



O todo e a(s) parte(s): o prazer do fragmento

Ana Paula Arnaut

Universidade de Coimbra

vozes, respirações, pessoas, fragmentos vagos no escuro

António Lobo Antunes, *Exortação aos Crocodilos*.

Palavras-chave: fragmento, metaficção (prática metaficcional), leitura, Post-Modernismo (post-modernista).

Keywords: fragment, metafiction (metafictional practice), reading, postmodernism (postmodernist).

Aparentemente simples e linear, o conceito de fragmento literário oferece, todavia, múltiplas – e também interessantíssimas – linhas de desdobramento semântico-pragmáticas. Assim, se numa primeira instância – e de forma quase instintiva, imediata – somos levados a estabelecer uma íntima conexão entre o uso do fragmento e a problemática da leitura da obra integral, em instâncias posteriores somos conduzidos por outros muito peculiares sentidos. Esses que, agora, dizem respeito não apenas à utilização do fragmento como característica fundamental da orquestração e da condução de determinadas tessituras narrativas (isto é, como prática metaficcional), mas também ao aproveitamento relacional de microepisódios como pista importante e básica (e quase sempre tentativa) para o dilucidar de pontos de indeterminação ou, se preferirmos, para a redução do *indecidível* ao *decidível* ou, no mínimo, ao ambíguo.

No primeiro dos casos apontados, e na circunstância concreta de prática pedagógica, parece-nos ser fácil reconhecer que a utilização do fragmento se revela de extrema utilidade. Correndo embora o risco de podermos ser acusados de estar a proceder a uma utilização perniciosa de determinados momentos textuais em detrimento de outros (ou em detrimento da leitura da globalidade do universo romanesco que nos é apresentado), a verdade é que não podemos deixar de ter em conta a impossibilidade de fazer uma leitura da obra integral ou, em âmbito afim, uma (sempre impossível) leitura integral da

obra.

Acresce ainda ao exposto que, em determinadas situações lectivas, o(s) fragmento(s) são aproveitado(s) não para ilustrar as linhas mestras da obra em apreço (ou do estilo do autor e suas relações periodológicas) mas, antes, para ensinar/ilustrar um conjunto mais ou menos alargado de conteúdos gramaticais que, como facilmente se compreende, não justificam, nem legitimam *per se* a obrigação de conhecer *o todo*.

O recurso ao excerto/fragmento é, portanto, o que podemos designar como *risco calculado*. Um risco que pode decorrer de uma eventualmente inadequada selecção do texto e, por conseguinte, um risco que, por um lado, pode tornar deficitária a ligação com os temas englobantes patentes na obra (bem como a relação a estabelecer com conteúdos históricos-literários afins) e que, por outro lado, pode, até, em derradeira instância, levar o aluno a desmotivar-se da Leitura. *Risco calculado*, pois, mas não tarefa impossível.

A questão fundamental é que, apesar de tudo, sempre a parte nos há-de dar uma imagem do todo e sempre o todo se nos oferecerá em partes, nunca se permitindo revelar-se, como já indicámos, de forma absoluta, linear e cristalizada. Se este raciocínio não bastar para derrogar a opinião dos que peremptória e dogmaticamente se insurgem contra a utilização do fragmento literário (porque neste procedimento vêem uma prática redutora da leitura integral da obra), podemos sempre argumentar que, na relação que estabelecemos com o universo ficcional, há que contar com um outro desafio de não menos importância: a *intenção* do autor (e a impossibilidade de a descortinarmos de modo cabal). Com efeito, nem mesmo os mais perfeccionistas dos esforços para ler integralmente a obra de arte literária podem garantir que os resultados obtidos traduzam, de facto, os verdadeiros pensamentos que a enformam ou o real desígnio que terá presidido à sua concepção e execução.

Não faltarão, com toda a certeza, exemplos de alguma discrepância entre o que o autor pretendeu dizer e a leitura-interpretação levada a cabo. A propósito, registemos (numa linha de interesse arqueológico que, sem dúvida, prova a ancestralidade desta questão) o episódio protagonizado em 1633 pelo reformista presbiteriano William Prynne, acusado e judicialmente condenado por insidioso ataque à monarquia inglesa, apesar de, pública e claramente, sustentar não ter sido essa a sua intenção ao escrever o texto que provocou o escândalo (Patterson, 1995: 135).

Em tempos bem mais recentes, e num indício consciente da defesa da liberdade interpretativa do leitor – ausente no espírito de Prynne –, devemos relembrar, forçosamente, o conceito de abertura estética consagrado por Umberto Eco (1968: 62):

O autor oferece (...) ao fruidor uma obra a acabar: não sabe exactamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a sua forma, ainda que organizada

[por outrem] de um modo que não podia prever completamente.

Ora, apesar de, como sublinha Carlos Reis (1995: 131), «a noção de abertura não autoriza[r] necessariamente uma qualquer leitura, mas antes um completamento interpretativo que tenha em conta os referidos vectores formais e semânticos», a verdade é que ficam criadas as condições que permitem justificar e legitimar a impossibilidade de tornar a leitura completamente cristalina (intenção do autor incluída). Fica ainda caucionada, por consequência, a hipótese de cada leitor/professor seleccionar o(s) fragmento(s) que entende melhor representar(em) os objectivos a alcançar, de acordo, é óbvio, com o que considera ser a *disponibilidade* oferecida pela obra e pelo conhecimento que tem do autor. *Risco calculado*, mais uma vez..., mas exercício possível, como pensamos deixar demonstrado através da breve abordagem de um fragmento (entre tantos outros possíveis) de *Levantado do Chão* de José Saramago (1982: 72-73)¹. Assim, o exemplo que a seguir apresentamos, remetendo para diversos outros momentos narrativos, oferece, por um lado, a possibilidade de ficarmos a conhecer a globalidade do tom e da cor do romance e, por outro lado, permite extrapolações para domínios outros, como o da periodização literária ou da relação com outras obras deste e/ou outros autores:

Depois da terra, a primeira coisa de que Lamberto precisa é de um **feitor**. O feitor é o **chicote que mete na ordem a canzoada**. É um cão escolhido entre os cães para morder os cães. Convém que seja cão para conhecer as manhas e as defesas dos cães. Não se vai buscar um feitor aos filhos de Norberto. Alberto é Humberto, feitor é primeiro criado, com privilégios e benesses na proporção do excesso de trabalho que for capaz de arrancar à canzoada. Mas é um criado. Está colocado entre os primeiros e os últimos, é uma espécie de mula humana, uma aberração, um judas, o que traiu os seus semelhantes a troco de mais poder e de algum pão de sobra.

A grande e decisiva arma é a ignorância. É bom, dizia Sigisberto no seu jantar de aniversário, que eles nada saibam, nem ler, nem escrever, nem contar, nem pensar, que considerem e aceitem que o mundo não pode ser mudado, que este mundo é o único possível, tal como está, que só depois de morrer haverá paraíso, o padre Agamedes que explique isto melhor, e que só trabalho dá dignidade e dinheiro, porém não têm de achar que eu ganho mais do que eles, **a terra é minha**, quando chega o dia de pagar impostos e contribuições, não é a eles que vou pedir dinheiro emprestado, que aliás sempre foi assim, e será, se não for eu a dar-lhes trabalho, quem o dará, eu

¹ Para uma outra proposta de leitura dos principais veios temáticos e formais do romance a partir de um fragmento (e também para o desenvolvimento de algumas linhas de leitura sugeridas pelo texto que a seguir se transcreve), veja-se Ana Paula Arnaut (2002). «Leituras da obra literária e ensino da literatura. Processos simbólicos em *Levantado do Chão*». In *Actas das II Jornadas Científico-Pedagógicas de Português* (5 e 6 de Novembro de 2001). Coimbra: Almedina, 209-221.

e eles, eu que sou a terra, **eles que o trabalho são**, o que for bom para mim, bom para eles é, **foi Deus que quis assim as coisas**, o padre Agamades que explique melhor, em palavras simples que não façam mais confusão à confusão que têm na cabeça, e se o padre não for suficiente, pede-se aí à guarda que dê um passeio a cavalo pelas aldeias, só a mostrar-se, é um recado que eles entendem sem dificuldade. Mas diga-me, senhora mãe, bate também a guarda nos donos do **latifúndio**, Credo, que esta criança não regula bem da cabeça, onde é que tal se viu, a guarda, meu filho, foi criada e sustentada para bater no povo, Como é possível, mãe, então faz-se uma guarda só para bater no povo, e que faz o povo, O povo não tem quem bata no dono do latifúndio que manda a guarda bater no povo, Mas eu acho que o povo podia pedir à guarda que batesse no dono do latifúndio (...).

Considerando, pois, as tardias, mas evidentes, ligações do romance em apreço ao Neo-Realismo, destacamos as referências, implícitas ou explícitas, feitas a aspectos caros aos cultores desse movimento. Referências que, como veremos, permitirão chamar à colação outros momentos/fragmentos da obra e, assim, extensionalmente facultar várias *viagens*: pelo universo apresentado (emoldurado pela história de quatro gerações de uma família – Domingos Mau-Tempo e Sara da Conceição, João e Faustina Mau-Tempo, Gracinda Mau-Tempo e Manuel Espada e Maria Adelaide – desde o início do século XX até tempos depois da Revolução de Abril de 1974); por outras obras do mesmo autor (ou, em alguns casos, de outros autores); ou, ainda, pelas relações periodológicas que apresenta.

De acordo com o exposto, passamos a salientar, em termos temáticos, os principais aspectos que permitem corroborar a vigência tardia do Neo-Realismo, não esquecendo, todavia, o que neste romance (e neste excerto exemplarmente) se consubstancia em fuga às características formais e estruturais exigidas pela ortodoxia dessa doutrina literária e necessárias à consecução da muito desejada linha de objectividade e da não menos ansiada carga documental.

Assim, em primeiro lugar, a alienação, já que, sendo «a ignorância» «a grande e decisiva arma» em que se tenta manter o povo, o latifúndio consegue roubar os indivíduos/trabalhadores a si mesmos (Torres, 1977: 36), não lhes permitindo, pela instrução, desenvolverem a sua personalidade. Ressalve-se, no entanto, que, a partir do momento em que os trabalhadores encetam um percurso de ideologização – facultado pela leitura dos papéis que, às escondidas, circulam pelo latifúndio – é possível observar atitudes que contrastam com a passividade desejada.

A propósito, e tendo em conta a impossibilidade de falar de todas as vidas «por tantas serem» (Saramago, 1982: 242), aduzimos que, não obstante várias referências a outros nomes e a outras histórias, é essencialmente o percurso de vida protagonizado por João Mau-Tempo que serve ao narrador/autor para ilustrar a inevitável aquisição de

uma consciência política (vejam-se os diferentes raciocínios e atitudes da personagem nas páginas 90, 121, 141), embrionária e simbolicamente indicada neste fragmento através da criança que contesta a missão da guarda. Uma consciência política patente, ainda, na intensificação de actos de rebelião que os trabalhadores vão progressivamente assumindo, até ao momento do confronto físico efectivo em Montemor, em 23 de Junho de 1958 (Saramago, 1982: 312-316). De facto, a verdade é que, como ressalta da interpretação da alegoria que identifica o latifúndio como um mar interior (ibid.: 319-320), começa a acabar-se, de forma irremediável, «o sossego que nunca houve».

Em segundo lugar, a posse da terra – símbolo do poder do latifundiário – e o trabalhar a terra, em estreita conexão com essa outra recorrente linha temática respeitante ao latifúndio como espaço-tempo de opressão e de repressão e, em concomitância, a oposição exploradores-explorados, isto é, donos do latifúndio/feitor-povo trabalhador.

No que respeita a este quadro social em que vivem os trabalhadores no grande mar do latifúndio (ibid.:319-320), salientamos a possibilidade de ler o enraizamento remoto da opressão através da simbologia dos nomes dos latifundiários, apresentados com variantes que, não por acaso, nunca envolvem a alteração do radical -berto. No fragmento encontramos Lamberto, Norberto, Alberto, Humberto; posteriormente encontraremos outros mas a verdade é que o nome não interessa, pois todos eles são variantes de um mesmo sistema repressivo. Como bem diz o narrador, todos são, afinal, o Latifúndio – «outra maneira de dizer tudo» (ibid.: 196), ou, para o efeito, «outra maneira de dizer» todos os que se têm encarregado de sustentar a miséria em que vive a classe trabalhadora.

Para a manutenção do quadro opressivo contam os *-bertos*, em primeira instância, com a preciosa ajuda do feitor, cuja figura se critica, já que, oriundo normalmente da mesma classe dos explorados é, ao contrário destes, visto como um vendido e não como um alugado (cf. Redol, 1965: 67 e *passim*). Em segunda instância, a ajuda vem da guarda, que é «criada e sustentada para bater no povo», e da igreja, na pessoa do sempre redivivo padre Agamedes, responsável por caucionar a palavra do Latifúndio (cf. fragmento) e pela constatação de que, se não fossem eles, «igreja e latifúndio, duas pessoas da santíssima trindade, sendo a terceira o Estado» (a guarda) não seria possível ao povo sustentar a alma e o corpo (Saramago, 1983: 223-224)²...; não seria possível, acrescentamos nós em nome do autor, o exercício do terrorismo moral e físico ou a manutenção de uma ideologia que não se discute, por ignorância ou por medo.

Decorre do que acabamos de expor, por conseguinte, que uma outra linha temática se desenha: a opressão religiosa e a concomitante crítica à religião e seus representantes (numa linha ideológica patente em muitos romances de Saramago e, em

² A utilização da ironia como processo de crítica traz à memória determinadas composições, como as cantigas de maldizer, ou certos autores, como Eça de Queirós, Almeida Garrett ou Camilo Castelo Branco.

particular, no polémico *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*). Não é acidental, por exemplo, que, numa estratégia semelhante à utilizada para designar os donos do latifúndio, o padre –Agamedes – mantenha o mesmo nome ao longo do romance, apesar de, como se encarrega de esclarecer o narrador (ibid.: 219), não ser a personagem que encontramos na geração de Domingos Mau-Tempo a mesma que, debitando sempre igual *doutrina*, surge em tempo de João.

É, pois, através desta e de outras elaborações artísticas, simbólicas, que, sem dúvida, se abre mais uma possibilidade de identificarmos um ponto de ruptura em relação à prática neo-realista. Uma ruptura que, de forma definitiva e irremediável, se consubstancia e consuma, ainda, quer pelos diversos exercícios metaficcionais que vão pautando o romance, quer pela peculiar apresentação e representação narrativas (ausência de pontuação incluída) que, como já referimos, se afastam da linearidade que conduziria a um registo fotográfico, documental. O efeito (muito post-modernista) de alguma entropia que assim se obtém (traduzido numa certa fragmentaridade textual) exige um maior empenho do leitor na criação e recriação de sentidos, bem como na concatenação de alguns quadros soltos que são apresentados, e, por consequência, faz da obra uma peça de resistência.

Ora, é justamente essa ideia de entropia e sua relação lógica e inevitável com a desagregação textual que permite o segundo, mas não menos importante, entendimento da questão – da estética – do fragmento. Referimo-nos, assim, à possibilidade de lermos o uso do fragmento à luz de práticas metaficcionais muito características do Post-Modernismo. Neste âmbito, e tendo em conta as variedades de consecução do *programa* post-modernista, cremos que alguns dos melhores exemplos são passíveis de ser encontrados na ficção de António Lobo Antunes, em geral, e na *Exortação aos Crocodilos* (1999), em particular. Não por acaso, aliás, Maria Alzira Seixo (2002: 357) se refere a este romance como uma «formulação composicional (...) [que] se afirma com características de novidade e com um vigor de expressão indirecta que é seguramente marca do escritor mas que neste caso se desenvolve de um modo particularmente incisivo e original».

De um modo incisivo, principalmente, já que o romance se apresenta como fragmentário a vários níveis: em primeiro lugar, porque se trata de compor uma narrativa a quatro vozes (Mimi, Fátima, Celina e Simone) cuja entrada em cena segue sempre a mesma ordem. Em segundo lugar, e nessa sequência, porque, ainda segundo Maria Alzira Seixo (ibid.: 360, 363, 375), é possível agrupar, ou reagrupar, os trinta e dois capítulos em fragmentos de maior extensão, de acordo com orientações de índole diversa. Estas dividem-se pela apresentação das personagens (quatro primeiras vozes), pelo tratamento das relações entre as quatro protagonistas (segundo ciclo de vozes) e, finalmente, num grupo consideravelmente mais extenso,

a configuração diegética da narrativa orienta-se logo para (...) [o] caminhar para a morte: a de Mimi, doente e hospitalizada, e as mortes dos atentados, a primeira em termos de transformação romanésca, as outras em modalidade iterativa de recorte referencial, acontecendo com frequência e sendo a sua percepção pelas mulheres que aqui está sobretudo em causa (ibid.: 375).

Acresce ao exposto, e num plano mais restrito, que é fácil constatar que cada capítulo/fragmento se apresenta, regra geral, como um conjunto, quase diria uma colagem, de retalhos de jaez diverso, assim se transformando o enunciado em «vozes, respirações, pessoas, fragmentos vagos no escuro» (Antunes, 1999: 165). Tão vagos que, muitas vezes, se torna difícil, se não impossível, descortinar a voz que fala. E a entropia consegue-se, agora, não apenas em virtude da complexa intersecção de tempos distintos, ou da parca pontuação, mas também por causa da sistemática opção pela ortografia em itálico, num procedimento que, todavia, aparenta não ter regras de utilização específicas na globalidade do romance.

Desta forma, e sem pretendermos esgotar a multiplicidade de exemplos possíveis, os momentos grafados em itálico ora parecem permitir a entrada em diferentes estratos temporais do passado – como acontece, ou parece acontecer, em alguns momentos do capítulo inicial dedicado a Mimi (ibid.: 17); ora remetem para uma perspectiva futurante, realçando, por exemplo, o desejo de Celina de se ver livre do chofer e de Simone (ibid.: 75); ora, ainda, respeitam à incrustação de fragmentários ecos de vozes outras na voz da protagonista do capítulo (ibid.: 103, 112, 135).

A esta ideia de desagregação não é também alheio o facto de o discurso da(s) personagem(ns) ser constantemente submetido a interrupções, suspensões, cortes gráficos – e também semânticos – que, de quando em quando infindavelmente, suspendem a palavra (e a frase) e, com ela, o leitor e a leitura:

(...) logo hoje que jantam connosco o senhor bispo a viúva do meu sócio e um convidado cujo nome desculpe quanto menos se tocar em certos assuntos melhor é preferível calar agarrei-lhe o cotovelo e fitou-me do interior do seu sono pedi

– *Acorda*

à medida que a campanha do liceu vibrava nas cortinas, desenganchavam os taipais do ourives, a chaminé da fábrica embranquecia o largo, há alguns anos tivemos problemas com um sujeito que nos denunciou à Judiciária, ao conseguirmos apanhá-lo comportava-se assim, levávamo-lo para as dunas do Guincho no Inverno e lágrimas e lágrimas, nenhum arrependimento, lágrimas, as ondas danadas na praia e o fulano em lágrimas, o comandante para ele

– *Acorda*

*e o homem a tremer, não lhe fizemos nada, deixámo-lo a tremer nas estevas sob os berros da nortada, mais tarde soubemos que no dia seguinte o comboio o levou de rojo de Cascais ao Estoril, a minha sogra garantiu mais de mil vezes que os **sur***

portanto estava na cama ao lado do meu marido, com o cheiro de aguardente a evaporar-se, reconhecendo a pouco e pouco o quarto, os candeeiros, o toucador, a compreender que não sou pobre, não tenho uma só blusa, uma só saia, um só par de sapatos, não venderam os meus brincos para podermos comer

*a minha sogra garantiu que os **surdos** são assim mesmo, estranhos, não há quem não se atralhe com eles por causa das reacções ao contrário, avisou-me mais de mil vezes (ibid.: 17).*

Deixando de lado as evidentes suspensões semânticas, cumpre-nos referir que, se na citação que acabamos de fazer é, apesar de tudo, possível verificar (várias linhas depois) o completamento da suspensão gráfica da palavra («*sur*»/«*surdos*»), outros momentos há em que tal não acontece:

(...) o porteiro do Hotel Continental amacia ingleses, da cor rosada do ar, dobrado pelo umbigo em vérias de canivete, as bilhas acumulam-se todas a tilintarem sustos, travo por meu turno e no retrovisor o boné a trocar-me, começar a despir-me logo na entrada, o casaco, os sapatos, colocar a válvula na tina, saís de banho, espuma, ao entrar no quarto o meu **ti**

ao entrar no quarto o meu **marido** largando-me a carteira aberta na cama, assustado, a escova do cabelo, o fio dental, o batom, o lápis dos olhos (...) (ibid.: 353-354).

Outros momentos há, ainda, em que este procedimento é levado às últimas consequências, na medida em que se traduz na obliteração total e absoluta da palavra ou, como escreve Maria Alzira Seixo (2002: 373), na «*elipse lexical e gráfica*»:

(...) atordoava-me a inocência das rendas da camisa, o pescoço assim branco com o fio da primeira comunhão e a medalha da Virgem, se alguém agarrasse numa tesoura era tão simples, se eu agarrasse sem ela esperar numa tesoura e lhe a garganta achava a paz de novo (...) (Antunes, 1999: 114).

O efeito que se obtém de toda esta desagregação semântica, linguística e formal passa, portanto, pela diluição, quase pelo apagamento, do conceito de narratividade (característica intrínseca da narrativa tradicional), entendido quer como «o fenómeno de sucessão de estados e de transformações, inscrito no discurso e responsável pela produção de sentido» (Groupe d'Entrevrines, *apud* Reis e Lopes, 1996: 274), quer como representação de «totalidades orientadas temporalmente, envolvendo uma qualquer espécie de conflitos e constituídas por eventos discretos, específicos e concretos, totalidades essas significativas em termos de um projecto humano e de um universo humanizado» (Prince, *apud* Reis e Lopes, 1996: 275).

O que assim se exige é uma maior colaboração do leitor na decifração dos sentidos espalhados pela urdidura romanesca (à semelhança do fragmentário e *in fieri* Livro do

Desassossego de Bernardo Soares). Em simultâneo, quebrando-se uma linha confortável de leitura que obriga a ler o texto como construto, oferece-se a possibilidade de, no âmbito da produção post-modernista, considerar as várias vertentes de apresentação fragmentária como prática metaficcional (no caso, metaficção dissimulada) (*vide* Arnaut, 2002: 262-264). Tal acontece na medida em que é, justamente, todo o caos que exponencialmente se gera que acaba por chamar a atenção para «an extreme self-consciousness about language, literary form and the act of writing fictions; a pervasive insecurity about the relationship of fiction to reality; a parodic, playful, excessive or deceptively naïve style of writing» (Waugh, 1988: 2).

Nesta mesma linha de entendimento, com carácter menos incisivo, é certo, podemos, ainda, apontar um romance como *O Delfim*. Com efeito, publicado em 1968 e marcando o início do Post-Modernismo em Portugal, este romance de José Cardoso Pires exige também um leitor de índole, e de paciência, bem diferente daquele que podemos apodar de leitor tradicional. Não é este, todavia, o aspecto que aqui nos cumpre abordar.

Se agora nos socorremos desta obra paradigmática, fazemo-lo na tentativa de ilustrar mais uma das potencialidades da estética do fragmento. A que se prende com a hipótese de um episódio isolado, no caso consubstanciado numa alegoria, poder oferecer pistas importantíssimas para a diluição de sentidos à primeira vista impossíveis de decifração absoluta ou, por outras palavras, radicalmente indeterminados ou indecidíveis. Conceitos que, como sublinha Gerald Graff a partir de Timothy Bahti (Graff, 1995: 165), acarretam problemas susceptíveis de alarmar os docentes de Literatura, na medida em que, distanciando-se do conceito de ambiguidade – indicadora de riqueza textual e passível de ser descrita através da interpretação da obra –, o conceito de indeterminação, pelo contrário «bespeaks a limitation or failure of a text to fulfill its purpose, whether this be a literary work's purpose of expressing the truth about the human condition, or an interpreter's purpose of arresting the meaning of the literary work».

Não pretendendo afirmar que todo o *indecidível* se pode tornar *decidível*, acreditamos, todavia, que uma das linhas temáticas do romance cardoseano se nos afigura susceptível de, no mínimo, ser reduzida a uma linha de ambiguidade. Reportamo-nos à questão da infertilidade que, ao longo do romance, o próprio narrador se encarrega de desorientar (isto é, de tornar indecidível). Uma desorientação que, entre outros exemplos, acontece essencialmente nos momentos em que, se por um lado afirma com veemência a *culpa* de Maria das Mercês – apodando-a, frequentemente, de «esposa maninha» (Pires, 1968: 137, 140) ou de «mulher inabitável» (ibid.: 137, 139, 141) –, por outro lado desculpabiliza-a (de modo não menos veemente), assim levantando o véu da dúvida absoluta, isto é, da indeterminação (referindo-se-lhe como «que morreria ignorando se estava de facto nela a maldição da esterilidade» (ibid.: 276), ou colocando

a hipótese de também os homens poderem ser maninhos, (ibid.: 140), ou, ainda, aliviando o facto de Tomás Manuel se julgar «incapaz de habitar um ventre de mulher», (ibid.: 155).

Ora, de acordo com o que vimos expondo, acreditamos que a alegoria que inicia o Capítulo XII permite (pela sua extensão e pelas linhas intratextuais para que remete, preenchendo alguns sentidos) levar a cabo uma interpretação enraizada na *redenção* da personagem feminina. Atentemos, para isso, no seguinte fragmento:

«Mulher inabitável...» Gosto, é frase ativa, a prumo – de título para alegoria:

A MULHER INABITÁVEL

Na brancura de uma folha de papel (que é indiscutivelmente um território de sedução, um corpo a explorar), no centro e bem ao alto, planta-se a frase. Ela apenas, o título, como um diadema de dezassete letras. Só depois é que virá a homenagem (com ou sem dedicatória: «Maria das Mercês, 1938-1966»), inteiramente preenchida por uma romãzeira em flor que há no quintal da Pensão. E será um desenho meticuloso todo feito de articulações, por meio de folhas recortadas, cada qual com o seu pensamento.

A romãzeira está brava, assaltada por legiões de formigas. Apesar disso, cabe-lhe a homenagem, porque, nesta época do ano e nesta desolada terra, é a única exclamação da Natureza. Árvore bravia, de sombra rendilhada, que já foi sumo e que hoje fica na flor: à volta não vejo senão pedras e formigas, restos de comida e cães à espera dos donos. E no meio, ela. Ela, enchendo a página, como um herbário escolar, com a folhagem tatuada de injúrias (do Velho), caprichos de interrogações nas flores, pontinhos a formigar. É um cântico de vermelho exposto ao sol outonal, esta árvore, e sustenta nos braços cor de cobre toda uma abóbada de chagas em alegria. Tem, para finalizar, a inestimável utilidade da beleza – coisa importantíssima.

Destacamos, assim, por nos parecer a mais óbvia, a referência à romãzeira/árvore enquanto elemento passível de, em primeiro lugar, numa simbologia directa, apontar para a ideia de vida em contínua, perpétua evolução (mulher-vida-nascimento-vida) (Chevalier e Gheerbrant, 1992: 62). Em segundo lugar, sublinhamos o facto de a romãzeira remeter extensionalmente (já que decorre da simbologia comumente atribuída aos seus frutos) para o sentido da fecundidade (ibid.: 484-485).

Poder-se-á argumentar, a propósito, que esta é uma árvore meramente «em flor», «está brava», facto que, à primeira abordagem, poderia coarctar a simbologia que estamos a tentar estabelecer. Tal não acontece, em nosso entender, na medida em que nos parece ser precisamente por essa referência que a questão da infertilidade se desloca de Maria das Mercês para Tomás Manuel da Palma Bravo. Por outras palavras, a árvore encontra-se em condições de dar fruto; se os não dá, é porque não foi sujeita ao devido tratamento, à devida fecundação. Nesta linha de entendimento, relembramos

por exemplo que, se, por um lado, a descrição feita da compleição física da personagem feminina – de coxas «largas e acabadas» – (ibid.: 144) indicia virtuais capacidades de fertilidade, por outro lado, e na sequência desta indicação, o narrador aponta-a não como «inabitável» mas, pelo contrário, como «corpo que viria a ser inabitado» (tal como a árvore, não viria a dar fruto por incapacidade mas porque ninguém assume o *outro papel*, necessário ao resultado final).

Além disso, há, ainda, que assinalar a presença de outros indícios simbólicos: para além de estar brava, a romãzeira encontra-se «assaltada por uma legião de formigas»; à sua volta, diz o narrador-caçador, não há «senão pedras e formigas». Não por acaso, pedras e formigas... Assim, se estas são normalmente associadas a ritos de fecundidade (ibid.: 462), aquelas são símbolo da Terra-mãe (ibid.: 752), sendo sob esta forma que a deusa da terra, Cibèle – fonte primordial de toda a fecundidade –, foi inicialmente adorada (ibid.: 330).

Finalmente, mas não menos importante, o «diadema de dezassete letras» que serve de título à alegoria: «A mulher inabitável» e não «Mulher inabitável», como inicialmente escrevera. Ora, se, por um lado, o número dezassete reitera, por si só, a ideia de perpétua evolução, significando renovação, renascimento (e, por extrapolação, capacidade para gerar), por outro lado é possível intensificar esta sua carga simbólica se nos lembrarmos que o número que caracteriza Tomás Manuel é o onze: número ambivalente, é verdade, podendo ser visto como o começo de algo mas, essencial e maioritariamente, um número primo e, portanto, não divisível entre si; um número, ainda, que simboliza um excesso, uma deterioração e uma falha no universo (ibid.: 704-705), uma transgressão da lei (neste contexto, transgressão da lei natural referente à capacidade de assegurar descendência...).

Deste modo, podendo embora continuar a questionar-nos sobre como provar uma verdade cristalina (ou se em Tomás Manuel «não se esconderá o desespero de quem se julga incapaz de habitar um ventre de mulher», ibid.: 155), não podemos deixar de considerar que há, apesar de tudo, uma lógica interna no que acabamos de expor. Uma lógica que, acreditamos, abrindo o caminho à ambiguidade, permite, pelo menos, ponderar de modo diverso o peso dos factores postos em cena. Em suma, neste, como nos casos anteriores, o fragmento continua a revelar fortes potencialidades para alcançar uma verdade possível (formal e/ou semântica). Uma verdade, todavia, que, como diz José Saramago (1989: 26), «não pode ser mais do que uma cara sobreposta às infinitas máscaras variantes».

Bibliografia

- ANTUNES, António Lobo (1999). *Exortação aos Crocodilos*. Lisboa: Dom Quixote.
- ARNAUT, Ana Paula (2002). *Post-Modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne-Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina.
- CHEVALIER, Jean, GHERBRANT, Alain (1992). *Dictionnaire des Symboles*. 13^{ième} ed. Paris: Robert Laffont/Jupiter.
- ECO, Umberto (1968). *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva.
- GRAFF, Gerald (1995). «Determinacy/Indeterminacy». In LENTRICCHIA, Frank, McLAUGHLIN, Thomas (eds.), *Critical Terms for Literary Study*. 2nd ed., Chicago & London: The University of Chicago Press, 163-176.
- PATTERSON, Annabel (1995). «Intention». In LENTRICCHIA, Frank, McLAUGHLIN, Thomas (eds.), *Critical Terms for Literary Study*. 2nd ed., Chicago & London: The University of Chicago Press, 135-146.
- PIRES, José Cardoso (1968). *O Delfim*. Lisboa: Moraes.
- REDOL, Alves (1965). *Gaibéus*. 6^a ed. Lisboa: Publicações Europa-América.
- REIS, Carlos (1995). *O Conhecimento da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. (1996). *Dicionário de Narratologia*. 5^a ed. Coimbra: Almedina.
- SARAMAGO, José (1982 [1980]). *Levantado do Chão*. 3^a ed. Lisboa: Caminho.
- (1982). *Memorial do Convento*. Lisboa: Caminho.
- (1989). *História do Cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho.
- SEIXO, Maria Alzira (2002). *Os romances de Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote.
- TORRES, Alexandre Pinheiro (1977). *O Neo-Realismo Literário em Portugal*. Lisboa: Moraes.
- WAUGH, Patricia (1988). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Routledge.

Resumo: Passível de ser entendido, e aplicado, numa multiplicidade de contextos, o fragmento reveste-se de primordial importância para o estudo da obra de leitura integral, para a exemplificação de práticas metaficcionais características do Post-Modernismo e, ainda (entre outros aspectos), para a redução do *indecidível* ao *decidível* ou, no mínimo, ao ambíguo.

Abstract: Whether understood or applied in a variety of contexts, the fragment is of crucial importance for the study of literary works, especially when it comes to illustrating metafictional devices typical of postmodernism or (among other aspects) to reducing the *undecidable* to the *decidable* or, at least, to the ambiguous.