estão assentados numa realidade, e deles emerge o que está nas estruturas sociais, mas, mesmo assim, não notamos em seu universo verbal um ideário de pertença, uma tendência, um fazer ficcional ordenado por ideias nucleares de uma geração ou entre gerações.

Os autores são escritores profissionais que fazem literatura. Veem com ceticismo a importância tanto da literatura quanto do livro na vida do cidadão; escrevem em *sites*, *blogs*; escrevem por paixões e homenageiam autores predile-

tos em seus textos. Não escrevem para intelectuais. Não querem mudar o Brasil com a ficção; não se orientam pela noção de originalidade, e, assim, apropriam-se do legado literário sem se preocupar com um estilo. Os assuntos literários são intrapoéticos: transpassam séries históricas da literatura com poucas raízes nos momentos histórico-literários. Desse modo, fazem-se, ao lado de seus narradores, interlocutores entre sua obra e o público leitor, por meio de situações e atitudes irreverentes em relação às convenções literárias.

Ratificando a hipótese que norteou esta pesquisa, pode-se afirmar que os autores das obras aqui consideradas, que já foram chamados de geração 99-00, não formam uma vanguarda, não apresentam o conto com uma nova forma de narrar. Não desenvolvem ou exercem uma vanguarda na sua prosa de ficção. Não podemos dizer, por exemplo, que temos contistas à frente de outros no modo de contar o conto. Escritores de gerações diferentes, individual e reiteradamente, relacionam-se com o público leitor – leitores comuns, estudantes, professores do ensino fundamental e médio, universitários, críticos literários –, por meio de redes sociais. E, assim, se apresentam de modo heterogêneo, sem transmitirem nem comporem uma ideia ou um pensamento de geração acerca da literatura. Suas experiências literárias são desiguais, embora apresentem, como mostramos, valores literários próximos, com concepções estéticas afins.

Referências bibliográficas

- Camões, L (2001). *Sonetos de Camões* (pp. 62 e 127). Edição comentada e anotada por I. F. Torralvo e C.C. Minchillo. São Paulo: Ateliê.
- Camões, L (1843). *Obras completas de Luís de Camões* (V. 2, p. 228). Organização J.V. Barreto Feio, & J.G. Monteiro. Lisboa: Livraria Europea de Baudry.
- Recuperado de: <https://books.google.com.br/books?id=T78GAAAAQAAJ&pg=PA228&lpq=PA228&dq=depois+que+a+clara+aurora+a+noite+escura&source=bl&ots=AENNoY2V9F&sig=PEq-xdr5pb_NmBB80Y4pjDScAlg&hl=pt-BR&sa=X&sqi=2&ved=0ahUKewj0LeG__zSAhXFHZAKHRpXBOMQ6AEIGjAA#v=onepage&q=depois%20que%20a%20clara%20aurora%20a%20noite%20escura&f=false>. Acesso em: 24-04-2016.
- Dourado, A (1973). *Uma poética de romance*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Guia de Orientação (2016). Prêmio Jabuti. SP: Câmara Brasileira do Livro. Recuperado de: WWW.premiojabuti.com.br Acesso: 24-04-2016.
- Guia de Orientação (2016, març./abr.). Tudo bem? Até agora, tudo. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, 1367, 38.
- Queiroz, E (2000). Prefácio dos *Azulejos* do Conde de Arnoso. Literatura e arte. *Obras completas* (pp. 59-75). Org. por B. Berrini. Lisboa: Relógio d'Água.

Resumo

Esta exposição prende-se a um inventário e juízo crítico em torno de 610 contos, que compõem 33 obras finalistas do Prêmio Jabuti, no Brasil, entre os anos 1999 e 2008. Depreendemos, do volume de valores narrados nos contos, os traços ficcionais específicos envolvidos com violência, memória e humor que definimos como conjuntos narrativos, assim qualificados conforme se manifestam por meio de invariantes comparáveis entre si e de uma mesma ordem de grandeza. A noção de conjunto narrativo possibilitou-nos comentar as ideias matrizes que se constituem em nós convergentes – estruturas de conhecimento estáveis de medidas textuais, autorais.

Abstract

This exposition is based on an inventory and critical judgement of around 610 short stories that make up the 33 Jabuti Prize finalists in Brazil, between 1999 and 2008. From the amount of values narrated in the short stories, we learn about specific fictional traces involved with violence, memory and humor, which we define as narrative sets, thus qualified as they manifest themselves through invariants comparable between themselves and having the same order of magnitude. The idea of a narrative set has allowed us to comment on predominant ideas, which constitute converging ties – stable knowledge structures with textual, authorship measures.

“Le roi Candaule” de La Fontaine – um conto, na diversidade de géneros dos ecos literários de um célebre episódio de Heródoto

“Le roi Candaule” by La Fontaine – a tale, in the diversity of genres of the literary echoes of a famous Herodotus’ episode

Cristina Abranches Guerreiro

CEC / FLUL
cguerreiro@fl.ul.pt

Palavras-chave: La Fontaine, conto, novela, Gíges e Candaules, Heródoto, Platão.
Keywords: La Fontaine, tale, novella, Gyges and Candaules, Herodotus, Plato.

Para explicar a ascensão dos Mérmnadas ao trono da Lídia (c. 687 a.C.), Heródoto (I, 8-13) narra as circunstâncias em que Gíges alcançou o poder, matando Candaules (o último membro da dinastia dos Heraclidas) e desposando a rainha viúva. Conta o historiador que, orgulhoso da beleza da esposa, Candaules a enaltecia com frequência nas conversas que mantinha com Gíges, membro da guarda real e seu homem de confiança. E, para comprovar que não era infundado tal deslumbramento, propôs ao seu confidente que a observasse nua, para avaliar *de visu* o seu esplendor. Perante a relutância de Gíges (assente na convicção de que “cada um deve ver apenas aquilo que lhe pertence”), Candaules insiste, prometendo escondê-lo atrás da porta do quarto, para que a mulher, ao deitar-se, não o veja. Mas a rainha apercebe-se da situação e, no dia seguinte, manda chamar Gíges, para lhe apresentar duas alternativas: pagar com a vida o facto de ter visto o que não devia, ou matar Candaules herdando o trono e a viúva.

Estruturalmente, esta narrativa do primeiro livro das *Histórias* de Heródoto evidencia as características enumeradas por Aguiar e Silva (1967) na definição de conto: “centrado sobre a representação de um episódio, de um caso humano comovente, curioso ou invulgar”, o conto “caracteriza-se por uma forte concentração da intriga, do espaço e do tempo, pela unidade de tom e por um número relativamente reduzido de personagens, dando escassa importância à narração e à descrição”.

I

Nos versos iniciais do conto “Le roi Candaule et le maître en droit”, La Fontaine apresenta o célebre episódio de Heródoto como exemplo do funesto destino propiciado por insensatas opções (La Fontaine, 1965, p. 268):

Force gens ont été l’ instrument de leur mal:
Candaule en est un témoignage.
Ce roi fut en sottise un très grand personnage;
Il fit pour Gygès son vassal
Une galanterie imprudente et peu sage.

Múltiplas são, porém, as variantes com que o autor francês recria o relato do historiador grego. Para que Gíges possa ser testemunha da sua felicidade suprema, Candaules decide mostrar-lhe o belo corpo da rainha, durante o banho, sem que ela dissesse se apercebia (“Je vous la veux montrer sans qu’elle en sache rien”), mas impõe-lhe uma condição: que se abstenha de quaisquer emoções, limitando-se a admirá-la como uma bela estátua de mármore. Tal visão desperta, contudo, em Gíges uma incontrolável paixão (“Ils vont: Gygès admire. Admirer c’est trop peu: / Son étonnement est extrême. / Ce doux objet joua son jeu”). Quando, em tom jocoso (“prétendant rire”), Candaules revela à esposa o que com Gíges combinara, ela não manifesta a sua revolta, mas o ódio que sente contra o marido e um amor nascente por Gíges despertam-lhe uma sede de vingança que só a morte do rei poderá saciar. Com uma poção fatal, “le pauvre roi par nos amants / fut député vers le Cocyte”. Nos últimos versos da narrativa, a descida de Candaules ao sombrio reino dos mortos (“le noir rivage”) contrasta com a fulgurante ascensão de Gíges (“Tandis qu’aux yeux de Gygès / S’étaient de blancs objets”), no trono e no coração da bela rainha.

Como sugere o título deste conto, a célebre história de Candaules serve de preâmbulo a outra narrativa, proposta nos versos 117-122 (La Fontaine, 1965, p. 269):

Mon dessein n’ était pas d’ étendre cette histoire,
On la savait assez. Mais je me sais bon gré;
Car l’ exemple a très bien cadré;
Mon texte y va tout droit; même j’ ai peine à croire
Que le docteur en lois dont je vais discourir
Puisse mieux que Candaule à mon but concourir.

À semelhança do rei lídio, “le docteur en lois” da segunda história – inspirada num conto de *Il Pecorone* de Giovanni Fiorentino (1897, pp. 8-19) – é também o catalisador da sua própria infelicidade: incentivado pelo jurista a viver uma aventura amorosa em Roma, um dos seus estudantes acaba por cortejar, sem o saber, a esposa do mestre. Suspeitando da infidelidade da consorte, o doutor decide surpreendê-la num encontro marcado com o jovem galanteador. Mas uma velha alcoviteira, cúmplice da adúltera, por esta incumbida de receber o amante, reconhece o marido enganado: na penumbra, finge acompanhá-lo ao quarto da dama, dizendo-lhe que se prepare para o encontro amoroso, mas fazendo-o entrar

numa das salas de aula, numa bem triste figura, ridicularizado e alvo do riso de quantos assim o vêem.

Sem longas descrições nem análise psicológica, pela sua brevidade narrativa, a cada um destes dois distintos episódios associados por La Fontaine se aplicam as palavras de Eça no "Prefácio dos *Azulejos do Conde de Arnoso*" (Queiroz, 1986, p. 1439):

No conto tudo precisa ser apontado num risco leve e sóbrio: das figuras deve-se ver apenas a linha flagrante e definidora que revela e fixa uma personalidade; dos sentimentos, apenas o que caiba num olhar, ou numa dessas palavras que escapa dos lábios e traz todo o ser; da paisagem somente os longes, numa cor unida.

II

Nos capítulos XXXIII-XXXV da primeira parte de *Don Quijote*, alguns ecos do episódio de Gíges e Candaules sugerem que o célebre passo de Heródoto poderá ter sido uma das fontes de inspiração de Cervantes, na história de Anselmo e Lotário. No final do capítulo XXXII, o título desta narrativa suscita a curiosidade da personagem que depois a lerá a um grupo de ouvintes atentos (Cervantes, 2004, pp. 326-327):

Llevábase la maleta y los libros el ventero, mas el cura le dijo:
 – Esperad, que quiero ver qué papeles son esos que de tan buena letra están escritos. Sacólos el huésped, y, dándoselos a leer, vio hasta obra de ocho pliegos escritos de mano, y al principio tenían un título grande que decía: *Novela del Curioso impertinente*. Leyó el cura para sí tres o cuatro renglones y dijo:
 – Cierto que no me parece mal el título de esta novela y que me viene voluntad de leella toda.
 [...] había tomado Cardenio la novela y comenzado a leer en ella; y pareciéndole lo mismo que al cura, le rogó que la leyese de modo que todos la oyesen.
 – Sí leyerá – dijo el cura –, si no fuera mejor gastar este tiempo en dormir que en leer.
 – Harto reposo será para mí – dijo Dorotea – entretener el tiempo oyendo algún cuento [...]
 – Pues, de esa manera – dijo el cura –, quiero leerla, por curiosidad siquiera: quizá tendrá alguna de gusto.

Aplicando à narração oral o termo *cuento* (que designa, por exemplo, a história narrada pela pastora Marcela, no cap. XIII da primeira parte de *Don Quijote*), Cervantes apresenta *El curioso impertinente* como *novela*, por se tratar de uma narrativa escrita (Barquero Goyanes, 1988, p. 103).

Para comprovar a fidelidade da esposa (cuja conduta não dá azo à mínima desconfiança) e avaliar a sua resistência ao eventual assédio de um galanteador, Anselmo exige a Lotário, o seu maior amigo, que se finja por ela apaixonado e a corteje. Sem qualquer intenção de cumprir tão insensata incumbência, Lotário vê-se obrigado a simular que a põe em prática. Mas o suposto actor acaba por se enamorar e conquistar, contra a sua própria vontade, a mulher de Anselmo, que também não resiste aos impulsos da paixão que a invade. Durante algum tempo, os dois amantes conseguem iludir o marido enganado, levando-o a crer

na inabalável virtude da consorte. No dia em que Anselmo descobre a verdade, sem forças para suportar a situação adversa gerada pela sua impertinente curiosidade, sucumbe à dor da desonra e da solidão. Na solidão morrerá também, pouco depois, a viúva – no convento em que o amante a deixara, ao partir para o combate em que perderia a vida, arrependido da sua conduta para com o amigo.

Como Candaules, Anselmo propiciou a infidelidade da esposa e levou um amigo a transformar-se num rival; à semelhança de Giges, Lotário foi induzido a aceitar uma proposta em relação à qual manifestou relutância, sem conseguir isentar-se do seu cumprimento. Sem qualquer referência explícita a Giges e Candaules, não será, pois, inadmissível associar este conto de Cervantes aos testemunhos literários da recepção do célebre episódio de Heródoto.

III

Em contraste com a brevidade do conto, o esquema da novela caracteriza-se pela pluralidade e sucessividade dramática, um número ilimitado de personagens, liberdade de tempo e espaço, uso da descrição e da dissertação (Moisés, 1983, p. 89) – recursos que se evidenciam na novela *Le roi Candaule* de Théophile Gautier.

Tomando por base o texto de Heródoto, o autor incorpora na sua narrativa elementos provenientes de outras fontes literárias (Gautier, 1917, p. 415), entre os quais o nome da rainha¹. No dia em que Candaules toma por esposa a loura Nísia, o povo apinha-se nas ruas para ver passar o cortejo nupcial: todos conhecem a fama da rara formosura da recatada jovem, oculta aos olhos do mundo pelo véu que sempre lhe cobre o rosto. Nesse dia festivo, ao olhar para a noiva do monarca, Giges reconhece a bela jovem por quem se apaixonara, quando, enviado numa missão oficial à Bácia, tivera a sorte de lhe ver o rosto, no momento em que o vento, providencialmente, lhe levava para longe o véu.

O narrador enaltece a beleza da rainha e o pudor exacerbado que a leva a repudiar com frieza os olhares embevecidos e o êxtase de Candaules ao contemplá-la. Apesar de convidar Giges a comprovar *de visu*, oculto atrás da porta do quarto real, a beleza de Nísia, o rei recomenda-lhe que não se deixe apaixonar pelos seus encantos, olhando-a apenas como uma bela estátua e não como uma mulher (Gautier, 1917, p. 409). Acedendo a observar a rainha (para não incorrer na ira do monarca, contestando a sua vontade), Giges sente renascer a chama da paixão e sente ciúmes de Candaules, pensando que, se possuísse Nísia, guardaria bem o seu tesouro. É, pois, com um misto de amor e ciúme que Giges actua como cúmplice da soberana no regicídio. Não amando Candaules, desvanecem-se no coração de Nísia a ternura e o respeito que por ele nutria, no preciso instante em que se apercebe da indigna situação em que o marido a envolvera.

¹ Heródoto não menciona o nome da mulher de Candaules. Tomando por fonte Ptolemeu Heféstion, Fócio (190, 150 b) refere que ela se chamava Nísia (embora os antropónimos Clícia, Abro e Tudo lhe tenham sido também associados); o autor admite que o historiador tenha omitido o nome da soberana, por este lhe ser odioso desde o dia em que o seu amado Plesíroo se enforcara, por uma mulher chamada Nísia não corresponder ao seu amor.

Sentindo-se adúltera e impúdica por ter sido ultrajada como uma vulgar amásia de festim, alia à sua sede de vingança um amor latente por Giges, para quem o destino parecia impeli-la. As múltiplas alusões ao destino (Gautier, 1917, pp. 365, 387-388, 391) culminam num curioso indício da morte de Candaules (Gautier, 1917, pp. 384-385): estando repleta a sala onde se encontram expostas as estátuas dos membros da dinastia dos Heraclidas, a sua efígie ocupa o último lugar disponível, não havendo espaço para colocar as imagens dos seus descendentes.

IV

A novela de Gautier foi uma das fontes de inspiração de Friedrich Hebbel, na tragédia em cinco actos *Gyges und sein Ring*, cujo enredo alia à versão de Heródoto a variante da história de Giges e Candaules narrada por Platão (*Rep.* II, 359-360b; X, 612b): Giges apascentava os rebanhos do rei da Lídia, quando encontrou um anel que conferia ao seu possuidor a propriedade de se tornar invisível. Como era ambicioso, o pastor usou os poderes mágicos da jóia para entrar no palácio, seduzir a rainha e, como seu cúmplice, matar o soberano – o que lhe valeria a ascensão ao trono.

Na tragédia de Hebbel, Giges é um grego que, em viagem para o Egipto, se encontra de passagem na corte de Candaules e se dirige ao rei para lhe pedir que o deixe participar nos jogos lídios. Não querendo conservar em seu poder um anel mágico que encontrara na Tessália, capaz de tornar invisível o seu possuidor, Giges decide oferecê-lo ao rei da Lídia. Depois de surpreender no palácio, com o auxílio do anel, os planos de uma conspiração, Candaules enaltece, perante Ródope², sua esposa, esse mágico recurso; cautelosa, a rainha pede ao marido que o devolva. Decidido, porém, a aproveitar as propriedades da jóia, Candaules obriga Giges a usá-la, para ver nua a soberana nos aposentos reais. Considerando que só a morte poderá apagar a sua culpa, Giges entrega a vida nas mãos de Candaules e devolve-lhe o anel, receoso de desejar ver de novo o que não deve. Chamado à presença da rainha, declara-lhe o seu arrependimento e a vontade de se suicidar para expiar a culpa. Quando Ródope lhe propõe que mate Candaules, parece-lhe preferível o suicídio, mas a beleza da rainha, o amor que por ela sente e a esperança de vir a desposá-la levam-no a aceitar ser o instrumento da sua vingança. A nobreza de carácter impede-o, contudo, de matar como um vulgar criminoso: resolve desafiar Candaules para um duelo, que terminará com a morte de um deles. Ainda recua, no momento decisivo, mas trava o combate na esperança de desposar Ródope.

Candaules é nesta tragédia um homem excessivamente confiante, um esteta orgulhoso da beleza da sua mulher. Ao reconhecer a paixão que nasce no coração de Giges depois de ver desnuda a bela Ródope, Candaules começa por rejubilar (pensando que outro homem inveja a sua sorte), mas pouco depois vê nele um

² Não figurando em nenhuma das versões antigas da história de Giges e Candaules, Ródope é também o nome da mulher de Candaules no esboço da tragédia *König Kandaules* de Hugo von Hofmannsthal.

rival e propõe-lhe que parta para nunca mais se verem; sente ciúmes, mas não pode deixar de admitir que é ele próprio o responsável pela situação. Os remorsos levam-no a prometer à rainha que respeitará o seu recato e nunca mais lhe pedirá que retire o véu. Quando ela reclama a punição do indiscreto observador, o rei afirma que não pode matá-lo porque não é lícito que outro homem sofra pelo sacrilégio por ele planeado. Pede então a Gíges que revele à rainha tudo aquilo que ele próprio não consegue confessar. Reconhece-se merecedor da morte que Ródope para ele reclama, prometendo lutar com brio no duelo, mas maldizendo o anel cujo uso lhe foi funesto.

A rainha é a mais complexa das três personagens. Sentindo-se ultrajada pela presença de um estranho nos seus aposentos, deseja a morte e pede ao marido que a mate. Pensando que o culpado é Gíges, supõe que Candaules se sente traído, mas sem força para lavar a sua honra com a morte da esposa ou do homem que ousou entrar nos aposentos reais; ao saber, porém, que foi o marido o responsável pela vergonha que a consome, ela reclama a Gíges que o mate, prometendo-lhe em troca o trono e jurando dar-lhe a sua mão. Depois de lhe conferir o poder real, Ródope pede-lhe que a acompanhe ao altar. Para não cometer perjúrio, estende-lhe a sua mão, mas logo se liberta desse simulado vínculo, para cravar no peito um punhal, imolando-se em nome da honra e do pudor. O desenlace da versão de Hebbel sugere que o dramaturgo terá procurado desenvolver a dimensão trágica do conflito íntimo da rainha, dando à personagem um final de vida sem testemunhos na tradição clássica da história de Gíges e Candaules.

V

No argumento e na caracterização das personagens, são nítidas as afinidades do texto dramático de Hebbel com o esboço de Hugo von Hofmannsthal para a tragédia em cinco actos *König Kandaules*.

Abalado por se sentir responsável pela morte da sua amante (às mãos do marido, enciumado), Gíges, comandante das tropas lídias, decide apresentar ao rei o pedido de demissão. Refere que possui um anel mágico que confere invisibilidade (mas de que, por receio, jamais se serviu) e oferece-o a Candaules, para que ele possa desmascarar a conspiração que na corte germina. Ao verificar, porém, o sentimento de culpa de Gíges pela morte da sua amante, o rei sente a curiosidade de saber se a beleza da rainha Ródope será capaz de apagar essa lembrança. Devolve, pois, ao súbdito o anel mágico, sugerindo-lhe que o use para observar a soberana no seu quarto: deslumbrado pelo encanto de Ródope, Gíges considera-se desprezível por ter acedido à proposta de Candaules.

A incómoda sensação da presença de um intruso nos seus aposentos leva a rainha a mandar crucificar os servos que lhe terão permitido o acesso. Conduzido ao cárcere por ter sido visto nas imediações, Gíges insinua a culpa de Candaules. Ultrajada, Ródope induz o súbdito ao regicídio. Recusando-se a usar o anel para ocultar o homicídio, Gíges é preso e torturado. As tropas do palácio organizam um motim. A soberana manda libertar o prisioneiro, mas as mulheres da família do rei assassinam-no como ménades, atirando a cabeça da vítima aos súbditos

amotinados. Ródope ordena então às aias que lhe preparem um último banho, durante o qual põe fim à vida, cortando as veias.

A morte de Giges é um desenlace sem precedentes na tradição clássica da história de Giges e Candaules (concebida como uma lenda etiológica, para explicar o fim da dinastia dos Heraclidas e a ascensão de Giges e da família dos Mérmnadas ao trono da Lídia).

VI

Alguns tópicos da tradição foram também recriados por André Gide, no drama em três actos *Le Roi Candaule*, em que Giges e Candaules representam duas perspectivas opostas acerca da felicidade. Giges é um pescador, que leva à mesa do rei um peixe em cujo ventre se encontra um anel com uma enigmática inscrição: *εὐτυχίαν κρύπτω* (eu escondo a felicidade). Em vez de seguir este conselho, o monarca compraz-se em suscitar a inveja alheia com a beleza da esposa. Descobrimo que o anel confere invisibilidade, Candaules entrega-o ao pescador e exorta-o a tirar partido desse instrumento para observar a bela rainha Nísia nos seus aposentos. Invisível, levado pela paixão, Giges seduz a soberana, que a ele se entrega, pensando tratar-se de Candaules. Convicta de que nenhuma mulher deve pertencer a dois homens, ao ouvir Giges confessar-lhe o amor que por ela sente, revelando o plano concebido pelo rei, Nísia pede-lhe que volte a usar o anel mágico para cravar um punhal no peito de Candaules. Atormentado pelo ciúme e pelos remorsos, o rei está decidido a guardar doravante só para si a beleza da esposa, quando Giges dele se aproxima, invisível, para desferir o golpe fatal. Nísia entrega a Giges a sua mão e o reino, afirmando-se disposta a deixar de usar o véu que tanto desagradava a Candaules. O novo consorte obriga-a, porém, a usá-lo, obedecendo zelosamente à regra da felicidade que Candaules infringira: "Je cache le bonheur".

VII

A incauta determinação com que Candaules insensatamente atenta contra o recato da esposa, perturbando a harmonia conjugal que deveria procurar defender, estabelece a transição entre o trágico e o cómico e foi o motivo explorado por alguns dramaturgos que recriaram a história de Giges e Candaules sob a forma de comédia.

Em *Le roi Candaule*, comédia lírica em quatro actos e cinco quadros, com libreto de Maurice Donnay e música de Alfred Bruneau, Candaules é um rei esteta obcecado pela nudez, enquanto sublime manifestação da beleza. Ao ouvir Giges enaltecer a sua amada, Candaules desafia-o a observar a rainha no banho. Apercebendo-se da situação, ela não sabe se deve odiar mais Giges ou Candaules. O rei admite a sua culpa, reconhece os ciúmes que sente ao pensar em Giges e sublinha o seu amor pela esposa, jurando que nunca mais a exporá aos olhos de outro homem. Mas, ao ouvir Giges declarar-lhe o seu amor, a rainha corresponde aos sentimentos do súbdito, pedindo-lhe que mate Candaules. A solução encontrada por M. Donnay para o desfecho do quarto acto explora um efeito cómico

que não figura nas restantes versões: errante e invisível, a sombra do rei morto vem observar o novo par, na noite dos esponsais, comentando em aparte as palavras de ambos e prometendo regressar todas as noites, para expiar a sua culpa.

VIII

Na comédia um acto *Le Roi Candaule*, de Henry Meilhac e Ludovic Halévy, as desventuras do rei lídio não são o tema, mas antes o pretexto para a intriga. A acção decorre num teatro, num corredor de acesso aos camarotes, durante uma récita da ópera *buffa Le Roi Candaule*. Nas cenas mais licenciosas do espectáculo, um pai obriga as duas filhas a sair do camarote; mas dois meliantes, que conhecem de cor a peça, entretêm no corredor as jovens, contando e cantando todas as partes censuradas pela moral paterna. No mesmo corredor se encontram, por acaso, dois amigos casados, cada um deles acompanhado pela mulher do outro, disposto a seduzi-la num camarote isolado. Desnorteados pelo ciúme, pensam lavar a honra em duelo, mas acabam por se reconciliar, tomando a experiência como um aviso: a infidelidade é um risco que algumas situações propiciam e um amigo pode tornar-se um rival – conforme atesta a história de Giges e Candaules.

IX

Na comédia em três actos *El anillo de Giges, y mágico rey de Lidia*, de José de Cañizares, poucos são os elementos inspirados no célebre episódio de Giges e Candaules, na versão de Platão para que o título remete.

O pastor Giges encontra um anel mágico no túmulo do mago Zoroastres, cujo espírito lhe augura a fama e a glória de vir a ser o salvador da pátria. Quando o rei da Magnésia declara guerra ao da Lídia, por este lhe negar a mão da sua filha (porque um oráculo lhe vaticinara que, se não a casasse com um homem do seu sangue, perderia o reino e a honra), com os poderes mágicos da jóia, Giges ajuda as tropas lídias a alcançar a vitória. Apaixonado pela filha do rei, usa também o anel para entrar, invisível, no palácio, para lhe expressar o seu amor. Antevendo em sonhos que Giges será o seu sucessor, o rei decide matá-lo, para não entregar o trono a um pastor; mas o espírito de Zoroastres vem revelar que esse jovem pastor é afinal o filho do falecido irmão do rei. Pouco depois, Giges toma por esposa a princesa.

Doze personagens (dois reis, duas princesas, dois nobres, dois servos, uma deusa, um mago, uma estátua e um pajem), além de dezenas de figurantes (soldados, aias, músicos) sustentam uma complicada intriga, movida por amores cruzados, oráculos, visões e presságios. As indicações cénicas que o texto apresenta sugerem uma encenação aparatosa: no primeiro acto e no último, o cenário representa uma gruta, árvores e montes; Giges e o seu criado voam; o herói e a sua amada aparecem sentados no trono de Vénus; para explicar que não foi por acaso que o jovem pastor encontrou o anel mágico, Vénus desce à terra, num carro de pombas.

Na trama desta comédia, a ascensão de Giges ao trono da Lídia e o anel mágico são os únicos tópicos inspirados na versão narrada por Platão, para a

qual o título da peça remete. Mas o dramaturgo espanhol recria esses elementos: o anel mágico, que só a Giges confere invisibilidade, torna-o também capaz de voar, de fazer aparecer tropas ou um ninho de vespas; sobrinho de Candaules, Giges sobe ao trono por direito (e não por regicídio), tomando por esposa a filha (e não a mulher) do seu predecessor.

X

No romance *The English Patient*, Michael Ondaatje reproduz o célebre passo de Heródoto (na versão inglesa de Macaulay, 1890).

No capítulo "The cave of swimmers", o protagonista conta como se apaixonou por Katharine, mulher de Clifton, um dos membros da sua equipa numa expedição no norte de África. Pouco depois de ter emprestado a Katharine as *Histórias* de Heródoto – o seu livro de eleição – ele recorda como a ouviu ler o episódio de Giges e Candaules, numa confraternização organizada pelo marido para celebrar a descoberta de uma valiosa série de achados arqueológicos. As palavras de Heródoto são, nesta analepse, entrecortadas por considerações do narrador sobre algumas afinidades da lendária história com a sua própria experiência (Ondaatje, 1992, pp. 246-249):

Then she began to read from *The Histories* – the story of Candaules and his queen. [...] There are several things one can say. Knowing that eventually I will become her lover, just as Gyges will be the queen's lover and murderer of Candaules. I would often open Herodotus for a clue to geography. But Katharine had done that as a window to her life. Her voice was wary as she read. Her eyes only on the page where the story was, as if she were sinking within quicksand while she spoke. [...] This is a story of how I fell in love with a woman, who read me a specific story from Herodotus. I heard the words she spoke across the fire, never looking up, even when she teased her husband. Perhaps she was just reading to him. Perhaps there was no ulterior motive in the selection except for themselves. It was simply a story that had jarred her in its familiarity of situation. But a path suddenly revealed itself in real life. Even though she had not conceived it as a first errant step in any way. I am sure. [...]

It is a strange story. [...] The vanity of a man to the point where he wishes to be envied. Or he wishes to be believed, for he thinks he is not believed. This is no way a portrait of Clifton, but he became a part of this story. There is something very shocking but human in the husband's act. Something makes us believe it. [...] She stopped reading and looked up. Out of the quicksand. She was evolving. So power changed hands. Meanwhile, with the help of an anecdote, I fell in love.

Na "estranha história" de Giges e Candaules, o narrador sublinha o facto de o rei lúdio desejar que o invejassem e que acreditassem na sua palavra, quando exaltava a beleza da rainha, de que tanto se orgulhava. Não correspondendo esta descrição ao retrato de Clifton, algo semelhante era o seu enlevo ao falar da mulher com quem recentemente se casara (Ondaatje, 1992, pp. 243-245):

He shared his adoration of her constantly. Here were four men and one woman and her husband in his verbal joy of honeymoon. [...]

Clifton celebrated the beauty of her arms, the thin lines of her ankles. He described witnessing her swim. He spoke about the new bidets in the hotel suite. Her ravenous hunger at breakfast.

To all that, I didn't say a word. [...]

The words of her husband in praise of her meant nothing.

Tal como o rei lídio da história de Heródoto, Clifton não se cansava de enaltecer a esposa, nas suas conversas com o amigo a quem o amor viria a tornar seu rival. Os ciúmes do amante e a permanente necessidade de mentir para ocultar ao marido o adultério, com receio da sua ira, levarão Katharine a findar a relação. Mas Clifton acaba por descobrir a traição de que fora vítima: decidido a punir com a morte o adultério, imola-se no desastre aéreo que com esse fim provoca; ferida no acidente, Katherine morre na “gruta dos nadadores” – o mesmo espaço que dá nome ao capítulo do romance em que, ao som da história de Giges e Candaules, brota uma paixão que será fatal a todos os elementos do triângulo amoroso.

Referências bibliográficas

- Aguiar e Silva, V. M. (1967). Conto. *Enciclopédia Luso-Brasileira da Cultura* (vol. V, col. 1572). Lisboa: Editorial Verbo.
- Barquero Goyanes, M. (1988). *Qué es la novela; Qué es el cuento*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Cañizares, J. (1764). *El anillo de Giges, y máximo rey de Lidia*. Madrid: Imprenta de Antonio Sanz.
- Cervantes, M. (2004). *Don Quijote de La Mancha*. Madrid: Real Academia Española.
- Donnay, M. & Bruneau, A. (1920). Le Roi Candaule. *La Petite Illustration Théâtrale*. Nouvelle série, XXX.
- Gautier, T. (1917). Le Roi Candaule. In *Nouvelles* (pp. 361-418). Paris: Bibliothèque-Charpentier.
- Gide, A. (1942). *Le Roi Candaule*. Paris: Gallimard.
- Giovanni Fiorentino (1897). *The Pecorone* (first translated into English by W. G. Waters). London: Lawrence and Bullen.
- <http://www.archive.org/details/pecoroneofsergio00giovich>
- Hebbel, F. (1914). *Gyges and his Ring* (translated into English verse by L. H. Allen). London: J. M. Dent & Sons.
- Herodotus (1890). *The History* (translated into English by G. C. Macaulay). London / New York: MacMillan.
- Hofmannsthal, Hugo von (1954). König Kandaules (ein Trauerspiel. In *Gesammelte Werke in Einzelausgaben Dramen* (ed. Herbert Steiner, vol. II, pp. 511-522). Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- La Fontaine, J. (1965). Le Roi Candaule et le Maître en Droit. In *Oeuvres Complètes* (pp. 268-271). Paris: Éditions du Seuil.
- Meilhac, H. & Halévy, L. (1880). *Le Roi Candaule*. Paris: Calmann Lévy Editeur.
- Ondaatje, M. (1992). *The English Patient*. London: Bloomsbury.
- Photius (1959-1971). *Bibliothèque* (ed. trad. René Henry). Paris: Les Belles Lettres.
- Platon (1967). *La République* (ed. trad. Émile Chambry). Paris: Les Belles Lettres.
- Queiroz, E. (1986). Notas Contemporâneas. In *Obras de Eça de Queiroz* (vol. II, pp. 1431-1443). Porto: Lello & Irmão Editores.
- Moisés, M. (1983). *A criação literária – Prosa*. São Paulo: Editora Cultrix.

Resumo

«Force gens ont été l'instrument de leur mal: / Candaule en est un témoignage» – assim começa La Fontaine o conto "Le roi Candaule et le maître en droit", inspirado num célebre episódio de Heródoto (I, 8-13).

Refere o historiador que, orgulhoso da beleza da esposa, o rei lídio Candaules propôs a Giges (membro da sua guarda pessoal) que a visse nua, escondido nos aposentos reais. Sentindo-se injuriada por o marido assim a expor aos olhos de outro homem, a rainha ordenou a Giges que escolhesse entre matar Candaules ou sofrer a morte por ter visto o que não devia. Giges optou pelo regicídio, desposou a viúva e alcançou o poder. Na versão narrada por Platão (*Rep.* II, 359c-360b; X, 612b), Giges (um ambicioso pastor da casa real) sobe ao trono da Lídia, com os poderes de um anel mágico, que lhe permite entrar invisível no palácio, seduzir a rainha e matar o rei.

Em diversos géneros literários, não faltam testemunhos da recepção deste episódio. Foi tema de tragédia (*Gyges und sein Ring* de Friedrich Hebbel; *König Kandaules* de Hugo von Hofmannsthal), drama (*Le Roi Candaule* de André Gide) e comédia (*El anillo de Giges, y máximo rey de Lydia* de José de Cañizares; *Le Roi Candaule* de Henry Meilhac e Ludovic Halévy; *Le Roi Candaule*, comédia lírica com libreto de Maurice Donnay e música de Alfred Bruneau). Além do conto de La Fontaine, a novela *Le Roi Candaule* de Théophile Gautier e o romance *The English Patient* de Michael Ondaatje são alguns dos textos narrativos que retomam a história de Giges e Candaules, que poderá ter sido também uma das fontes de inspiração de Cervantes na "*Novela del Curioso impertinente*".

Abstract

One of the stories in La Fontaine's tale "Le roi Candaule et le maître en droit" is a famous episode of Herodotus' *Histories* (I, 8-13): proud of his wife's beauty, the Lydian king Candaules proposed Gyges (his favorite bodyguard) to see her naked, hidden behind the open door of the royal bedroom. Feeling reviled, exposed by her husband to the eyes of another man, the queen told Gyges that he must kill the king or die for having seen what he should not. Gyges killed Candaules, married the widow, and became king. According to Plato (*Rep.* II, 359c-360b; X, 612b), Gyges was an ambitious shepherd, who found a magic ring; invisible, he entered the palace, seduced the queen, killed Candaules and became king.

In different literary genres, there is no lack of evidence of the reception of this episode. It inspired tragedy (*Gyges und sein Ring* by Friedrich Hebbel; *König Kandaules* by Hugo von Hofmannsthal), drama (*Le Roi Candaule* by André Gide) and comedy (*El anillo de Giges, y máximo rey de Lydia* by José de Cañizares; *Le Roi Candaule* by Henry Meilhac and Ludovic Halévy; *Le Roi Candaule*, lyric comedy by Maurice Donnay and Alfred Bruneau). La Fontaine's tale, the short story *Le roi Candaule* by Théophile Gautier and the novel *The English Patient* by Michael Ondaatje are some of the narrative texts that recall the story of Gyges and Candaules, which may also have been one of the sources of Cervantes' *Novela del Curioso impertinente*.

Uma “estética do humano” inconformista: da atualidade dos contos satíricos de Heinrich Böll

A Nonconformist “Aesthetics of the Human”: On the Relevance of Reading Heinrich Böll’s Satiric Tales Today

Ana Maria Pinhão Ramalheira

DLC, CLLC, Universidade de Aveiro

Palavras-chave: Heinrich Böll, conto, pós-guerra, burguesia, Igreja Católica, estética do humano.
Keywords: Heinrich Böll, short stories, post-war period, middle class, Catholic Church, aesthetics of the human.

Einmischung ist die einzige Möglichkeit,
realistisch zu bleiben.

Nem sempre os temas de Literatura que leccionamos estão diretamente relacionados com os temas da investigação que realizamos. Na verdade, quando me deparei com a interessante temática deste volume – *O conto: o cânone e as margens* – andava a braços com a preparação das aulas sobre o famoso conto satírico *Nicht nur zur Weihnachtszeit* [*Não só pela Quadra do Natal*] (1952) de Heinrich Böll, pelo que ponderei de imediato a possibilidade de visitar a fecunda obra do Nobel alemão da boina basca no âmbito da narrativa breve, aliás o género literário que ele cultivava com mais gosto e do qual é um dos mais significativos representantes na Literatura Alemã. Por outro lado, pareceu-me que fazia todo o sentido visitar Böll no ano em que na Alemanha se comemora o centenário do seu nascimento¹. É pois aos meus caríssimos alunos de Literatura Alemã II e de Temas de Literatura Alemã que dedico este desprezioso texto, que mais não ambiciona do que chamar a atenção para a obra deste escritor, que caiu entre-

¹ A casa editora da Kiepenheuer & Witsch – com cuja chancela a obra de Böll vem a lume desde 1951, ano em que foi agraciado com o Prémio do Grupo 47, na sequência da leitura pública do conto *Die schwarzen Schafe* [A ovelha negra] – publicou no corrente ano na internet, com o apoio da Fundação Heinrich Böll, uma página *web* inteiramente dedicada não só à vida e obra desta autor, mas também aos numerosos e diversos eventos culturais que têm vindo a ser realizados no âmbito das comemorações do centenário do nascimento do escritor (cf. Kiepenheuer & Witsch, 2017).

tanto praticamente no esquecimento não só em Portugal², não obstante existir um número considerável de traduções portuguesas da sua obra³, mas também em certa medida na Alemanha, apesar de ter sido agraciado com o Prémio Nobel da Literatura em 1972 e de ser periodicamente lembrado nas datas redondas contíguas ao seu nascimento ou à sua morte⁴. Ainda que de forma necessariamente sucinta, pretendo assim debruçar-me sobre a questão da atualidade da produção literária de um dos autores alemães mais lidos e prestigiados nos anos 50, 60 e 70 do século XX.

Heinrich Böll pertenceu à geração dos escritores do pós-guerra que participou na Segunda Guerra Mundial, na qualidade de soldado das forças armadas nazis (Wehrmacht), uma fase da sua vida de que dá conta nas *Cartas da Guerra 1939-1945* (*Briefe aus dem Krieg 1939-1945*) (vd. Böll, 2001) e nos *Diários de Guerra* (*Kriegstagebücher*) (vd. Böll, 2017). Foi um veemente pacifista e anti-fascista, tendo-se manifestado (quer como cidadão, quer através das sua obra literária) contra Nacional-Socialismo, contra o rearmamento, contra a Guerra no Vietname, contra o autoritarismo, contra o chamado “milagre económico” da Era Adenauer e contra a hierarquia da Igreja Católica⁵. Compreende-se assim que Böll tenha

² Diga-se a título de curiosidade que Heinrich Böll, assim como outros intelectuais alemães, visitou Portugal em 1975, onde terá demonstrado interesse pela reforma agrária (cf. Carvalho, 2017, p. 279). Böll deu ainda uma entrevista aos jornalistas Klaus Sauer und Wolfram Schütte sobre a situação política em Portugal na Deutschlandfunk, a 18 de fevereiro de 1976. Um versão reduzida desta entrevista veio a lume na *Frankfurter Rundschau*, no mesmo ano (vd. Böll / Sauer / Schütte, 1976, p. III).

³ Vd. as seguintes traduções portuguesas de obras de Böll (apresentadas a seguir por ordem cronológica da primeira publicação em Portugal): os contos *Os Hóspedes Inesperados* (*Unberechenbare Gäste und andere Erzählungen*, 1956), por Mário Vilaça (Lisboa: Arcádia, 1960; 1972); o romance *E Não Disse Nem Mais uma Palavra* (*Und sagte kein einziges Wort*, 1953), por Maria Teresa e João Carlos Beckert d'Assumpção (Lisboa: Aster, 1959); o romance *Retrato de Grupo com Senhora* (*Gruppenbild mit Dame*, 1961) por Maria Adélia Silva Melo (Lisboa: D. Quixote, 1973); a narrativa *A Honra Perdida de Katharina Blum* (*Die verlorene Ehe der Katharina Blum*, 1974), por Maria Helena Rodrigues de Carvalho (Mem Martins: Publicações Europa-América, 1980; Edições Abril/Controljournal, 2000); o romance *Casa Indefesa* (*Haus ohne Hüter*, 1954), por Jorge Rosa (Lisboa: Livros do Brasil, 1965; [1973]; 1981); a (primeira) obra autobiográfica *O que É que Vai Ser do Rapaz* (*Was soll aus dem Jungen bloß werden? Oder: Irgendwas mit Büchern*, 1981), por Maria Adélia Silva Melo (Lisboa: Difel, 1986; 1987); a coletânea *Contos Irónicos* (edição bilingue), por Veronika de Vasconcelos (Mem Martins: Publicações Europa-América, [s.d.] [1983?]); o romance *O Anjo Mudo* (*Der Engel schwieg*, 1992), por Cláudia Porto e revisão de Ana Filipa Raposo de Magalhães (Porto: Edições Asa, 1995); *Bilhar às Nove e Meia* (*Billard un halb zehn*, 1959), por João Carlos Beckert de Assumpção (Lisboa: Aster, 1961) e por Vanda Gomes (Lisboa: Ulisseia, 2011).

⁴ Böll foi o primeiro escritor alemão a ser distinguido com o Prémio Nobel da Literatura após a Segunda Guerra Mundial, a ditadura nazi e o Holocausto. Na altura, a Alemanha contava com sete laureados deste prémio na mesma categoria, nomeadamente Thomas Mommsen (1902), Rudolf Eucken (1908), Paul Heyse (1919), Gerhart Hauptmann (1912), Thomas Mann (1929), Hermann Hesse (1946) e Nelly Sacks (1966). Böll foi ainda agraciado com numerosos prémios literários, como, entre outros, o Prémio da Crítica Alemão (Deutscher Kritikerpreis, 1953), o Prémio Georg Büchner (Georg-Büchner-Preis, 1967) e a Medalha Carl von Ossietzky (Karl-von-Ossietzky-Medaille, 1974).

⁵ Cf. as diversas biografias de Böll, designadamente as mais recentes: Vormweg, 2017 [1.ª ed., 1999], Linder, 2009, e Schubert, 2017, respetivamente, *passim*. Böll nasceu em Colónia, no seio de uma

incendiado fortes controvérsias, que todavia enfrentou sempre com grande frontalidade e honestidade intelectual. Apoiou o movimento pacifista contra o rearmamento da NATO, tendo participado pessoalmente, em 1983, numa manifestação contra a instalação de uma base de mísseis nucleares em Mutlangen (Baden-Württemberg). Em 1974, recebeu em sua casa Alexander Soljenítsin, o Nobel da Literatura (1970) expatriado pelo regime comunista soviético, que manifestara o desejo de conhecer pessoalmente o seu colega alemão⁶.

Böll envolveu-se de facto nas grandes questões sociopolíticas debatidas na Alemanha Ocidental na segunda metade do século XX, quer através da sua obra ficcional, quer dos seus numerosos ensaios, entrevistas e discursos, que testemunham um genuíno empenhamento cívico. Apoiou Willy Brandt nas eleições para o Bundestag em 1969. Defendeu, em 1972, na revista *Der Spiegel*, a publicação de um relatório objectivo sobre Ulrike Meinhof e a Rote Armee Fraktion (a associação terrorista de extrema-esquerda, internacionalmente conhecida por grupo Baader-Meinhof), insurgindo-se contra a forma como o jornal sensacionalista *Bild-Zeitung* se apressara a condenar, sem provas concretas, os alegados envolvidos (cf. Böll, 1972). A intensa polémica gerada por este artigo, que valeu a Böll a acusação de simpatizante daquele grupo terrorista, está na génese da sua famosa novela *Die verlorene Ehre der Katharina* (*A Honra Perdida de Katharina Blum*) (1974).

família católica, um ano antes de terminar a Primeira Grande Guerra. Após ter completado o Ensino Secundário em 1937, fez um tirocínio numa livraria e foi incorporado no Reichsarbeitsdienst, uma espécie de serviço cívico imposto pelo regime nazi aos jovens alemães do sexo masculino e feminino a partir de 1935, com o objectivo de os doutrinar na ideologia do Nacional Socialismo. No verão de 1939, Böll inscreve-se no curso de Germanística e de Filologia Clássica na Universidade de Colónia, o qual terá de abandonar poucos meses depois, devido à eclosão da Segunda Guerra Mundial. Böll esteve ao serviço da Wehrmacht durante seis anos. Em 1943 casa com a professora Annemarie Cech, a mãe dos seus três filhos. Foi preso pela forças aliadas americanas em Abril de 1945 e libertado em setembro do mesmo ano. No imediato pós-guerra, Böll retoma a licenciatura, vivendo de trabalhos eventuais. Em 1951, é agraciado com o reputado Prémio do Grupo 47 – o mais conhecido grupo de escritores da Alemanha do pós-guerra, que não obedecia a qualquer forma de organização, não possuía uma lista fixa de membros e não tinha qualquer programa literário, sendo apenas constituído por quem participava nas suas reuniões anuais, a convite do escritor Hans Werner Richter ao longo dos vinte anos de existência do Grupo (1947 e 1967) –, que distinguiu o humor satírico da *Kurzgeschichte* [texto de prosa narrativa curta] *Die schwarzen Schafe* [As ovelhas negras], lida nessa sétima reunião anual do Grupo 47 em Bad Dürkheim pelo próprio Böll. Este prémio está associado ao início do reconhecimento público do escritor e à concomitante abertura das portas da grande casa editora Kiepenheuer & Witsch.

⁶ Em resposta à imprensa conservadora – que manifestou perplexidade pelo facto de Soljenítsin se ter encontrado Böll, em vez de se ter dirigido ao jornalista Gerhard Löwenthal ou à poderosa editora Springer, ainda por cima dado que o Nobel alemão era na altura acusado de não fazer nada pelos seus colegas escritores na União Soviética –, Böll declarou ao *General-Anzeiger* (Bona): “Bei mir ist jeder Flüchtling willkommen, egal ob er aus einem kommunistischen Land kommt oder als Kommunist aus einem nichtkommunistischen Land. Wenn Alexander Solschenizyn kommt, dann erhält er bei uns Tee, Brot und Bett”. [Em minha casa qualquer refugiado é bem-vindo, quer seja oriundo de um país comunista ou de um não comunista. Quando Alexander Soljenítsin vier, será recebido em nossa casa com chá, pão e cama]. *Apud Schäfer* (S.d.). Sobre este encontro histórico, vd. ainda o testemunho de Viktor Böll, sobrinho do escritor alemão (*apud FAZ-Redaktion*, 2008).

Unanimemente considerado um homem genuinamente honesto pela forma desassombrada e íntegra com que abraçou publicamente diversas causas sociais e políticas, Böll foi reiteradamente apelidado de “consciência da nação” (“*Gewissen der Nation*”)⁷, um epíteto que ele aliás rejeitou com veemência, qualificando-o de “insanidade que pode ser fatal” (*lebensgefährlicher Wahnsinn*) e alegando que a consciência da nação era, na verdade, o seu Parlamento, a sua constituição, a sua legislação e o seu sistema judicial⁸. Da forma como esta imagem de Böll era publicamente encenada se fez também eco o Professor de Literatura na Universidade de Yale Peter Demetz, no discurso que proferiu quando da eleição do escritor alemão para presidente do PEN-Club International, em Dublin (1971), apelidando-o de “emblemático «bom alemão»” (*der emblematische “gute Deutsche”*)⁹.

Nas suas conhecidas obras *Mehr als ein Dichter: Über Heinrich Böll* (1994) e *Mein Leben* (1999), o temido e influente crítico literário Marcel Reich-Ranicki (1920-2013) denomina o seu amigo Böll¹⁰ de *praeceptor Germaniae*, de “pregador com traços de clown” (*Prediger mit clownesken Zügen*)¹¹, e de “louco com dignidade

⁷ Sobre a metáfora “consciência da nação” aplicada à obra de Böll, vd. ainda Sieg, 2011, p. 317 ss.

⁸ Numa das várias entrevistas que concedeu a Christian Linder, Böll afirmou peremptoriamente: “Es gibt ja dieses Wort vom Gewissen der Nation, das Grass und ich und andere sein sollten – das halte ich für lebensgefährlichen Wahnsinn; das Gewissen der Nation ist eigentlich ihr Parlament, ihr Gesetzbuch, ihre Gesetzgebung und ihre Rechtsprechung, das können wir nicht ersetzen und das maßen wir uns auch gar nicht an”. [Corre por aí essa expressão de consciência da nação, que Grass, eu e outros deveríamos ser – considero-a uma insanidade que pode ser fatal; a consciência da nação é, na verdade, o seu parlamento, a sua constituição, a sua legislação e o seu sistema judicial, os quais não podemos substituir, nem nos arrogamos de modo algum esse direito.] Cf. Böll, 2009, pp. 538-539. Cf. igualmente Linder, 2007; Böll/Linder, 1975; e Zimmer, 1975.

⁹ Cf. Spiegel-Redaktion, 1971. Böll foi presidente do PEN-Club International até 1974 e do PEN-Club alemão de 1970 a 1972.

¹⁰ Reich-Ranicki era amigo pessoal de Böll e admirava-o muito como pessoa, embora manifestasse reservas em relação à qualidade estética da sua obra, mormente da poética e da dramática. Essas reservas terão de algum modo influenciado a crítica que posteriormente se viria a pronunciar sobre a produção literária de Böll no espaço de língua alemã. Reich-Ranicki contraíra uma dívida de gratidão com Böll devido às diligências por este encetadas, em 1958, no sentido de lhe obter um visto de entrada na então RFA (cf. Reich-Ranicke, 1999, p. 367). O crítico literário alemão de origem polaca – cuja ascendência judaica o levou a ser enclausurado, durante a ocupação nazi, no Gueto de Varsóvia, onde conheceu a sua mulher – aludiu também reiteradamente a uma visita de cortesia que Böll lhe fizera naquele mesmo ano (altura em que o casal Reich-Ranicki vivia num humilde quarto mobilado em Frankfurt) e ao ramo de flores que o escritor tivera a gentileza de oferecer na ocasião à sua mulher (cf. Reich-Ranicke, 1999, p. 366). O conhecido “papa da literatura” considerava que as peças de teatro e os poemas de Böll não tinham grande valor, que alguns dos seus romances, como *Brot der frühen Jahre* (1955), *Billard um halb zehn* (1959) ou *Ansichten eines Clowns* (1963), eram razoáveis, mas não brilhantes, e que as suas melhores narrativas eram *Der Mann mit den Messern* (1948), *Wiedersehen in der Allee* (1974), *Wanderer kommst du nach Spa...* (1950) e, muito especialmente, *Doktor Murkes gesammeltes Schweigen* (1955) (cf. Reich-Ranicki, 2010).

¹¹ A expressão remete claramente para o conhecido romance de Böll *Ansichten eines Clowns* (1963), que retrata o processo de decadência de Hans Schnier, um palhaço que fazia pantomimas e que acaba a cantar na rua e dependente do álcool. A forma como Hans Schnier se autodefinia – “Ich bin ein Clown und sammle Augenblicke.” [Sou um palhaço e coleciono momentos.] – pode ser lida como uma espécie de programa literário do próprio Böll.

sacerdotal” (*verrückter Mann mit priesterlicher Würde*)¹². À imagem também de muitas das personagens que plasmou, Böll foi ainda apodado de “marginal não conformista” (*nonkonformistischer Außenseiter*) (Badewien / Schmidt-Bergmann [Hrsg.], 2014; Schildt, 2017) e de cúmplice intelectual do terrorismo (cf. Langels, 2012)¹³.

Não tenho obviamente a pretensão de trazer aqui hoje uma perspectiva original da vastíssima obra de Böll, sobre a qual há uma imensidão de estudos, como de algum modo evidenciam os 27 volumes da Edição de Colónia (Kölner Ausgabe), dados à estampa entre 2002 e 2010 pela renomada casa editora Kiepenheuer & Witsch. A Kölner Ausgabe integra não só a obra completa de Böll, designadamente textos de prosa narrativa curta (*Kurzgeschichten*), contos, romances, peças radiofónicas e de teatro, ensaios e entrevistas, mas também indicações sobre a génese e recepção produtiva e crítico-valorativa dos seus textos, bem como bibliografias e preciosos índices remissivos.

Os protagonistas da maioria das narrativas de Böll são pessoas que vivem nas margens da sociedade, que não conseguem libertar-se dos traumas da guerra e das suas conseqüências, designadamente burgueses conformistas, trabalhadores que sucumbem à pressão do desempenho produtivo imposto pelo “milagre económico”, intelectuais medíocres e oportunistas ou ainda representantes da hierarquia da Igreja Católica alheados da sua missão humanizadora. Na verdade, Böll sempre rejeitou a dimensão meramente estética da Literatura, tendo defendido que os escritores e intelectuais deveriam tomar posição com impacto sobre os problemas sociais e políticos que afligiam os seus contemporâneos. O próprio escritor sublinhou amiúde que o ponto de partida da sua produção literária era “*Gebundenheit*” [comprometimento], aliás uma das palavras-chave do seu pensamento poetológico. Com efeito, no âmbito de um conjunto de conferências que proferiu em 1964, na Universidade Johann Wolfgang Goethe, em Frankfurt, Böll frisava:

Obwohl als einzelner schreibend, ausgestattet nur mit einem Stoß Papier, einem Kasten gespitzter Bleitifte, einer Schreibmaschine, habe ich mich nie als einzelnen empfunden, sondern als Gebundenen. Gebunden an Zeit und an Zeitgenossenschaft, an das von einer Generation Erlebte, Erfahrene, Gesehene und Gehörte, das autobiographisch nur selten annähernd bezeichnend genug gewesen ist, um in Sprache gefaßt zu werden [...]. (Embora escrevendo isoladamente, munido de uma pilha de papel, de uma caixa de lápis afiados, de uma máquina da escrever, nunca me senti isolado, mas comprometido. Comprometido com o tempo, com a contemporaneidade, com aquilo que é vivido, experienciado, visto e ouvido por uma geração, que de um ponto de vista autobiográfico só raras vezes é suficientemente significativo para ser verbalizado [...]). (Böll, 2002a, p. 139)

Para Böll o processo da escrita consiste numa “atualização contínua” (*eine dauernde Fortschreibung*) ditada pela actualidade (Böll/Wellershoff, 1971, p. 331). Este programa literário é consentâneo com uma escrita simples, sem artifícios

¹² Cf. Reich-Ranicki, 1994, pp. 10, 92; Reich-Ranicki, 1999, pp. 367-368.

¹³ Vd. ainda Spiegel-Redaktion (1971).

de retórica e, como tal, passível de ser compreendida por vastas camadas de leitores. A questão que se coloca é se o pendor tendencialmente documental da obra de Böll não contenderá de algum modo com a sua qualidade estética e com a sua capacidade de suscitar o interesse do público leitor hodierno?

Denotando influências diversas, mas sobretudo de contistas americanos e alemães – em especial, de Faulkner, Hemingway e de O. Henry, cujas obras o próprio Böll verteu para o alemão, mas também de Johann Peter Hebel, Heinrich von Kleist, Theodor Storm, Bertolt Brecht, entre outros –, os contos e os textos de prosa narrativa curta de Böll enquadram-se na marcada tendência para estes subgéneros literários que se verificou na Alemanha do pós-guerra, especialmente representada por Wolfgang Borchert, Wolfdietrich Schnurre, Ilse Aichinger, Hans Bender, Elisabeth Langgässer, Alfred Andersch, Marie Luise Kaschnitz, Siegfried Lenz e Gabriele Wohmann.

As *Kurzgeschichten* e os contos de Böll da década de 50, inicialmente dadas à estampa em publicações periódicas, dividem-se *grosso modo* entre aqueles que incidem mais sobre temas morais ou ético-religiosos e os que abordam de forma satírica temas vários relacionados com a sociedade alemã na ex-República Federal da Alemanha (RFA) do pós-guerra. Em 1950, é publicada a primeira coletânea de Böll com o título de um dos seus contos mais famosos, *Wanderer, kommst du nach Spa...*¹⁴, à qual se seguiram *So ward Abend und Morgen* (1955), *Unberechenbare Gäste: Erzählungen* (1956), *Doktor Murkes gesammeltes Schweigen und andere Satiren* (1958), *Die Waage der Baleks. Zwölf Erzählungen* (1951-1954), *Der Mann mit den Messern und andere Erzählungen* (1959), *Die Waage der Baleks und andere Erzählungen* (1959) e *Der Bahnhof von Zimpfern. Erzählungen* (1959).

A deformação caricatural e o humor satírico a que Böll submete as suas personagens e respetivos universos diegéticos é indissociável de uma crítica aos valores da burguesia que tinham alicerçado o regime nacional-socialista e que estariam a ressurgir na Alemanha do pós-guerra. Dos seus contos satíricos sobreleva uma tendência para reduzir ao absurdo não só as personagens, geralmente em número muito reduzido e com traços anti-heróicos, mas também o próprio universo diegético em que aquelas habitam e interagem.

A título de exemplo, debrucemo-nos um pouco sobre a famosa e imensamente discutida “narrativa humorística” *Nicht nur zur Weihnachtszeit* (*Não só pela quadra de Natal*), com o qual Böll enceta, em 1952¹⁵, uma nova fase da sua

¹⁴ *Viajante, Se Chegares a Esp...* Trata-se de um conhecido verso do poeta grego Simónides de Ceos (ca. 556 a.C. — 468 a.C.) – ali na tradução de Schiller –, inscrito na lápide de pedra que lembra os espartanos que morreram até ao último homem, em 480 a.C., na Batalha das Termópilas contra os persas. Schiller utiliza a inscrição em dois versos da elegia *Der Spaziergang* (1795): “Wanderer, kommst du nach Sparta, verkündige dorten, du habest / Uns hier liegen gesehn, wie das Gesetz es befahl”. [Viajante, se passares por Esparta, anuncia que, em obediência à sua lei, nos viste aqui jazendo].

¹⁵ A narrativa foi lida por Böll em novembro de 1952, numa reunião do Grupo 47 que teve lugar no castelo de Berlepsch, em Hessen. A primeira edição veio a lume no mesmo ano com o subtítulo “Eine humoristische Erzählung” [Uma narrativa humorística]. Cf. Böll, 1952. Na Kölner Ausgabe (2002-2010), o conto em apreço consta do 6.º volume (2007), pp. 204-230. Vd. também a edição portuguesa bilingue da narrativa: Böll, [s.d.] [1983?]. Esta edição bilingue inclui os seguintes contos:

produção literária, após o período das chamadas “narrativas de guerra” (*Kriegserzählungen*). Nesta sátira, Böll critica pela primeira vez a sociedade burguesa do pós-guerra na então Alemanha Ocidental. O narrador intradieético relata na primeira pessoa (uma estratégia de verosimilhança usada por Böll em quase todas as suas narrativas curtas) as consequências devastadoras para a família da estranha doença da Tia Milla, desde sempre conhecida pelo seu gosto em enfeitar a árvore de Natal. Após a pausa imposta pela Guerra às festividades natalícias, a Tia Milla desata histericamente aos gritos quando a família começa a desmontar a árvore de Natal. A fim de evitar os seus gritos estridentes, para os quais nem os mais reputados médicos encontravam remédio, o Tio Franz, um bondoso e abastado comerciante cristão, resolve festejar diariamente a ceia de Natal¹⁶. Se inicialmente a família, solidária com o problema de saúde da Tia Milla, marcava presença diária na encenação, com o tempo vai sucumbindo ao desgastante ritual diário, até que ao fim de dois anos nele já só participavam, além da Tia Milla, bonecos de cera, atores e um sacerdote reformado¹⁷. Numa linguagem simples, mas condimentada com “o sal da sátira” (“das Salz der Satire”), na afortunada expressão de Karl Korn (1973, p. 75)¹⁸, e usando as técnicas narrativas da repetição e do exagero, Böll retrata assim o processo de degradação de uma família alemã da classe média alta do pós-guerra, criticando o ressurgimento do senti-

Das Abenteuer (1950); *Nicht nur zur Weihnachtszeit* (1951), *Mein Onkel Fred* (1951), *Der Lacher* (1952), *Der Engel* (1952), *Erinnerungen eines jungen Königs* (1953), *Es wird etwas geschehen* (1954), *Unberechenbare Gäste* (1954), *Die Suche nach dem Leser* (1954), *Doktor Murkes gesammeltes Schweigen* (1955), *Monolog eines Kellners* (1955), *Der Wegwerfer* (1957), *Im Tal der donnernden Hufe* (1957) e *Epilog zu Stifters “Nachsommer”* (1970). As citações destes contos inseridas no presente artigo, bem como as respetivas traduções em português, foram retiradas desta edição bilingue supracitada.

¹⁶ Curiosamente, no conto *So ward Abend und Morgen* (1955), Böll retoma o tema da celebração da ceia de Natal, retratando contudo uma situação de algum modo inversa: o protagonista não ousa ir para casa na noite de Natal, porque a sua mulher não lhe dirige uma única palavra há semanas, pelo facto de ele lhe ter mentido sobre o montante do seu ordenado.

¹⁷ Mas passemos a palavra ao próprio Böll, no original alemão e na respetiva tradução de Veronika de Vasconcelos: “Immerhin: man muß bedenken, eineinhalb Jahre, das ist eine lange Zeit, und der Hochsommer war wieder gekommen, eine Jahreszeit, in der meinen Verwandten die Teilnahme an diesem Spiel am schwersten fällt. Lustlos knabbern sie in dieser Hitze an Printen und Pfeffernüssen, lächeln starr vor sich hin, während sie ausgetrocknete Nüsse knacken, sie hören den unermüdlich hämmernden Zwergen zu und zucken zusammen, wenn der rotwangige Engel über ihre Köpfe hinweg ‘Frieden’ flüstert, ‘Frieden’, aber sie harren aus, während ihnen trotz sommerlicher Kleidung der Schweiß über Hals und Wangen läuft und ihnen die Hemden festkleben”. [“Mesmo assim, é preciso imaginar que passara ano e meio; era muito tempo e estava-se novamente no Verão, uma estação do ano em que a participação na cerimónia era mais difícil para os meus parentes. Mordiscavam sem vontade as broas e os bolinhos de Natal, sorriam de olhar fixo enquanto iam partindo nozes já secas, escutavam os anões a martelar incansavelmente e estremeciam quando o anjo de faces rosadas sussurrava sobre as suas cabeças: ‘Paz, paz.’ Mas aguentavam e, apesar do vestuário de Verão, o suor corria-lhes pelo rosto e pelo pescoço, deixando as camisas coladas à pele.”] Böll, [s.d.] [1983?], pp. 33 e 166, respetivamente

¹⁸ A expressão deu inclusivamente o título a uma recensão ao conto *Doktor Murkes gesammeltes Schweigen*, publicada pela primeira vez na *Frankfurter Allgemeine Zeitung* em 1958 (cf. Korn, 1973).

mentalismo hipócrita, consumista e superficial nos rituais burgueses¹⁹. Como o próprio Böll viria a sublinhar, na sequência do mal-estar que esta narrativa gerou entre membros da hierarquia católica alemã, o relato do caso clínico da Tia Milla não tinha como objetivo difamar a mensagem cristã do Natal, mas fundamentalmente satirizar o consumismo burguês que fazia do Natal um enorme negócio (cf. Böll, 1977, pp. 76-77)²⁰.

Do conto *Nicht nur zur Weihnachtszeit* sobrelevam vários motivos recorrentes na obra de Böll – o motivo da “ovelha negra da família”²¹, o motivo do negócio associado à parafernália de objetos usados nos rituais católicos (enfeites, anjos grotescos, velas, fitas, etc.)²² e os motivos da exploração e do desperdício, associados à forma como o Tio Franz fizera fortuna e aos custos exorbitantes da encenação diária para evitar os gritos da Tia Milla – que redundam em última instância numa sátira à tendência para a restauração do espírito burguês, que valorizava os “bons velhos tempos”, como forma de evitar fazer uma avaliação moral, tendencialmente traumática, do período nazi (cf. Lochner, 2007, *passim*).

O conto satírico *Doktor Murkes gesammeltes Schweigen* [A coleção de silêncio do Dr. Murke] (1955) é por muitos considerado um dos melhores de Böll²³. O Dr. Murke, que trabalha no departamento cultural de uma estação de rádio, é encarregado de substituir a palavra “Deus”, que aparecia 27 vezes em duas conferências gravadas do reputado Professor Bur-Malottke sobre a Natureza da Arte, pela expressão “aquele ser supremo que veneramos” (*jenes höhere Wesen, das wir verehren*), que alegadamente era mais consentânea com a mundividência em que ele se reconhecia antes de 1945 (cf. Böll, [s.d.] [1983?], pp. 66-85; 203-225)²⁴. O famoso Professor Bur-Malottke, que ninguém tinha a coragem de contrariar,

¹⁹ A sátira foi adaptada ao cinema por Vojtěch Jasný, com o título original. O canal de televisão ZDF apresentou este filme em 1970, com Edith Heerdegen no papel de Tia Milla e René Deltgen no de Tio Franz. Vd., entre outros, os seguintes estudos sobre este conto publicados após 2000: Bellmann, 2016; Friedrichsmeyer, 2000; e Lochner, 2007.

²⁰ Böll respondia assim numa carta aberta a Hans Werner von Meyenn, diretor da central de rádio católica em Bethel, que numa carta aberta se insurgira contra a “contundente sátira à época” (*beißende Zeitsatire*), considerando-a “uma crítica sem responsabilidade” (*eine Kritik ohne Verantwortung*) e qualificando-a de “insensível, impiedosa, desumana” (*lieblos, unbarmherzig, unmenschlich*) (von Meyenn, 1977, pp. 601-604; vd. igualmente Köln, p. 747- 751).

²¹ O motivo da “ovelha negra” surge recorrentemente na obra de Böll associado aos marginalizados, aos mais desfavorecidos e àqueles que sucumbem, ou que de algum modo resistem, à ideologia do lucro material e do progresso a todo o custo que imperou na época de Adenauer. Em *Nicht nur zur Weihnachtszeit*, a ovelha negra é representada pelo primo Franz, que começa como pugilista, contra a vontade da família, e acaba por se tornar num monge, tendo sido contudo o único que teve a lucidez de propor o internamento da sua mãe. O conto *Die schwarzen Schafe*, que valeu a Böll o Prémio do Grupo 47 (vd. *supra* nota 5), incide sobre uma sucessão de “ovelhas negras” de uma família, as quais não trabalham, vivem de empréstimos, mas acabam todas, ironicamente, por ganhar a lotaria. Cf. Böll, 2004, pp. 159-167.

²² Estes objetos fazem lembrar o grande negociante de todo o género de mercadoria de devoção da bela narrativa *Kerzen für Maria* (1950). Cf. Böll, 2002b, pp. 517-529.

²³ Vd. *supra* nota 10.

²⁴ Em 1963-1964, a narrativa foi objeto de um filme para o canal de televisão Hessischer Rundfunk, numa realização de Rolf Hädrich e com Dieter Hildebrandt no papel de Doktor Murke.

convertera-se na fase de entusiasmo religioso do ano de 1945, mas tivera subitamente, “da noite para o dia” (über Nacht), como ele próprio dizia, “dúvidas religiosas”. Os 12 bocados de fita com a palavra “Deus” que foram cortados dos discursos de Bur-Mallotke pelo Dr. Murke, considerado “uma fera intelectual” (*eine intellektuelle Bestie*) pelo diretor da estação de rádio, acabaram por ser usados numa peça radiofónica, para preencher os silêncios com que um ateu respondia reiteradamente às perguntas que lhe faziam. Os bocadinhos de fita sem som cortados da peça passaram a incluir a coleção de silêncios do Dr. Murke, que gostava de os ouvir à noite em sua casa²⁵.

Esta narrativa, vinda a lume em plena época do “milagre económico” alemão, constitui uma sátira a políticos e intelectuais, muito populares nas estações de rádio da época, incluindo durante o regime nazi, que se empenharam em “corrigir” as obras que se tornaram politicamente incorrectas na nova ordem política. O conto encerra igualmente uma crítica às rádios e a certos meios culturais, desmascarando de forma absurda e cómica os discursos pretensamente profundos e recheados de artifícios de retórica. Compreende-se assim o gosto com que o Dr. Murke ouvia a sua coleção de silêncios, que sintomaticamente resultaram do corte da palavra “Deus” das conferências de Bur-Mallotke e da respetiva inclusão nos silêncios do ateu da peça radiofónica. O motivo da eloquência pacificadora do silêncio constitui também uma reação óbvia aos discursos enfáticos e perpassados de *pathos* de Hitler e seus sequazes, aos quais muitos escritores do pós-guerra responderam com textos e poemas enquadráveis numa “estética do silêncio”. Não se tratava na altura obviamente de convocar um silêncio apático, anódino, indiferente, mas um silêncio impulsionador de uma reflexão profunda e serena, que contribuísse para uma melhor compreensão do passado traumático então recente²⁶. Não é por acaso que um colega de Murke, mais velho e experiente, admitindo que os discursos de Bur-Mallotke arrasavam a paciência de qualquer um, afirma que deixara de ser nazi depois de ter sido obrigado a ouvir pela terceira vez um discurso de Hitler de quatro horas, a fim de lhe cortar três minutos.

²⁵ Respondendo à pergunta do seu chefe sobre a natureza dos bocadinhos de fita que guardava numa lata, Dr. Murke responde: “Schweigen [...] ich sammle Schweigen. [...] Wenn ich Bänder zu schneiden habe, wo die Sprechenden manchmal eine Pause gemacht haben – auch Seufzer, Atemzüge, absolutes Schweigen –, das werfe ich nicht in den Abfallkorb, sondern das sammle ich. Bur-Mallotkes Bänder übrigens gaben nicht eine Sekunde Schweigen her”. [“Silêncio [...] eu coleciono silêncio. [...] Quando tenho de cortar fitas de oradores que de vez em quando fizeram uma pausa, bem como suspiros, fôlegos, silêncio absoluto, não deito isso para o cesto dos papéis, mas sim coleciono-as. As fitas de Bur-Malottke, aliás, não renderam nem um segundo de silêncio.”]. Böll, [s.d.] [1983?], respetivamente, p. 221; 82.

²⁶ No âmbito de uma “estética do silêncio” enquadram-se diversos poemas e narrativas de expressão alemã (e não só) do pós-guerra, como, por exemplo, entre muitas outras, a famosa “constelação” de Eugen Gomringer intitulada “Schweigen”, uma das composições poéticas mais representativas da Poesia Concreta alemã, e o poema “Einladung zu einer Tasse Jssmintee”, de Reiner Kunze. Curiosamente, foi o próprio Böll que proferiu a *Laudatio* a Reiner Kunze em 1977, quando o então dissidente da ex-República Democrática Alemã foi agraciado com o Prémio Georg Büchner (cf. Böll, 2009a, pp. 99-105). A propósito da “estética do silêncio” neste contexto do pós-guerra, veja-se ainda a conhecida obra de Georg Steiner *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman* (Steiner, 1998; 1.ª ed., 1967).

Tinha assim sido submetido a “uma cura dura, terrível, mas muito eficaz” (*es war eine harte, eine schreckliche, aber sehr wirksame Kur*) (Böll, [s.d.] [1983?], pp. 221 e 81).

Sobre a actualidade deste conto nem vale a pena discorrer. De facto, para muitos, que embarcam como baratas tontas na pretensa importância da chancela editorial ou da fama artificialmente construída por meios de comunicação social ao serviço de certos poderes, pouco interessa a qualidade daquilo que se escreve ou que se publica. O que muitas vezes se valoriza mais é o invólucro e a imagem criada através de propaganda paga a peso de ouro ou de (auto-)encenações tão falsas quanto vazias de qualidade²⁷.

Outro tema recorrente nos contos e nos textos de prosa narrativa curta de Böll da década de 50 do século XX é a crítica à hierarquia da Igreja Católica e ao Catolicismo burguês, que o escritor irá retomar e desenvolver mais tarde, principalmente nos romances *Der Engel schwieg* (1992)²⁸, *Und sagte kein einziges Wort* (1953) e *Ansichten eines Clowns* (1963).

A *Kurzgeschichte Das Abenteuer* (1950) (*A Aventura*) debruça-se sobre o sacramento da confissão católica de um jovem representante de uma firma de casas pré-fabricadas, que assim tenta expiar a culpa que sente por ter traído a sua mulher com uma cliente²⁹. No cerne desta curta narrativa, além do motivo da confissão, estão os motivos da penitência e do adultério, que surgem também amiúde noutras obras de Böll, designadamente no conto *Die Kirche im Dorf* (1965), no mencionado romance *Und sagte kein einziges Wort* e na peça radiofónica *Hausfriedensbruch* (1969).

O jovem adúltero procura encontrar conforto na confissão, mas depara-se com um conjunto de reacções estereotipadas do padre, que fazia perguntas “curtas, lacónicas e sem qualquer nota pessoal, como as de um médico durante a inspeção”³⁰, de algum modo condizentes com a decrepitude da Igreja, com os objectos poeirentos e com o guarda-vento da entrada que cheirava a mofo³¹. Em *Das Abenteuer*, Böll apela implicitamente a uma prática religiosa empenhada e genuína, criticando assim os rituais mecânicos e desprovidos de sentimento da burguesia, tencionalmente mais preocupada com a forma, com a aparência, do que

²⁷ A propósito, veja-se um interessante livro de Jorge Buescu, que demonstra a facilidade com que foi possível publicar artigos inventados, sem qualquer qualidade, em reputadas revistas internacionais, alegadamente com arbitragem científica, mas que não passam, muitas vezes, de autênticos logros em todos os aspetos (cf. Buescu, 2014).

²⁸ O romance foi escrito em 1949-1950, mas só viria a ser publicado postumamente em 2002, no âmbito da comemoração do 75.º aniversário do escritor.

²⁹ Cf. Böll, [s.d.] [1958?], pp. 141-146; 11-16.

³⁰ “Diese Fragen kamen kurz, knapp, ohne jede persönliche Note, wie die eines Arztes bei der Musterung” (Böll, [s.d.] [1983?], p. 144 (original alemão) e p. 13 (tradução portuguesa, acima, no texto).

³¹ Uma velha baixinha, que se encontrava em frente ao altar de Nossa Senhora. terá sido a única pessoa que fez sentir ao narrador a presença de algo de transcendente. Cf. Böll, [s.d.] [1983?], pp. 15-16; 146. Curiosamente, o sacramento da confissão é apresentado por Böll de forma muito mais euforizante na narrativa *Kerzen für Maria* (publicada no mesmo ano de *Das Abenteuer*), onde o sacramento da confissão consubstancia uma ponte verdadeira e poderosa entre o transcendente e o imanente, entre o céu e a terra (cf. Böll, 2002b, pp. 517-529).

com o conteúdo, com a essência. Este tema é abordado nas obras de Böll de duas formas: por um lado, a religião como amor incondicional pelo próximo e, por outro, o Catolicismo como hierarquia luxuosa e como mero conjunto de rituais frios, rígidos, desumanizados e completamente alheados da missão solidária, que está na sua gênese, de apoio concreto e de conforto aos mais carenciados. Na sua famosa “Carta a um jovem católico” (*Brief an einen jungen Katholiken*), publicada em 1958 na revista *Werkhefte katholischer Laien*³², Böll considerava que os católicos alemães há décadas que não tinham outras preocupações para além do aperfeiçoamento da liturgia e da elevação do gosto³³. O escritor não confundia contudo os traços de desumanização e de falta de solidariedade humana que vislumbrava na hierarquia católica, nem tão pouco a superficialidade do Catolicismo burguês, com a devoção genuína e com práticas religiosas sentidas de muitos católicos, designadamente da gente humilde irlandesa³⁴. Böll era de facto um “católico incómodo” (*ein unbequemer Katholik*) (Hurth, 2010, p. 399). Se, por um lado, teceu reiteradamente nas suas obras duras críticas à Igreja Católica como instituição, retratando a sua crueldade, a sua arrogância e a sua piedade hipócrita, por outro, também apresentou a igreja como sendo a casa de Deus, um lugar que inspirava uma paz imensa e onde se sentia a presença divina. Com efeito, nos romances *Und sagte kein einziges Wort* e *Ansichten eines Clowns* – que se prendem com as dificuldades financeiras e suas consequências na relações de dois casais, que acabam por sucumbir às mudanças geradas, respectivamente, pela guerra e pelo “milagre económico” na ex-RFA do pós-guerra –, Böll critica contundentemente o luxo em que viviam os membros da hierarquia da Igreja Católica alemã, bem uma certa tendência para asfixiar e destruir, por vezes com frieza, o sentimento humanista do amor pelo próximo. Em resposta ao repto que lhe foi lançado Karlheinz Deschner (1924-2014) – um escritor alemão internacionalmente famoso pela críticas contundentes que teceu ao Cristianismo e à Igreja Católica³⁵, – sobre o que pensava do Cristianismo (*Was halten Sie vom Christentum? 18 Antworten auf eine Umfrage*, 1957), Böll escreveu o ensaio “Eine Welt ohne Christus” [Um mundo sem Cristo], em que afirmava:

Eine christliche Welt müsste eine Welt ohne Angst sein, und unsere Welt ist nicht christlich, so lange die Angst nicht geringer wird, sondern wächst; nicht die Angst vor dem Tode, sondern die Angst vor dem Leben und den Menschen, vor den Mächten und Umständen, Angst vor dem Hunger und der Folter, Angst vor dem Krieg. [...] Ich überlasse es jedem einzelnen, sich den Alptraum einer

³² O texto foi originalmente escrito para ser lido aos microfones do canal de rádio Süddeutscher Rundfunk, mas a emissão acabou por ser suspensa por ordem do diretor, devido ao contundente tom crítico do texto ao Catolicismo alemão do pós-guerra. Vd. o interessante comentário de Werner Bellmann a esta conhecida carta de Boll: Bellmann, 2014.

³³ “Die deutschen Katholiken [...] haben seit Jahrzehnten kaum andere Sorgen gehabt als die Vollkommnung der Liturgie und die Hebung des Geschmacks” (Böll, 2005, p. 451).

³⁴ As práticas religiosas de católicos irlandeses estão bem documentadas no seu *Irisches Tagebuch* (1957).

³⁵ A sua obra mais conhecida é a monumental *Kriminalgeschichte des Christentums* [História Criminal do Cristianismo]. Vd. Deschner, 1986-2013.

heidnischen Welt vorzustellen oder eine Welt, in der Gottlosigkeit konsequent praktiziert würde: den Menschen in die Hände des Menschen fallen zu lassen. [...] Ich glaube an Christus, und ich glaube, dass 800 Millionen Christen auf dieser Erde das Antlitz dieser Erde verändern können. (Um mundo cristão teria de ser um mundo sem medo. E o nosso mundo não é cristão, enquanto o medo não diminuir, mas continuar a crescer. Não se trata do medo da morte, mas do medo da vida e dos homens, dos poderes e das circunstâncias, do medo da fome e da tortura, do medo da guerra. [...] Deixo ao cuidado de cada um imaginar o pesadelo que seria um mundo pagão, ou um mundo no qual o ateísmo fosse praticado de forma consequente: deixar cair o homem nas mãos do homem. [...] Acredito em Cristo, e acredito que 800 milhões de cristãos nesta terra podem mudar a face desta terra). (Böll, 2005a, pp. 347-349)

O assumidamente católico Böll recusou-se a pagar, a partir de 1972, o *Kirchensteuer* (um imposto eclesiástico pago na Alemanha por cada cidadão crente à respetiva confissão religiosa)³⁶, que ele qualificava de uma forma de “proxenetismo” (*Zuhälterei*), comparando-o a um “grande negócio” (*Großunternehmen*) (cf. Böll / Wintzen, 1977, p. 556). O escritor considerava este imposto não só uma evidência da orientação materialista da instituição Igreja Católica, mas também uma fiscalização ilegítima de relação mística de cada cidadão com a religião (cf. Böll / Wintzen, 1977, p. 556). Em 1976, Böll declara publicamente a sua saída da instituição de direito público que era (e continua a ser) a Igreja Católica alemã. O autor permaneceu contudo fiel ao Catolicismo até ao fim da sua vida, participando ativamente nos rituais afetos à fé católica³⁷.

Böll insurgiu-se reiteradamente, quer no plano ficcional, quer no real, contra a “restauração”, na sociedade alemã do pós-guerra, da velha ordem burguesa, com os modelos familiares, sociais e políticos que tinham alicerçado o regime nazi:

[...] das, was wir Restauration nennen und was man so nennen muß, [hat] die alten Formen fast zwanghaft wieder kreierte: wieder Familienegoismus, wieder Besitzstreben, wieder Bürgerlichkeit. Bürgerlichkeit ist sicher eine Möglichkeit zu leben und eine, die in der Geschichte sehr viel Fruchtbarkeit gezeigt hat; aber als rekonstruiertes Modell hat sie sich eigentlich nach 1950, glaube ich, nicht mehr tragfähig erwiesen.” ([...] aquilo que designamos por Restauração, e que como tal deve ser designado, recriou quase compulsivamente as velhas formas: novamente o egoísmo familiar, novamente a luta pela posse, novamente a burguesia. A burguesia

³⁶ Este imposto eclesiástico, que não existe em Portugal nem em muitos outros países, é cobrado pelas autoridades fiscais dos diversos estados federais alemães e varia entre entre os 6 e os 11% do IRS.

³⁷ A cerimónia fúnebre em Merten, perto de Colónia, quando da morte de Böll, embora tivesse sido realizada numa sala da igreja e na presença de um padre católico amigo da família, não terá obedecido propriamente ao ritual católico, segundo o testemunho de Günter Grass, que, curiosamente, na altura se encontrava em Portugal, e se deslocou de propósito a Colónia para se despedir do seu grande amigo. Grass encontrava-se então no Algarve, onde, como é sabido, tinha uma casa e passava férias, procurando distanciar-se da sua pátria (cf. Grass, 2009). Curiosamente, num longo ensaio publicado no jornal *Die Zeit* na sequência da morte de Böll, Grass relata o episódio cómico do fato preto que teve de pedir emprestado a um amigo galerista para levar ao funeral (cf. Grass, 2009).

é decerto uma possibilidade de viver, e uma que a História mostrou ser bastante produtiva, mas como modelo reconstruído, creio que, após 1950, demonstrou que, de facto, já não é viável). (Böll, 2009, p. 512)

Böll não teria decerto em mente a restauração do Nacional-Socialismo, mas a recuperação de velhos modelos adotados por uma burguesia conformista, pouco culta e apostada em garantir a velha ordem social. Uma burguesia que não estava minimamente interessada em discutir as causas e as consequências do seu passado recente. Böll falava em Restauração no sentido que foi conferido ao termo pelo escritor e jornalista Walter Dirks, num famoso ensaio dado à estampa nos *Frankfurter Hefte* em 1950, com o título “Der restaurative Charakter der Epoche” (cf. Dirks, 1950, pp. 942-946). Dirks considerava que as “forças restaurativas” (*restaurative Mächte*) se organizavam no pós-guerra, não só na ex-RFA, mas em toda a Europa ocidental (cf. Dirks, 1950, p. 944). A Guerra Fria originara, na opinião do conhecido editor dos *Frankfurter Hefte*, um fosso entre uma elite intelectual não conformista, empenhada em compreender o passado no sentido de se orientar no futuro, que não advogava essas tendências restaurativas conformistas, e uma prática política e económica que retomava modelos, símbolos e poderes do passado (cf. Schildt, 2017). Dirks – secundado por uma certa elite cultural da Alemanha do pós-guerra, em que se incluía obviamente Heinrich Böll – apelava ao empenhamento político das “forças da renovação” (*Kräfte der Erneuerung*) (Dirks, 1950, p. 954), no sentido de “um mundo mais humano” (*menschlichere Welt*) e inconformista, por oposição ao “mundo velho” da ordem burguesa restaurada após a Segunda Guerra Mundial (cf. Dirks, 1950, p. 942)³⁸.

O apelo de Dirks a um “mundo mais humano” é também absolutamente consentâneo com o conceito de “estética do humano”, que Böll dilucidou nos quatro seminários que deu em 1964 na Universidade de Frankfurt, subordinados precisamente ao tema “Sobre a estética do humano na literatura” (*Zur Ästhetik des Humanen in der Literatur*). O escritor começa por explicitar o que entendia por “estética do humano” – “o viver, a vizinhança e a pátria, o dinheiro e o amor, religião e refeições” (*das Wohnen, die Nachbarschaft und die Heimat, das Geld und die Liebe, Religion und Mahlzeiten*) –, partindo do pressuposto que a linguagem, o amor e o comprometimento tornam o homem humano, fazendo com que ele se

³⁸ “Die Völker Europas haben weder den militärischen Zusammenbruch noch den militärischen Sieg zu nutzen verstanden. Sie haben die Aufgabe nicht gelöst, die ihnen gestellt war: nach dem Zusammenbruch der alten Welt eine menschlichere aufzubauen. [...] [S]o leben wir denn in einem Zeitalter der Restauration. Die Wiederherstellung der alten Welt ist so nachdrücklich geschehen, daß man sie zunächst einmal als Tatasache hinzunehmen hat”. [Os povos da Europa não aprenderam nada nem com a derrota militar, nem com a vitória militar. Não realizaram a tarefa de que foram incumbidos: construir um mundo mais humano, após o colapso do velho mundo. Vivemos assim por isso numa época da restauração. O restabelecimento do velho mundo aconteceu de forma tão expressiva, que tem de ser aceite por enquanto como uma realidade] (Dirks, 1950, p. 942).

relacione consigo próprio, com os outros e com Deus, respetivamente através do monólogo, do diálogo e da oração³⁹.

Volto à questão inicial: qual o grau de atualidade da obra de Böll? A propósito do 25.º aniversário da morte de Böll, Marcel Reich-Ranicki declarou que o escritor tinha caído em larga medida no esquecimento (cf. Reich-Ranicki / Wittstock, 2010). Muito embora se tenha assistido de facto a uma compreensível diminuição de vendas dos seus livros, considero que muitos textos de Böll ganham hoje uma actualidade muito especial. A sua linguagem simples e despretensiosa mantém uma frescura intemporal e as fábulas das suas narrativas constituem autênticas parábolas do mundo hodierno: a crítica ao consumismo desenfreado, a crítica à crescente insensibilidade burguesa em relação ao significado profundo dos rituais cristãos, a crítica à burguesia sem valores e norteada pela ideologia do lucro, a crítica aos intelectuais mediócrs, oportunistas e palavrosos, fabricados por meios de comunicação social manipulados pelo poder, e a crítica ao luxo em que vive uma certa hierarquia da Igreja Católica, tantas vezes alheada das dificuldades e da exploração a que os pobres e os oprimidos são sujeitos por capitalistas sem escrúpulos. As palavras de ordem (aliás praticamente sinónimos) do Böll escritor e do Böll homem para a construção de uma sociedade mais humanizada eram "comprometimento" (*Gebundenheit*) e "envolvimento" (*Einmischung*), porque, como sublinhava em 1973 o Nobel da boina basca, "o envolvimento é a única forma de permanecer realista" (*Einmischung ist die einzige Möglichkeit realistisch zu bleiben*) (Böll, 2002, p. 190).

Nem todas as gerações, como afirmou Marcel Reich-Ranicki, podem ter a pretensão de ter um Böll, pelo que a Alemanha deve estar grata por aquele que teve⁴⁰. Vale de facto apenas visitar a obra de Böll, dado que o mundo hodierno dá sinais cada mais fortes de um perigoso desapareço pela tal "estética do humano", a que o devoto escritor alemão reiteradamente fazia apelo.

Referências bibliográficas

- Badewien, J. / Schmidt-Bergmann, H. (Hrsg.) (2014). *Ansichten eines Außenseiters. Heinrich Böll – gefeiert, bekämpft, vergessen?*. Baden / Karlsruhe: Evangelische Akademie [= Herrenalber Forum, 74].
- Bellmann, W. (2014). "Übertreibung ist die Definition der Kunst". Ein Kommentarbeitrag zu Heinrich Bölls "Brief an einen jungen Katholiken". *Wirkendes Wort*, 64, Heft 1, 85–96.
- Bellmann, W. (2016). Zu Heinrich Bölls Satire "Nicht nur zur Weihnachtszeit". Daten, Fakten, Hintergründe. *Wirkendes Wort, Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre*, 66, Heft 1, 53–65.
- Böll, H. (2005). Brief an einen jungen Katholiken. In *Werke* (Kölner Ausgabe, Bd. 10, 1956-1959, pp. 441-458 e 774-781). Hrsg. von V. Böll. Köln: Kiepenheuer und Witsch.
- Böll, H. (2001). *Briefe aus dem Krieg 1939-1945*. 2 Bde. Köln: Kiepenheuer und Witsch.

³⁹ "Ich gehe von der Voraussetzung aus, daß Sprache, Liebe, Gebundenheit den Menschen zum Menschen machen, daß sie den Menschen zu sich selbst, zu anderen, zu Gott in Beziehung setzen – Monolog, Dialog, Gebet" (Böll, 2005, p. 139, 142).

⁴⁰ "Nicht jede Generation kann erwarten, dass sie einen Böll hat. Das Land muss dankbar sein, für den einen, den es hatte" (Reich-Ranicki / Wittstock, 2010).

- Böll, H. (2009). Drei Tage im März (1975). Gespräch mit Christian Linder. In *Werke* (Kölner Ausgabe, Bd. 24, 1953-1975, pp. 461-547). Hrsg. von J. H. Reid. Köln: Kiepenheuer und Witsch.
- Böll, H. (2005a). Eine Welt ohne Christus. In *Werke* (Kölner Ausgabe, Bd. 10, 1956-1959, pp. 347-349). Hrsg. von V. Böll. Köln: Kiepenheuer und Witsch.
- Böll, H. (2002b). Einmischung erwünscht: Schriften zur Zeit. In *Werke* (Kölner Ausgabe, Bd. 18, 1971-1974, pp. 187-191 e 598-601). Hrsg. von V. Böll und R. Schnell. Köln: Kiepenheuer und Witsch. [= Heinrich Böll (1977). *Einmischung erwünscht: Schriften zur Zeit*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, pp. 13-16].
- Böll, H. (2002a). Frankfurter Volesungen. In *Werke* (Kölner Ausgabe, Bd. 14, 1963-1965, pp. 139-201 e 517). Hrsg. von J. Schubert. Köln: Kiepenheuer und Witsch.
- Böll, H. (2002b). Kerzen für Maria. In *Werke* (Kölner Ausgabe, Bd. 4, 1949-1950, pp. 517-529 e 788-790). Hrsg. von H. J. Bernhard. Köln: Kiepenheuer und Witsch.
- Böll, H. (2017). *Man möchte manchmal wimmern wie ein Kind. Kriegstagebücher 1943–1945*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Böll, H. [s.d.] [1983?]. Não só pela quadra de Natal. In *Contos Irónicos* (Edição bilingue. Tradução portuguesa de Verónica de Vasconcelos, pp. 17-37 e 147-171). Lisboa: Publicações Europa-América. [= In *Werke* (Kölner Ausgabe, Bd. 6, 1952-1953, pp. 204-230 e 688-703). Hrsg. von Árpád Bernáth. Köln: Kiepenheuer und Witsch].
- Böll, H. (1952). *Nicht nur zur Weihnachtszeit*. Mit Illustrationen von Henry Meyer-Brockmann. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt [= studio frankfurt. Hrsg. von Alfred Andersch].
- Böll, H. (1977). Offener Brief an den Pfarrer von Meyenn. In B. Balzer (Hrsg.), *Heinrich Böll. Werke. Essayistische Schriften und Reden 1* (1952-1963), pp. 76-77). Köln: Kiepenheuer & Witsch. [= In H. Böll, *Werke* (Kölner Ausgabe, Bd. 6, 1952-1953, pp. 269-271 e 746-752). Hrsg. von Á. Bernáth. Köln: Kiepenheuer und Witsch].
- Böll, H. (2009a). Reiner Kunze. In *Werke*. Kölner Ausgabe, Bd. 20, 1977-1979, pp. 99-105). Hrsg. von J. Schubert. Köln: Kiepenheuer und Witsch.
- Böll, H. (2004). Die schwarzen Schafe. In *Werke* (Kölner Ausgabe, Bd. 5, pp. 159-167 e 398-406). Hrsg. von R. C. Conard. Köln: Kiepenheuer und Witsch.
- Böll, H. (2002-2010). *Werke* (Kölner Ausgabe, 26 Bände + 1 Registerband). Hrsg. von J. H. Reid et al. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Böll, H. (1972, 10-01). Will Ulrike Gnade oder freies Geleit? *Der Spiegel*. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43019376.html> (Acedido em março de 2017).
- Böll, H. / Linder, C. (1975, 21-07). Schimpfen ist menschlicher (Interview). *Der Spiegel*. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41458276.html> (Acedido em março de 2017).
- Böll, H. / Sauer, K. / Schütte, W. (1976, 13. März). “Alle reden vom Volk”. Ein Gespräch mit Heinrich Böll zur Situation in Portugal. *Frankfurter Rundschau*, 62, (“Zeit und Bild”), III.
- Böll, H. / Wellershoff, D. (1971). Gruppenbild mit Dame. Ein Tonband-Interview. *Akzente*, 18, 331-346.
- Böll, H. / Wintzen, R. (1977). Eine deutsche Erinnerung. Interview mit René Wintzen. In B. Balzer (Hrsg.), *Heinrich Böll – Werke. Interviews 1: 1961-1978*, pp. 504-665. Köln: Kiepenheuer & Witsch. [= Böll, H. / Wintzen, R. (2010). Eine deutsche Erinnerung. In H. Böll (2002-2010), *Werke* (Kölner Ausgabe, Bd. 25, 1976-1979, pp. 292-465). Hrsg. von W. Jung und B. Conrad. Köln: Kiepenheuer & Witsch].
- Buescu, J. (2014). *Primos Gémeos, Triângulos Curtos e Outras Histórias de Matemática*. Lisboa: Gradiva.
- Carvalho, M. (2017). *Quando Portugal Ardeu. Histórias e Segredos da Violência Política no Pós-25 de Abril*. Alfragide: Oficina do Livro.
- Deschner, K. (1986-2013). *Kriminalgeschichte des Christentums* (10 Bde). Reinbeck: Rowohlt.
- Dirks, W. (1950, September). Der restaurative Charakter der Epoche. *Frankfurter Hefte*, 5, 942-954.
- FAZ-Redaktion (2008, 04-08). Solschenizyn bei Böll: “Ein weltgeschichtlicher Moment“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Feuilleton). URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/solschenizyn-bei-boell-ein-weltgeschichtlicher-moment-1677253.html> (Acedido em março de 2017).
- Friedrichsmeyer, E. (2000). Nicht nur zur Weihnachtszeit. In W. Bellmann (Hrsg.), *Heinrich Böll. Romane und Erzählungen. Interpretationen* (pp. 70-81). Stuttgart: Reclam.
- Grass, G. (2009, 20-05). Als Heinrich Böll beerdigt wurde. *Die Zeit*, 22. URL: <http://www.zeit.de/2009/22/D-Beerdtigung-Heinrich-Boell> (Acedido em março de 2017).

- Hurth, E. (2010). Ein unbequemer Katholik: Was heute von Heinrich Böll zu lernen wäre. *Herder Korrespondenz*, 64. Jahrgang, Heft 8, pp. 399-404.
- Kiepenheuer & Witsch (2017). *Heinrich Böll wird 100*. URL: <https://www.boell100.com/> (Acedido em setembro de 2017).
- Korn, K. (1973). Das Salz der Satire. In W. Lengning (Hrsg.), *Der Schriftsteller Heinrich Böll: Ein biographisch-bibliographischer Abriss* (pp. 75-77). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Langels, O. (2012, 13-06). Protest gegen den Vorwurf der “geistigen Mittäterschaft am Terrorismus”. *Deutschlandfunk Kultur*. URL: http://www.deutschlandfunkkultur.de/protest-gegen-den-vorwurf-der-geistigen-mittaeterschaft-am.932.de.html?dram:article_id=208176 (Acedido em março de 2017).
- Linder, C. (2007, 21-12.). Moralisches Gewissen der Bundesrepublik. Vor 90 Jahren wurde Heinrich Böll in Köln geboren. *Deutschlandfunk Kultur*. URL: http://www.deutschlandfunk.de/moralisches-gewissen-der-bundesrepublik.871.de.html?dram:article_id=126099 (Acedido em março de 2017).
- Linder, C. (2009). *Das Schwirren des heranfliegenden Pfeils. Heinrich Böll. Eine Biographie*. Berlin: Matthes & Seitz Verlag.
- Lochner, S. (2007). *Heinrich Bölls Kritik an den Restaurationstendenzen der Nachkriegszeit. Die Figurenkonstellation in der Kurzgeschichte “Nicht nur zur Weihnachtszeit”*. [eBook]. München: GRIN Verlag GmbH.
- Meyenn, H. W. von (1977). Offener Brief. In B. Balzer (Hrsg.), *Heinrich Böll. Werke. Essayistische Schriften und Reden 1 (1952-1963)*, pp. 601-604. Köln: Kiepenheuer & Witsch. [= In H. Böll (2002-2010), *Werke* (Kölner Ausgabe, Bd. 6, 1952-1953, pp. 747- 751). Hrsg. von Á. Bernáth. Köln: Kiepenheuer & Witsch].
- Reich-Ranicki, M. (1994). *Mehr als ein Dichter: Über Heinrich Böll*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Reich-Ranicki, M. (2000). *Mein Leben*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Reich-Ranicki, M. / Wittstock, U. (2010, 15-07). Bölls Theaterstücke und Gedichte sind nichts wert (Interview). *Welt Online*. URL: <https://www.welt.de/kultur/article8476083/Boells-Theaterstuecke-und-Gedichte-sind-nichts-wert.html> (Acedido em março de 2017).
- Schäfer, M. [s.d.]. “Bei mir ist jeder Flüchtling willkommen” – Alexander Solschenizyn und Heinrich Böll. *Heinrich Böll Stiftung. Die grüne politische Stiftung*. URL: <https://www.boell.de/de/content/bei-mir-ist-jeder-fluechtling-willkommen-solschenizyn-und-boell> (Acedido em março de 2017).
- Schildt, A. (2017). Heinrich Böll – Schriftsteller und Publizist in der frühen Bundesrepublik [Vortrag]. *Heinrich Böll Stiftung. Die grüne politische Stiftung*. URL: <https://www.boell.de/de/2017/11/08/heinrich-boell-schriftsteller-und-publizist-der-fruehen-bundesrepublik> (Acedido em Novembro de 2017).
- Schubert, J. (2017). *Heinrich Böll – Biographie*. Mit einem Vorwort von René Böll. Hrsg. von der Heinrich-Böll-Stiftung. Darmstadt: Theiss Verlag.
- Sieg, C. (2011). Schriftsteller als “Gewissen der Nation”. Religiöse und politische Aspekte eines Autorschaftskonzepts der Nachkriegszeit. In C. Meier / M. Wagner-Egelhaaf (Hrsg.), *Ikone – Stile – Institutionen* (pp. 317-330). Berlin: Akademie Verlag.
- Spiegel-Redaktion (1971, 25-10). Die Unions-Fraktion blieb sitzen. *Der Spiegel*. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-50110012.html> (Acedido em março de 2017).
- Steiner, G. (1998). *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*. New Haven: Yale University Press.
- Vormweg, H. (2000). *Der andere Deutsche: Heinrich Böll – Eine Biographie*. Köln: Kiepenheuer und Witsch.
- Zimmer, D. E. (1975, 08-08). Bundesanstalt für Gewissen?. *Die Zeit*. [Atualizado em 22-11-2012]. URL: <http://www.zeit.de/1975/33/bundesanstalt-fuer-gewissen> (Acedido em março de 2017).

Resumo

Respondendo à temática do presente volume, pareceu-me oportuno revisitar a obra de Heinrich Böll, titular do Prémio Nobel da Literatura, no ano em que se comemora o centenário do nascimento. O presente artigo levanta a questão da atualidade da obra de Böll, mormente dos seus contos e *Kurgeschichten* da década de 50 do século XX, os géneros literários em que o escritor foi mais fecundo. Destas narrativas do pós-guerra sobressaem três temas, transversais a toda a obra de Böll: i) a crítica a uma burguesia conformista, indiferente e consumista, com tendências para restaurar a velha ordem social, que alicerçou o regime nacional-socialista; ii) a crítica aos meios de comunicação social e a certos intelectuais que pactuavam sempre com o poder vigente através de programas e outras obras oportunistas e politicamente corretos; iii) e a crítica à Igreja Católica como instituição luxuosa e alheia da sua missão humanizadora. “Comprometimento” (*Gebundenheit*) e “envolvimento” (*Einmischung*) eram as palavras de ordem da “estética do humano” que caracteriza a produção literária de Böll, e que no mundo hodierno ganha uma atualidade muito especial.

Abstract

In my attempt at revisiting Heinrich Böll’s *oeuvre*, recipient of the Nobel Prize in Literature, on the centennial of his birth, this essay foregrounds the importance of reading, nowadays, Böll’s tales and *Kurgeschichten* of the 50s of the twentieth-century – the literary genre in which he was most prolific. Within these post-war tales, three recurrent themes emerge, which also feature throughout the entire body of his work: i) a critique of a conformist, indifferent, and consumeristic bourgeoisie, intent on restoring the old social order that nurtured the national-socialist regime; ii) a critique of the media and of a number of intellectuals who always bowed down to the *régime* by way of endorsing opportunistic and politically correct programs and other works; iii) and a critique of the Catholic Church as a sumptuous institution unmindful of its humanizing mission. “Engagement” (*Gebundenheit*) and “involvement” (*Einmischung*) were the catchwords of the “aesthetics of the human”, which characterizes Böll’s literary output, and that keeps on speaking to us today.

Afinal, quem é que precisa de três desejos? – *Um cisne selvagem e outros contos*, o avesso dos contos de fadas

After all, who needs three wishes? – *A wild swan and other tales*, the reverse of fairy tales

Ana Seíça Carvalho

Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
ana.seica@gmail.com

Palavras-chave: anti-herói, psicopatologias, Michael Cunningham, recepção, desconstrução, *Final Infeliz*.

Keywords: anti-hero, psychopathologies, Michael Cunningham, reception, deconstruction, *Unhappy ending*.

Um cisne selvagem e outros contos

Cada conto de fadas é um espelho mágico que reflete alguns aspectos de nosso mundo interior, e dos passos necessários para evoluirmos da imaturidade para a maturidade. (Bettelhein, 2012, p. 323)

O escritor americano Michael Cunningham, autor da colectânea em apreço *Um cisne selvagem e outros contos*, é essencialmente conhecido pelo seu romance *As Horas*, escrito em 1998 e premiado com o Pulitzer Prize for Fiction e o PEN/Faulkner Award for Fiction, ambos em 1999. Adaptado ao cinema com o mesmo título, *The Hours*, no ano de 2002, ganhou o Óscar pelas prestações de Nicole Kidman, Meryl Streep e Julianne Moore.

Com a leitura de *Um cisne selvagem e outros contos*, colectânea publicada em 2015, o autor deixa-nos desconcertados pela derrogação de categorias. Somos presenteados com dez contos, cujos curtos títulos parecem desenterrar as nossas memórias de infância, até começarmos efectivamente a percorrer as suas linhas. Não poderemos, por respeito à economia de extensão do *corpus*, descrever aqui cada um deles, mas adiantaremos algumas singularidades destes contos narrados por prismas muito diferentes daqueles a que estamos habituados.

Se “Des.Encanto” funciona como um prólogo da obra, o primeiro conto, “Um Cisne Selvagem”, recorda os príncipes transformados em cisnes e o feitiço que obteve resultados inesperados, visto que um dos irmãos não recuperou a forma humana na totalidade, mantendo uma deformidade, uma asa de cisne (problemática essa que o arrasta e mergulha no alcoolismo, queixando-se amargamente de que a asa “é um transtorno no metro, um empecilho nos táxis [...] Tinha de ser constantemente inspeccionada para ver se tinha piolhos” [Cunningham 2015, p. 16]). O segundo conto, por sua vez, “Velha Louca” (a Velha de Hansel e Gretel ou, no nosso caso português, a história de João e Maria e da casinha feita de doces), presenteia-nos com uma personagem retratada com perturbações histriónicas de personalidade, desde o chamar a atenção pela aparência física e pela casa feita de doces, a interações sexuais desviantes; em terceiro lugar, o conto “João Ladrão” apresenta-se como a história refeita de João e o Pé de Feijão, com uma personagem claramente portadora de deficiência intelectual moderada; “Envenenada”, em quarto lugar, uma sequela da singela história da Branca de Neve, com contornos fetichizantes; em quinto, “A Pata do Macaco”, desta feita, um conto claramente de terror, com a manipulação de um talismã cujo poder traz para a luz do dia mortos-vivos que se sentam connosco no sofá. Em sexto lugar, com o conto “Uma Amostra de Homem”, reinterpretação do conhecido conto de origem germânica da princesa e do bruxo Rumpelstiltskin, cujo nome era segredo, Cunningham transporta-nos para o mundo dos monstros sentimentais. Com “Soldadinho Leal”, acedemos a uma reescrita do encontro amoroso entre o Soldadinho de Chumbo e a bela bailarina, cenário no qual Cunningham desconstrói o maravilhoso mundo das sapatilhas de ponta e do ballet clássico (que tantas vezes se inspirou nesta história de amor), cedendo lugar a amputações e consultas psiquiátricas. Em oitavo lugar, “Monstros” reescreve o célebre conto de origem francesa da Bela e do Monstro, numa perspectiva muito curiosa. Em nono lugar, “O Cabelo Dela” narra o devir de uma Rapunzel já careca e as suas relações com o príncipe cego que guarda religiosamente os seis metros do cabelo louro cortado, como se de uma relíquia se tratasse, numa atitude claramente obsessiva; por fim, “Para Sempre”, um conto que poderia resumir a estrutura-base de um qualquer conto tradicional – o típico casamento entre um rei e uma rainha e o nascimento da sua ninhada de filhos – mostra-nos, contudo, a imagem de um quotidiano enfadonho no palácio e arredores.

Elencadas são diversas personagens que encarnam justamente a figura do anti-herói no lugar do príncipe encantado a que a norma estabelecida pelos contos de fadas nos habituou: o príncipe alcoólico, de braço desfigurado de penas de cisne; a velha de Hansel e Gretel, uma solitária prostituta de setenta anos, de cabeleira pintada de ruivo; o príncipe da Branca de Neve com fetiches necrófilos; o Soldadinho de Chumbo com uma prótese na perna e utente frequente de bordéis, entre outros... Personagens que, na selva do mundo actual, sem magias nem feitiços, contrariam a sugestão que paira do tão conveniente *felizes para sempre* próprias destas unidades narrativas mínimas.

A intenção do autor, fórmula que não sendo uma novidade literária possui normalmente êxito junto dos leitores, centra-se na reinterpretação ou reescrita de dez contos que, embora mantendo uma estrutura de curta extensão, de enredo

simples, e em prosa, são elaborados numa versão adulta e claramente *dark*. O autor tem a capacidade de nos projectar para um mundo novo, precisamente para o avesso dos contos de fadas, onde questionamos a perfeição com a qual brindaram a nossa infância, invertendo as noções basilares do típico *happy-ending*. Michael Cunningham utiliza diferentes dinâmicas compositivas: se em algumas narrativas, o autor reconstrói, em palimpsesto, o conto como o conhecemos e lhe confere outra linha de pensamento, noutras parte do conto fantástico muito para além da celebração e dos festejos que caracterizavam o seu desfecho tradicional, dá continuidade à narrativa, desconstruindo o suposto presente imortalizado e intemporal em que as personagens se inserem até aos dias de hoje.

Se no conto tradicional predomina a personagem de simplicidade psicológica, superficial, sem descrição emocional, Cunningham, pelo contrário (e esta é a sua maior arma!), estuda-as e amplifica-as, fazendo-as desfilarem com uma densidade psicológica, na maioria dos casos, propositadamente perturbadora: a principal subversão do autor ao cânone passa precisamente pela exploração profunda da mente das suas personagens que, de “referenciais, no sentido em que reenviam para certos atributos e percursos culturalmente cristalizados” (Reis & Lopes, 2002, p. 86), passam a personagens individualizadas, com personalidade original, como pessoas reais.

Os contos podem, obviamente, ser lidos por qualquer tipo de público, no entanto, o conhecimento prévio da tradição cultural permite uma maior apreciação desta versão obscura, subversiva e patológica de *clichés* que, uma vez postos em causa, caem por terra.

Em *Envenenada*, conto do qual escolhemos citar excertos como forma de aliciar a futura leitura desta colectânea, a estrutura cinge-se a um dos incontáveis diálogos nocturnos entre a Branca de Neve e o Príncipe, após longos anos de casados (Cunningham, 2015, pp. 43-46):

Ontem à noite apetecia-te.

Esta noite acho que não me apetece a mim.

Porquê exactamente?

É esquisito. Não achas um bocadinho esquisito? E eu... Bem, estou a começar a ficar farta [...] Isso é um nadinha humilhante para mim.

Mas o príncipe riposta: “Quando amamos alguém, ficamos felizes por fazermos essa pessoa feliz... mesmo que te pareça esquisito”. Branca de Neve aquiesce então: “Pronto. Dez minutos, só dez está bem?”. Para o príncipe é importante, e Branca de Neve submete-se uma vez mais àquele fetiche de perturbação do desejo sexual hipocativo, elaborado ao longo dos anos de vida em comum: deita-se no esquite de vidro e fica imóvel, comatosa de novo, com a tampa fechada, até o príncipe a vir beijar de novo. Ele desenvolveu aquela parafilia que, segundo ele, lhe “dá tesões matinais” (Cunningham, 2015, p. 45), vê-la acordar, como que surpresa, por estar ali, ser ele o responsável por aquele “viver”.

Sinto-me depravado” – diz ele – “achas que podias cruzar as mãos um bocadinho mais em baixo?” [...]. Doze minutos, nem mais um. Prometo. Obrigado, é importante para mim, a sério. Doze minutos e dou-te um beijo. A seguir podemos encomendar

comida. Ou ir comer fora, como preferires, ou ir ver um filme, mas obrigado pelos doze minutos. (Cunningham, 2015, p. 46)

Procurar consertar os desconcertos

Cunningham suscita no leitor múltiplas questões, às quais procuramos dar resposta, como por exemplo, será que o facto de se desviar do tradicional desfecho é impeditivo de um final feliz? Nem sempre as fábulas e contos com resolução ética e moralidade, terminam de forma feliz. Interessa que (co)movam o espectador / leitor, e o levem a reflectir. O final feliz acaba por ser um desfecho de uma aventura que se consuma e que traz consigo uma aprendizagem. No caso do autor, não é a conclusão em *happy ending* que importa, pois as histórias são deixadas em aberto, num presente intemporal, intravável. Nem o final infeliz nem o final feliz funcionam aqui, pois não existe final de todo, não existe esse desfecho canónico. O *happy ending* dos contos antigos serve sim de mote para dar continuidade a uma nova narrativa. Interessa que esta (co)movam o espectador / leitor, e o leve a reflectir. Interessa levar o público a colocar-se no papel do protagonista e a pensar a acção passada, o momento vivido presente, as transformações que advieram com o tempo, o crescimento e a maturação.

Como poderíamos definir a marca de água destes contos: o verosímil/ realidade ou o imaginário/utopia? Uma vez mais, aqui reina a subversão, pois o idílico e a perfeição utópica dissolvem-se e dão lugar às fragilidades humanas mais reais nestes contos de fadas que o próprio livro, na sua capa, afirma que são “para o nosso tempo”.

A construção do avesso destas personagens torna-as por isso, mais falíveis e credíveis, logo mais humanas e menos heróicas? O heroísmo na sua designação puramente clássica, de perfeição e de invulnerabilidade, desaparece na sua essência, mas, justamente, a revelação do íntimo, quase do *id* freudiano, humano e realista, não deve ser tido por menos “heróico”, pois trata-se de um ser humano que não sendo um Hércules ou um Ulisses, é um ser que luta com as suas próprias falhas e dores pessoais. Perde-se, pois, uma certa hierarquia postulada antigamente, reconhecendo no Homem do dia-a-dia o herói por excelência dos nossos tempos. E existe algo de mais heróico que não seja assumir as nossas fraquezas e procurar ultrapassá-las?

Além disso, representará esta colectânea uma *hybris* pela sua clara subversão do cânone contístico? Pensamos que não, por não se tratar, de todo, de uma insolência do autor, criticável e/ou punitiva, muito pelo contrário, visto que transpondo as margens do cânone, ele alarga ousadamente as suas possibilidades, enriquecendo-o.

Inquirimos ainda, se a função inerente ao conto é o seu didactismo e carácter moralizante o que poderemos aprender com todas estas personagens? Interessamos, pois, não como termina determinado conto, mas qual o processo que orienta o seu enredo. O foco não está no destino da viagem, mas sim no percurso e no seu fio condutor – sempre em construção, quedas e superações de cada personagem – de um caminho ou vários caminhos que esta decide percorrer. Não existe um único desfecho, o leitor é levado a reflectir na condição das personagens, como

espelho da sociedade, dotando a personagem de livre-arbítrio e de abertura para a construção do seu futuro.

Os contos de fadas reescritos por Cunningham sugerem a normalização da percepção das doenças mentais como uma legítima perspectiva de interpretação e de análise. O leitor de Cunningham, sob uma luz de abertura psicológica e moderna, será capaz de aceitar e talvez compreender distintos estados de espírito sem julgamentos negativos. O autor redige presentes possíveis que, carecendo de vitórias e conquistas, enaltecem uma realidade plausível do caminho individual de cada personagem, mas deixa-nos ainda, com mestria, o enigma do devir...

Yuko Shimizu e o mundo de fantasias



Ilustração 1: Conto “Envenenada”, Branca de Neve no esquite e o Príncipe.



Ilustração 2: ilustração do conto “Velha Louca”

Antes de terminar, abrimos espaço para apreciar as extraordinárias ilustrações que povoam a colectânea. Os desenhos são de Yuko Shimizu¹, uma japonesa, nascida em Tóquio, que decidiu mudar-se para Nova Iorque, perseguindo o sonho de criança de tornar-se artista. Shimizu cursou o mestrado em Artes Visuais, tendo trabalhado como ilustradora editorial em jornais como *The New York Times* e o *Financial Times*. Hoje em dia, trabalha como Professora na *School of Visual Arts* e como ilustradora *freelance*, com editoras famosas como a *Penguin Books* e a *Abrams Books*, com marcas de roupa como a *Gap*; é regularmente con-

¹ Não confundir esta artista com a homónima Yuko Shimizu, artista nascida em 1946 que, nos Anos 70, criou a conhecida figura Hello Kitty.

vidada para ilustrar livros infantis e de Banda Desenhada, tão conhecidos dos amantes de BD como *The Sandman*, tendo sido reconhecida e galardoada pelo seu trabalho com os prémios da Association of Illustrators, Society of Illustrators.

Conclusões

Nós não podemos fazer uma literatura de costas viradas para a vida.

(Mia Couto, apud Chabal, 1994, p. 290)

Na esteira de Jack Zipes, Professor na Universidade do Minesota, especialista no estudo do Fairytales (autor da recente obra *The irresistible Fairy Tale, the cultural and social history of a genre*) concordamos que os contos de fadas não parecem ter sido criados na sua origem com vista a um público infantil. Porém, são essas pequenas histórias de encantar, algumas assustadoras, com as quais crescemos e em cujos enredos apreendemos os primeiros mundos possíveis e as suas personagens-tipo (“Fairy tales were not created or intended for children. Yet they resonate with them, and children recall them as they grow to confront the injustices and contradictions of so-called real worlds” [Zipes, 2012, p. 20]).

Na obra *Um cisne selvagem e outros contos*, Cunningham simplesmente transforma os contos, com a ajuda de uma varinha mágica muito especial – a lente adulta/realista, perturbadora até, psicanalista – em histórias de revelação sublime, que pouco espaço deixam para o sonho, todavia abrem-nos as portas da meditação / reflexão: pelo conteúdo de análise psicopatológica, é como se colocássemos os protagonistas fora dos seus reinos maravilhosos, onde as casas são feitas de ovos moles, onde as princesas têm cabelos sedosos e onde o mau hálito simplesmente não consta do dicionário, e os deitássemos num consultório psiquiátrico e claramente os escutássemos.

Os contos de Cunningham, mais experimentais e contemporâneos, roçam as características do ensaio quase filosófico e da análise psiquiátrica, justamente pela problematização e exposição/revelação do íntimo das personagens que permite recriar critérios de diagnóstico prevaletentes e traçar perfis de doenças mentais, através das suas inquietações, complexos, traumas, etc.

Tais contos derrogam e subvertem por completo as categorias que a tradição mais antiga nos legou, tais como a infalibilidade do herói e a perfeição das princesas. Hoje, observamos cada vez mais, na Literatura, o encontro com a fragilidade da realidade humana e a desconstrução do género, pelo lado perverso e anti-heróico das personagens que desfilam num palco muito real com imenso potencial dramático: não há medo de desmascarar as doenças psicopatológicas e o lado mais obscuro que é comum a todos nós, não existe medo de encarar um *unhappy ending*, pois não passa de uma possibilidade entre tantas outras. A análise psicopatológica das personagens e a visão das histórias passadas através de um óculo distinto do habitual são a calda de açúcar, ou melhor, o molho agri-doce, com que o autor cobre a pinceladas os seus textos. E como a Velha do conto “Velha Louca”, o escritor leva-os ao forno a gratinar. Uma receita que tem tudo para ser um sucesso, porque segundo Zipes (2012, p. 20):

We cannot explain why the origins of the fairy tale are so inexplicable and elusive. But we can elucidate why they continue to be irresistible and breathe memetically through us, offering hope that we can change ourselves while changing the world. (Zipes, 2012, p. 20)

Terminamos com um trecho do Prólogo principal de toda a coletânea, “Des. Encanto”, *exortatio* que nos permitirá reflectir na eternidade dos contos de fadas, no poder imortal dos mitos que atravessam os tempos e na transversalidade destas narrativas que, como vimos, podem ser alvo de reinterpretações desafiantes, irresistíveis mutações e constantes actualizações:

A maioria de nós está em segurança. Se não somos um sonho delirante dos deuses e se a nossa beleza não perturba as constelações, ninguém nos lançará um feitiço. Ninguém nos transformará em animais nem nos porá a dormir durante cem anos [...]. As entidades vingativas só desejam destruir os excepcionais, aqueles a quem, por alguma razão, foram concedidos não apenas louros e rubis, mas uma formosura que as aves das árvores [...]. Quem não iria querer lizar estas pessoas? [...]. Perguntem-se, por favor: se pudessem lançar um feitiço contra o atleta absurdamente atraente e a modelo de *lingerie* que ele ama, ou sobre o casal de estrelas de cinema (...) não o fariam? A sua aura de felicidade e de prosperidade e as suas perspectivas infinitamente promissoras não vos irritam nem um bocadinho? Por vezes não vos enfurecem?

Se assim não for, estão de parabéns.

Porém, se for esse o caso, existem feitiços e canções antigas, palavras que podem ser pronunciadas à meia-noite, durante certas fases da Lua, à beira de lagos insondáveis escondidos nas profundezas dos bosques, em câmaras subterrâneas secretas, ou em qualquer encruzilhada de três estradas. Essas maldições são extraordinariamente fáceis de aprender. (Cunningham, 2015, pp. 7-8)

Referências bibliográficas

- Cunningham, M. (2015). *Um cisne selvagem e outros contos*. Tradução de A. Bastos (*A Wild Swan and Other Tales*. Farrar: Straus and Giroux). Lisboa: Gradiva.
- Bettelheim, B. (2002). *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de A. Caetano. Edição Paz e Terra.
- Butrym, A. J. (Ed.) (1989). *Essays on the Essay, Redefining the genre*. Athens: The University of Georgia Press.
- Fernandes, J. C. (Eds.) (2002). *American Psychiatric Association, Mini DSM – IV – TR, Guia de Referência Rápida para os critérios de diagnóstico*. Lisboa: Climepsi Editores.
- Manual diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais, DSM – 5, Artmed, C. Bittencourt (coord), 2012-2013
- Neiva, S; Montandon, A. (Org) (2014). *Dictionnaire Raisonné de la Caducité des Genres Littéraires* (pp. 17-31). Genève: Librairie Droz.
- Propp, V. (2000). *Morfologia do Conto* (4ª ed.). Prefácio de A. D. Rodrigues. Alpiarça: Coleção Veja Universidade, Assírio Bacelar.
- Propp, V. (1984). *Las raíces históricas del cuento* (4ª ed.). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Reis, C; Lopes, A.C. (2002). *Dicionário de Narratologia* (7ª ed.). Coimbra: Almedina.
- Varga, A. (1981). *Teoria da Literatura*, Editorial Presença, Lisboa.
- Wellek, R. & Warren A. *Teoria da Literatura*. Mem-Martins: Publicações Europa-América, Biblioteca Universitária.

Zipes, J. (2012). 1 – The Cultural Evolution of Storytelling and Fairy Tales: Human Communication and Memetics. *The irresistible Fairy Tale, the cultural and social history of a genre*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Resumo

Michael Cunningham, essencialmente conhecido pelo seu romance *As Horas*, adaptado ao cinema, redigiu esta colectânea, *Um cisne selvagem e outros contos*, publicada em 2015, que nos deixa desconcertados pela derrogação de categorias.

Elencadas são diversas personagens que encarnam justamente a figura do anti-herói, no lugar do príncipe encantado a que a norma estabelecida pelos contos de fadas nos habituou: o príncipe de braço desfigurado de penas de cisne, alcoólico; a velha de Hansel e Gretel, uma solitária ex-prostituta, de cabeleira pintada de ruivo; o príncipe da Branca de Neve com fetiches necrófilos; o Soldadinho de Chumbo sem uma perna e utente frequente de bordéis, entre outros... Personagens que, na selva do mundo actual, sem magias nem feitiços, contrariam a sugestão que paira do tão conveniente *felizes para sempre*.

A intenção do autor centra-se na reinterpretação de dez contos infantis, elaborando uma versão adulta e claramente *dark* que nos faz duvidar do típico *final feliz* e trespassa a estrutura do conto fantástico muito para além da celebração e dos festejos que caracterizavam o seu desfecho, o que suscita no leitor múltiplas questões.

Cunningham reescreve prequelas interrogativas e sequelas de um presente possível que, carecendo de vitórias e conquistas, enaltecem uma realidade plausível do caminho individual de cada personagem, mas deixa-nos ainda, com mestria, o enigma do devir...

Abstract

Mainly known for his novel *The Hours* (adapted for the big screen), Michael Cunningham wrote *A Wild Swan and Other Tales*, published in 2015, a tale book that leaves us completely bewildered by its categories derogation.

Several characters incarnate the anti-hero figure, replacing the prince charming established by fairy tale rules: for example, an alcoholic prince with a swan arm; the old lady of Hansel and Gretel being a solitary old red head ex-prostitute; the Snow White Prince showing some necrophilia fetishes; the Steadfast Tin Soldier without a leg and a whorehouse costumer, among other... In the jungle of the real world, without any magic or spells, these characters contradict the convenient suggestion of living *happily ever after*.

The author's goal is to reinterpret ten children's tales, creating an adult and clearly dark version of them, making us doubt the typical *happy-ending*. These versions overcome the fairy tale structure beyond the celebration ending, and arouse multiple questions in the reader.

Cunningham rewrites prequels and sequels of a possible present that, without victories or conquests, praise a plausible reality of each character, but leaves us the future enigma.

Paixão e redenção. *Double Indemnity* (Pagos a dobrar), de James M. Cain e Billy Wilder

Passion and redemption. *Double Indemnity*, by James M. Cain and Billy Wilder

Maria José Figueiredo

CLEPUL, FLL / CIDH, Universidade Aberta
mjosefigueiredo@gmail.com

Palavras-chave: *Double Indemnity*, James M. Cain, Billy Wilder, comparação, filme *noir*, redenção.
Keywords: *Double Indemnity*, James M. Cain, Billy Wilder, comparison, film *noir*, redemption.

Em 1943, o escritor americano James M. Cain (1892-1977) publica uma coletânea de três contos longos intitulada *Three of a Kind*. Um desses contos era *Double Indemnity*, que vira a luz em 1936 sob a forma de serial, e que um jovem executivo da Paramount Pictures deu a conhecer a Billy Wilder (1906-2002), realizador austríaco radicado nos Estados Unidos. Este apreciou o lado decadente da narrativa, e deu os passos necessários para a transformar num filme (que teria o mesmo título e sairia em 1944). O primeiro deles consistia em escrever um guião. Com efeito, Billy Wilder, que é o autor do guião de todos os seus filmes – e de alguns que não são seus –, sempre em parceria, considerava-se antes de mais um escritor, que só tinha passado para trás da câmara para evitar que lhe estragassem os textos¹ (nomeadamente os diálogos²). Wilder pensou em contratar o próprio autor para com ele escrever o guião, mas James M. Cain estava a trabalhar noutra estúdio e não podia acumular, pelo que a equipa de produção sugeriu ao realizador outro escritor de livros policiais, Raymond Chandler (1888-1959), que teria ouvido para o linguajar da Califórnia, o cenário dramático da narrativa. Era a primeira vez que Chandler trabalhava para cinema – era a primeira vez que escrevia em colaboração com outra pessoa – e a relação entre os dois foi quase explosiva. A verdade, porém, é que, se Wilder (aleadamente) ensinou Chandler a

¹ Chandler, 2002, p. 324.

² Veja-se a reação de Wilder à introdução de uma simples expressão coloquial (“Oh, well”) no diálogo do guião de *One, Two, Three* (filme de 1961) pelo ator Horst Buchholz (Chandler, 2002, p. 240).

escrever um guião, Chandler – que era, reconhecidamente, um mestre do diálogo – mostrou a Wilder que, ao contrário do que o realizador teimava em afirmar, os diálogos escritos por James M. Cain não funcionavam no ecrã³.

Double Indemnity, aparentemente baseada num caso real, é uma história acerca desse fantástico passatempo americano que consiste em (tentar) enganar as companhias de seguros (Phillips, 2010, p. 55). Walter é um agente de seguros com bastante experiência no ramo, que se desloca a casa de um cliente para lhe propor a renovação de uma apólice de seguro automóvel. O cliente não se encontra em casa mas a mulher, Phyllis, manda-o entrar e, depois de o ouvir falar do seguro automóvel, pergunta-lhe se ele também trata de seguros contra acidentes pessoais. Dias depois, Walter faz uma segunda visita de trabalho à residência do cliente, onde uma vez mais vai encontrar apenas Phyllis, e, após espernear durante uma tarde, mas em vão, dá com ela início a um plano conjunto para, depois de o marido fazer um seguro de vida, o matarem e dividirem o dinheiro da apólice. O plano é levado à prática, e Walter concebe um esquema ardiloso para matarem os dois o marido de Phyllis e fazerem crer que ele, ainda por cima, morrera por cair de um comboio, o que lhes permitiria beneficiar da cláusula de dupla indemnização que dá título ao livro e ao filme. Porém, antes de Phyllis chegar a receber o dinheiro, uma sequência de eventos conduz à descoberta do crime e à morte de ambos.

A história de James Cain é razoavelmente respeitada por Billy Wilder e Raymond Chandler; mas, para além de refazer os diálogos, o guião do filme procede a uma reorganização das cenas, acrescenta uma série de elementos, reforça outros e introduz alterações que, na opinião de todos⁴, a tornam mais interessante. Vou analisar algumas destas alterações e as respetivas des/vantagens narrativas e dramáticas.

A primeira cena do filme é original e introduz logo o estilo *noir*⁵: o filme é a preto e branco, a cena é filmada à noite, o carro que percorre as ruas pouco movimentadas de Los Angeles a grande velocidade passa sinais vermelhos e por pouco não choca com outro, e o homem que dele vemos sair avança penosamente para a porta de vidro de um edifício embrulhado numa gabardina, protegendo

³ É o próprio James M. Cain quem refere este facto, num livro-entrevista de 1986: para resolver a teima com Chandler, Billy Wilder chamou três atores e pediu-lhes que lessem dramaticamente os diálogos do livro, ficando surpreendido ao verificar que efetivamente não funcionavam. Raymond Chandler terá observado a James M. Cain: “That dialogue of yours is to the eye [Esse teu diálogo é para ser lido]” (Brunette & Peary, 1986, p. 127).

⁴ Incluindo o próprio Cain, que afirmava que *Double Indemnity* era o único filme feito a partir de uma história sua que continha elementos de que ele tinha pena de não se ter lembrado (Brunette & Peary, 1986, p. 125).

⁵ Designação que, naturalmente, apareceu depois, pelo lápis dos críticos franceses, e sobre a qual Wilder dirá que não estava preocupado em fazer um determinado tipo de filmes, mas apenas em fazer filmes bons, e já agora que agradassem ao público (Porfírio, 2002). Noutra entrevista, refere que, na altura, não havia propriamente filmes do mesmo estilo que o tivessem influenciado, mas que haveria uma influência subconsciente: *M*, de Fritz Lang, um filme expressionista de 1931 (Allyn & Wilder, 1978, p. 122).

o braço esquerdo com a outra mão⁶. Levado para o 12º andar pelo operador do elevador, Walter Neff entra na sede da companhia de seguros, instala-se no seu gabinete, senta-se à secretária e prepara-se para ditar a sua história sob a forma de um memorando dirigindo a Barton Keyes, o Diretor do Departamento de Reclamações da seguradora e seu chefe direto. Quando lhe vemos um primeiro plano do rosto, Walter transpira profusamente e tem o semblante carregado; já antes víramos que não mexia o braço esquerdo e que tinha uma marca de bala nesse ombro.

Além de estabelecer, logo de princípio, um contacto direto entre o espetador e o protagonista, esta cena permite a Billy Wilder proporcionar ao público, mesmo antes dar início à narrativa, a percepção de que a história a que vai assistir é trágica; tragicidade que é ainda aumentada pela primeira frase que Walter diz, depois de dar as suas coordenadas: “Prezado Keyes, calculo que chamarás a isto uma confissão, quando a ouvires”, a que se seguirá uma declaração explosiva: “Fui eu que matei Dietrichson” (o marido de Phyllis). Só depois desta confissão se inicia a descrição, em *flash-back*, dos acontecimentos que conduziram àquela situação.

A narrativa de James Cain tem um carácter muito menos ominoso. É verdade que também é feita em *flash-back* e que o narrador, Walter Huff⁷, se refere à casa onde conhecerá Phyllis como a “Casa da Morte” (Cain, 2002, p. 1); mas a descrição que faz da sua primeira abordagem à mesma é a de uma inofensiva visita de um agente de seguros que pretende garantir a renovação da apólice por parte de um cliente. Walter é um comercial experimentado, que conhece todos os truques da profissão, incluindo o da esposa que pretende dividir a comissão com o vendedor; o que ele não conhecia era o “truque” que Phyllis vai propor-lhe, e que ele pressente, sem querer dar-lhe nome, na pergunta aparentemente natural que ela lhe lança: “Também trata de seguros contra acidentes pessoais?” (Cain, 2002, p. 5). Uma pergunta que se segue imediatamente à primeira percepção de que tem diante de si uma beldade à qual lhe será difícil resistir. Estes dois elementos despertam o faro do leitor para um certo mau cheiro, mas deixam-no ainda muito longe da tragédia que se prepara.

Qual das duas aberturas é mais interessante? A de James Cain é uma entrada relativamente suave no drama, e nada nela leva o leitor pensar que vai confrontar-se com um crime. A de Billy Wilder, pelo contrário, é brutal, e não só coloca o espetador desde logo no seio da tragédia, como também lhe apresenta a moral da história. De facto, não sendo ainda o final da narrativa, a situação de Walter mostra imediatamente que ele foi, de uma maneira ou de outra, punido; desta forma, mesmo que, à medida que o relato se for desenvolvendo, o espetador tenha a sensação de que o par de assassinos foi bem sucedido, nunca deixará de ter em mente que aquele é um crime que não vai compensar.

⁶ Tudo isto sobre o pano de fundo da música tensa de Miklos Rosza, que acentua o guincho dos pneus no asfalto.

⁷ Billy Wilder e Raymond Chandler alteraram os apelidos de algumas personagens de James Cain, mantendo-lhes os nomes próprios.

Uma segunda diferença significativa entre as narrativas de James Cain e Billy Wilder reside nos elementos que constituem o processo de redenção e nas personagens que para ele contribuem. Com efeito, James Cain oferece-nos um universo quase maniqueísta, muito típico do género, com uma mulher que é a fonte de todo o mal e outra mulher que é a fonte de todo o bem, acompanhando-o por um movimento de autodescoberta e transformação por parte de Walter; enquanto a narrativa de Billy Wilder retira peso à transformação psicológica do protagonista narrador e proporciona a Phyllis um gesto absolutamente insólito de remissão. Vejamos como.

Toda a primeira parte da história de James Cain se ocupa da relação de Walter com Phyllis, e do homicídio motivado pela paixão e pela cobiça. Porém, concluído o crime e entregue o caso à companhia de seguros, as emoções de Walter sofrem uma viragem de 180 °, e a mulher que o seduzira começa a inspirar-lhe uma repugnância intensa, de tal maneira que, diz ele, chegou ao ponto de se sentir mal disposto só de lhe ouvir a voz (Cain, 2002, p. 97). Nesta altura, surge em cena com toda a intensidade a segunda personagem feminina do livro, a mulher redentora: Lola, a enteada de Phyllis.

Walter conhecera a rapariga da primeira vez que fora lá a casa com o pai presente. Nessa noite, dera boleia a Lola para a cidade, e prometera não revelar ao pai, nem a Phyllis, que a jovem ia encontrar-se com o namorado, Nino, um rapaz que ela tinha sido proibida de ver. Fora a primeira brecha na relação de lealdade entre Walter e Phyllis, numa altura em que as coisas estavam ainda num clima de grande harmonia entre os dois.

Agora, cometido o crime e sentindo-se ele diante de Phyllis como um coelho diante de uma cascavel (Cain, 2002, p. 84), Lola aparece-lhe com toda pureza e a inocência de uma jovem sofrida, com quem Walter vai saindo para jantar com uma frequência cada vez maior, com quem conversa com enorme à vontade e por quem percebe subitamente, para sua grande surpresa, que se apaixonou⁸. Naturalmente que o facto de lhe ter matado o pai é um óbice de peso à possibilidade de vir a casar-se com ela; mas Walter sente uma paz tão grande na sua presença, que chega a convencer-se de que será capaz de lhe esconder esse «pormenor» durante toda a vida.

A verdade é que, para poder ter Lola para si, Walter percebe que terá de matar Phyllis, a única pessoa que sabe que ele é o assassino; mas, ao perpetrar essa tentativa, é ele próprio vítima da mesma ideia por parte de Phyllis, que dispara sobre ele no escuro, no alto duma ravina, e só por pouco não o mata. E subitamente, num desenlace insólito, Walter percebe que as suspeitas da autoria do ataque de que foi alvo caem diretamente sobre Lola; e não só da autoria deste ataque, mas da autoria do homicídio do próprio pai, de conluio com o namorado. E percebe também que, a não ser que ele confesse tudo, a rapariga vai ser duramente

⁸ Numa curta passagem de um romantismo brusco e levemente irónico, muito típico deste género literário, James Cain põe Walter a fazer contas sobre a diferença de idades entre ele e Lola: “E de repente, sentei-me bruscamente na cama e acendi a luz. Tinha percebido o que aquilo [as contas] queria dizer. Estava apaixonado por ela” (Cain, 2002, p. p. 96).

interrogada pela polícia, com a possibilidade de sofrer sevícias, para a obrigarem a confessar os dois crimes. Essa possibilidade perturba-o terrivelmente, de tal maneira que, numa altura em que nenhuma suspeita recai sobre ele, e quando, pelo contrário, se lhe abre a possibilidade de sair ileso de tudo aquilo a troco de ver a rapariga condenada, Walter confessa toda a verdade.

James Cain dá-nos assim uma personagem moralmente volúvel, mas capaz de um gesto altruísta e redentor. Dá-nos um homem que estava disposto a matar a mulher que o tinha seduzido pela paixão, mas que se mostra disposto a ser condenado por homicídio para proteger a rapariga com quem tinha sonhado partilhar a vida. E, como recompensa deste gesto galante, presenteia-nos ainda com uma cena em que Lola, convencida de que foi Nino que atacou Walter, lhe agradece por este não levar o namorado a tribunal, ao mesmo tempo que permanece na ignorância – não sabemos por quanto tempo, mas pelo menos até Walter desaparecer – de que foi ele que lhe matou o pai.

A narrativa de Billy Wilder é um pouco mais complexa.

Em primeiro lugar, a aproximação de Walter a Lola é tudo menos linear. Depois daquela primeira noite em que Walter promete não revelar a Phyllis que a rapariga foi encontrar-se com o namorado, criando assim uma certa cumplicidade entre os dois, Lola irá ter com ele para lhe transmitir uma série de suspeitas que tem em relação à madrastra; e a motivação que Billy Wilder nos apresenta para Walter se manter perto dela é o desejo de evitar que a jovem revele essas suspeitas e ponha em causa a segurança, tanto de Phyllis como do próprio Walter. É manifesto que Walter e Lola se sentem bem na companhia um do outro, mas o nosso agente de seguros nunca chega a dar expressão verbal a um sentimento amoroso, cuja existência não é portanto confirmada. Aliás, a única vez em que se discute a possibilidade de Walter se importar com a opinião que Lola tem dele é quando Phyllis o acusa venenosamente de estar a tomar decisões motivado pela preocupação de que a rapariga não descubra o seu envolvimento no caso. Por outro lado, Billy Wilder não lhe concede grande espaço romântico, porque a Lola do filme nunca nega que continua apaixonada pelo namorado – mesmo quando se convence de que este tem uma relação amorosa com a madrastra – e que Walter é para ela principalmente um ombro onde pode chorar as suas dores com confiado abandono.

Mas a grande diferença entre Cain e Wilder reside no desenlace. Na noite em que Walter decide matar Phyllis – tendo como única razão expressa para o fazer a possibilidade de sair de tudo aquilo incriminando Nino, quer da morte de Phyllis, quer da morte do marido desta –, Phyllis toma uma decisão simétrica. O encontro entre os dois, que mais parece um duelo, dá-se cara a cara, na casa que é agora só de Phyllis, e é ela que sofre uma profunda e surpreendente transformação: depois de lhe dar um tiro pelas costas, acertando-lhe apenas no ombro, fica a olhar para ele e, sem que nenhuma força exterior a impeça, mostra-se incapaz de lhe dar um segundo tiro, que o mate definitivamente. E é assim que, numa reviravolta que nada fazia prever, esta mulher, que, nas suas próprias palavras, nunca o amou, nem a ele nem a ninguém, e é podre até à medula, subitamente se rende sem que ela própria perceba porquê, deixa que Walter a desarme, e não lhe pede misericórdia, mas apenas que ele a abrace. E Walter, sem conceder a si

próprio nem ao espetador tempo para perceber exatamente o que está a passar-se, recusa-se a acreditar no arrependimento de Phyllis, deixa-se abraçar por ela e mata-a com dois tiros à queima-roupa.

Depois disto, porém, ele próprio tem o seu momento redentor. De facto, a ida àquela casa fora planeada ao pormenor, de maneira que Nino lá aparecesse com Phyllis já morta, e a polícia logo a seguir, ficando o jovem com aquele crime – e portanto também o assassinato do marido de Phyllis – às costas. Quando o vê aparecer, porém, Walter manda-o embora, após o que regressa ao escritório, momento em que termina o *flash-back* e o filme retoma a cena inicial. Não fica claro por que razão Walter decidiu não criar um enorme problema ao rapaz: se por gostar de Lola e querer vê-la feliz; se – como prefiro pensar – porque o imprevisível gesto altruísta de Phyllis o levou a rever a sua decisão inicial; ou por um puro e simples sentido de justiça, como defende o realizador (Allyn & Wilder, 1978, p. 120). O certo é que, na sequência dessa decisão, passará o resto da noite a gravar o memorando que começa com: “Prezado Keyes, calculo que chamarás a isto uma confissão, quando a ouvires. Fui eu que matei Dietrichson”.

Uma vez mais, qual dos dois tratamentos do processo de redenção é mais interessante? Eu talvez prefira o de Billy Wilder, que retira peso funcional à personagem angélica de Lola, e vai descobrir sementes de altruísmo naquelas duas personagens manchadas por atos provocados por paixões doentias, estendendo a salvação a ambas. Desta maneira, o espetador tem mais hipóteses de se identificar com Walter e Phyllis: colocados perante uma tentação – cada um a sua –, caíram nela aparatosamente, como pode acontecer a qualquer um; mas, tal como acontece com muitos seres humanos, esse facto não os tornou irremediavelmente incapazes de decisões abnegadas, que, na aritmética final, contrariam o peso da sua malevolência inicial.

Outro elemento em que Billy Wilder se distanciou razoavelmente da narrativa de James Cain foi no desenvolvimento da personagem de Barton Keyes, talvez uma das mais enternecedoras do seu leque de personagens trágico-cómicas⁹.

Keyes, o homem a cuja secretária vão parar as reclamações de indemnização por acidentes, e uma de cujas funções é distinguir os desastres que foram reais daqueles que foram forjados, é implacável na deteção de tentativas de fraude; mas a maneira como lida com os clientes, com Walter e com o mundo em geral é a de um rezingão cheio de energia, inteligente, experiente, apaixonado pelo seu trabalho e, lá bem no fundo, com um sentido de humor que lhe sai pelos

⁹ Veja-se a notável cena em que Keyes contraria Norton, o proprietário da companhia de seguros, que argumenta que o marido de Phyllis se suicidou – e que portanto a seguradora nada tem a pagar à viúva –, enumerando-lhe as estatísticas do suicídio por tipo, método, sexo, raça, idade, etc. etc. Esta é uma das passagens em que Wilder e Chandler substituem para sua desvantagem um elemento do diálogo de James Cain. No filme: “Keyes – Se estudar as estatísticas sobre suicídio, talvez aprenda alguma coisa sobre o negócio dos seguros. Norton – Sr. Keyes, eu cresci no ramo dos seguros. Keyes – Sim, mas na receção”. No livro: “Keyes – Se estudar as estatísticas sobre suicídio, talvez aprenda alguma coisa sobre o negócio dos seguros. Norton – Eu cresci no ramo dos seguros, Keyes. Keyes – O senhor cresceu em colégios privados, em Groton e Harvard” (Cain, 2002, p. 70).

poros. Keyes leva o seu trabalho muito a sério, mas fá-lo com uma inocência, uma honestidade e um amor ao dinheiro do patrão que são quase infantis, e que lhe permitem manter-se acima da torpeza humana com que lida diariamente. O desenvolvimento desta personagem permite a Billy Wilder colocar, no olho do remoinho de falsidade e traição criado por Phyllis, e para onde Walter se deixou arrastar, uma pureza e uma vivacidade que concedem ao espetador um oásis de descontração em quase todas as cenas em que ele participa; e que lhe permitem olhar para o Diretor do Departamento de Reclamações com a mesma cordialidade com que o olha Sam Garlopis, o motorista que pegou fogo ao próprio camião depois de o segurar e que, descoberto por Keyes, lhe sai do gabinete sem o camião e com menos 2600 dólares no bolso, mas agradecido pelo tratamento humanamente truculento de que foi alvo.

Wilder também desenvolve a relação de tipo pai-filho que Keyes e Walter mantinham entre si¹⁰ – criando mesmo uma situação em que Keyes propõe a Walter passar de vendedor a seu colaborador pessoal, um cargo que, como lhe explica, exige de um homem que seja íntegro e tenha miolos, mas que Walter (já em processo de planear a morte de Dietrichson) recusa. E, sendo Keyes o encarregado, por inerência de funções, de investigar a morte do marido de Phyllis, a fraude de Walter passa a constituir (para além de tudo o resto) uma deslealdade, já não tanto para com a empresa, mas para com o seu chefe direto e, mais do que isso, uma espécie de facada nas costas do próprio pai. Nenhum destes matizes escapa a qualquer das duas personagens, evidentemente. Prova disso é, de um lado, o sorriso com que Walter olha o chefe, a terna descrição que dele faz quando Keyes é apresentado ao espetador¹¹ e principalmente o facto de lhe dirigir a sua confissão; e, do outro lado, o comentário de Keyes quando Walter lhe observa que ele não fora capaz de descobrir o assassino porque este estava perto demais, do outro lado da secretária: “Estavas mais perto do que isso, Walter”.

Finalmente, Keyes será o leme do desenvolvimento da ação na segunda parte da narrativa, ou seja, a partir do momento em que a morte do marido de Phyllis passa para as mãos da seguradora e se levantam as suspeitas de crime. Nesta fase, James Cain concede-lhe bastante importância – afinal, ele é o cão de caça da Companhia –, mas faz assentar as suspeitas de Keyes apenas num palpite; e, embora ele acabe por perceber, desde muito cedo, como foi o crime cometido, continua sem ter uma razão objetiva para desconfiar de que se tratou de um crime.

Pelo contrário, Wilder dá-lhe essa razão. Assim, no filme, Walter suspira de profundo alívio quando, inicialmente, Keyes declara que a seguradora não terá outro remédio senão pagar a indemnização, pois é impossível que o homem se tenha suicidado; e entra em pânico quando o mesmo Keyes lhe aparece em casa com uma pergunta crucial: se o homem tinha um seguro contra acidentes pessoais

¹⁰ E que estava sugerida, mas não mais do que isso, como o próprio autor reconhece, na narrativa de James Cain (Brunette & Peary, 1986, p. 126).

¹¹ “Nunca me enganaste com as tuas cenas. Sempre soube que, por baixo da cinza do charuto que te manchava o colete, tinhas um coração do tamanho duma casa”.

e partiu uma perna, porque foi que não pediu uma indenização nessa altura¹²? Só mais tarde é que Keyes percebe o mecanismo do crime.

Em termos imediatos, esta opção narrativa de Wilder é provavelmente mais eficaz, proporcionando ao espetador uma sucessão mais sincopada de emoções que a de James Cain ao leitor. No entanto, esta pergunta de Keyes, combinada com a cena de abertura do filme, tornam manifesto que Walter não escapou; ora, como em qualquer policial em que o criminoso é revelado à partida, o público está por esta altura – mesmo que involuntariamente – do lado do assassino, e o *suspense* consiste em saber se este, Walter, consegue escapar. Deste modo, a narrativa de James Cain, dando a impressão de que a investigação já progrediu mais sem que a verdade tenha sido descoberta, é dramaticamente mais eficaz, pois deixa claramente em aberto a possibilidade de Walter e Phyllis serem bem sucedidos.

De qualquer modo, a personagem de Barton Keyes que Billy Wilder nos oferece está a anos-luz da de James Cain, e enriquece muito significativamente o leque humano da história.

Termino com uma breve referência à conclusão, para a qual Billy Wilder e Raymond Chandler encontraram uma solução brilhante, também ela inteiramente original, em que Keyes exprime, a um tempo, o profundo afeto que sente por Walter e o seu impecável e implacável amor à verdade e sentido de justiça.

Falando de *Double Indemnity*, o aspeto com que James Cain se mostrava mais insatisfeito era precisamente o final da sua história, que dá ao leitor a impressão de não ter sido pensado, de tão forçado – e quase ridículo – que é. E aparentemente não foi mesmo, porque o escritor confessa que terminou a narrativa à pressa porque precisava de dinheiro¹³. O final também não foi fácil para Billy Wilder, que começou por escrever – e filmar – uma cena intensamente dramática, em que Walter, condenado à pena capital, é executado na câmara de gás na prisão de St. Quentin; porém, acaba por concluir que essa cena seria excessiva (Phillips, 2010, pp. 68-69), ficando-se pela muito mais eloquente despedida final de Walter a Keyes à porta do elevador do 12º andar da companhia de seguros, com Walter estendido no chão, “acabado”, como Keyes lhe tinha dito dois minutos antes, incapaz de dar mais um passo. Uma despedida em que, depois de o avisar de que a ambulância e a polícia – chamadas por ele próprio – estão a chegar, Keyes lhe acende o fósforo que Walter já não consegue acender para fumar um último cigarro, pagando-lhe assim o gesto de amizade e deferência que Walter tivera com ele durante todo o filme.

James Cain escreveu uma história interessante e algo complexa sobre a volúpia de um homem fraco e a ambição de uma mulher sem escrúpulos. Billy Wilder simplificou-a e fez dela um filme memorável sobre a fragilidade do ser

¹² Com efeito, o marido de Phyllis “cai” do comboio que o levava a um jantar de curso, e optara pelo comboio – para gaudir dos dois assassinos, que queriam a todo o custo receber a dupla indenização – porque tinha partido uma perna poucos dias antes, estando por isso impedido de conduzir.

¹³ Cain comenta mesmo que não escreveu o final vezes suficientes: “O final de um romance tem de ser escrito uma vez e outra e outra. [...] A pessoa fica farta daquelas vinte páginas finais” (Brunette & Peary, 1986, pp. 125-126).

humano perante a tentação e a sua capacidade de remontar dos abismos mais negros – como *noir* é o gênero que utilizou.

Referências bibliográficas

- Allyn, J. & Wilder, B. (1978). *Double Indemnity*: a policy that paid off. *Literature/Film Quarterly*, 6 (2), 116-124.
- Brunette, P. & Peary, G. (1986). James M. Cain: tough guy. In P. M. Gilligan (Org.), *Backstory: Interviews with Screenwriters of Hollywood's Golden Age* (pp. 110-135). Berkeley: University of California Press.
- Cain, J. M. (2002). *Double Indemnity*. London: Orion Books.
- Chandler, Ch. (2002). *Nobody's Perfect. Billy Wilder. A Personal Biography*. New York: Simon & Schuster.
- Phillips, G. D. (2010). *Some Like It Wilder*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Porfirio, R. (2002). Interview with Billy Wilder. In R. Porfirio, et al. (Eds.), *Film Noir Reader* (pp. 101-119). New York: Limelight Editions.

Resumo

Em 1943, James M. Cain publica uma coletânea de três contos longos intitulada *Three of a Kind*. Um desses contos era *Double Indemnity*, com base no qual Billy Wilder escreveu e realizou um filme com o mesmo título (*Pagos a Dobrar*, em português), que sairia em 1944. O guião, escrito em colaboração com Raymond Chandler, introduz algumas diferenças na história de Cain. Este ensaio analisa algumas dessas diferenças – a cena inicial, muito mais carregada no filme que no livro, os elementos redentores das personagens, que variam significativamente, o desenvolvimento de uma personagem, Barton Keyes, relativamente secundária no livro, mas que adquire enorme protagonismo no filme, e o final, que no livro é quase ridículo e no filme quase sublime –, discutindo brevemente as suas des/vantagens narrativas e dramáticas.

Astract

In 1943, James M. Cain brings to light a collection of three stories, titled *Three of a Kind*. One of the three was *Double Indemnity*, from which Billy Wilder wrote and directed a film with the same title, presented in 1944. The script, written with Raymond Chandler, introduces some changes in Cain's narrative. This essay ponders about a few of those variances – such as the first scene, much tenser in the film than in the book, the redemptive elements of the characters, which vary significantly, the development of one character, Barton Keyes, comparatively secondary in the book and immensely relevant in the film, and the ending, which is almost ridiculous in the book and almost sublime in the film –, briefly discussing their narrative and dramatic dis/advantages.

Uma nova perspectiva do conto: o *storytelling* na estratégia da comunicação empresarial

A new tale's perspective: storytelling in business communication strategy

Dina Maria da Silva Baptista

Universidade de Aveiro – ESTGA
dina@ua.pt

Palavras-chave: conto tradicional, *storytelling*, comunicação empresarial, estratégia, géneros textuais, plataformas digitais.

Keywords: popular tale, storytelling, business communication, strategy, textual genres, digital platforms.

Introdução

“Era uma vez”..., assim começavam as narrativas infantis da nossa infância que nos encantavam e nos faziam sonhar com príncipes e princesas, que viviam em castelos encantados e que tinham de enfrentar dragões ou bruxas más antes de se tornarem heróis ou heroínas. Assim era no passado e assim continua a ser no presente, embora a voz maternal que as ecoava ou o livro que lhes servia de suporte tivesse cedido lugar a narrativas digitais multimédia encantadoras que seduzem e fazem sonhar adultos sempre que tomam contacto com heróis, que, despidos de armaduras ou de poderes mágicos, se tornam metáfora das suas próprias vivências e experiências.

Assente numa estrutura-base semelhante, a memorável expressão das narrativas infantis tradicionais, “Era uma vez”, reinventa-se por meio de uma nova e eficaz perspectiva, a do *storytelling*, no sentido de permitir a criação de relações consistentes entre empresas e consumidores.

O objetivo deste estudo teórico é identificar conceitos e aplicações da abordagem do *storytelling* no contexto da comunicação empresarial, através de narrativas que utilizam na sua construção memórias, heróis, enredos, conflitos e dramas dos contos populares, de fadas, de encantamento ou maravilhosos, com o propósito de fomentar a memorização e a partilha de mensagens estratégicas e de cativar e emocionar o público-alvo/consumidor. Trata-se, por isso, de entender de que modo é que o paralelismo entre as narrativas tradicionais e o recente conceito

de *storytelling* se assume como um veículo estratégico de transmissão de mensagens que favorecem a compreensão e a identificação de todos os *stakeholders* da organização, com as suas histórias, os seus produtos e/ou serviços.

O Conceito de *storytelling* e a arte de contar histórias

O termo *storytelling*, uma palavra composta (*story+telling*) que, numa tradução livre, poderá significar o “ato de contar histórias”, é atualmente a designação dada às narrativas visuais estratégicas contadas através das novas tecnologias de comunicação e das novas formas de interação social.

O termo pode ser entendido segundo duas perspetivas: por um lado, numa vertente mais abrangente e com uma função mítico-religiosa, constituindo uma forma natural de comunicação e de interação humanas, na qual se inclui a narração de mitos, contos, parábolas, lendas, fábulas ou até mesmo anedotas que, numa tentativa de explicarem as origens e o desconhecido, reproduzem a perplexidade dos primeiros homens diante dos mistérios da vida (Barthes, 1976); por outro lado, numa vertente mais específica, o termo é geralmente associado ao contexto organizacional e, sobretudo, à construção de reputação da marca de determinada organização. Nesta última perspetiva, *storytelling* deverá ser entendido particularmente como uma estratégia de comunicação empresarial, que garante a identificação e a memorização dos valores, da experiência e por conseguinte dos serviços/produtos da empresa/marca¹.

Tomando como referência o facto de a narrativa fazer parte da própria história da humanidade e de permitir a compreensão do mundo, a criação do termo *storytelling* visa a recuperação dos princípios-base das primeiras narrativas, na medida em que se assume como uma excelente forma de captação do conhecimento e de construção do sentimento de comunidade (McKillop, 2004, p. 1). Neste sentido, entendendo-se o *storytelling* como “a natural way of human communication and is prevalent in all aspects of human social interaction” (Chung, 2006, p. 35), o termo define-se como uma estratégia de entendimento e de interação entre os diferentes indivíduos que visa potenciar a criação de narrativas ficcionais e a promoção de novas formas de compreender acontecimentos reais.

Durante séculos, o principal meio de transmissão de conhecimento, cultura, valores e costumes dos povos primitivos foram os contadores de histórias e, por isso, as primeiras histórias são fruto da cultura oral. Posteriormente, a invenção da escrita permitiu que todo o conhecimento proeminente da oralidade ficasse registado e pudesse ser lido. Entretanto, a tecnologia e sobretudo as redes sociais vieram atribuir uma nova dimensão a estas narrativas, cujos heróis despem a sua armadura e descem do seu cavalo alado para vestirem uma marca, e o conceito de *story* torna-se assim uma arma poderosa para empresas e marcas cativarem novos consumidores. Neste contexto, a associação do *storytelling* à marca é habi-

¹ Segundo Chris McKillop “Stories give us the structure to enable our memories to organize and retrieve the information required to interact in our socially complex communities” (McKillop, 2004, p. 2).

tualmente designada de *Brand Storytelling* ‘história da marca’, que não se reduz necessariamente a uma só história, mas que inclui várias histórias: a origem da marca, as conquistas, o caminho que escolheu percorrer, os valores que defende, as mudanças que foi sofrendo, etc. O conceito estende-se, assim, muito para além da mera transmissão de informação, da construção de conhecimento e da própria comunicação entre a marca/empresa e público-alvo, pois, na verdade, o objetivo é envolver os potenciais consumidores/clientes na sua essência, tornando-os protagonistas da história da empresa e, por conseguinte, contadores ou melhor “partilhadores” dos valores dessa mesma história. O que significa que o *Brand Storytelling* deve ser entendido como a arte de contar histórias sobre pessoas e sobre o valor que estas próprias adquirem quando se envolvem com um produto ou um serviço. As marcas com as histórias mais poderosas são aquelas que o consumidor tem orgulho em comprar e exibir e que sobretudo recomenda, partilhando. Isto resulta numa simbiose perfeita e bastante poderosa que tende a evoluir para sentimentos de lealdade e confiança, que se tornam verdadeiramente essenciais para sustentar o crescimento de uma empresa a longo prazo.

O storytelling como estratégia de comunicação empresarial

La gente no compra productos, sino las historias que esos productos representan.

(Ramzy, 2002, *apud* Salmon, 2008, p. 53)

A abordagem do *storytelling* não é recente e tem sido utilizada em contextos muito diversos, para alcançar objetivos específicos. Nos últimos anos, o conceito ganhou força principalmente nas áreas do marketing e da publicidade, que o utilizam como método de anúncio e venda de produtos e serviços, além de ser muito usado para contar a trajetória de empresas e marcas. Contudo, multiplicam-se os estudos e as aplicações da abordagem do *storytelling* aos mais variados contextos.

Ainda que não seja propósito deste estudo fazer uma revisão exaustiva da abordagem do *storytelling* nos diferentes contextos comunicacionais, como outros autores já o fizeram, importará destacar, no entanto, alguns estudos, no sentido de compreender de que forma é que estes estimulam a utilização deste conceito na compreensão do ambiente organizacional².

Através dos diversos estudos existentes a abordagem do *storytelling* foi entendida como processo pedagógico capaz de transformar a educação (Barone, 1992, citado em Gonçalo *et al.*, 2013, p. 138), como estratégia de aprendizagem tera-

² Para um conhecimento geral das diversas publicações que conceituam o *storytelling* em diferentes aplicações consulte-se a tabela elaborada no artigo “*Storytelling* para a identificação de estratégia como prática” (Gonçalo, Borges, Cassol & Moré, 2013, p. 138), na qual se reúnem diversos estudos sobre a aplicação do *storytelling* à compreensão do ambiente organizacional, nomeadamente ao nível do contexto organizacional, das estratégias, da memória organizacional e da transferência de conhecimento.

pêutica (Bers, Ackermann, Cassel & Donegan, 1998)³ e como instrumento de aprendizagem coletiva e relacional, em que grupos obtêm conhecimentos através de histórias e processos dialógicos, que permitem criar um contexto, no qual os participantes são estimulados a pensar sobre as suas experiências e a formular questões (Abma, 2003, citado em Gonçalo *et.al.*, 2013, p. 138).

No contexto organizacional, os diversos estudos sobre a abordagem do *storytelling* permitem a compreensão do ambiente organizacional (Barker & Gower, 2010), e a análise da memória (Boje, 1995)⁴, das normas e da cultura organizacional, no sentido de se gerarem valores e comportamentos desejados ou até mesmo de se lançarem novas estratégias de negócios ou novas identidades para as marcas (Ohara; Cherniss, 2010, citados em Gonçalo, *et al.*, 2013, p. 138).

Na relação entre a organização e os seus públicos (ínternos e externos), o *storytelling* assume-se como uma ferramenta de comunicação organizacional que permite alcançar diferentes e variados objetivos, nomeadamente, conquistar o público-alvo da marca; facilitar a comunicação entre todos os *stakeholders* da organização; permitir a simbiose entre a identidade individual e a memória institucional e auxiliar os líderes a comunicarem com os seus colaboradores, propiciando novas maneiras de pensar.

Na relação com o público interno de uma empresa é possível a utilização do termo *storytelling coaching*, um conceito desenvolvido em contexto de formação, cujas dinâmicas pretendem estimular os colaboradores a pensar “*fora da caixa*”

A abordagem do *storytelling* permite ainda promover a transmissão e a gestão do conhecimento (Wijetunge, 2012), atrair a atenção e captar o sentimento de pertença do consumidor e alcançar objetivos estratégicos no contexto organizacional e empresarial, na medida em que é capaz de estabelecer relações (Denning, 2006)⁵. O *storytelling* assume-se ainda como uma ferramenta organizacional capaz de identificar a evolução e o desempenho da estratégia pretendida pela empresa, e de estimular toda a organização (Gill, 2011), funcionando, por um lado, como um meio de transmissão de mensagens e de *feedbacks*, que facilitam a compreensão da estratégia da empresa (Jackson & Esse, 2006), e, por outro lado, como um estímulo, que favorece o desenvolvimento de atividades que fazem sentido para todos numa mesma organização (Marzec, 2007).

Diretamente associado ao contexto organizacional e empresarial é, no entanto, como ferramenta e estratégia de comunicação que o *storytelling* melhor se assume no contexto empresarial, na medida em que as histórias narradas têm a capacidade de fortalecer os conteúdos transmitidos, tornando-os mais emotivos

³ A abordagem *storytelling* foi utilizada por Bers, *et al.* (1998) para ajudar jovens pacientes cardíacos a suportarem a doença, a hospitalização e os procedimentos médicos invasivos, através da utilização de um *kit* em base WEB para criação de histórias chamada SAGE (*Storytelling Agent Generation Environment*).

⁴ Neste estudo, o autor David Boje (1995), um dos pioneiros do *storytelling* organizacional, analisa a organização Disney, abordando o conceito de *storytelling* como algo que favorece a ligação entre a memória individual e a memória institucional.

⁵ Segundo Stephen Denning (2006), é possível identificar diferentes padrões narrativos específicos de acordo com os objetivos organizacionais a alcançar.

e fáceis de memorizar e, por conseguinte, mais eficientes em fidelizar consumidores (Salmon, 2008). Segundo o mesmo autor, Christian Salmon (2008), este conceito adequa-se perfeitamente à realidade da propaganda e do marketing, e até mesmo do discurso político, na medida em que o objetivo é sempre o de convencer alguém a fazer parte de uma história e dos valores que lhe estão associados.

Por isso mesmo, hoje, muitas empresas quase não falam da marca ou das qualidades de seus produtos, mas preferem contar uma boa história, estabelecendo assim um vínculo mais afetivo com seus clientes. Desta forma assiste-se a uma passagem para segundo plano do *brand image* – imagem da marca – e a um destaque daquilo que se pode definir como *brand story* – história da marca – (Salmon, 2008; Fog, *et.al.*, 2010). Esta mudança compreende-se na medida em que “La gente no compra productos, sino las historias que esos productos representan. Así como tampoco compra marcas, sino los mitos y arquetipos que esas marcas simbolizan” (Ramzy, 2002, *apud* Salmon, 2008, p. 53). Desta forma, apesar de as empresas oferecerem produtos e/ou serviços, o que os consumidores compram não será exatamente aquilo que uma marca vende, mas a forma como esta vende e como é capaz de fazer sonhar e acreditar nos sonhos, tal como o faziam os contos tradicionais infantis⁶. Por exemplo, quando a Coca-Cola lança uma nova publicidade, o que pede para comprar não é uma garrafa, um produto, mas sim a capacidade de sonhar através de uma história de amizade, família, amor, aventura e de um velhinho de barba branca no Polo Norte que torna a noite de Natal ainda mais mágica. As marcas surgem assim associadas a histórias intemporais, capazes de levar o consumidor a querer muito mais do que o simples ato de consumir, ou seja, a desejar uma experiência que inclua emoções, que reconforte e que forneça conhecimento sobre si mesmo e sobre o mundo que o rodeia, tal como fazem os contos tradicionais (Bettelheim, 2002). O que significa que as histórias não são apenas um meio de comunicação, mas são sobretudo um vínculo emocional entre a empresa e o consumidor, que implica uma espécie de ‘contrato’ entre o *storyteller* e o leitor, assente numa tentativa constante de manter o interesse do segundo (Eisner, 2008, p. 50).

Além disso, as marcas deverão recorrer a histórias convincentes que fiquem na memória do público. E a criação da memória é muito mais do que um conjunto de dados cronológicos, datas de lançamento de produtos ou mesmo prémios ganhos, mas antes estratégias narrativas (Boje, 2008), cujo poder persuasivo as deve tornar um verdadeiro “instrumento de control” (Salmon, 2008, p. 33).

Storytelling e a tradição

Os contos são das ações humanas mais antigas para comunicar as verdades mais sagradas da experiência do coletivo humano (Bettelheim, 2002). A relação que o conto mantém, muitas vezes, com o mito, a lenda, a parábola, a fábula, a

⁶ Para Randazzo (1997, p. 85, *apud* Arab, A.; Domingos, A.A.; Dias, D.A., 2011, p. 8) “a publicidade cria as marcas embrulhando os produtos com os nossos sonhos e fantasias, os produtos com identidade, personalidades e sensibilidades que refletem as nossas próprias”.

anedota ou a novela não permite identificar de forma rigorosa os traços distintivos destes géneros e dos restantes que lhe são afins. Contudo, como afirmam Maria Gonçalves e Maria Monteiro, é precisamente a partir das afinidades narratológicas que “se compreende que muitas vezes as fronteiras delimitadoras dos géneros imbriquem umas nas outras e apresentem miscigenação de propriedades discursivas, revelando uma dificuldade de obediência, por parte do contista, às unidades de tempo, espaço, personagem e acção, herdadas de características técnico-formais ligadas por exemplos a contingências de pragmática enunciativa do conto oral” (Gonçalves & Monteiro, 2001, p. 32).

Segundo Roland Barthes (1976, p. 19) são vários os géneros e as formas de narrativa que abarcam as histórias da humanidade, embora se verifique uma articulação entre todos os veículos dessas narrativas, ou seja, entre a linguagem oral e escrita; as imagens, os gestos e todos os elementos que possam resultar da combinação dos diferentes elementos.

Com uma origem comum, que remete às antigas narrativas orais (crenças e mitos primitivos), o conto popular, a estória oral e o conto literário evidenciam uma proximidade, justificada sobretudo pelas semelhanças em termos composicionais, estilísticas e temáticas (Ferraz, 2014).

Relativamente aos contos populares, segundo Michèle Simonsen, na sua obra *O conto popular* (1987), estes constituem relatos de acontecimentos reconhecidamente fictícios, transmitidos oralmente entre o povo há gerações (Simonsen, 1987, p. 19). O que significa que apresentam características inerentes àquilo que Câmara Cascudo considera os quatro fatores identificadores da literatura popular folclórica, nomeadamente “a antiguidade, a persistência, o anonimato e a oralidade” (Cascudo, 1984, p. 24 *apud* Ferraz 2014, p. 1360). Quanto à estrutura, sendo certo que é possível a atualização ou introdução de inovações à narrativa do conto, estas não chegam a ser passíveis de alteração da essência do enredo, uma vez que o ritual de linguagem, que se encontra na base de produção dessas narrativas, contribui decisivamente para a sua divulgação e persistência (Bentes, 2000, p. 196). Além disso, não obstante a relativa plasticidade do conteúdo temático deste género, que é variável de acordo com as crenças, os costumes e os preceitos éticos das comunidades em que circulam (Ferraz, 2014, p. 1360), o conto cumpre sempre as mesmas finalidades discursivas: preservar a memória de um grupo; apresentar modelos exemplares, em situações dicotómicas; veicular valores; condicionar comportamentos e atitudes e/ou divertir.

Comum a todos os contos populares é a sua estruturação breve e linear, que segue do início ao fim “sem pormenor que demore ou que não seja indispensável” (Guimarães, 2003, p. 85), para que desta forma se torne mais adequada à memorização. Também a sua composição, assente em “estratégias de referênciação, por meio das quais os narradores procedem à categorização ou recategorização discursiva dos referentes” (Bentes, 2000, p. 201), resulta igualmente num predomínio de sequências narrativas que, pela sua curta extensão material, facilitam a memorização.

Outro traço característico dos contos populares é o predomínio da narração na terceira pessoa que favorece o distanciamento do narrador, e permite que o conto se constitua como uma “voz anónima e atemporal” (Bentes, 2000, p. 211).

Muito próximo do conto popular, habitualmente usada como sinónimo pela maior parte dos estudiosos, é a estória oral, que se apresenta sob a forma de um relato curto, também de carácter ficcional, e integrado na tradição oral narrativa. Segundo Anna Christina Bentes, a “estória oral caracteriza-se não pela presença de um enredo fixo, “publicamente partilhado”, como nos contos populares, mas por uma reelaboração mais radical dos elementos da tradição oral” (Bentes, 2001, p. 181). O que significa algum descompromisso com as fórmulas da tradição (Bentes, 2000, p. 225), e, por isso, uma narrativa mais “livre”, na qual se reconhece com maior facilidade o discurso do narrador. Relativamente ao conteúdo temático do género, verifica-se também uma variação justificada pelo “intuito discursivo do narrador” (Bentes, 2001, p. 181), que, de alguma forma, se apropria de forma inovadora da tradição, originando uma minimização do distanciamento do narrador em relação ao que é narrado (Bentes, 2000, p. 234).

Comparativamente, o conto literário ou conto de autor, afastado da tradição folclórica, assume-se com uma feição mais psicológica, uma construção menos linear e uma multiplicidade estilística fruto da expressão do estilo individual dos autores (Ferraz, 2014, p. 1362).

Ainda que não seja propósito deste estudo aprofundar e detalhar as características diferenciadoras destes géneros afins, as noções apresentadas pretendem evidenciar que a riqueza e eficácia comunicativas do *storytelling* resultam precisamente desta miscigenação de propriedades discursivas, assim como das circunstâncias socioculturais e pragmáticas comuns a estes géneros – o conto popular, a estória oral e o conto literário –, nomeadamente a circulação e a transmissão oral, a brevidade, a simplicidade do enredo, a reduzida dimensão espaço-temporal e o número limitado de personagens. Porém, é sobretudo o encantamento e a empatia que estas narrativas costumam criar no leitor/espetador, seja pela moralidade que encerram, pelo exemplo que transmitem ou simplesmente pelo fascínio que despertam, que constituem a base inspiradora do *storytelling* empresarial.

Seria de supor que, numa época cada vez mais tecnológica em que os livros infantis dão lugar a vídeos no *youtube*, os géneros literários tradicionais, e particularmente as narrativas tradicionais e os contos infantis, não conseguissem persistir nos circuitos comunicacionais. Contudo, os temas evocados, a simplicidade vocabular e a brevidade da narração permitem uma fixação mental que garante por si só a sua permanência no imaginário de todos. Além disso, a intrínseca interação entre o código linguístico, o cinésico, o proxémico e o paralinguístico favorece a relação entre emissor e recetor, na medida em que pressupõe um canal natural, assente no entendimento mútuo de narrativas que fazem parte do imaginário de todos (Reis & Lopes, 1994, p. 84, *apud* Faria, 2009, p. 21).

Assim, tal como os velhos cancioneiros fizeram a recolha das inúmeras versões de lendas e contos populares transmitidos apenas oralmente de forma a preservá-los no tempo e da memória, também o *storytelling*, herdeiro da tradição, embora comprometido com a modernidade tecnológica e digital, recria histórias digitais, com propósitos marcadamente educativos e/ou reinventa a memorável expressão “Era uma vez” das narrativas tradicionais, para a aplicar ao ambiente empresarial com diversos objetivos, entre eles, o de construir narrativas que

criem relações consistentes entre uma marca e o seu consumidor, despertando-lhe necessidades que muito antes de serem materiais terão de ser emocionais.

Rolf Jensen, autor do livro *The Dream Society* e de um artigo com o mesmo nome (Jensen, 1999), já explicara a transformação da “Sociedade da Informação” em “Sociedade do Sonho”, na qual aquilo que compramos são histórias que nos fazem sonhar e que estimulam emoções e não propriamente produtos ou bens materiais. Também Uche Okonkwo considerara que “the best way for a new brand to succeed is to act like an old brand” (Okonkwo, 2007, p. 107, *apud* Monteiro, 2013, p. 45). O que de alguma forma justifica a preferência de várias marcas pelo conceito de *nostalgia brands* que, inspirando-se na herança cultural e nas tradições, associa a marca a experiências de infância, a formas, nomes e frases tradicionais, no sentido de despertar sentimentos de pertença e de proximidade (Grant, 2006; Okonkwo, 2007; Kessous & Roux, 2008; Mathews & Wacker, 2008; Marchegiani & Phau, 2011, WGSN, 2013, *apud* Monteiro, 2013, pp. 43-45).

Contudo este sentimento de proximidade não será apenas conseguido pela ligação às origens e particularmente ao espaço de infância dos consumidores, mas sobretudo às histórias que fazem parte do imaginário do passado e que quase sempre estão ligadas a momentos importantes da vida das pessoas. As marcas que conseguirem aliar as memórias da infância às necessidades do consumidor conseguirão tornar-se mais próximas deste e, por conseguinte, prolongar a “memória” da marca, do produto e da própria história que é narrada. Exemplo disto mesmo foi uma campanha lançada em 1987 pela marca brasileira *Valisere*, ainda hoje uma das maiores e mais inovadoras marcas de lingerie⁷, intitulada “Primeiro Sutiã a gente nunca esquece”, que soube tratar de uma forma muito subtil um assunto tão delicado para a época (<https://www.youtube.com/watch?v=yQGGrDjdFuM>) e que, por isso, ainda hoje é objeto de análise em diversos estudos de publicidade.

Esta é a história de uma menina triste e desolada que, quando olha para as suas colegas, se sente diferente, porque a roupa que veste não a faz sentir bonita, nem confiante. Porém, tudo muda quando um dia alguém lhe deixa um presente que irá transformar a sua vida: o seu primeiro sutiã *Valisere*.

Da mesma forma que no conto infantil *A Gata Borralheira*, de Charles Perrault (1697), a fada madrinha permitira à menina, reduzida à condição de criada pela sua madrasta, transformar-se numa bela e bem vestida jovem, também aqui a presença de alguém que deixara em cima da cama um presente permitirá à protagonista do anúncio sentir-se confiante e bela para ir, não ao baile no palácio, para conhecer e dançar com o príncipe, mas à escola, um local que cumprirá as mesmas funções do cenário do conto de fadas.

Em ambas as histórias, as emoções experimentadas são as mesmas: o conflito e a mudança, conseguidas através de um simples presente. E da mesma forma que ainda hoje a história da *Gata Borralheira*, imortalizada na *Cinderela* da Disney, faz parte do imaginário de qualquer criança e adulto, também as narrativas que emocionem conseguirão cativar, seduzir e permanecer na memória dos consu-

⁷ A *Valisere* (<http://www.valisere.com.br/>) é uma das maiores e mais inovadoras marcas de lingerie brasileiras e faz parte do grupo Rosset desde 1987.

midores. E isto porque, conforme constata Mathew Healey, “todos gostam de uma boa e emotiva história e querem ouvir as melhores vezes se conta” (Healey, 2009, p. 9, *apud* Monteiro, 2013, p. 53).

Os pilares do *storytelling* e a “Jornada do Herói”

A construção de qualquer narrativa, seja no meio oral, visual ou textual, apresenta características semelhantes. Analisando desde os contos tradicionais às narrativas literárias fantásticas é possível identificar uma mesma estrutura clássica assente em três pilares: apresentação – problema – desenlace.

Se se tomar como referência aquilo que são os pilares comuns a qualquer narrativa, é possível encontrar um padrão que constitui um excelente guia para estruturar a narrativa de qualquer *storytelling* empresarial. Sem esquecer, evidentemente, a necessidade de cada empresa/marca adaptar os elementos ao seu produto e objetivo. Esta estrutura assenta no conceito de “Jornada do Herói”, criado a partir do estudo feito por Joseph Campbell, no seu livro *O Herói de Mil Faces* (Campbell, 1949), no qual todas as histórias giram em torno de um herói com uma trajetória comum. No *storytelling* empresarial este herói pode ser um personagem trivial, uma figura pública ou a própria personificação da marca/produto serviço que se pretende comunicar/promover.

Transpondo o conceito da “Jornada do Herói” para a comunicação da empresa/marca facilmente se constrói uma história que poderá servir de argumento a qualquer empresa que queira criar a sua própria *story*⁸:

A Maria é uma talentosa jovem, doutorada em línguas empresariais, que trabalha numa multinacional, mas que um dia, cansada da sua vida rotineira, decide correr riscos e criar a sua própria *startup*, uma frutaria biológica, uma homenagem ao seu pai que fora outrora agricultor.

A frutaria foi aberta numa rua central de Lisboa, muito movimentada, mas mesmo assim a Maria tinha poucos clientes e, por isso, tornava-se difícil pagar as despesas. No entanto, sabia que aquilo que tinha para oferecer aos seus clientes era um produto de muita qualidade e um serviço diferenciador e personalizado. Ela tinha a certeza que, se conseguisse atrair mais pessoas à sua frutaria, teria muito sucesso. Para alcançar os seus objetivos, começou a distribuir panfletos pela rua e a publicitar num jornal local a sua loja. Entretanto também criou uma página no *facebook* para divulgar o seu negócio, mas o número de clientes e a faturação continuava a não crescer. A competição era forte e, se nada fosse feito, a frutaria teria de fechar. Porém, numa certa noite, quando a Maria se preparava para fechar a porta, já decidida a abandonar o seu negócio, reparou numa folha colocada por baixo da porta. Tratava-se de um folheto publicitário de uma empresa de soluções de *Marketing Digital* que lhe sugeria soluções para fazer crescer o seu negócio. Numa última tentativa para salvar o seu sonho, Maria contrata os serviços desta empresa. E, num

⁸ Apresenta-se um exercício original criado a partir da adaptação da estrutura base do modelo proposto por Joseph Campbell ao contexto do *storytelling*. A narração pretende contar, de uma forma emotiva e cativante, a história de uma empresa, na qual estão intrínsecos os seus Objetivos, a sua Missão e os seus Valores.

instante, tudo muda. A estratégia da mudança passou quase exclusivamente pela partilha da *story* desta jovem (no *website*, no *blog* e no *youtube*), que todos os dias, para conseguir a fruta mais fresca e saborosa de Lisboa, se levanta quase de madrugada para ir apanhar as laranjas ao quintal do senhor António e as maçãs ao pomar da D. Antónia. A partir deste dia, a frutaria da Maria começou a ser conhecida nas redes sociais e a sua empresa passou a ser uma referência na cidade e não só. No *website* da empresa – *Bio Fruta* –, a clássica narrativa da página *Quem somos* (na qual, habitualmente, se apresenta a Missão, os Valores e os Objetivos da empresa) foi substituída por um vídeo que conta esta história que acabou de ser narrada: a história de uma jovem que partilha com os seus utilizadores/potenciais consumidores as dificuldades, os desafios e os sucessos alcançados pela sua empresa⁹.

Este é um modelo que, assente na estrutura base da “Jornada do Herói”, facilmente poderá servir de argumento à *storytelling* de qualquer empresa que queira projetar a história da sua empresa de uma forma emotiva e cativante. Uma narrativa em muito semelhante às histórias contadas por empresas como a *Apple*, o *Facebook* ou o *Google*, que se tornaram famosas, e até mesmo dignas de produções cinematográficas, por terem conseguido “vender” a ideia de que tudo começou numa pequena garagem ou num apartamento pela mão de jovens desconhecidos que, graças à sua persistência, conseguiram criar impérios mundialmente reconhecidos. Na verdade, nada teriam de extraordinárias estas narrativas se não tivessem sido “recriadas”, com um toque de “saga do herói”.

No contexto empresarial, a transposição desta “Jornada do Herói” reside essencialmente na necessidade de envolver o público em pequenas narrativas, que surgem relacionadas com a própria história da empresa, com as características do produto, ou até com as necessidades e expectativas identificadas pelo público-alvo.

E, por isso, muito antes de se iniciar o *briefing* da narrativa que se quer contar, é fundamental:

1. definir quem é o público-alvo;
2. identificar os valores e a visão estratégica da empresa, e
3. conhecer o trajeto da empresa: a sua própria história (ou histórias).

Contudo, para que estas histórias consigam ficar marcadas nas mentes e corações das pessoas, estas terão de explorar muito mais do que o poder da narrativa, terão obrigatoriamente de saber tirar o máximo partido da imagem e do vídeo. Atualmente qualquer meio pode ser usado para contar histórias. Porém, é importante saber que cada meio provoca uma reação diferente, e que, por isso, a chave do sucesso da narrativa passa por adaptar a história ao meio de comunicação e saber que melhor história se adequa a determinado meio, sem nunca esquecer que o leitor da web visualiza muito mais do que lê. O que significa que, tal como no conto popular, cujo estatuto semiótico faz com que este género textual se estruture de modo a que interajam, concomitantemente, vários códigos,

⁹ Ressalve-se que a partilha desta história consegue ter uma dupla finalidade: cativar os potenciais consumidores da empresa *Bio Fruta* e promover a agência de marketing que pensou esta *story*.

nomeadamente o cinésico, o proxémico e o paralinguístico, também a história que se conta sobre qualquer empresa/marca/produto/serviço deverá explorar da forma mais eficaz as potencialidades da multimédia e do digital.

Quem somos: A melhor *story* da sua empresa

A primeira história que a empresa deve contar e que melhor a posiciona e atrai a atenção do consumidor é a sua própria história: a história que integra a página *Sobre nós* ou *Quem somos* do *website* da empresa e que deve ser tão única quanto a empresa, a marca, os seus produtos e a sua própria história de vida.

As pessoas gostam de saber a história da empresa e vivem intensamente as experiências desta. Algumas das histórias que mais atraem a atenção do leitor seguem a estrutura da “Jornada do Herói”, conforme explorado anteriormente, e possuem elementos comuns aos contos tradicionais:

Protagonista(s) – a equipa ou pessoa fundadora da empresa;
Um objetivo final – Missão/Visão/Valores que orientam a empresa;
Obstáculo(s) – o que foi necessário superar e de que forma para alcançar o sucesso;
Moral – a lição da sua história.

Um exemplo concreto de uma história que, à maneira de um conto tradicional, consegue transformar uma *pobre mulher*, com pouco tempo para sonhar, numa *bela princesa*, é a conhecida marca portuguesa de sabrinas, *As Josefinas*, que assim começa a sua história de vida:

Como tudo começou...

Um dia uma mulher sonhou, outras juntaram-se, e nasceram as Josefinas. As Josefinas são uma marca portuguesa que nasceu de um sonho. Num país em plena crise, onde sonhar tinha pouco espaço, o fazer sapatos à mão ganhou novo nome: Josefinas. Em Portugal, há algo que nunca morreu: o *savoir faire* dos artesãos e a paixão por uma ideia. O nunca desistir deu um cunho às Josefinas e aos valores que representa. O nome Josefinas nasceu em homenagem à avó da fundadora da marca, Filipa Júlio. A avó Josefina tornou sempre a vida da Filipa numa carinhosa aventura, especialmente quando a levava às aulas de ballet. Esperamos que a história das Josefinas inspire o caminho de muitas outras mulheres diretamente para a concretização dos seus sonhos, tal como, diariamente, nos inspira a nós (<https://josefinas.com/pt/historia>).

A protagonista desta história é a avó Josefina, a imagem inspiradora da criadora da marca, Filipa Júlio, que, movida pelo *savoir faire* e pela paixão da avó, não desistiu do seu sonho, mas antes transformou os “velhos sapatos à mão” em “cristalinas sabrinas”, dignas de qualquer princesa. Como um conto de encantar, com algumas similitudes com a história da *Cinderela*, cujo sapatinho de cristal perdido no baile lhe trará a realização de um sonho, também esta história pretende ser fonte de inspiração para todas as mulheres que acreditam nos seus sonhos e lutam por eles.

Contudo, qualquer história só ficará completa se as palavras forem acompanhadas de imagens. E contrariamente ao que se possa pensar que a imagem

desvaloriza o código verbal, na verdade, complementa-o, tornando-o ainda mais cativante.

Uma empresa que trabalha bem a conjugação de uma excelente história encantada com uma boa imagem é também a empresa portuguesa *Josefinas*.



Fig. 1. *Slider* – Josefinas

Fonte: Disponível em <https://josefinas.com/pt/historia>

Usando como *slider* principal da Página *História e Valores* uma fotografia do ato criativo, a imagem é acompanhada pela repetição sintática e anafórica de 13 afirmações, que pretendem realçar a força da sua convicção e daquilo em que a empresa verdadeiramente acredita:

Acreditamos em...
Acreditamos que tudo o que fazemos deve ter significado.
Acreditamos que ao ajudar uma mulher, se contribui para um mundo melhor e mais justo.
Acreditamos que qualquer produto feito à mão possui uma magia inigualável.
Acreditamos que a vida é uma viagem imperfeita.
Acreditamos que não há sonho que não se consiga realizar.
Acreditamos na força das mulheres.
Acreditamos que um não, nunca é uma resposta final.
Acreditamos que um mundo mais feminino será um mundo mais feliz.
Acreditamos na mudança, e no poder da mudança.
Acreditamos que as nossas clientes são as melhores do mundo.
Acreditamos num mundo onde o rosa pode ser usado por todos.
Acreditamos na gratidão.
Acreditamos em defender tudo em que acreditamos!



Fig. 2. Josefinas-Como tudo começou
 Fonte: Disponível em <https://josefinas.com/pt/historia>

Ilustrada com uma imagem familiar à narrativa infantil da *Carochinha e do João Ratão*, as 13 afirmações que completam a história da marca levarão um leitor mais atento ou mais supersticioso a conferir ainda mais encanto a esta empresa e aos seus produtos. É que o número 13 tem uma simbologia muito rica, pois se, por um lado, é considerado o número do azar e da morte, por outro lado significa o fim de um ciclo, e, portanto, a mudança. E por esta razão, algumas pessoas consideram o 13 como o número das boas vibrações.

Além disso, um leitor conhecedor da cultura clássica fará mesmo a associação do número 13 à coragem e determinação, uma vez que Ulisses, sendo o 13º elemento do grupo de marinheiros que desembarcou no país dos Ciclopes, escapou de ser devorado por Polifemo (Grimal, 1992, p. 462).

Sem que nada seja explicitamente verbalizado nesta *story*, as imagens e as frases inspiradoras que constituem a Página da *História e Valores* da empresa encaminham o leitor/consumidor para o ambiente encantado das histórias de fantasia e favorecem, desta forma, a proximidade com a narrativa do conto.

Contudo, se uma imagem vale mil palavras, um vídeo pode valer um milhão delas. Por isso, dada a popularidade do *YouTube* é natural que as marcas apostem cada vez mais no vídeo como suporte ao *storytelling*.

O forte poder emocional do vídeo assume-se como uma excelente estratégia de comunicação empresarial, não só pela proximidade que consegue com o utilizador, dado o registo oral da narração, mas pela própria harmonia e musicalidade que lhe é possível conferir. O exemplo de um vídeo que conta a história da empresa que transforma o sonho em realidade é o da empresa portuguesa *Peixaria Centenária*¹⁰, cujo vídeo, disponível apenas na página do *Facebook*, é acompanhado de uma descrição muito simples, mas por si só bastante emotiva: “Uma homenagem àqueles por que chamámos Centenária a esta peixaria, à amizade destes 3 amigos-sócios e à inovação. Um vídeo que até a nós nos faz soltar uma lagriminha, por este querido: zepedroabreu.com” (bit.ly/2pjjswX).

Os contos tradicionais infantis estão repletos de histórias sobre a amizade, nas quais os protagonistas são, ou se tornam, amigos por força das circunstâncias

¹⁰ Peixaria tradicional, recuperada para venda diária de peixe fresco.

para enfrentarem uma adversidade ou apenas para viverem uma aventura juntos. Cada um com a sua personalidade, com os seus medos e sonhos, no final, unem esforços na concretização de um mesmo objetivo. Tão encantadora quanto a *story* das *Josefinas*, a narrativa multimédia da *Peixaria Centenária* parece ter algumas afinidades com o conto infantil *Os 3 porquinhos*. Tal como no conto infantil, os amigos se juntam para vencerem o lobo mau, também na empresa *Peixaria Centenária*, três jovens, oriundos de áreas profissionais diferentes, se tornam sócios com o propósito de criarem um tradicional “negócio de peixe”, num ambiente inteiramente moderno e concorrencialmente adverso às tradições. Comum a ambas as histórias é uma mesma “dose de loucura”, a mesma que leva 3 amigos de áreas tão diferentes a serem “peixeiros” ou 3 porquinhos tão diferentes a vencerem um lobo tão mau.

Conclusão

Em pleno século XXI, a inovação tecnológica não se afasta da tradição, mas antes utiliza as suas narrativas e as suas técnicas discursivas como poderosas ferramentas comunicacionais, que envolvem o ouvinte e o inspiram à ação. As empresas reconhecem a necessidade de contar a história da sua vida, do seu fundador ou dos seus produtos como forma de cativar e de emocionar o seu público-alvo e, por isso, nada melhor do que recorrer aos heróis ou aos enredos que evocam as memórias dos contos, que fizeram parte da infância de todos. A diferença reside apenas nos meios usados para contar estas narrativas, na medida em que o recurso à imagem, ao movimento e ao som, completado pelo facto de os cenários e as personagens serem reais e humanos, não só realçam as características cinésicas, proxémicas e prosódias dos contos tradicionais, como conseguem transformar a ficção encantada em encantadoras e emocionantes realidades. E prova disto mesmo foram os exemplos apresentados que constituem apenas uma ínfima parte da riqueza narrativa do *storytelling*¹¹.

Contudo, o recurso às técnicas da narrativa do conto não visa apenas emocionar o público externo de uma empresa, mas deve também ser assumido como uma ferramenta de reflexão, atuando, por isso, como um espelho da realidade, em que, por meio de narrativas, funcionários e clientes são induzidos a adotar um novo ângulo de visão da empresa ou até mesmo uma nova visão da sociedade e do mundo.

Por meio de histórias, as empresas transmitem e reforçam os seus valores e toda a sua cultura corporativa, informam, persuadem, negociam e vendem, mas também formam e educam tal como faziam as narrativas tradicionais.

¹¹ Os exemplos apresentados integram-se num estudo mais alargado sobre *Técnicas de escrita para a web*, do qual faz parte uma comunicação intitulada *A importância do conteúdo na Web*: para uma estratégia comunicacional eficaz, apresentada no dia 05 de maio de 2016, no 3º Congresso Internacional *Pelos Mares da Língua Portuguesa*, na Universidade de Aveiro.

Referências Bibliográficas

- Arab, A., Domingos, A.A., Dias, D.A. (2011). Storytelling empresarial: relações públicas contador de histórias. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação* (XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 12 a 14 de maio de 2011) Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2011/resumos/R24-0760-1.pdf>
- Barker, R.T., Gower, K. (2010). Strategic application of storytelling in organizations toward effective communication in a diverse world. *Journal of Business Communication*, 47 (3), 295-312.
- Barone, T. (1992). Beyond theory and method: a case of critical story-telling. *Theory into Practice*, 31(2), 42-146.
- Barthes, R. (1976). *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Bentes, A. C. (2000). *A arte de narrar: da constituição das estórias e dos saberes dos narradores da Amazonia paraense* (Tese de Doutorado). Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. Disponível em <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000212758>
- Bentes, A. S. (2001). Processos de referenciação em duas configurações narrativas: o conto popular e a estória oral. *Cad.Est.Ling.*, Campinas, 41,177-189. Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/cel/article/view/1782/1353>
- Bers, M. U., Ackermann, E., Cassel, J., Donegan, B. (1998). Interactive Storytelling Environments: Coping with Cardiac Illness at Boston's Children's Hospital. *Appears in Conference on Human Factors in Computing Systems*, 603-610
- Bettelheim, B. (2002). *Psicanálise dos Contos de Fada* (A. Caetano, trad.). [S.l.]: Paz e Terra.
- Boje, D.M. (1995). Stories of the storytelling organization: A postmodern analysis of Disney as Tamara-Land. *Academy of Management Journal*, 38 (4), 997-1035. doi: 10.2307/256618
- Boje, D. M. (2008). *Storytelling Organizations*. London: Sage.
- Campbell, J. (1949). *O Herói de Mil Faces*. (A. Sobral, trad.). São Paulo: Cultrix/Pensamento. Disponível em <https://projetchronesis.files.wordpress.com/2009/08/joseph-campbell-o-heroi-de-mil-faces-rev.pdf>
- Chung, S. (2006). Digital Storytelling in Integrated Arts Education. *The International Journal of Arts Education*, 33, 33-50. Disponível em: http://ed.arte.gov.tw/uploadfile/periodical/1320_arts_education41_033050.pdf
- Denning, S. (2006). Effective Storytelling: strategic business narrative techniques. *Strategy & Leadership*, 34 (1), 42-48. doi.org/10.1108/10878570610637885
- Eisner, Will. (2008). *Graphic Storytelling and Visual Narrative*. London: W. W. Norton & Company
- Faria, R. M. V. C. (2009) *O conto popular português*. (Tese de Doutorado). Faculdade de Letras. Universidade do Porto. Disponível em <http://hdl.handle.net/10216/14315>
- Ferraz, L (2014). Conto popular, estória oral e conto literário: uma análise intertextual. *Estudos Linguísticos*, 43 (3), 1356-1370. Disponível em <https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/viewFile/529/404>
- Fog, K., Budtz, C., Munch, P. & Blanchette, S. (2010). Branding Through Storytelling. In F. Klauss, C. Budtz, M. Philip & B. Stephen (Eds.), *Storytelling* (pp. 15-27). doi 10.1007/978-3-540-88349-4_1
- Gill, R. (2011). Using storytelling to maintain employee loyalty during change. *International Journal of Business & Social Science*, 2 (15) 23-32. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/267798151_Using_Storytelling_to_Maintain_Employee_Loyalty_during_Change
- Gonçalo, C. R., Borges, M.L., Cassol, A., & Moré, R. P. O. (2013). Storytelling para a identificação de estratégia como prática. *Revista Ibero-Americana de Estratégia*, 12(1), 131-153.
- Gonçalves, H. M. & Monteiro, M.A. (2001). *Introdução à Leitura de Contos de Eça de Queirós*. Coimbra: Almedina
- Grimal, P. (1992) *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Lisboa: Difel
- Guimarães, M. F. (2003). O conto popular. In B. Helena (Coord.), *Gêneros do discurso na escola* (pp. 85-117). São Paulo: Cortez.
- Jackson S., Esse A. (2006). Making a difference through Storytelling at Parcellforce. *Strategic Communication Management*, 10 (3), 26-29.
- Jensen, Rolf (1999). *The Dream Society: How the Coming Shift from Information to Imagination will Transform Your Business*. Nova Iorque: McGraw-Hill.

- Marzec, M. (2007). Telling the corporate story: vision into action. *The Journal of Business Strategy*, 28 (1), 26-36. doi. org/10.1108/02756660710723189
- McKillop, C. (2004). 'StoriesAbout... Assessment': supporting reflection in art and design higher education through on-line storytelling. Paper presented at the International Narrative and Interactive Learning Environments Conference (NILE 2004), Edinburgh, Scotland. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/c896/b5742605feaac2d66042a7406bb5298b4c3a.pdf>
- Monteiro, V. A. S. (2013). *Storytelling nas Marcas de Moda Comunicação e criação de valor* (Dissertação de Mestrado). Universidade da Beira Interior. Disponível em: <http://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/1722>
- Salmon, C. (2008). *Storytelling: la máquina de fabricar historias y formatear las mentes* (I. Bértolo, trad.). Espanha: Península.
- Simonsen, M. (1987). *O conto popular* (L. Cláudio de Castro e Costa, trad.) São Paulo: Martins Fontes.
- Wijetunge, P. (2012) Organizational storytelling as a method of tacit-knowledge transfer: Case study from a Sri Lankan university. *The International Information & Library Review*, 44, 212-223.

Resumo

A arte de contar histórias é tão antiga quanto o ato de comunicar. As histórias ensinam comportamentos, discutem morais e valores, dramatizam relações sociais e problemas da vida, assim como satisfazem curiosidades e fantasias.

Os bons contadores de história são capazes de passar informações aos seus interlocutores por meio de narrativas atraentes, que facilitam o entendimento e a fixação do que foi dito, escrito ou reproduzido.

Tendo a sua raiz na tradição oral, o conto popular está na sua origem ligado a circunstâncias socioculturais e pragmáticas muito específicas como a circulação e a transmissão oral, a brevidade e a simplicidade do enredo, assim como a abreviada dimensão espaço-temporal e o número reduzido de personagens. A sua estrutura técnico-formal, aliada ao caráter semiótico da sua prática oral e à interação entre o código linguístico e o cinésico, o proxémico e o prosódico, tem inspirado a indústria do marketing e da publicidade e os profissionais da comunicação na criação e aperfeiçoamento do *storytelling*, um conceito que reinventa a memorável expressão “Era uma vez” das narrativas infantis tradicionais e a aplica ao ambiente empresarial para diversos objetivos, entre eles, o de construir narrativas que criem relações consistentes entre uma marca e o seu consumidor. Não obstante a especificidade destas narrativas “organizacionais”, justificada desde logo pelos objetivos comunicacionais estratégicos que as orientam, pretende-se estabelecer um paralelismo entre o conto tradicional e esta nova ferramenta da comunicação empresarial que, através de narrativas estratégicas, utiliza na sua construção memórias, heróis, enredos, conflitos e dramas que evocam memórias dos contos populares, de fadas, de encantamento ou maravilhosos, com o propósito de fomentar a memorização e a partilha de mensagens estratégicas e de cativar e emocionar o público-alvo/consumidor, podendo também ser usada como ferramenta de otimização do desempenho organizacional interno.

Abstract

The art of storytelling is as old as the act of communicating. Stories teach behaviors, discuss morals and values, dramatize social relationships and life problems, as well as satisfy curiosities and fantasies.

Good storytellers are able to pass on information to their interlocutors through attractive narratives, which facilitate understanding and fixation of what has been said, written or reproduced. Rooted in oral tradition, the popular tale is linked to very specific sociocultural and pragmatic circumstances such as circulation and oral transmission, brevity and simplicity of the plot, as well as the abbreviated spatio-temporal dimension and the reduced number of characters. Its technical-formal structure, coupled with the semiotic character of its oral practice and the

interaction between the linguistic and kinetic code, the proxemic and the prosodic, has inspired the marketing and advertising industry and communication professionals in the creation and improvement of storytelling, a concept that reinvents the memorable “Once Upon a Time” expression of traditional children’s narratives, and applies it to the business environment for a variety of purposes, including building narratives that create consistent relationships between a brand and its consumer. Despite the specificity of these “organizational” narratives, justified by the strategic communication objectives that guide them, it is intended to establish a parallelism between the traditional story and this new tool of business communication that, through strategic narratives, uses in its construction memories, heroes, tangles, conflicts and dramas that evoke memories of folk tales, fairy tales, of enchantments or wonderful, in order to foment the memorization and sharing strategic messages and to captivate and thrill the target – audience / consumer, being used as an optimization tool for internal organizational performance.

Contos africanos e brasileiros no ensino do Português como Língua Estrangeira

African and Brazilian tales in the teaching of Portuguese as a Foreign Language

Lola Geraldés Xavier

Instituto Politécnico de Macau / Instituto Politécnico de Coimbra
Centro de Literatura Portuguesa
lolagrafias@gmail.com

Palavras-chave: conto, literaturas em Português, Português como língua estrangeira, China, inquéritos, ensino.

Keywords: short story, Portuguese-language literatures, Portuguese as a foreign language, China, surveys, teaching.

A narrativa apresenta um valor cultural e comunicativo fundamental no ensino de uma língua. Há muito que autores como Claude Lévi-Straus (1966) ou K. Egan (1994) postulam que, apesar das formas diferentes assumidas, a narrativa é um dos raros “universais culturais” que atravessa quase todas as culturas e épocas. Também Maria do Céu Roldão (2013) enfatiza a “estrutura organizativa de significados” que a narrativa representa através das “cristalizações simbólicas de significados coletivos que caracterizam o imaginário de cada cultura; como veículos de passagem de património cultural [...]; como espaços de construção de identidades [...]; como domínios do imaginário e estético [...]” (Roldão, 2013, p. 398), potenciando o seu uso a nível pedagógico-didático.

É desse uso a nível pedagógico-didático em aulas de Português como língua estrangeira (PLE) no ensino superior em contexto asiático, mais particularmente na República Popular da China (RPC), que se tratará neste texto. Para isso, refere-se, de seguida, o estado da situação do ensino das literaturas em Português no país. Passa-se, de seguida, à apresentação de uma experiência pedagógico-didática, tendo por tema o uso do conto em sala de aula, realizada no Instituto Politécnico de Macau, com alunos de 4º ano de licenciatura.

Atualmente, o ensino das literaturas de língua portuguesa, nas universidades chinesas, é muito residual. A utilização do texto literário faz-se, muitas vezes, em disciplinas que não as específicas de literatura. Que tenhamos tido conhecimento, não há disciplinas obrigatórias de literaturas africanas de língua por-

tuguesa ou mesmo brasileira nos planos de estudo dos cursos de licenciatura de Português na República Popular da China. De facto, faltam cursos de formação de professores. A didática da língua e da literatura não são, de todo, disciplinas em que os licenciados em Português tenham formação. Isso irá mudar com a nova licenciatura em Português como língua estrangeira, a iniciar no Instituto Politécnico de Macau, em 2017-18. Trata-se de uma licenciatura em PLE com uma componente assinalável em culturas e literaturas de língua portuguesa, com a possibilidade de unidades curriculares de didática e ciências da educação para quem opte pela especialização em ensino.

Este silêncio em torno da literatura deve-se, pois, sobretudo, aos objetivos para que foram traçados os cursos de Português na República Popular da China, ou seja, o conhecimento do Português como língua estrangeira, de modo a usar esta língua de forma pragmática. Por outro lado, falta formação dos próprios docentes no que diz respeito às literaturas (suas histórias, teoria, obras e autores) e às culturas em língua portuguesa. Também a dificuldade de acesso a textos em alguns contextos inviabiliza a divulgação destas literaturas.

Normalmente a disciplina de Literaturas em Língua Portuguesa é lecionada no 3º ano de licenciatura, quando os alunos estão no programa de mobilidade no estrangeiro, por isso, essa necessidade de textos pode não ser tão fortemente sentida nas universidades chinesas.

No que diz respeito a publicações de coletâneas de textos na RPC, a oferta é escassa, quase nula. Existe uma coletânea de contos contemporâneos portugueses, traduzidos para mandarim, publicada há mais de vinte anos (ver figura 1). Além disso, existe uma tradução (de 2015) da coletânea *Os melhores jovens escritores brasileiros*, publicada pela revista britânica *Granta* (ver figura 2). Há ainda dispersos contos e poesias traduzidos e compilados em revistas literárias e em antologias da literatura europeia, latino-americana e africana. Esta publicação dispersa não permite, no entanto, um fácil acesso a esses textos.

No que diz respeito a textos originais, não traduzidos, que é o que nos interessa para o ensino do Português como língua estrangeira, temos conhecimento do livro *Curso de Leitura de Português*, com compilação de excertos de textos literários de Zhao Hongling, professora da Universidade de Estudos Internacionais de Pequim (ver figura 3).

Existem ainda dois livros de contos portugueses de Isabel Mateus em versão bilingue. A tradução dos contos para chinês é fruto de uma colaboração com a Universidade de Macau (curso de mestrado de tradução de chinês/português, do Departamento de Português – ver figuras 4 e 5).

Partamos, no entanto, do princípio de que o problema do acesso a textos literários em Português não existe nessas universidades. Outra questão se levanta: que textos literários estudar no âmbito das literaturas em língua portuguesa? A variedade e riqueza não permitem uma resposta fácil a esta questão. No entanto, é indiscutível a importância da prosa literária no ensino e aprendizagem de uma língua estrangeira. A prosa literária constitui uma componente importante na reconstrução cultural de identidades, permite interpretar a história e a sociedade de forma particular. Nesse sentido, os romances são o género que melhor pode transmitir informações socioculturais. Assim, “may teachers find novels helpful

for the way they make broad historical process more understandable through the constraints and opportunities faced by individual characters and the choices and decisions they made” (Hay, 2000, p. 4).

Para disciplinas com poucas horas semestrais para estudar várias literaturas em simultâneo, torna-se, porém, difícil, se não impossível, a abordagem, em sala de aula, de romances, devido à sua extensão. Em oposição, outra possibilidade a não descartar é a poesia, pelo seu caráter sintético. No entanto, a poesia não possui a riqueza de reconstrução histórico-social do romance ou de narrativas breves e pode torna-se difícil para aprendentes menos proficientes.

Partilharemos, pois, aqui, uma experiência no terreno com alunos chineses (de Macau e do interior da China) do quarto e último ano de uma licenciatura em tradução e interpretação Português-Chinês/Chinês-Português na unidade curricular de Literaturas de Países Lusófonos. Tendo em consideração que o plano de estudos tem a disciplina de Literatura Portuguesa I e Literatura Portuguesa II, decidiu-se explorar apenas as literaturas brasileira e africanas em língua portuguesa. Nesse sentido, a questão que se coloca é: que textos escolher? A opção fica condicionada pelas condições programáticas do curso: é necessário abordar todas estas literaturas em menos de 30h, por um lado, e, por outro, os alunos apesar de estarem a terminar uma licenciatura em Português, estudam esta língua estrangeira há apenas 4 anos, ou seja, o nível de proficiência em Português nem sempre é o mais desejado. Nesse sentido, optou-se por escolher trabalhar contos e poesia. No final do semestre (novembro de 2016), foi passado um questionário aos 36 dos alunos que estudaram estes contos com o objetivo de perceber as suas preferências e dificuldades. Dos alunos inquiridos 58% (21 alunos) manifestaram a sua preferência pelo estudo da prosa em detrimento da poesia por considerarem que a prosa é mais simples e mais fácil, mais útil para alargar os conhecimentos de português e de cultura, despertando, mais facilmente, a curiosidade e o interesse pelo texto. Por sua vez, os 28%¹ dos alunos (10 alunos em 36) que manifestaram a sua preferência pela poesia invocaram o estilo breve, simples, profundo, interessante; o uso de recursos estilísticos, bem como a expressividade e o apelo ao sentimento.

Concentremo-nos, portanto, na prosa. O primeiro passo era escolher os contos a estudar em sala de aula. Nuttall (2005) refere a importância de escolher os textos baseados na adequação dos conteúdos, de modo a ir ao encontro dos interesses dos alunos; na riqueza de exploração linguística, literária e cultural que o texto permite e na sua legibilidade, ou seja, adequação da dificuldade estrutural e lexical ao nível de conhecimentos dos alunos.

Os critérios da escolha centraram-se, pois, nos seguintes princípios: temas relacionados com a história e cultura dos países de língua portuguesa e que pudessem interessar aos alunos, brevidade dos textos, vocabulário e sintaxe acessíveis ao esperado nível de proficiência dos alunos, ação narrativa linear.

Nesse sentido, pretendeu-se escolher textos que introduzissem informações novas aos alunos sobre algumas literaturas escritas em Português, levando-os a

¹ Os restantes mostraram preferência quer pela poesia, quer pela prosa, ou por nenhuma delas.

refletir sobre aspetos novos; textos que os ajudassem a compreender o lugar do Outro e que desenvolvessem o prazer de ler. Para que se conseguisse atingir estes objetivos, seria necessário escolher textos não percebidos como demasiado difíceis, logo com vocabulário que não exigisse um constante recurso ao dicionário.

O conto, enquanto narrativa breve, revela ser o género literário mais adequado a alunos de licenciatura, em média, com apenas 4 anos de estudo do Português. O objetivo era usar a prosa em que a estória fosse facilmente perceptível, ou seja, que houvesse protagonistas a vivenciar uma ação desencadeada por uma situação conflitual, simples, descrita num quadro narrativo-temporal, que possibilitasse associar ficção e realidade. Pretendia-se, pois, selecionar contos em língua portuguesa que permitissem estabelecer nexos relacionais quer a nível da narrativa em si quer a nível da relação entre a narrativa e a realidade: história e cultura, em particular. Definidos estes objetivos, faltava delinear as estratégias didáticas.

Defendemos que as estratégias a adotar para trabalhar um texto literário breve como o conto deverão centrar-se em 3 momentos: antes, durante e após a leitura. Partir da ativação dos conhecimentos prévios para o acesso a outros conhecimentos deverá ser a primeira fase de introdução a um novo texto, assim como a antecipação do conteúdo do texto através de inferências a partir do título, de expressões ou frases retiradas do texto, imagens ou ilustrações, introdução, índice, etc.

Durante a leitura, poderá recorrer-se a uma variedade de estratégias no sentido de se construir a compreensão do texto, tais como:

o reconhecimento dos objetivos e da função do texto, a compreensão de relações de coerência, a localização de informações-chave, a adoção de uma posição crítica, a extração de conclusões, a monitorização da compreensão e a criação de uma imagem mental do que já foi lido, o fazer previsões, a inferência de informação implícita, o adivinhar o significado de palavras desconhecidas. (Caels e Alexandre, 2013, p. 147)

A primeira leitura não terá como principal objetivo descortinar todo o vocabulário desconhecido. No entanto, da nossa experiência, esse costuma ser o primeiro reflexo de um aprendente chinês, que começa por procurar o significado das palavras em detrimento da apreensão global do sentido do texto. Assim, terá de se ter em atenção em apresentar estratégias alternativas, insistindo, primeiro, na compreensão do texto.

Depois da leitura, deve investir-se em atividades que permitam rever, verificar e consolidar a compreensão do texto e dos novos conhecimentos adquiridos. Nesse sentido, propõe-se desenvolver atividades de gramática, expressão escrita e oral, individualmente, em pares ou em grupo, de modo a estabelecer-se relações dinâmicas entre os vários domínios do ensino do Português enquanto língua estrangeira. Esta última fase permitirá igualmente consolidar a relação do texto com o código semiótico literário a que pertence, bem como facilitar o acesso à cultura do Outro. Os estudos interartes poderão ser valorizado nesta fase.

Delineados os princípios da abordagem do conto, as escolhas recaíram sobre 2 contos brasileiros, 2 contos angolanos, 2 contos moçambicanos e 1 conto cabo-verdiano, ou seja, “O homem nu”, de Fernando Sabino, e “Felicidade clandestina”,

de Clarice Lispector (Brasil); “A fronteira de asfalto”, de Luandino Vieira, e “O nosso país é bué”, de Pepetela (Angola); “Rosalinda, a nenhuma”, de Mia Couto, e “As mãos dos pretos”, de Luís Bernardo Honwana (Moçambique); “O prazer da espera”, de Germano Almeida (Cabo Verde).

De modo a permitir que os alunos trabalhassem individualmente o texto, foi-lhes paulatinamente sendo facultado guiões de leitura de cada conto, antes de ser abordado em sala de aula, de modo a prepararem a leitura e análise do mesmo. Esse trabalho prévio teve para cada aluno, à vez, o objetivo de o ajudar a organizar uma breve apresentação do conto escolhido aos colegas da turma.

No final do semestre, passou-se um inquérito para aferir as repercussões das escolhas realizadas. Utilizou-se a técnica de recolha de dados, através de inquérito por questionário, de administração direta.

Vejamos, pois, alguns desses resultados. A amostra era constituída por 36 alunos, como se disse atrás, dos quais 79% (27 inquiridos) eram do género feminino e 21% (9 inquiridos) do género masculino. 67% dos estudantes pertencia ao grupo etário dos 21 aos 23 anos e 33% ao grupo etário dos 24 aos 30 anos.

A língua materna predominante entre os inquiridos era o chinês-cantonês (74%). O chinês-mandarim era a língua materna de 26% dos estudantes. Por sua vez, 50% dos inquiridos estudava português havia 3-4 anos e a outra metade havia 5 e mais anos.

Da análise deste questionário, constatou-se que o conto preferido (ver gráfico 1) dos inquiridos foi “As mãos dos pretos”, de Luís Bernardo Honwana (Moçambique). 58% dos estudantes dizem ter gostado muito de estudar esse conto e 53% referem ter sido esse o conto preferido. Tal opção, segundo os inquiridos, deve-se ao facto de ser um conto breve, com ação linear e estrutura clara, fácil de entender, com vocabulário acessível, abordando um tema social e transmitindo uma mensagem positiva. Para além disso, o facto de instaurar uma interrogação inesperada para os leitores em questão (“Por que é que os negros têm as palmas das mãos mais claras do que o resto do corpo?”) e permitir o acesso a aspetos culturais e históricos agradou aos estudantes.

“A fronteira de asfalto”, de Luandino Vieira, e “Felicidade clandestina”, de Clarice Lispector, colhem também consideráveis preferências, com 61% e 55,5%, respetivamente, de inquiridos a manifestarem o seu apreço pelos contos (ver gráfico 1). Ainda que apenas um estudante tenha destacado “Felicidade clandestina”, de Clarice Lispector, como o seu conto preferido (ver gráfico 2). Este conto de Clarice Lispector não mostra trazer consenso, pois 30,5% dos inquiridos são taxativos ao referir que não gostaram do conto, acharam-no aborrecido, com pouca ação e triste. Ficaram desagradados com o estilo e com a dificuldade do léxico. Por sua vez, “A fronteira de asfalto” é o conto preferido de 17% dos inquiridos, por considerarem que toca num tema próximo da realidade, problemático (racial) e atual, bem como por permitir o acesso à cultura e história de países (africanos) de língua portuguesa.

Os contos menos apreciados foram “O prazer da espera”, de Germano Almeida, colhendo 58% de não-preferências, seguido de “Rosalinda, a nenhuma”, de Mia Couto, com 53% igualmente de não-preferências. De facto, quando questionados

diretamente sobre o conto de que gostaram menos, os estudantes referem estes dois contos, com 44% e 31%, respetivamente, de não-preferências.

Em relação a “O prazer da espera”, tal não-preferência deve-se ao facto de os estudantes considerarem que o conto tem muito vocabulário desconhecido, é muito longo, tem uma estrutura narrativa complexa, devido, sobretudo, à (relativa) complexidade do cronótopo, à cronologia dos acontecimentos, com várias analepses (dentro de analepes) e referência a vários espaços. Ainda assim, e curiosamente, este foi o conto preferido por dois alunos. Tratou-se de alunos a quem coubera a tarefa de apresentar o conto à turma. Esta tarefa obrigou-os a estudar com profundidade o texto, tendo isso permitido uma melhor apreensão do sentido literário do conto. A falta de compreensão do conto, mesmo depois de estudado em aula, levou a este sentimento de rejeição em relação a este texto.

Por sua vez, no que concerne a “Rosalinda, a nenhuma”, os inquiridos referem-se à incompreensão do conto por o terem considerado difícil, com expressões desconhecidas/neologismos. As apreciações recaem também sobre a própria estrutura narrativa e a construção da personagem. Consideram a história “abstrata” e “estranha” não compreendendo a atitude de “amor póstumo” da personagem principal. Por outro lado, um inquirido refere mesmo “o sentimento de tristeza” que lhe provoca o conto e um outro estudante coloca em contraste este texto trágico com o humor do conto “O homem nu”. Assistimos, pois, aqui, a uma preferência temática e, sem o saberem, a rejeição destes estudantes é uma forma de valorizarem o texto: “Rosalinda, a nenhuma” consegue incomodá-los, consegue fazê-los refletir e manifestar o seu desagrado por temas trágicos, perturbadores. Isto significa que a estória do conto gera mecanismos de proximidade e identificação de sentimentos negativos, convocando emoções. Não estará, assim, a literatura a cumprir o seu papel de forma tão elevada? Este conto de Mia Couto transformou-se, pois, em “texto de fruição”, no dizer de Barthes, ou seja, um texto que “coloca em situação de perda, aquele que desconforta [...] faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem” (Barthes, 1997, p. 49).

Vejamos, pois, o que contribui para a empatia com os contos e, pelo contrário, a rejeição. Os estudantes em questão elegem contos breves e interessantes, entenda-se, contos que vão ao encontro dos seus interesses, que desenvolvam uma estória. Pretendem contos fáceis de entender, com vocabulário acessível e com estrutura clara e linear. Preferem temas atuais, que mostrem proximidade com a realidade que conhecem ou facilmente imaginem, e reflitam problemas sociais, que permitam o acesso próximo à cultura e à história dos países de língua portuguesa. A leitura de contos que transmitam uma mensagem positiva é também destacada como forma de mais facilmente sentirem empatia pelos textos.

Por seu turno, a extensão do texto é um fator que afasta os estudantes, logo à partida. O facto de considerarem um texto com vocabulário ou expressões difíceis, bem como estrutura narrativa complexa ou conflito narrativo “incompreensível” ou “estranho” perturba a adesão ao mesmo. Quando o tema é percebido como “aborrecido”, ou seja, fora do horizonte de interesses e conhe-

cimentos dos estudantes, estes tornam-se pouco permeáveis ao prazer de ler e compreender o conto.

A questão da atualidade da temática é questionável, pois, como refere o único inquirido que elege “Rosalinda, a nenhuma” como o seu conto preferido, destacando a profundidade do tema, o texto aborda uma temática atual, a da “subjugação da mulher pelo homem” e faz pensar sobre a “independência psicológica da mulher”.

Pelas respostas dos inquiridos, percebemos, no entanto, que quando tiveram que trabalhar sozinhos o texto, tendo a responsabilidade de o apresentar aos colegas, isso aumentou o grau de dedicação à leitura e, logo, de compreensão do texto. Ora, não se pode gostar do que não se compreende. O prazer do texto (Barthes, 1997) depende primeiramente do domínio da língua em que o texto é escrito, mas para além disso, como refere Roland Barthes, esse prazer é incerto, “precário”, pois depende de imensas variáveis, tais como o nosso estado de espírito, a circunstância, as nossas experiências pessoais, etc.

Há, de facto, a considerar fatores que afetam a percepção dos textos, como a maturidade, experiência de vida, conhecimento e recurso a outras leituras, pesquisa, quer vocabular, quer literária. Ora, os alunos em questão, não leem muito: mais de 70% destes alunos gastam entre 0 h a 1h em leituras de textos literários ou não literários. São alunos que dizem que não gostam de literatura. Num outro questionário sobre representações culturais os mesmos inquiridos, à questão “Diga o que gosta menos da cultura portuguesa”, mencionam a literatura (27%). Este é, aliás, o aspeto mais referido pelos estudantes como elemento da cultura portuguesa de que gostam menos (Xavier et al., 2017).

Resumindo, o panorama de ensino e aprendizagem do texto literário no contexto geográfico de que temos estado a falar não é, pois, neste momento, favorável à literatura. Acreditamos, no entanto, que este panorama poderá vir a ser atenuado no futuro. Há neste momento mais de 30 universidades na República Popular da China (André, 2016) com a licenciatura em Português. Cada vez há mais jovens a interessarem-se pela língua e cultura portuguesas e o número de mestres e doutores chineses em Português mostra tendência crescente, sobretudo na área da língua. Faltam, porém, materiais de trabalho: desde livros em língua portuguesa a coletâneas literário-didáticas. Mas também aqui será uma questão de tempo até o cenário se alterar.

Verifica-se, efetivamente, a necessidade de investir não só na formação na área da cultura e da literatura como de criar materiais nestes domínios: informativos, compilações e materiais com sugestões didáticas. A aprendizagem através da literatura permite o acesso a material autêntico intemporal e a aprendizagens em contexto, o que possibilita a melhor compreensão e apreensão de vocabulário, expressões e estruturas linguísticas segundo os níveis de língua visados, bem como o conhecimento cultural que enforma a língua portuguesa. Deste modo, desperta-se a imaginação e a curiosidade e desenvolvem-se as capacidades de compreensão e expressão oral e escrita.

Como se referiu atrás, com o crescente número de docentes chineses, cada vez mais especializados, acreditamos que será uma questão de tempo para que as literaturas de língua portuguesa ganhem mais destaque, sobretudo a portu-

guesa e brasileira. Já em relação às literaturas africanas o caminho parece ser mais demorado, pois continuam a não fazer parte dos planos de estudo. Também isso vai mudar com a licenciatura em Português do IPM, iniciada em 2017-2018.

Para consolidar a atenção em relação a estas literaturas, e tendo em consideração as realidades geográficas, históricas, culturais e políticas do Brasil e, em particular, dos países africanos de língua portuguesa, a prosa literária assume papel de relevo para acesso a essas realidades, pois

Perhaps the most important, however, is the student's ability to relate to fictional characters as human beings, to conceive of African societies as populated by distinct individuals whose behaviour, personal concerns, and perceived self-interest can differ widely from one to another. This is quite different from the perception some student might have developed of Africans as faceless victims oppressed by western colonialism – a sympathy stance from the student's view, no doubt, but one tends to distance and dehumanize. (Hay, 2000, p. 3)

Numa palavra, o conto, pelas suas características genológicas, poderá ser um bom aliado na consolidação da aprendizagem do Português como língua estrangeira, pois, pela sua brevidade, poderá permitir a motivação para a leitura de outras tipologias textuais literárias, bem como abrir uma janela para a descodificação cultural do ser-se português, brasileiro, angolano, cabo-verdiano, moçambicano, guineense, são-tomense, etc.

Referências bibliográficas

- Almeida, G. (2015). O prazer da espera. *A Nação* [jornal online]. <http://anacao.cv/2015/05/22/o-prazer-da-espera/>
- André, C. (2016). *Uma língua para ver o mundo – olhando o Português a partir de Macau*. Macau: Instituto Politécnico.
- Barthes, R. (1997). *O Prazer do Texto*. Lisboa: Edições 70
- Caels, F, e Alexandre, M. (2013). Os alunos de PLNM e a aprendizagem de conteúdos escolares. In M. H. M. Mateus, & L. Solla (Eds), *O ensino do Português como língua não materna: estratégias, materiais, formação* (pp. 107-159). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Couto, M. (1990). Rosalinda, a nenhuma. *Cada homem é uma raça* (pp. 45-55). Lisboa: Caminho.
- Egan, K. (1994). *O uso da narrativa como técnica de ensino*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- Giasson, J. (2000). *Compreensão na leitura*. Porto: Asa.
- Giasson, J. (2005). *La lecture. De la théorie à la pratique*. Bruxelles: De Boeck&Larcier.
- Honwana, L. B. (2000 [1964]). *As mãos dos pretos. Nós matamos o cão-tinioso*. Porto: Afrontamento.
- Kramsch, C. (1996). *Context and culture in language teaching*. Oxford: Oxford University Press.
- Lévi-Strauss, C. (1966). *The savage mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lispector, C. (1971). Felicidade clandestina. *Felicidade clandestina* (pp. 9-10). Rio de Janeiro: Rocco. <https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/lispector-c-felicidade-clandestina.pdf>
- Lussier, D. (2011). Language, Thought and Culture: Links to Intercultural Communicative Competence. *Canadian and International Education / Education canadienneet internationale*, vol. 40: Iss. 2, article 4. Available at: <http://ir.lib.uwo.ca/cie-eci/vol40/iss2/4>
- Nuttall, C. (2005). *Teaching Reading skills in a foreign language*. Oxford: Macmillan Education.
- Paran, A. (2008). The role of literature in instructed foreign language learning and teaching: An evidence-based survey. *Language Teaching*, 41 (4), 465-496. Recuperado de <http://eprints.ioe.ac.uk/2413/1/ParanStateoftheArt2008.pdf>
- Pepetela (2008 [1999]). *O nosso país é bué. Contos de morte* (pp. 83-94). Lisboa: Edições Nelson de Matos.

- Roldão, M. do C. (2013). A narrativa como estratégia – uma possibilidade de diálogo entre culturas. In M. H. M. Mateus, & L. Solla (Eds.), *O ensino do Português como língua não materna: estratégias, materiais, formação* (pp. 397-411). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Sabino, F. (1960). O homem nu. *O homem nu*. São Paulo: Editora do Autor e Editora Ática.
- Vieira, L. (2007 [1956]). A fronteira de asfalto. *A cidade e a infância*. Lisboa: Caminho, 83-97.
- Xavier, L. G., Castelo, A., Rouxinol, C. F. (2017). Representações culturais da lusofonia a partir de Macau. Natário, M. C., et al. (orgs.) – *De Portugal a Macau: filosofia e literatura no diálogo das culturas*. Porto: Universidade do Porto, pp. 423-447.

Resumo

Apresentam-se aqui reflexões e partilha de experiências sobre o ensino do conto em língua portuguesa em contextos asiáticos de ensino de Português como língua estrangeira (PLE). Pretende-se sintetizar o estado da questão do ensino de literaturas de língua portuguesa na República Popular da China; apontar algumas mais-valias do ensino e aprendizagem do conto em aulas de PLE; sugerir alguns contos e autores para um nível intermédio/avançado de aprendizagem do Português e mostrar os resultados de uma experiência pedagógico-didática com alunos de PLE, tendo em vista o estudo de narrativas breves.

Abstract

This text presents reflections and it shares some experiences about teaching short stories in Portuguese Language in Asian contexts of teaching Portuguese as a foreign language (PLE). It summarizes the state of art of teaching Portuguese-language literatures in People's Republic of China; it points out some gains in teaching and learning short story in PLE classes; it suggests some short stories and authors for an intermediate / advanced level of Portuguese learning and it presents the results of a pedagogical-didactic experience with PLE students, in order to study brief narratives.

Anexos

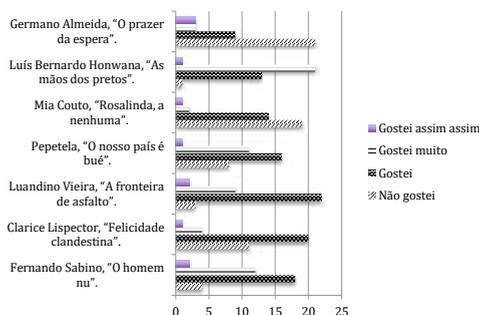


Gráfico 1: Preferências gerais

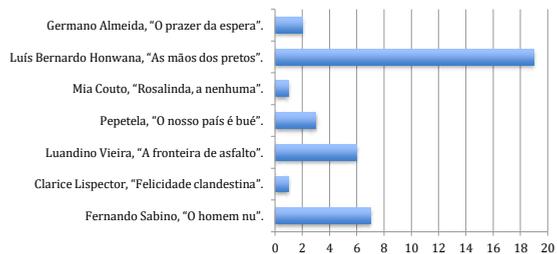


Gráfico 2: Conto preferido

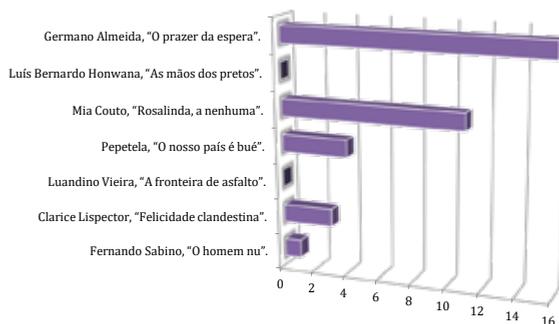


Gráfico 3: Conto menos apreciados

Figura 1: Coletânea de contos portugueses: *Conto português contemporâneo* (1996).
 Coordenação de Ana Paula Laborinho. Macau/Hebei: Instituto Cultural de Macau/Editora Montanha das Flores [tradução em chinês].



Figura 2: Coletânea *Os melhores jovens escritores brasileiros*, Revista Granta (2015) [tradução em chinês].



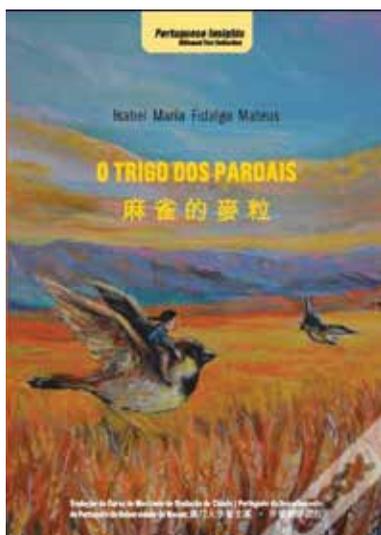
Figura 3: Hongling, Zhao, *Curso de leitura de Português* (2011) [textos literários em versão original portuguesa, com questões sobre os mesmos].



Figura 4: Mateus, Isabel Maria Fidalgo (2014). *Contos do Portugal Rural*. Coimbra: Gráfica de Coimbra [edição bilingue: português-chinês].



Figura 5: Mateus, Isabel Maria Fidalgo (2015). *O Trigo dos Pardais*. Coimbra: Gráfica Ediliber [edição bilíngue português-chinês].



Os títulos de contos que crianças (re)contam: uma “poética” da brevidade sem a angústia da influência¹

The titles of stories that children (re)tell: a “poetics” of brevity without the anguish of influence

Luísa Álvares Pereira

DEP/CIDTFF, Universidade de Aveiro
lpereira@ua.pt

Rosa Lúcia Coimbra

DLC/CLLC, Universidade de Aveiro
rlcoimbra@ua.pt

Eduardo Calil

PPGL/LAME/Universidade Federal de Alagoas – Brasil
eduardocalil@me.com

Palavras-chave: Título, criação textual, narrativa ficcional, literatura infantil, escrita literária, ensino da literatura.

Keywords: Title, textual creation, fictional narrative, children’s literature, literary writing, teaching of literature.

1. Introdução

Etimologicamente, a palavra título vem do latim *titulus* significando “inscrição”, “marca” e servia para designar a etiqueta apensa à extremidade do bastão sobre o qual se enrolava a banda de papiro que constituía o volume escrito, dispensando, assim, o ato de o desenrolar para identificar o autor da obra ou o seu assunto (Hoek, 1981, p. 5). Designava ainda as inscrições identificativas sob o retrato dos antepassados, os epitáfios e os escritos presos ao pescoço do escravo

1 Este trabalho é financiado pelo CNPq (processo 304050/2015-6), FAPEAL (processo 60030 479/2016) e Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UID/CED/00194/2013.

posto à venda (Machado, 1991, vol. V, p. 309). O título surge assim, em primeiro lugar, como anúncio e rótulo, ou seja, remete para algo que lhe é exterior. Quando o título anuncia um outro texto (como é o caso dos títulos de notícias, de romances, de poemas, de redações escolares, etc.), ele é então um metatexto, um texto que se refere e relaciona com outro texto (Droste, 1983, p. 684). O ato de intitular torna-se então um ato exegético e pode, em alguns casos, ser visto como um tipo de discurso crítico, tal como o resumo e o discurso analítico-descritivo (Iarovic & Amel, 1989, p. 443). Hans-Jürgen Wulff (apud Knop, 1987, p. 62) descreve do seguinte modo as diferentes relações possíveis entre o título e o seu cotexto (exemplos de Coimbra, 1999, p. 68):

- a) O título diz respeito ao conteúdo do texto:
 - o tema, o motivo do texto (*História do Átomo*, de R.Carvalho),
 - o protagonista da narrativa (*O Malhadinhas*, de A.Ribeiro),
 - a ou as cenas da história (*Cenas da Vida Devota*, de E.Queirós),
 - o tempo da história (*1984*, de G.Orwell),
 - elementos da história: acontecimentos, situações, ações (*O Crime do Padre Amaro*, de E.Queirós),
 - enquadramentos que alteram o modo de todas as declarações seguintes (*Sonho de uma Noite de Verão*, de W.Shakespeare).
- b) O título diz respeito à forma do texto:
 - o género do texto que o segue (*Contos da Montanha*, de M.Torga),
 - a índole do texto (ex.: em texto científico) (*Pesquisas Semióticas*, de A.Bailin),
 - o modo de construção do texto (*Antologia, Crestomatia...*).
- c) O título diz respeito ao emprego do texto:
 - o fim ou o modo de emprego proposto para o texto (*Manual de, Introdução a...*),
 - o destinatário pretendido (*Poesia para a Infância*).
- d) O título diz respeito à formalidade do texto:
 - dedicatória (*Para Elisa*, de L.van Beethoven),
 - indicação de série ou critério de recolha (em coletâneas, p.ex.),
 - distinção numérica (*Op. 15*).

Esta categorização estará decerto incompleta, mas, mesmo assim, podemos facilmente constatar, em todos os pontos, a existência de uma relação do título com a respetiva obra. Apesar de apresentar alguma autonomia textual, ele não é independente. Isto é particularmente claro nos títulos elíticos e nos que não se entendem sem a leitura do texto. A compreensão deste último, por outro lado, pode também ser condicionada pela leitura do respetivo título. Há, por exemplo, estudos que demonstram que o título que revela o assunto do texto tem um efeito positivo sobre o tempo de leitura e a memorização (Ehrlich & Tardieu, 1986). O ato de intitular um texto é, pois, uma das tarefas que o autor empreende tendo em vista a receção do seu texto por parte do público e, nesse sentido, tende a salientar o que considera ser mais relevante.

2. Estudos anteriores

Em relação às características de títulos elaborados por escolares para seus textos, parece não haver muitos estudos sobre o tema. Dentre estes, destacamos alguns estudos vinculados à Genética Textual, que discutem a ocorrência de títulos em narrativas ficcionais escritas por alunos recém-alfabetizados. Nos trabalhos de Calil (1995, 1998, 2012) são analisados de que modo esses escreventes novatos escolhem os títulos durante o momento em que estão escrevendo suas histórias inventadas e, em outros estudos (Calil 2010; Calil & Lima, 2013), são discutidos os títulos identificados nos produtos textuais. Estes estudos mostram que, mesmo em seus primeiros textos escritos, esses alunos buscam e mantêm fortes relações de coerência entre o título dado e o conteúdo narrado. Eles também indicam a existência de relações paralelísticas diversas (sintagmáticas semânticas, lexicais) e de repetição. Estas relações estabelecem vínculos:

- i. Entre os diferentes títulos dados por um mesmo escrevente para um conjunto de textos ou para um texto em construção (relações “intra” títulos);
- ii. Entre os diferentes títulos dados e o universo letrado (contos de fadas, gibis, novelas, etc.) ao qual o aluno têm acesso. (relações “inter” títulos);

Conforme indica Calil, há uma predominância, nestes títulos, de equivalências, “em que se repete uma mesma estrutura morfossintática dada pelo encadeamento entre um “determinante”, um “nome” e um “adjunto adnominal”, dentro da qual se alternam, em seus núcleos, certos elementos lexicais: a nomeação de um personagem e sua caracterização” (Calil, 2010, p. 555).

Segundo o autor, ao analisar um conjunto de 64 manuscritos escolares de uma menina brasileira de 7 anos, estas relações se constroem a partir das seguintes estruturas sintáticas, presentes nos títulos para suas narrativas ficcionais:

- i. Nome (geralmente, nome próprio); por exemplo, “Gabriela”, “João”, “Laura”.
- ii. Determinante + nome; por exemplo, “A selva”, “O chapéu”, “As irmãs”.
- iii. Determinante + nome + complemento (posse); por exemplo, “O menino do vídeo”, “A menina de walkman”, “O menino da carta”.
- iv. Determinante + nome + adjetivação; por exemplo, “A mulher feia”, “Os morcegos voadores”, “O menino bebê”.

Estas construções morfossintáticas dos títulos, associadas ao seu caráter semântico e lexical, trazem indicações de que o modo de nomeação das histórias inventadas espelha, em boa parte, o universo letrado conhecido pelo aluno, neste caso, em particular, composto pelos títulos de contos de fadas (“Chapeuzinho Vermelho”, “Cinderela”, “Os três Porquinhos”, “A moura torta”) e por títulos de histórias em quadrinhos (“Cascão”, “Magali”, “Chico Bento”). O autor interpreta esse aspeto como próprio da alteridade da linguagem, responsável por “configurar” as possibilidades de titulação, isto é, as relações paralelísticas e de repetição serão estabelecidas a partir práticas discursivas orais e escritas mediadas pelo outro (Calil, 2008).

No entanto, os estudos deste autor oferecem análises marcadamente qualitativas, referentes a títulos dados por um único aluno para diferentes textos ou

para um único texto, durante processo de escritura a dois. Este limite interroga se encontraríamos as características semelhantes em títulos dados por diferentes alunos, a partir de uma mesma consigna, assim como se haveria variações nas titulações ao longo de diferentes produções de um mesmo grupo de alunos, escrevendo um mesmo género textual.

No caso de nosso estudo, interessou-nos analisar que configurações linguísticas foram escolhidas para compor os títulos das histórias por elas inventadas, quer ao nível de sua extensão, da composição morfossintática e das categorias semânticas selecionadas.

3. *Corpus*, informantes e procedimentos metodológicos

A presente pesquisa parte de uma coleta de textos realizada em 2015, em duas escolas do distrito de Aveiro. A fim de permitir alguma variação sociológica, foi escolhida uma Escola Urbana (EU) e uma Escola Rural (ER). Os informantes foram 41 alunos do 2º ano de escolaridade (EU = 20 aluno; ER = 21 alunos) – agrupados em díades, num total de dez díades por escola.

A estes informantes foi solicitada a produção de cinco histórias inventadas, sendo 2 propostas de produção escritas individualmente e 3 escritas em duplas.

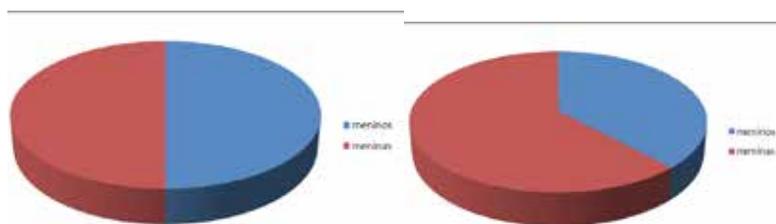
As gravações foram efetuadas em várias sessões. As sessões em que os alunos produziram textos com tema livre, ou seja, em que apenas lhes foi pedido que inventassem uma história, foram as seguintes:

	Escola rural	Escola urbana
Primeira produção individual	23/01/2015	22/01/2015
	30/01/2015	02/02/2015
Três produções em díade	12/02/2015	10/02/2015
	27/02/2015	23/02/2015
Segunda produção individual	13/03/2015	10/03/2015

Tabela 1 – Calendarização da recolha do *corpus*

Uma vez que, entre a primeira produção textual solicitada aos alunos como tarefa a ser desempenhada individualmente e a última nas mesmas condições, decorreram três produções em díade, será interessante aferir se o trabalho de pares, com toda a troca de experiências de escrita e toda a reflexão conjunta, terá tido alguma influência no modo de escrever a história individualmente na última produção.

Os informantes do nosso estudo são, como acima referido, todos alunos do segundo ano de escolaridade. Quanto à variável sexo, os grupos apresentam a distribuição que está patente nos gráficos 1 e 2 infra.



Gráficos 1 e 2 – Distribuição dos informantes, por sexo, na escola urbana (direita) e rural (esquerda)

Verificamos, pelos gráficos, que há um equilíbrio numérico perfeito entre os dois sexos na turma da escola urbana (10 meninos e 10 meninas) e que a turma da escola rural apresenta um pouco mais de meninas em relação a meninos (8 meninas e 13 meninos). Os nossos informantes atingem, assim, um total de 41 alunos.

Uma vez que foram solicitadas duas produções individuais e três produções em diáde, o *corpus* de textos aqui considerado (ver apêndice) atinge um total de 133 textos, tendo 74 sido produzidos individualmente e 59 em diáde (alguns textos não foram produzidos devido a faltas de alunos às aulas em que a recolha foi efetuada).

4. Apresentação de resultados

Iremos, agora, proceder à análise de ocorrências dos títulos nos manuscritos escolares destes alunos, do ponto de vista de sua estruturação sintática, com a descrição de suas extensões e de sua construção morfossintática. Também iremos considerar a presença de elementos semânticos e lexicais em sua composição.

4.1. A extensão do título

A primeira e mais imediata observação do título prende-se com a sua extensão. Sendo, por natureza, um elemento textual de dimensão limitada, geralmente, a uma linha, o título pode, no entanto, apresentar uma extensão variável. O critério que nos norteou para aferir este parâmetro de análise foi o número de palavras por título. Os resultados obtidos nestas contagens são apresentados no gráfico 3, por percentagens de títulos em cada uma das três situações de produção – 1ª individual, diádes, 2ª individual – e em cada escola.

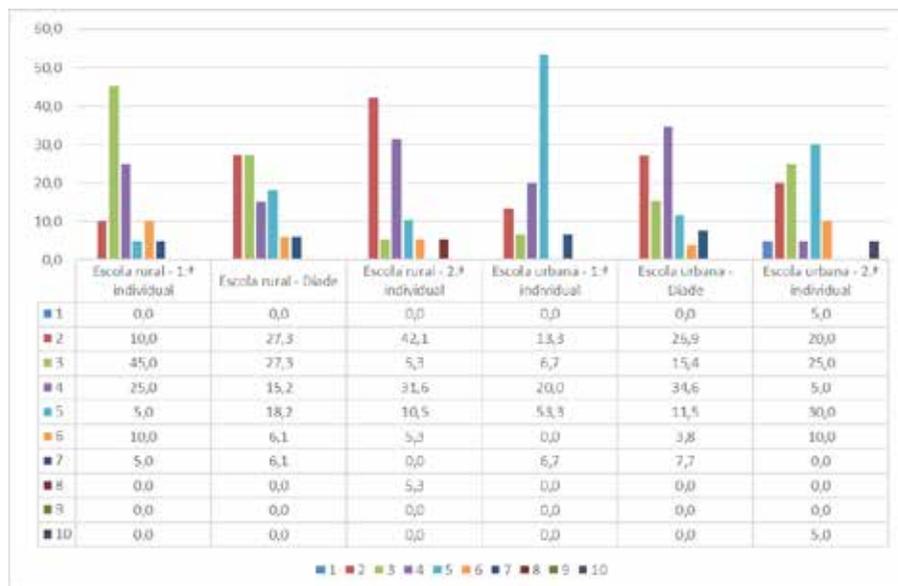


Gráfico 3 – Extensão dos títulos em número de palavras (percentagens em cada situação de recolha)

Podemos constatar que, no corpus total, o título menor é constituído por apenas uma palavra – “Basquetebol” (EU_D7B_2ª ind) e o título maior é constituído por dez palavras – “A menina que ainda não sabia dizer o seu nome” (D8B, 2ª individual)². Curiosamente, ambos foram propostos na última produção individual da escola urbana. Tirando estes dois casos extremos, os títulos têm uma extensão variável apresentando, a franca maioria, entre duas a cinco palavras, totalizando 87% dos textos produzidos.

4.2. Análise morfosintática

Num primeiro nível de análise linguística, efetuámos a caracterização morfosintática dos títulos produzidos pelas crianças das duas escolas e nos dois tipos de situação de produção, individual e em diáde. Os resultados gerais mostram que os títulos eram fundamentalmente constituídos por um único grupo nominal (SN), por dois grupos nominais coordenados (sempre pela conjunção coordenativa “e”) ou por uma pequena frase simples. Os resultados globais, apresentados em percentagens relativamente a cada situação, encontram-se patentes no gráfico 4 infra, mostrando-se no lado esquerdo os resultados obtidos na escola rural e, à direita, os da escola urbana.

² Conforme pode ser observado no apêndice há um total de três textos sem título.

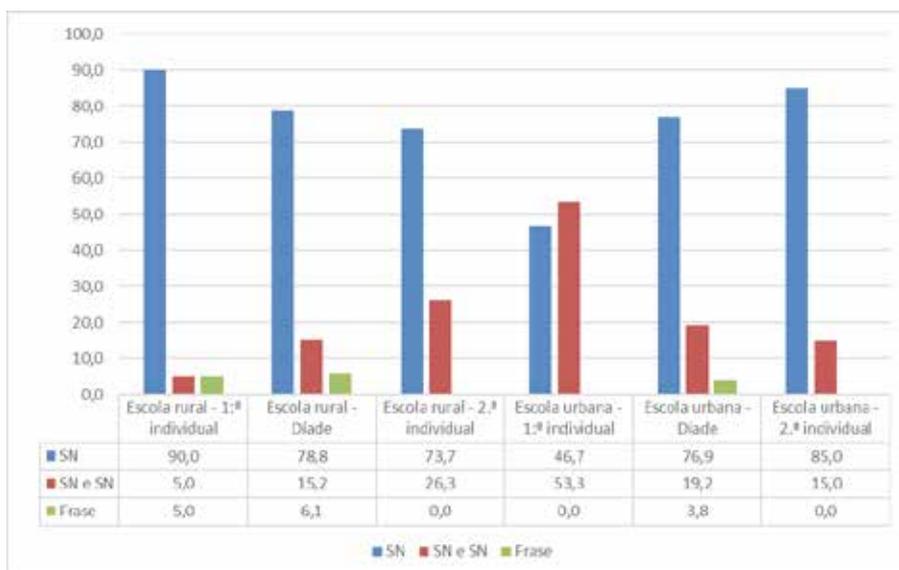


Gráfico 4 – Percentagens de tipos de configuração morfosintática dos títulos produzidos pelos informantes

No gráfico, podemos observar que a configuração SN (barras azuis) – como, por exemplo, “O menino voador” (EU_D8_2^a dup), “O aniversário da Mariana” (ER_D7A_2^a ind), “Os amigos” (EU_D6B_1^a ind) – é a claramente predominante em todas as situações de produção (exceção feita para a primeira produção individual na escola urbana), seguindo-se os títulos constituídos por dois SN coordenados (barras vermelhas) – como é o caso de “A Carolina e o seu cão Guga” (EU_D4A_1^a ind), “O Tiago e o mar” (EU_D1A_1^a ind), “A casa assombrada e os mortos” (ER_D5A_2^a ind). A configuração frásica (barras verdes) – como, por exemplo, “A Ema tem uma irmã” (ER_D7_1^a dup), “O pai natal perdeu-se na neve” (ER_D9_1^a ind), “O dia de sol é muito especial” (EU_D5_2^a dup) – foi a menos escolhida.

Uma constatação interessante é a de que as duas escolas apresentam uma evolução no tempo de forma oposta: na escola rural (parte esquerda do gráfico 3) a primeira produção individual é a que apresenta maior percentagem de títulos SN e menor de títulos SN e SN e, nas duas etapas seguinte a primeira configuração diminui sucessivamente, enquanto a segunda aumenta (em termos visuais, as barras azuis vão diminuindo, enquanto as vermelhas vão aumentando); na escola urbana (parte direita do gráfico) a situação é inversa (barras azuis vão aumentando e as vermelhas diminuindo). Estes resultados parecem indiciar que as produções em díade tiveram alguma influência nas escolhas individuais dos alunos, dado que, em ambos os casos, eles continuaram a tendência apresentada nos trabalhos em díade.

Apesar desta diferença entre as duas escolas, de modo geral, a ocorrência massiva (77%) de títulos com SN confirma os resultados obtidos nos estudos iniciados por Calil.

Analisando os títulos com a configuração predominante, ou seja, constituídos por um único SN (103 títulos), fizemos uma análise detalhada dos constituintes sintáticos do grupo nominal. Foi feito o levantamento de todos os núcleos nominais, dos constituintes à sua esquerda, determinante e quantificadores, bem como dos constituintes à sua direita, modificadores e complementos preposicionais, adjetivais e oracionais (orações relativas). Os resultados desta análise apresentam-se no gráfico 5.

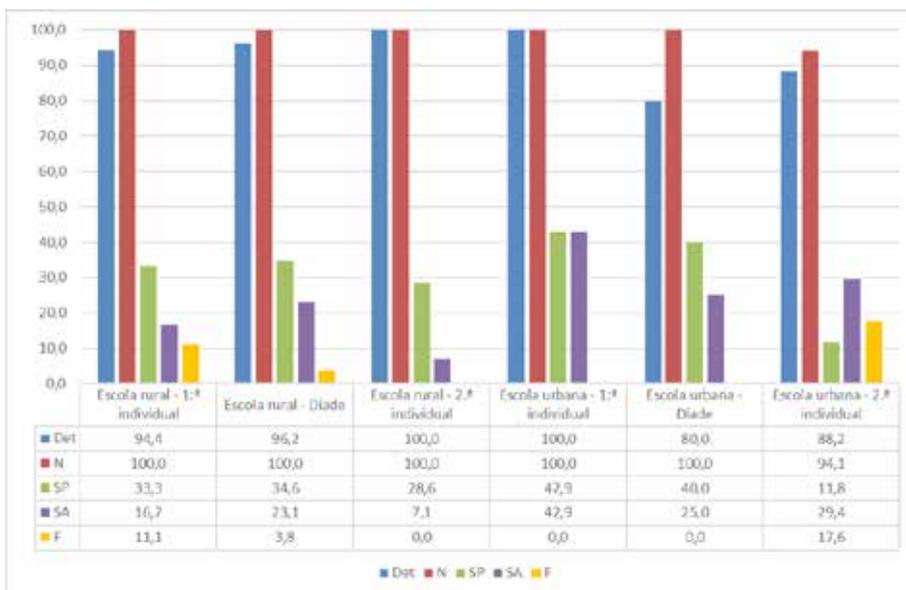


Gráfico 5 - Percentagens de títulos com os diversos tipos de constituintes do SN

A observação mais óbvia decorrente do gráfico 5 é a de que a quase totalidade dos títulos constituídos por um SN apresenta expresso, na superfície textual, o constituinte núcleo nominal (barras vermelhas) – a única exceção é o título “Os três a saltar do prédio” (EU_D10A_2ª individual). A maior parte das produções titulares inclui ainda um ou mais determinantes e/ou quantificadores à esquerda do nome (barras azuis) – exemplos “A bruxa Lili” (ER_D3A_1ª ind), “Os três macaquinhos” (ER_D1_1ª dup), “O meu grupo” (ER_D2A_1ª ind). Apenas 6 dos 133 títulos têm a posição vazia à esquerda do núcleo nominal: Dia dos namorados” (ER_D10_2ª dup), “Guga na praia” ((EU_D4_1ª dup), “Amigos melhores” (EU_D6_2ª dup), “Slow Regular” (EU_D10_2ª dup), “Computador frutômico” (EU_D2B_2ª ind), “Basquetebol” (EU_D7B_2ª ind).

Os constituintes à direita do núcleo nominal apresentam-se, em todos os casos, em percentagens menores e sempre abaixo dos 50%. As barras verdes indicam a percentagem de títulos, em cada situação de produção, que apresentam modificadores ou complementos preposicionais – como é o caso de “O treinador de basquetebol” (EU_D10B_1ª ind), “O Guga na praia” (EU_D4_1ª dup), “O rapaz sem dinheiro” (ER_D1A_2ª ind); as barras roxas referem-se às percentagens de

títulos com modificadores ou complementos adjetivais – caso de “O pato malcriado” (ER_D10B_1ª ind), “A princesa sorridente” (EU_D2_1ª dup), “A banana maluca” (ER_D5A_1ª ind) – e as barras amarelas dizem respeito aos títulos que incluem modificadores ou complementos oracionais – como em “O gato que apanhou a folha” (ER_D9B_1ª ind), “O cão que encontrou dono” (ER_D4_3ª dup), “A menina que ainda não sabia dizer o seu nome” (EU_D8B_2ª ind).

4.3. Análise léxico-semântica

Ainda considerando os 103 títulos que apresentam SN (50 títulos na ER e 53 na EU), podemos observar interessantes aspetos semânticos. Elencamos as categorias “animal”, “inanimado (flor, objeto, fruta, comida)”, “Humano/Humanizado”, “Nome próprio”, “Lugar”, “Acontecimento”, “Data”. Como iremos mostrar, alguns títulos aglutinam 2 ou mais categorias, como é o caso de “O armário da Carochinha” (ER_D4B_1ª ind) e “Os dentes de Marta” (EU_D7A_1ª ind), que trazem um termo “inanimado” e um “nome próprio” ou “A bruxa Lili” (ER_D3A_1ª ind) e a “A princesa Sofia” (EU_D9A_2ª ind).

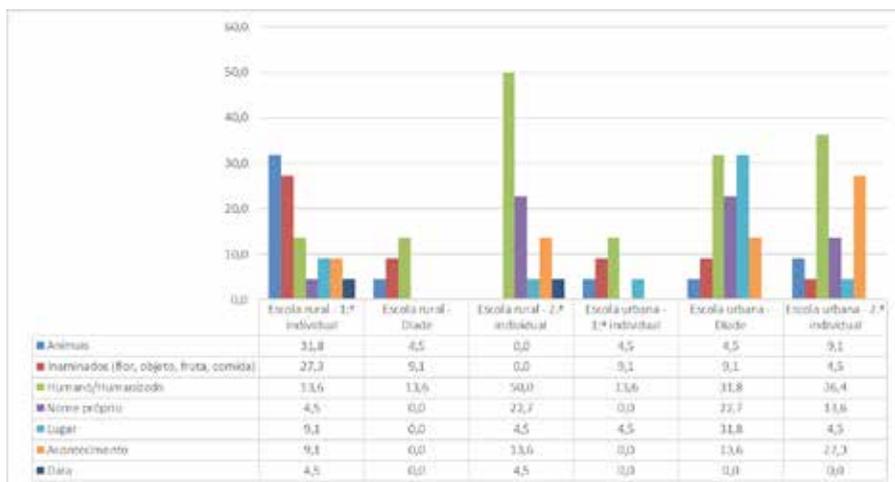


Gráfico 6 – Categorias semânticas presentes nos títulos com SN

Os títulos com SN nas duas escolas apresentam variações quantitativas dentro das categorias identificadas, mas há muitos elementos em comum. Por exemplo, a presença de “Humanos/Humanizados”, associados ou não a “Nome próprio”, corresponde a 34% dos títulos tanto da ER, quanto da EU. Quanto às diferenças, verificam-se duas tendências opostas:

- Oposição entre as ocorrências de “animais” e “inanimados”: 16% e 18% para ER e 7,5% e 11% para EU, respetivamente.
- Oposição entre as ocorrências de “lugar” e “acontecimento”: 6% e 10% para ER e 15% e 17% na EU, respetivamente.

Do ponto de vista lexical, há alguma repetição, de pelo menos uma vez, de alguns “animais”: “macaquinho”, “coelho/coelhinho”, “cão”, “gato de botas”, “gato”.

Mas dos 17 nomes de animais identificados nos títulos SN, 14 foram registados pelos alunos da ER, enquanto apenas 3 pelos alunos da EU. O termo “cão” foi o que teve maior ocorrência, sendo 4 delas nos títulos de ER e somente uma nos títulos da EU. Outras, como aquelas relativas à categoria “inanimado”, tiveram menor ocorrência (em 12 títulos), mas não houve repetição de nenhum destes termos: “armário”, “banana”, “carro”, “cama”, “dente”, “ovo”, “sapatilha”, “cenoura”, “árvore”, “flor”, “banda”, “computador”.

Mais uma vez, parece notar-se uma tendência para prosseguir com a dinâmica da influência do trabalho em díade na construção dos títulos na 2ª produção individual ao nível da escolha dos elementos semânticos que compõem o título.

5. Notas conclusivas

Apresentamos estas notas conclusivas em três pontos:

1 – Sublinhamos a influência do trabalho de produção em díade quer na configuração morfosintática do título quer na seleção de elementos léxico-semânticos. Na realidade, a tendência da díade parece ter continuidade na 2ª produção individual, ou seja, a 2ª produção individual distancia-se notoriamente da primeira e tende a aproximar-se da lógica da construção adotada pela díade. A influência da díade impõe-se à visão pessoal inicial e os alunos tendem a adotar fórmulas de construção de títulos de histórias inventadas que foram geradas durante a produção em trabalho de pares e, portanto, que foram objeto de discussão e, por isso, de verbalização e de argumentação.

2 – Reiteramos a lógica da influência também dos textos lidos no âmbito do protocolo da investigação realizada. De facto, antes da primeira produção, foram lidos aos alunos, expressamente no contexto desta pesquisa³, oito contos de Grimm cujos títulos possuem características definitórias que também encontramos nos títulos das Histórias inventadas pelas crianças. Os títulos lidos foram:

A guardadora de gansos
Os músicos de Bremen
Capuchinho Vermelho
A Bela adormecida
O gato das botas
Branca de Neve
A Gata Borralheira
Rapunzel

Ora, como facilmente constamos, de este conjunto de títulos só um deles é constituído por uma palavra – Rapunzel – mas todos eles remetem para as personagens em ação nos Contos. Além disso, quatro destes títulos também são compostos por SN + modificadores preposicionais, tendência que percebemos também nos títulos das crianças. A alternância entre SN com determinante ou

³ Os contos de fada foram lidos para ambas as salas de aula para que fosse garantido o acesso a todos os alunos deste género textual.

sem determinante também se percebeu na escola dos diferentes títulos para os textos das crianças.

Apesar de se poder aceitar a própria ideia da “similitude dos contos do mundo inteiro” tal como Propp a enunciou (1970, p. 22), a verdade é que uma análise mais fina de contos deixa entrever, como reconheceram Adam e Heidmann (2011, pp. 61-78), uma “poética da diferença”, mesmo quando está em causa a comparação de dois contistas com enormes semelhanças nos motivos, tal é o caso de alguns contos de Grimm e Anderson. No caso em análise das nossas crianças, a poética da brevidade é sem dúvida o mote da elaboração dos títulos, numa lógica de influência por colegas ou por autores/textos lidos, numa perspetiva de aproximação de uma representação clara do que será um bom título para um bom texto.

3 – Gostaríamos de referir que como trabalho futuro, iremos analisar os títulos que estes mesmos alunos deram a histórias inventadas no contexto de um protocolo idêntico realizado dois anos depois, ou seja os títulos que estes mesmo alunos atribuíram quando produziram histórias inventadas, mas já a frequentarem o 4º ano.

Referências bibliográficas

- Adam, J.-M. & Heidmann, U. (2011). *O Texto Literário. Por uma abordagem interdisciplinar*. S. Paulo: Cortez Editora.
- Bore, C. (2010). *Modalités de la fiction dans l'écriture scolaire*. Paris: Éditions l'Harmattan, Collection Savoir et Formation.
- Calil, E. (1988). *Autoria: a criança e a escrita de histórias inventadas*. Maceió, AL: Editora da Universidade Federal de Alagoas.
- Calil, E. (1995). Ao sabor dos títulos: uma leitura linguístico-discursiva da noção de coerência. In Z. M. Ramos de Oliveira (Org.), *A criança e seu desenvolvimento: perspectivas para se discutir a educação infantil* (pp. 131-159). São Paulo: Cortez.
- Calil, E. (2008). “Cadernos de história”: o que se repete em manuscritos de uma criança de seis anos? In A. C. Gómez & V. S. Blas (Org.), *Mis primeros pasos: alfabetización, escuela y usos cotidianos de la escritura (siglos XIX y XX)* (V. 1, pp. 55-70). Gijón: Trea.
- Calil, E. (2010). A menina dos títulos: repetição e paralelismo em manuscritos de Isabel. *Alfa: Revista de Linguística* (UNESP. Online), 54, 533-564.
- Calil, E. (2012). The Gluttonous Queen: dialogism and memory in elementary school writing. *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, 7, 24-45.
- Calil, E. & Lima, M. H. A. (2013). Les noms propres dans des histoires inventées: effets d'un enchaînement. In E. Calil & C. Boré (Org.), *L'école, l'écriture et la création: Études franco-brésiliennes* (V. 1, pp. 203-223). Louvain-la-neuve: L'Harmattan-Academia.
- Coimbra, R. L. (1999). *Estudo Linguístico dos Títulos de Imprensa em Portugal: A Linguagem Metafórica* (Tese de doutoramento). Universidade de Aveiro.
- Doquet, C. (2011). *L'écriture debutante. Pratiques scripturales à l'école élémentaire*. Rennes: PUR.
- Droste, F. G. (1983). Reflections on Metalanguage and Object-language. *Linguistics*, 21, 675-699.
- Ehrlich, M.-F. & Tardieu, H. (1986). Le Rôle du Titre sur le Temps de Lecture et de Rappel de Trois Types de Textes. *Bulletin de Psychologie*, XXXIX (375), 397-406.
- Hoek, L. H. (1981). *La Marque du Titre: Dispositifs Sémiotiques d'une Pratique Textuelle*. La Hague/Paris/New York: Mouton Publishers.
- Iarovici, E. & Amel, R. (1989). The Strategy of the Headline. *Semiotica*, 77 (4), 441-459.
- Knop, S. De (1987). *Metaphorische Komposita in Zeitungüberschriften*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Machado, J. P. (Coord.) (1991). *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* (6 vols.). Lisboa: Publicações Alfa

- Pereira, L. Á. (2008). *Escrever com as crianças. Como fazer bons leitores e escritores*. Porto: Porto Editora.
- Pereira, L. A. (2014). Elaborar seqüências de trabalho didático para desenvolver a capacidade de produção verbal por escrito em língua(s): com que teorias? E com que práticas? In A. C. Santos, A. R. Gonçalves, & T. S. Sousa (Org.), *Intercompreensão, plurilinguismo & didática das línguas estrangeiras: uma viagem entre culturas* (pp. 117-131). Lisboa: Cosmos.
- Propp, V. (1970). *Morphologie du Conte*. Paris: Points Essais.
- Tauveron, C. & Seve, P. (2005). *Vers une écriture littéraire ou comment construire une posture d'auteur à l'école de la GS au CM*. Paris: Hatier Pédagogie.

Resumo

Se ninguém nega a importância da literatura na escola, já o modo como se ensina a conhecer a língua dos textos literários e, sobretudo, o papel que a escrita pode ter neste processo é polémico e discutível (Tauveron, 2005; Pereira, 2008; 2014). Assume-se, contudo, neste artigo, a relevância da produção de narrativas ficcionais, desde cedo, para o conhecimento do funcionamento destes textos e para o desenvolvimento da capacidade de os apreciar e interpretar. Pretende-se, assim, focar a análise nos títulos de histórias inventadas (HI) por crianças do 2º ano de escolaridade, procurando, numa perspetiva de genética textual (Doquet, 2011; Boré, 2010), compreender a origem dos títulos bem como a sua constituição semântica e sintática. Os dados foram coletados durante ao ano letivo de 2015, em uma Escola Urbana (EU) e outra Escola Rural (ER), do distrito de Aveiro. Solicitou-se a produção de 3 histórias inventadas a alunos em diáde, num total de 10 diádes por cada escola. O registo dos dados recorreu ao uso do Sistema Ramos, técnica que permite gravar em tempo real o texto em curso, fornecendo informações sobre o processo de escrita e, nesta medida, pode-se também recorrer ao filme videogravador para interpretar de forma mais aprofundada o processo de construção de títulos. Procedeu-se a uma análise de conteúdo dos títulos, relevando a influência de outros escritos que circulam em torno das crianças, nomeadamente outros contos de literatura infantil que foram lidos e textos dos diferentes manuais escolares e que fazem parte do seu intertexto. As conclusões apontam, sobretudo, para a influência decisiva do trabalho de produção dos títulos em diáde nas subsequentes produções individuais, bem como para a emergência de parâmetros que definem um título de um conto numa linha de imitação de textos lidos, embora se pressinta já em alguns uma tentativa de reconstrução e criação original de títulos.

Abstract

Whereas nobody denies the importance of literature in school, the way in which the language of literary texts is taught and, above all, the role that writing can have in this process is controversial and debatable (Tauveron, 2005; Pereira, 2008). However, in this paper, we assume the relevance of the production of fictional narratives, from an early age, to the knowledge of the functioning of these texts and to the development of the capacity to appreciate and interpret them. It is intended, therefore, to focus on the analysis of invented story titles by 2nd grade children, aiming, in a textual genetics perspective (Lacoste-Doquet, 2013; Boré, 2010), to understand the origins of titles as well as their semantic and syntactic structure. Data were collected during the academic year 2015, in an Urban School and in a Rural School, in the district of Aveiro. We asked for the production of 3 stories invented by students in dyads, in a total of 10 dyads for each school. The data were recorded using the Ramos System, a technique that allows to record in real time the text in progress, providing information about the writing process and making it possible to use the video recorder to interpret in a deeper way the production process. An analysis of the content of the titles was carried out, highlighting the influence of other writings known by the children, namely other short stories of children's literature that were read and texts of the different textbooks which make part of their intertext. The conclusions point, above all, to the decisive influence of the title production work

in dyads in the subsequent individual productions, as well as to the emergence of parameters that define the title of a tale by reproducing texts read, in spite of the attempts to reconstruct and create original titles.

Apêndice: O corpus em análise

Títulos de Contos – tema livre Escola RURAL

	1ª Individual 23-jan.	Díade 30 jan – 12 fev. – 27 fev.	2ª Individual 13 mar.
D1A	Os três porquinhos e o capuchinho vermelho	1. Os três macaquinhos 2. O palhacinho 3. O ovo especial	O rapaz sem dinheiro
D1B	Os cinco macaquinhos		O rio
D2A	O meu grupo	1. A ida à África 2. A sapatilha maluca	O velho
D2B	Era uma vez dois coelhinhos	3. O rapaz de calças com suspensórios	O urso e o coelho
D3A	A bruxa Lili	1. A princesa e a bruxa 2. A cenoura triste 3. A rapunzel	A Branca de Neve e os sete anões
D3B	A rosasinha		A vida da Katelyn
D4A	O meu cão	1. A árvore sem folhas 2. O cão	O José
D4B	O armário da Carochinha	3. O cão que encontrou dono	O tepolo
D5A	A banana maluca	1. Rapunzel e o dragão 2. Os dinossauros malucos	A casa assombrada e os mortos
D5B	O gato das botas	3. O gato das botas e sofrimentos	Os quatro melhores amigos
D6A	O carro novo	1. A flor mágica 2. A princesa no carnaval	O Piri
D6B	O gato das botas	3. A rapunzel	A avó
D7A	O meu aniversário	1. A Ema tem uma irmã 2. O carnaval	O aniversário da Mariana
D7B	A Luinha	3. Os chefes da turma	O palhaço
D8A	A escola de Vigia	1. O capuchinho vermelho e os três porquinhos	O João
D8B	(faltou)	2. A menina e o gato 3. A galinha	A menina Camila
D9A	O coelho que salta muito alto	1. A camisola rota 2. As meninas em um desfile	Os coelhos e as gatas
D9B	O gato que apanhou a folha	3. Os coelhinhos	O cão em negócio
D10A	Volta a Portugal	1. O pai natal perdeu-se na neve	(sem título)
D10B	O pato malcriado	2. Dia dos namorados 3. O homem do restaurante	Rapunzel e a bruxa
D11A	A cama do menino	1. A menina com a chave 2. A gema 3. O menino	(faltou)

ESCOLA URBANA (2015)

	1ª Individual 22 de janeiro	Díade 2, 10 e 23 de fevereiro	2ª Individual 10 março
D1A	O Tiago e o mar	1. (sem título)	O Tiago e a bicicleta
D1B	O leão e o pavão	2. O Tiago e o mar 3. Dragões defensores de Berke	O tubarão e o leão
D2A	O João e a Maria	1. A princesa sorridente 2. O restaurante Totónofezil	Os dois gatinhos
D2B	(aluno faltou)	(?) 3. A praia das bruxas	Computador frutómico
D3A	A Natureza	1. A minha paz 2. (dupla faltou)	O amor
D3B	O Ivan e a Nicole	3. A praia das bruxas	A minha família
D4A	A Carolina e o seu cão Guga	1. O Guga na praia	O Inoby e a Cristal
D4B	O pai e o joãozinho	2. A banda da Luma 3. O Cavalo e o cão	O primeiro dia de aulas
D5A	(Aluno faltou)	1. Os 2 amigos e o cão	As fadas Winx
D5B	A Joana e o João	2. O dia de sol é muito especial 3. O gato e o cão	O gato vadio branco
D6A	O melhor jogador do mundo	1. Melhores amigos	O melhor jogo do mundo
D6B	Os amigos	2. Um jogo de sonho 3. Um dia de jogo	O jogo
D7A	Os dentes da Marta	1. Os desenhos	A mudança
D7B	(Aluno faltou)	2. A banda 3. (faltou)	Basquetebol
D8A	O jogo perdido	1. (sem título) 2. O menino voador	O paraíso encontrado em 2015
D8B	O meu primeiro cão	3. O mistério do Zoo	A menina que ainda não sabia dizer o seu nome
D9A	(Aluno faltou)	1. A Carolita	A princesa Sofia
D9B	(Aluno faltou)	2. A Violeta 3. A Mafalda e o Cristiano na escola	A princesa Cinderela
D10A	O Alexandre e a zebra	1. Um treinador de futebol 2. Regular Slow	Os três a saltare do prédio
D10B	O treinador de basquetebol	3. O circo	O melhor jogador de futebol

O conhecimento literário como linguagem estética do ser

Literary knowledge as aesthetic language of being

Lucas Fernando Gonçalves

Universidade de Brasília, Doutorando em Literatura
lucas00literatura@gmail.com

Palavras-chave: Epistemologia, estética, hermenêutica, Saramago, teoria crítica, ontologia.
Keywords: Epistemology, aesthetics, hermeneutics, Saramago, critical theory, ontology.

1. Fundamentação Metodológica

A Epistemologia do Romance é uma proposta metodológica que visa estudar, teorizar e pesquisar o texto literário, como condição de possibilidade, para compreender acerca da existência humana. Compreendendo que o “romancista não é nem historiador e nem profeta: ele é explorador da existência” (Kundera, 1988, p. 43).

Percebemos a articulação do romancista com o movimento de um espaço e de um tempo que permite ao autor olhar uma dada época por meio de seu objeto de criação, o modo como se dá a relação do escritor com sua contemporaneidade. Vale ressaltar a proposição, o modelo de análise, da Epistemologia do Romance:

Quero mostrar a eficácia das colocações epistemológicas para a teoria do romance; falo da genética do texto literário. Proponho uma epistemologia com sensibilidade histórica, tendo como objetivo declarado, comum à dimensão filosófica e histórica, esclarecer o processo interno de elaboração da teoria que prescreve a existência de um romance ou de uma obra literária. Fazendo com que progressivamente, com o auxílio de aspectos sociológicos, antropológicos e culturais, fiquem esclarecidos e entendidos os procedimentos formais contidos na gênese da criação literária, seja do ponto de vista das condições genéticas, seja do ponto de vista da história da sua constituição. (Barroso, 2014, p. 290)

Georg Lukács, em sua obra *Teoria do Romance*, 1962, destaca que a estrutura romanesca se constitui como uma complexidade problemática, pois o gênero romanesco nasce no período da Modernidade. Como consequência, o ser humano torna-se um sujeito; isso gera um abismo entre indivíduo e sociedade. Na pers-

pectiva de Thomas Piketty, nos estudos sobre política econômica, é salientado a importância da literatura como leitura de uma dada época e cultura.

O cinema e a literatura, em particular os romances do século XIX, trazem informações extremamente precisas sobre os padrões de vida e níveis de fortuna dos diferentes grupos sociais e revelam a estrutura profunda da desigualdade social, o modo como a disparidade se justifica e influencia a vida de cada um. Os romances de Jane Austen e de Honoré de Balzac nos oferecem um retrato impressionante da distribuição da riqueza no Reino Unido e na França nos anos 1790-1830. Os dois escritores possuíam um conhecimento íntimo da hierarquia da riqueza em suas sociedades. Eles compreendiam os contornos ocultos da riqueza [...]. Austen, Balzac e outros escritores da época desnudaram os meandros da desigualdade com um poder evocativo e uma verossimilhança que nenhuma análise teórica ou estatística seria capaz de alcançar. (Piketty, 2014, p. 10)

Partindo do mesmo pressuposto, de Thomas Piketty, em avaliar a importância da literatura como condição hermenêutica de compreender o drama do sujeito moderno em um dado período-cultural. A nossa proposta epistemológica do romance é fundamentada na Filosofia, de modo que:

Interligando os componentes estéticos, hermenêuticos e epistemológicos, três importantes braços da Filosofia, as reflexões em torno da Epistemologia do Romance, que aqui se encaminham, passam pela compreensão de ser o romance literário um solo fecundo para se conhecer e refletir acerca da condição humana. (Barroso, 2015, p. 2)

Ao mesmo tempo em que “a leitura do literário é um elemento de transformação para quem lê” (Barroso, 2015, p. 31). A pesquisa parte de três pressupostos: epistemológico, estético e hermenêutico. O método Epistemologia do Romance é “pautada numa perspectiva que entende o texto artístico como criação que envolve sensibilidade e razão, amparado por discussões de cunho literário, histórico, filosófico-existencial-estético” (Barroso, 2014, p. 8).

A etimologia da palavra epistemologia advém do grego, *episteme* (επιστήμη), que significa conhecimento ou ciência. Mas, somente na modernidade é que a epistemologia se tornou uma disciplina consolidada em forma de método.

Entretanto, o termo apresenta divergência entre as culturas francesa e inglesa. De modo que, na perspectiva de Bertrand Russel, no ensaio de 1894, em *Fundamentos da Geometria*, identificamos *epistemology* como teoria do conhecimento.

Ao passo que os enciclopedistas, Diderot e D’Alembert, compreenderam *epistemologie* como Filosofia e História das Ciências. “Temos dessas questões que o conceito de epistemologia esteve longe de ser entendida de modo consensual no transcurso da modernidade” (Barroso, 2015, p. 7). “Contudo, é a partir da definição de poesia e literatura como atividades artísticas e racionais, apresentada nos manuais enciclopédicos do século XVIII por Denis Diderot que encontramos as condições para pensar em Filosofia e História da Literatura” (Barroso, 2015, p. 9).

É com a tradição iluminista francesa que ancoramos o fundamento de pensar em pesquisar os elementos para uma epistemologia do romance. Compreendendo a obra literária como atividade racional. Tendo como objetivo, pesquisar,

as regularidades formais, bem como as escolhas estéticas que fundamentam o texto literário e a invariância da obra de algum autor específico.

2. Literatura: pensamento da sensibilidade

Representar o mundo não é algo facultativo, que podemos ou não fazer. Segundo Todorov (2013), em entrevista concedida ao CPFL CULTURA, representamos o tempo todo, do nascimento até a morte. Percebemos o mundo ao nosso redor e fazemos representações em nosso espírito. A arte figurativa e a literatura são uma espécie de condensação, de quintessência dessa característica comum a todos. Nós fazemos narrativas sem parar, contamos nossa própria vida a nós mesmos para saber o que vivemos. A nossa diferença de narrar em relação aos escritores está somente no grau da elaboração de vocábulos e não na natureza, pois nesta permanecemos com a mesma necessidade linguística, ou seja, de tornar vivas as experiências da nossa condição humana por meio da palavra (linguagem). Somos todos fabricantes de narrativas; é por meio da linguagem que procuramos encontrar as mais justas palavras que possam descrever nossas experiências, para designar o vivido como memória (registro histórico). A história se perpetua por meio das palavras que narramos um ao outro; por meio da linguagem nós realizamos a nossa morada ontológica.

[...] a literatura amplia o nosso universo, incita-nos a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo. Somos todos feitos do que os outros nos dão: primeiro nossos pais, depois aqueles que nos cercam; a literatura abre ao infinito essa possibilidade de interação com os outros e, por isso, nos enriquece infinitamente. Ela nos proporciona sensações insubstituíveis que fazem o mundo real se tornar mais pleno de sentido e mais belo. Longe de ser um simples entretenimento, uma distração reservada às pessoas educadas, ela permite que cada um responda melhor à sua vocação de ser humano. (Todorov, 2012, p. 24)

Vivenciamos – segundo Lyotard (2013) – uma crise de metanarrativas própria ao contexto da metade final do século XX, com o que sofreremos a crise antropológica de não nos reconhecermos dentro de um único *locus* de identidade simbólica humana. Em outras palavras, segundo o raciocínio de Heidegger, “[a] questão o que é o homem precisa ter seu ponto de partida lá onde, segundo a aparência mais rudimentar, mesmo a mera interpelação discursiva e a mera denominação do ente pelo homem se alça como uma humanização de todo ente: a questão precisa começar pela *linguagem*” (Heidegger, 2007, p. 281).

A literatura possui uma linguagem que tem uma carga específica de afetividade, um modo de ser da subjetividade das criaturas do mundo real convencionadas como personagens, ou seja, concordando com Deleuze, a arte, neste caso específico a literatura, é o pensamento da sensibilidade (Deleuze, 1992).

A filosofia, por sua vez, se caracteriza como pensamento de conceitos, e a ciência como pensamento da funcionalidade. Deleuze caracteriza três formas de pensamento, todos eles com o seu poder criativo. Segundo Roberto Machado, “criar, em todos esses domínios, é sempre ter uma ideia. Pensar é ter uma nova ideia” (Machado, 2010 p. 14). Por essa razão, o pensamento da filosofia “não se

restringe à consideração do texto filosófico: fazer filosofia é muito mais do que repetir ou repensar os filósofos” (Machado, 2010 p. 11).

Tal abrangência nos impele à importância de pesquisarmos o teor filosófico do texto literário dos romancistas. Nossa leitura, portanto, se inscreve no diálogo entre o pensamento de conceitos e o pensamento da sensibilidade.

Interligando os componentes estéticos, hermenêuticos e epistemológicos, três importantes braços da Filosofia, as reflexões em torno da Epistemologia do Romance, que aqui se encaminham, passam pela compreensão de ser o romance literário um solo fecundo para se conhecer e refletir acerca da condição humana. Mas ao se tomar o texto ficcional como espaço para o conhecimento, esbarra-se na incontornável dicotomia que há séculos perpassou as discussões acerca da relação com o objeto estético: razão *versus* sensação. (Barroso, 2015, p. 2)

Para deslindarmos a literatura com o substrato filosófico, valemo-nos, no âmbito das categorias da narrativa e dos elementos da teoria literária, de aspectos concernentes à construção das personagens, da elaboração da diegese e do estudo do ponto de vista romanesco, além de termos no horizonte a expressiva fortuna crítica de cada autor, estudado, em nosso grupo de pesquisa¹.

3 A Ciência do Espírito

Lendo *A construção do mundo histórico nas ciências humanas*, 1911, de Wilhem Dilthey, constatamos “uma tentativa divergente de conhecer a essência das ciências humanas e de delimitá-las diante das ciências naturais” (Dilthey, 2010, p. 19). Em sua concepção o espírito das ciências humanas é a linguagem da compreensão, dada por meio da interpretação (hermenêutica), de algum fenômeno vivencial. Ao passo que nas ciências naturais explicam os fenômenos físicos, de seus objetos de pesquisa, por meio de descrições:

Aquilo que fomos um dia e o modo como nos desenvolvemos e nos tornamos aquilo que somos são experimentados a partir da maneira como agimos, de que planos de vida outrora concebemos, da forma como desempenhamos uma profissão, de velhas cartas desaparecidas e de juízos sobre nós que foram enunciados há muito tempo. Em suma, é pelo processo da compreensão que a vida é esclarecida a si mesma em suas profundezas e, todavia, só compreendemos a nós mesmos e aos outros na medida em que inscrevemos nossa vida vivenciada em todo tipo de expressão de uma vida própria e alheia. Desse modo, a conexão entre vivência, expressão e compreensão mostra-se por toda parte como o próprio procedimento, por meio do qual a humanidade existe para nós como objeto das ciências humanas. As ciências humanas estão fundadas, pois, nessa conexão entre vida, expressão e compreensão. (Dilthey, 2010, p. 29)

¹ Em 2007 se constituiu, sistematicamente, o grupo estudos Epistemologia do Romance, coordenado pelo Professor Dr. Wilton Barroso Filho, nos espaços acadêmicos da Universidade de Brasília, hoje com vários trabalhos publicados, dissertações e teses defendidas. Ver melhor em <http://epistemologiadoromance.blogspot.com.br/>.

O trabalho filosófico de Dilthey foi abordar as ciências humanas como a ciência, propriamente dita, do espírito. Tendo em vista, a diferenciação que o autor faz, observando as ciências naturais como o estudo do fato físico.

Deste modo, a Epistemologia do Romance se inscreve como parte das ciências do espírito. A nossa proposta metodológica, unindo filosofia com literatura, compreende que as escolhas estéticas de uma obra pode nos proporcionar um tipo de conhecimento e sua única razão de ser seria descobrir o que somente um romance pode descobrir, algo ainda desconhecido da natureza humana, da existência: “O conhecimento é a única moral do romance” (Kundera, 1986, p. 11). Reconhecemos, na voz do narrador e dos diálogos entre os personagens, a instância importante de reflexão filosófica do texto literário.

A Epistemologia do Romance pode ser compreendida como um estudo teórico que procura legitimar o texto literário romanesco enquanto espaço possibilitador de conhecimentos acerca da existência. A proposta de elaboração de uma teoria metodológica para a exploração dos saberes presentes no gênero literário-romanesco foi primeiramente formulada no artigo *Elementos para uma epistemologia do romance*, de Wilton Barroso, em 2003. (Barroso, 2015, p. 1)

Na pesquisa, de Wilton Barroso, há o pressuposto de que na arte literária existe a racionalidade como elemento primordial para a composição da obra. Elemento este que é compreendido como a invariância da obra de algum autor. Ou seja, “no fazer literário de modo geral, há algo que não se modifica, que é perseguido pelo escritor e que é reconhecido pelo leitor” (Barroso, 2015, p. 9). Esta invariância, o elemento que não muda, que persegue toda a obra de um autor é a escolha estética do escritor e o fundamento de sua literatura:

Os estudos epistemológicos desenvolvidos no âmbito do romance literário se encaminham, então, no sentido de considerar que, o reconhecimento da obra de um autor, enquanto conjunto dar-se-á a partir do reconhecimento de regularidades formais, bem como de escolhas estéticas os quais, pela recorrência – pode ser um personagem, uma situação, uma construção formal do texto, a opção pelo narrador... –, passam a constituir-se em fundamentos da obra. (Barroso, 2015, p. 10)

Podemos citar, como exemplo, o aspecto do *Don Juanismo* presente na literatura de Milan Kundera², a degradação dos valores, o *niilismo*, como tema fundamental da obra de Hermann Broch³ e a metáfora da *estátua e a pedra*, decorrente na lite-

² A pesquisadora Maria Veralice Barroso, membra do grupo de pesquisa Epistemologia do Romance/UnB, defendeu a tese *A obra romanesca de Milan Kundera: um projeto estético conduzido pela ação do Don Juan*.

³ É importante ressaltar duas pesquisas realizadas pelo método epistemologia do romance. A dissertação *Um olhar sobre a degradação dos valores humanos a partir da obra Os Sonâmbulos, de Hermann Broch* e a tese *Entre a criação literária e o conhecimento: aproximações epistemológicas na obra de Hermann Broch e as três faces da degradação dos valores*, ambos de autoria de Itamar Rodrigues Paulino e defendidos na UnB sob a orientação do professor doutor Wilton Barroso.

ratura, de José Saramago⁴. O trabalho da Epistemologia do Romance é encontrar, os elementos que compõe, a arquitetura literária⁵ de um autor com vasta obra.

Em José Saramago, por exemplo, coloca-nos diante das proposições da filosofia iluminista apresentadas por Immanuel Kant que diz: “*Sapere aude!* Tem a coragem de te servires do teu próprio entendimento! Eis a palavra de ordem do Iluminismo” (Kant, 2002, p. 6). A posição iluminista de Saramago a respeito da contemporaneidade era a da constatação da cegueira racional em que vivem muitos de nós humanos na própria sociedade dita globalizada. Numa entrevista para a *Folha de São Paulo*, o escritor exorta:

[...] o tema da cegueira tem muito mais que ver com uma convicção minha, que nós, no que toca a razão, estamos cegos. Uma vez que decidimos que somos os únicos seres racionais na face da Terra, o que foi uma decisão nossa, ninguém veio cá de fora, vindo de outro planeta ou de outro sistema, dizer que nós somos racionais. No meu entender, nós não usamos racionalmente a razão. É um pouco como se eu dissesse que nós somos cegos da razão. Essa evidência é que me levou, metaforicamente, a imaginar um tipo de cegueira, que no fundo, existe. Vou criar um mundo de cegos porque nós vivemos efetivamente num mundo de cegos. Nós estamos todos cegos. Cegos da razão. A razão não se comporta racionalmente, o que é uma forma de cegueira. (Saramago, 2010, pp. 133-134)

Saramago apresentou, na entrevista, o sentido crítico de ter escrito *O Ensaio Sobre a Cegueira*, 1995, definindo a filosofia iluminista como sua posição pessoal na conversa com Clara Ferreira: “O meu racionalismo tem uma raiz volteireana. Esse ceticismo, essa ironia e essa espécie de compaixão pela loucura dos homens vêm daí” (Saramago, 2010, p. 133).

O discurso literário de Saramago se articula em observar criticamente a irracional vida moderna contemporânea, assemelhando-se ao argumento cético de Kant: “pois, se fizer a pergunta – vivemos nós numa época esclarecida? – a resposta é: não” (Kant, 2002, p. 10). Os termos: esclarecimento⁶, ilustração e século das luzes são sinônimos do conceito de Iluminismo.

Foucault, ao analisar o texto de Kant, elaborou o conceito de *ontologia do presente*, constatando que um pensador iluminista é aquele sujeito crítico do seu próprio tempo histórico. Na visão de Foucault “o enraizamento na *Aufklärung* de um tipo de interrogação filosófica que problematiza simultaneamente a relação com o presente, o modo de ser histórico e a constituição de si mesmo como sujeito autônomo” (Foucault, 2009, pp. 344-345). Ou seja, a atitude do iluminista é de averiguar as construções históricas que fez por formar a subjetividade de cada

⁴ Publicados pela primeira vez no Brasil, pela ed.ufpa, em coedição com a Fundação José Saramago, *Da Estátua à Pedra e Discursos de Estocolmo* reúne textos de José Saramago sobre a sua própria trajetória literária. A metáfora escultórica define as duas grandes fases de sua produção: a primeira delas, metaforizada pela estátua, se estende até *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, romance que encerra uma importante mudança de perspectiva no ofício do escritor, que então passa a se dedicar ao substrato da estátua, a pedra.

⁵ Caso prefiram: pode ser chamado também de *Projeto Estético*.

⁶ O conceito escrito em alemão por Kant é: *Aufklärung*.

indivíduo numa dada cultura. Nesse sentido, a ontologia do presente é o processo crítico em que esclarece à sociedade a constituição subjetiva dos indivíduos.

Tendo em vista o reconhecimento de Saramago como escritor-cidadão de valores iluministas, fica evidente que seus romances caracterizam a preocupação latente com a vida contemporânea, bem como aquilo que foi demarcado pela História. A atitude iluminista de Saramago é de engajamento político na arte literária, pois na sua visão “o escritor é um homem do seu tempo ou não é. O que escreve será sempre ação política ou omissão” (Saramago, 2010, p. 192). Sem ignorar o próprio momento em que vive, Saramago esclarece para o jornal espanhol *El País*, em 1994, a sua postura iluminista da ontologia do presente ao abordar fatos do passado:

Nos meus livros, a História não aparece como reconstrução arqueológica, como se eu tivesse viajado ao passado, tirado uma fotografia e relatasse o que mostra essa imagem. O que eu faço não tem nada que ver com isso. Eu sei ou penso saber o que aconteceu antes e vou examiná-los à luz do tempo em que vivo. (Saramago, 2010, p. 256)

Na época coeva vemos a subjetividade atrelada ao “ser contemporâneo”, conforme proposto por Giorgio Agamben. O que está em jogo são a percepção e a compreensão da linguagem como elementos do fazer crítico que permitem ao sujeito lograr “a pena nas trevas do presente” (Agamben, 2009, p. 63). Giorgio Agamben, quando pergunta “o que significa ser contemporâneo?”, mostra a intrínseca relação do sujeito com o tempo, o filósofo destaca:

Aquele que não coincide perfeitamente com este [tempo], nem está adequado às suas pretensões é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e de apreender o seu tempo. (Agamben, 2009, p. 58)

Ser contemporâneo, portanto, está diretamente relacionado ao tempo corrente, é pertencer a esse momento e concomitantemente não aceitá-lo de pronto. Saramago atuou como sujeito contemporâneo, em certa medida, realizando um inconformismo, isto é, sua condição de deslocamento implicou uma atitude de intervenção: “sou um homem doutro tempo e deste tempo” (Saramago, 2010, p. 202). Arriscamos, assim, uma primeira hipótese: o sujeito contemporâneo é por excelência um sujeito que intervém em seu tempo, conforme fez Saramago e outros clássicos da literatura.

Pertencer ao seu tempo implica, de imediato, exercer uma função diante da sociedade, pois nossas ações estão intrinsecamente ligadas ao decurso da história. Vale ressaltar que refletimos essencialmente sobre a condição da linguagem como mecanismo de constituição do ser, o que implica pensar o sujeito como portador de um discurso e, por conseguinte, sua atitude de interlocutor que se comunica com outrem, combinando sentido e referência. No jornal português *Extra*, Saramago observa que seus escritos não têm pretensão de entretenimento do espetáculo, mas de despertar transformação na consciência dos seus leitores:

“na minha opinião, ser escritor não é apenas escrever livros, é muito mais uma atitude perante a vida, uma exigência e uma intervenção” (Saramago, 2010, p. 191).

Nesse sentido, recuperamos a noção de teoria crítica, apresentada por Max Horkheimer em sua obra: *Teoria Tradicional e Teoria Crítica*, de 1937. Porém, é preciso destacar que o fundamento e origem da teoria crítica não advém da Escola de Frankfurt, pois conforme a obra de Horkheimer, teoria crítica é todo aquele pensamento que tem por base a filosofia dialética de Karl Marx. O pai do materialismo-dialético foi o primeiro a elaborar estudos sobre os diferentes processos históricos da realização do trabalho humano em corroboração dos mais diferentes aspectos ideológicos que condicionaram ou alienaram os indivíduos em seu modo de agir social.

Horkheimer afirma ser tarefa do teórico crítico a capacidade epistemológica de analisar as ideologias que demarcam o seu próprio momento contemporâneo. Mediante o posicionamento intelectual do teórico crítico frente à realidade em que vive, fica inevitável sua posição política diante dos modelos dominadores de exploração. Assim, “a tarefa do teórico crítico é superar a tensão entre a sua compreensão e a humanidade oprimida, para qual ele pensa” (Horkheimer, 1975, p. 148).

Concebemos a tese de teórico crítico em estreita articulação com a pessoa José Saramago, seja no seu modo de cidadão ou de escritor, como ele costumava se caracterizar. Expandimos assim, a ideia de que teóricos críticos não são somente os pensadores provenientes da Escola de Frankfurt, pois o argumento de Horkheimer de que teoria crítica é todo aquela que tem por base os textos de Marx, possibilita-nos o conveniente reconhecimento do pensamento saramaguiano como teoria crítica:

Eu penso aquilo que penso e sou aquilo que sou e do ponto de vista político, ideológico e filosófico isso está muito claro nos meus livros. Mas sem eu tivesse de preocupar-me com uma frase do Engels – e o Engels não era qualquer pessoa! –, há uma carta em que ele responde a uma jovem escritora que lhe pedia conselhos e em que diz “Quando menos se notar a ideologia melhor”. Essa frase podia-me ser aplicada. (Saramago, 2010, p. 355)

Para pensarmos essa relação de teórico crítico na literatura saramaguiana, recuperamos uma fala de uma entrevista sua, concedida a Carlos Reis, publicada em 1998: “A literatura pode viver até de uma forma conflituosa com a ideologia. O que não pode é viver fora da ideologia” (Saramago, 2010, p. 184). O escritor literário “é o que faz inevitavelmente pensar. É a palavra escrita, a que está no livro, a que faz pensar” (Saramago, 2010, p. 185).

Podemos reconhecer, deste modo, que faz parte da arquitetura literária de Saramago o empenho de realizar a condição de dar o que pensar na vida dos seus leitores. Aquela perspicácia crítica, própria de alguém cunhado na sensibilidade racional de observador da própria história, é realizada no decorrer das suas obras frente às fragilidades ideológicas da contemporaneidade.

No livro *A Alma e as Formas*, escrito por Georg Lukács em 1911, destaca-se o fato de o ensaio ser irmão da literatura, pois ambos são autônomos frente

aos discursos ditos científicos. Theodor Adorno, não pensa muito diferente de Lukács, pois concebe o ensaio como autonomia estética:

[...] continua sendo o que foi desde o início, a forma crítica *par excellence*; mais precisamente, enquanto crítica imanente de configurações espirituais e confrontação daquilo que elas são com o seu conceito, o ensaio é crítica da ideologia. (Adorno, 2012, p. 38)

Após esboçarmos a ideia de que a literatura de Saramago tenha em sua gênese estética uma Teoria Crítica que contribua aos leitores um conhecimento social estético, ou seja, uma epistemologia da sensibilidade, podemos concluir que o espírito da Epistemologia do Romance é realizar a hermenêutica do *ser*, em que Heidegger julga os filósofos terem esquecido, e que Kundera afirma estar presente nos romances desde de Cervantes.

[...] todos os grandes temas existenciais que Heidegger analisa em *Ser e tempo*, julgando-os abandonados por toda a filosofia europeia anterior, foram desvendados, mostrados, esclarecidos por quatro séculos de romance. Um por um, o romance descobriu, a sua própria maneira, por sua própria lógica, os diferentes aspectos da existência: com os contemporâneos de Cervantes, ele se pergunta o que é a aventura; com Samuel Richardson, começa a examinar “o que se passa no interior”, a desvendar a vida secreta dos sentimentos; com Balzac, descobre o enraizamento do homem na História; com Flaubert, explora a terra até então incógnita do cotidiano; com Tolstói, inclina-se sobre a intervenção do irracional nas decisões e no comportamento humanos. Ele sonda o tempo: o inapreensível momento passado com Marcel Proust; o inapreensível momento presente com James Joyce. Interroga, com Thomas Mann, o papel dos mitos que, vindos do começo dos tempos, teleguiam nossos passos. Et cætera, et cætera. (Kundera, 1988, pp. 12-13)

A questão do sentido do ser, na concepção de Kundera, está presente nos romancistas.

4. Memória do Ser

Trinta e dois anos depois, da publicação de *Ser e Tempo*, Heidegger já havia dito no texto *A Caminho da Linguagem*, 1959, sobre a importância de compreendermos o ser, esquecido pelos filósofos, na literatura dos poetas. Entendo que “a prosa é tão poética e, por isso, tão rara como a poesia” (Heidegger, 2011, p. 24). Ou seja, a história da literatura, com os poetas e romancistas, tem muito a nos dizer sobre o *dasein*.

No romance *A Insustentável Leveza do Ser* é abordada toda a trama da *memória poética* do personagem Tomas e dialogado com o conceito filosófico do *eterno retorno*. “O eterno retorno é uma idéia misteriosa, e Nietzsche, com essa idéia, colocou muitos filósofos em dificuldade: pensar que um dia tudo vai se repetir tal como foi vivido e que essa repetição ainda vai se repetir indefinidamente! O que significa esse mito insensato?” (Kundera, 1985, p. 9).

Em seu livro *Gaia Ciência* no aforismo 341, pela primeira vez Nietzsche anuncia seu pensamento abissal: O *eterno retorno*. No texto intitulado *O peso mais pesado*, a hipótese aparece anunciada ao leitor:

O peso mais pesado. – E se, um dia ou uma noite, um demônio se viesse introduzir na tua suprema solidão e te disse-se: “Esta existência, tal como a levas e a levaste até aqui, vai-te ser necessário recomeça-la sem cessar; sem nada de novo; muito pelo contrário! A menor dor, o menor prazer, o menor pensamento, o menor suspiro, tudo o que pertence à vida voltará ainda a repetir-se, tudo o que nela há de indizivelmente grande e de indizivelmente pequeno, tudo voltará a acontecer, e voltará a verificar-se na mesma ordem, seguindo a mesma impiedosa sucessão... esta aranha também voltará a aparecer, este lugar entre as árvores, e este instante, e eu também! A eterna ampulheta da vida será invertida sem descanso, e tu com ela, ínfima poeira das poeiras! ...” Não te lançarias por terra, rangendo os dentes e amaldiçoando esse demônio? A menos que já tenhas vivido um instante prodigioso em que lhe responderias: Tú és um Deus; nunca ouvi palavras tão divinas! Se este pensamento te dominasse, talvez te transformasse e talvez te aniquilasse; havias de te perguntar a propósito de tudo: “Queres isto? E quere-lo outra vez? Uma vez sempre? Até ao infinito?” E esta questão pesaria sobre ti com um peso decisivo e terrível! Ou então, ah! Como será necessário que te ames a ti próprio e que ames a vida para nunca mais desejar outra coisa além dessa suprema confirmação. (Nietzsche, 2001, p. 219)

Nietzsche convida ao leitor a pensar na possibilidade de que cada ato que ele escolher no presente, ele estará escolhendo para sempre, cada minuto grandioso e cada minuto insignificante, a menor dor e o menor prazer, tudo isso como se fosse voltar eternamente na mesma ordem. Pois, como escreve Heidegger:

Isso é o que há de mais pesado e o que há de próprio à doutrina do eterno retorno, que a eternidade *esteja* no instante, que o instante não seja o agora fugaz, que não seja um momento apenas escorregando e passando ao largo de um certo espectador, mas sim a colisão de futuro e passado. Nessa colisão, o instante vem até si mesmo. Ele determina como tudo retorna. (Heidegger, 2007, p. 241)

O peso da vida está na contingência de nossas escolhas, pois ao tratar da temática do *eterno retorno*, o autor está na verdade questionando a possibilidade de encontrarmos ou instaurarmos em nós algo que faça por fundamentar o sentido da vida. “Mas qual é o fundamento do ser? Deus? A humanidade? A luta? O amor? O homem? A mulher?” (Kundera, 1895, p. 259). A organicidade da literatura de Kundera celebra a emblemática problemática do sujeito na vida moderna.

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. Depois da conquista desse autoconhecimento, o ideal encontrado irradia-se como sentido vital na imanência da vida, mas a discrepância entre ser e dever-ser não é superada, e tampouco poderá sê-lo na esfera em que tal se desenrola, a esfera vital do romance; só é possível alcançar um máximo de aproximação, uma profunda e intensa iluminação do homem pelo sentido de sua vida. A imanência do sentido exigida pela forma é realizada pela

sua experiência de que esse mero vislumbre do sentido é o máximo que a vida tem para dar, a única coisa digna do investimento de toda uma vida, a única coisa pela qual essa luta vale a pena. Esse processo abrange toda uma vida humana, e a par de seu conteúdo normativo, o caminho rumo ao autoconhecimento de um homem, são dados também sua direção e alcance. (Lukács, 2009, p. 82)

Na concepção de Georg Lukács, a arte é uma realidade visionária do mundo, sendo o romance uma manifestação que nasce com o período da modernidade, sua linguagem artística é consequentemente subjetiva ao tratar dos indivíduos modernos. Percebemos com isso, ao ler as narrativas de Milan Kundera, o fato “quase” impossível da fundamentação da leveza do ser. Entretanto, é equivocado concluir que não haja momentos significativos de nossas vivências da qual tenhamos a sensação de leveza. Viver a intensidade do momento e poder lembrar-se das experiências de outrora faz por constituirmos uma simbólica valorização de sentido da vida. O sentido dos acontecimentos se constitui a partir da nossa capacidade de retomá-las, ou seja, lembrar. A *memória poética* constrói o sentido de alguns acontecimentos da nossa vida e o torna mais leve, devido seu modo simbólico de interpretar.

Referências bibliográficas

- Adorno, Th. (2012). Notas de Literatura I. *O Ensaio como Forma* (pp. 15-45). Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34.
- Agamben, G. (2009). O que é o contemporâneo? *O que é o contemporâneo? E outros ensaios* (pp. 55-73). Trad. Vinícius N. Honesko. Chapecó, SC: Argos.
- Barroso, M. *A obra romanesca de Milan Kundera: um projeto estético conduzido pela ação do Don Juan*. (Tese de Doutorado). Disponível em: <<http://epistemologioromance.blogspot.com.br/>> Acesso em: 10 de setembro de 2015.
- Barroso, W. *Elementos para uma Epistemologia do Romance*. Artigo/Disponível em: <<http://epistemologioromance.blogspot.com.br/>> Acesso em: 5 de setembro de 2014.
- Barroso, W. (2014). *Os Sonâmbulos*, de Broch, e a metamorfose do romance. In P. Eyben (Org.), *Pensamento intruso: Jean-Luc & Jacques Derrida* (pp. 288-296). Vinhedo: Ed. Horizonte.
- Barroso, W. *Epistemologia do Romance: uma proposta metodológica possível para a análise do romance literário*. Artigo/Disponível em: <<http://epistemologioromance.blogspot.com.br/>> Acesso em: 5 de fevereiro de 2016.
- Deleuze, G. (1992). *O que é a Filosofia?*. Trad. Bento Prado Júnior. São Paulo: 34.
- Dilthey, W. (2010). *A constituição do mundo histórico nas ciências humanas*. Tradução de Marco Casanova. São Paulo: Editora UNESP.
- Foucault, M. (2009). *Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento (Ditos e escritos II)*. In M. Barros (Org.), *O que são as Luzes?* (2ª ed., pp. 335-351). Trad. Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Heidegger, M. (2007). *Nietzsche I*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro, Forense Universitária.
- Heidegger, M. (2011). *A Caminho da Linguagem* (5ª ed.). Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Horkheimer, M. (1975). *Textos Escolhidos. Teoria Tradicional e Teoria Crítica* (pp. 125-164). Org. Zeljko Loparié e trad. José Lino. São Paulo: Abril Cultural.
- Kant, I. Resposta à pergunta: O que é o Iluminismo? Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/kant_o_iluminismo_1784.pdf> Acessado em: 10 de dezembro de 2014.
- Kundera, M. (1988). *A Arte do Romance*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

- Kundera, M. (1986). *A Brincadeira*. Trad. Fonseca, Teresa Bulhões Carvalho da. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Kundera, M. (1985). *A Insustentável Leveza do Ser*. Trad. Fonseca, Teresa Bulhões Carvalho da. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Lyotard, J-F. (2013). *A Condição Pós-Moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Nietzsche, F. (2001). *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lukács, G. (2009). *A Teoria do Romance*. Trad. José Marcos Mariani. São Paulo: Editora 34.
- Lukács, G. (2010). *Marxismo e Teoria Literária*. Trad. Carlos Coutinho. São Paulo: Expressão Popular.
- Machado, R. (2010). *Deleuze: a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Paulino, I. Entre a criação literária e o conhecimento: aproximações epistemológicas na obra de Hermann Broch e as três faces da degradação dos valores. (Tese). Disponível em: <<http://epistemologiadoromance.blogspot.com.br/>> Acesso em: 10 de setembro de 2015.
- Paulino, I. Um olhar sobre a degradação dos valores humanos a partir da obra Os Sonâmbulos, de Hermann Broch. (Dissertação). Disponível em: <<http://epistemologiadoromance.blogspot.com.br/>> Acesso em: 10 de setembro de 2015.
- Piketty, Th. (2014). *O Capital no século XXI*. Trad. Monica Baumgarten. Rio de Janeiro: Intrínseca.
- Saramago, J. (2013). *Da Estátua à Pedra e Discursos de Estocolmo*. Belém: Ed. UFPA.
- Saramago, J. (1995). *Ensaio Sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Saramago, J. (2010). *As Palavras de Saramago*. Org. Fernando Aguilera. São Paulo: Companhia das Letras.
- Todorov, T. (2012). *A Literatura em Perigo* (4ª ed.). Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel.
- Todorov, T. *A Democracia e a Beleza*. Disponível em: < <http://vimeo.com/64838893> > Acessado em: 10 setembro 2013.

Resumo

O presente artigo apresenta a Epistemologia do Romance, proposta de Wilton Barroso Filho, refletindo sobre sua constituição como fundamento metodológico, pensamento da sensibilidade e o seu espírito científico. O referencial teórico de pesquisa é: epistemológico, estético e hermenêutico. Compreendemos, concordando com Georg Lukács e Milan Kundera, que o romance é obra oriunda da Modernidade e que sua arte compõe elementos racionais. Com isso, nosso objetivo de pesquisa é encontrar as escolhas estéticas do autor José Saramago, analisando os temas fundamentais de sua obra e a invariância que há na sua arquitetura literária. Consideramos, a obra romanesca saramaguiana constituinte de um estilo estético ensaístico e que se aproxima, filosoficamente, com o materialismo-dialético da Teoria Crítica. Concluímos que a literatura é um importante referencial para compreendermos o *ser-aí* em que, na concepção de Heidegger, havia sido esquecido pelos filósofos ao longo da História europeia.

Abstract

This article presents the Epistemology of Romance, proposed by Wilton Barroso Filho, reflecting on its constitution as methodological foundation, sensibility thinking and its scientific spirit. The theoretical reference of the research is: epistemological, aesthetic and hermeneutic. We understand, in agreement with Georg Lukács and Milan Kundera, that the novel is a work derived from Modernity and that its art composes rational elements. With this, our objective of research is to find the aesthetic choices of the author José Saramago, analyzing the fundamental themes of his work and the invariance that there is in his literary architecture. We consider the Saramaguian romanesque work to be an essayistic aesthetic style that approaches, philosophically, the materialism-dialectic of Critical Theory. We conclude that literature is an important reference for understanding the being-there in which Heidegger's conception had been forgotten by philosophers throughout European history.

The Poetics of the Unexpected. A Review of Eduardo Mahon's Contos Estranhos. Weird Tales. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2017.

Erik Van Achter

KU Leuven (Belgium)
CLP (Coimbra – Portugal)

Short stories and particularly *short* “short-stories” have it that they impose the most intolerable typographical restriction upon talented writers who seek to create an entire universe, invariably aiming to impress the reader. Moreover, contrary to short stories, tales – the generic label Eduardo Mahon rightfully opted for in his title – belong to an earlier stage in the genre’s evolution. They bathe in orality, embracing such sub-modes as the unrealistic, the imaginary and the uncanny, frequently following long standing traditions in fantastic literature, reviving famous mysterious “clichés” to be found in the works of the early masters (Chaucer and Boccaccio). Eduardo Mahon’s *Weird Tales*, differ from most other similar short fictions due to a specific manner of writing and the astounding capability to maintain the reader’s attention to the very last full stop.

Owing to the genre’s imitated orality, Mahon in his *Contos Estranhos*, *Weird Tales*, wrote unique stories, which exhibit the absurd, pretend to be real, while using a vast number of both literary and linguistic devices. In more learned terms, and relying on Canadian scholar Northrop Frye (*Anatomy of Criticism*), Mahon’s *Contos Estranhos*, *Weird Tales* combine the “romance” and the “novel” modus, an extremely difficult combination, and yet one which Mahon turns into a complete (post-modern?) success! The exquisite use of a most varying array of storytelling strategies, engaging word choices, and exceptional plots make the tales by Mahon outstanding literary pieces worth a discussion and an analysis beyond the scope of the present review.

Each of the tales boast features, which help the reader to classify *Weird Tales* according to the manner, style, language, and other linguistic and stylistic peculiarities. Reading these tales, it is hard to deny that they were not purposely written in style even if on the face of it, some seem to merely follow the standard procedure of traditional tales or, at times, even of children’s stories. Lucinda Nogueira Persona summarizes it all perfectly well in her “afterword” to the English translation of Mahon’s stories when she writes that “The fictional field conceived by Eduardo Mahon comprises the lives of simple people gover-

ned by basic needs, e.g.: making both ends meet [...]” (Persona, 2017, p. 354). First of all, it is necessary to mention some peculiarities in the stories’ composition, which were made in a primitive and/or an apparent simplified way. They have a beginning, a middle and an end and each sentence apparently follows each other sentence, just like any human being not endowed with the gift of fiction writing would tell it, would write it down. On closer inspection, while reading the tales, the reader understands that the “simplicity” of the storytelling, which is created by means of short sentences and monosyllabic words imitating the spoken word, conceals intricate narration which only surfaces when the reader has finished and is left alone pondering over what he or she has read. In “Maternal Instinct” e.g. this process is very visible in the opening paragraph: “Thirty years raising Ducks. That is what Mr. And Mrs Torquato did all their lives. They lived in a small ranch near many small towns and they delivered the duck eggs to the duck lovers, who were very few in the beginning”(Mahon, 2017, p. 268). In “There’s Nothing to Complain About” it is possible to find sentences like “Cheng Wu was a happy person. He was forced to be happy, so to speak” (Mahon, 2017, p. 253). The word choice, which from the first view may seem to be directed to a “child-reader”, in reality, targets on adults, as the author widely used expletives and a complex problematic. For what does it mean, being “forced to be happy”. And, how very handily has Mahon downplayed his first statement by simply adding “so to speak”.

Despite the numerous syntactic variations (to be understood as the author’s stylistic peculiarities or preferences), other classical short stories by Poe or even Hemingway come to mind during the reading process. They differ from Mahon’s tales, both in message and in themes discussed, even though their theories would easily apply. For indeed, Poe’s dictum that the first sentence of a text piece should already irreversibly lead to the final effect, and Hemingway’s so-called *Iceberg Theory* could have been Mahon’s source of inspiration as to his craft. However, one can hardly imagine E.A. Poe writing as for example in the story “The Hernia” “Holy crap! Don’t piss me off!”(Mahon, 2017, p. 245). As to Hemingway... I wouldn’t know.

All these aspects made the stories of Mahon unique and engaging literary pieces. What happens when a hernia turns into a child? (“The Hernia”). What about a human fetus suddenly emerging from a goose egg? (“Maternal instinct”). And how does it feel if you are born Caucasian and a slow but irreversible bodily transformation changes your ethnic status? (“The Black sheep of the Family”) Or, when your right eye starts spinning around? (“Irene’s Right Eye”) Do you only then see reality? Something more than reality? A Surreal reality? Or, probably a magical reality? These are the questions which haunt the reader, who upon reaching the surprise ending of each story steadily realizes that none of the traditional labels apply. Is Miguel Cervantes in “Cervantes’ Tears), just anybody, coincidentally bearing the same name as the Spanish writer? Is he the re-incarnation of the Spanish Writer? Or just a modern hack happily using the well-known name? Maybe it is merely a post-modern bricolage of the writer himself?

The unexpected transition from ordinary to absurd, from concrete to suddenly abstract is most weird (weird stories, indeed!) in Mahon’s stories. They usually

begin average and then, following the initial “ordinary” manner of storytelling, the author describes unbelievable and bizarre things, which he presents without any hesitation and specific attitude. Mahon himself said in an interview:

The plain style is a typical feature of mine, from *Nevralgias* onwards. Even in poetry, I try to be as direct as possible. I believe that the more cleaned-up, the better a contemporary text is. Now, with a few changes, I am bringing single-paragraph tales that deal with a magical world, impossible situations, unusual existences. The novelty of the experiment lies with the ‘Man of the Country Which Does Not Exist’, where each paragraph is a chapter, a puzzle form at a very fast pace” (<http://www.olhardireto.com.br>) (my translation)

Reading Mahon, inevitably makes the informed reader think of other and similar weird short stories in western literature: Michael Chabon, Jorge Luis Borges, Ray Bradbury, Ben Okri, to name only a few. However, finding a common ground is not so easy. Excepting perhaps, Okri, Eduardo Mahon is much more a storyteller than a literary craftsman, blunt and direct; no labyrinths, or hidden mirrors, only stammering surprises at the end, but only after an unstoppable stream of (manicured beforehand?) stock phrases as can be seen at work in “The Bookstore”

The boy who left the tram was called Bob Parker. He was one block away from his friend’s house. He came to a dead end as he realized there were no houses there, he came across a second-hand bookstore. However, it was not precisely the store that called his attention. (Mahon, 2017, p. 253)

The poetics of the unexpected in the tales of Mahon is performed via the sequence of events, impossible to predict. In other words, the author builds his stories without any logical structure of event sequence, which would help a reader to predict the final of a story. At the beginning of a tale, the reader cannot even imagine how it would end. For example, “The Color Thief” (Mahon, 2017, p. 247) concludes with a fantastic and absolutely unexpected episode, and even with the help of another protagonist. On the other hand, the story “The Unrecognizable Ernesto Fuentes” (Mahon, 2017, p. 256) does not even have an appropriate closure or finale; as a reader is “suspended” in suspense, literally!

Another peculiarity, mentioned earlier, consists in the realistic appearance of the world. Thus, the author does not create some imaginative or a fantasy world for his stories; he does not even mention the affection of some mysterious or supreme forces on his characters. Mahon adds abnormal and strange things to the everyday realities, even without any accentuation on the weirdness thereof. The world in which his characters live seems to be normal, and the fantastic events are the part of its “normality.” Part of this normality comes from scientific and mathematical reference points. Mahon likes to mention doctors incapable of solving the mysteries, Mahon does not forget that mankind likes to measure, i.e. use a very consistent metric system like in “There’s Nothing to Complain About”. One single bed, one small wood table, three shirts, two pairs of jeans, etc. While we count (as Mahon seems to know all too well), we are being had, for we trust human expectations which always take place in the realm of the logical and the

causal. When the room closes in on Cheng, Mahon makes the main protagonist count and measure: “When he entered, he knew the walls were getting closer [...] he measured every corner of the room and he wrote down the figures on the palm of his other hand: one meter and half” Suddenly the reader has to ask himself/herself: “What is this all about” and shortly thereafter: “And what if?”. What if indeed rooms could grow smaller. And this “what if” in Portuguese “E se” is exactly Mahon’s motto (<https://www.carliniecaniato.com.br/eduardo>).

Finally one minor aspect needs to be mentioned. I made the tactical decision to discuss Mahon’s *Weird Tales* in the English translation which goes with the Brazilian Portuguese original set of stories. I did so, because I believe Mahon’s stories have a right to become world literature, i.e. to leave their Portuguese speaking homelands and to be translated not only in English but hopefully in a myriad of other languages! However, the old adage warns us: “traduire, c’est trahir un peu”. Unfortunately, this is also what happened with the translation of *Contos Estranhos*. The tales read better, much better, in the original Portuguese. It is not always a matter of linguistic incompetence on the part of the translator, but the *chronotope* of a genre called *tale* is too specific to the region and the imagination that goes with it, to be easily translated. Future translations better have a serious introduction commenting both on the translation and the genre.

References

- Carlini & Caniato Editorial/Tanta Tinta Editora (<https://www.carliniecaniato.com.br/eduardo>). Accessed 02.01.2018 (Publisher’s Website).
- Mahon, E. (2017). *Contos Estranhos. Weird Tales*. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial.
- Mercuri, I. (2017). Mahon Lança livro de Contos de literatura fantástica em MT, MS e na Europa. <https://www.olhardireto.com.br> (assessed 03.01.2018).
- Persona, L. N. (2017). Afterword. In Mahon, E., *Contos Estranhos, Weird Tales* (pp. 351-353). Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial.

FORMA BREVE

REVISTA DE LITERATURA

Números anteriores da revista FORMA BREVE

2016: forma breve 13

Exodus: conto e recontos

2015: forma breve 12

Caim e Abel: Conto e Recontos

2014: forma breve 11

Microficção

2013: forma breve 10

A Novela

2011/12: forma breve 9

Conto Interpolado / Ciclo de Contos

2010: forma breve 8

A Crónica

2009: forma breve 7

HOMOGRÁFIAS Literatura e
homoerotismo

2008: forma breve 6

O conto em língua portuguesa

2007: forma breve 5

Teatro mínimo

2006: forma breve 4

O fragmento

2005: forma breve 3

A fábula

2004: forma breve 2

O poema em prosa

2003: forma breve 1

O conto: teoria e análise

14

FORMA BREVE