



***Bica Escaldada:*
Uma reflexão sobre o fragmento a propósito
das crónicas de Alice Vieira**

Maria da Natividade Pires

Escola Superior de Educação de Castelo Branco

Palavras-chave: fragmento, crónica, subjectividade, memória.

Keywords: fragment, chronicle, subjectivity, memory.

Sendo a subjectividade uma das principais características que definem a crónica e sendo as temáticas das crónicas de Alice Vieira quase todas desenvolvidas a partir da memória da autora empírica, dificilmente podemos abstrair desse sujeito anterior ao discurso.

Na sua obra *Esquecer Fausto*, Pedro Eiras (2005: 22) considera que «os hábitos de leitura herdados da tradição nos convidam a inventar tal fantasma», mas o nosso objectivo, neste caso, não é fazer uma análise psicanalítica centrando-nos nesse sujeito empírico e sim verificar até que ponto a assumpção autobiográfica de certas situações nos pode elucidar sobre a dimensão fragmentária destes textos de forma breve.

Um breve texto informativo e apelativo acompanha o título do livro: «Memórias de uma infância povoada de personagens inspiradoras e de rituais familiares. Para ler entre dois goles de café!».

Conhecendo-se a obra literária de Alice Vieira, sobretudo as novelas dirigidas a um público juvenil, reencontra-se nas crónicas publicadas nos jornais *Diário de Notícias* e *Jornal de Notícias* e nas revistas *Activa* e *Tempo Livre* um universo de personagens e de emoções muito idêntico. A sátira de costumes, tão presente na crónica do séc. XIX, está presente também de forma muito forte nestas crónicas de Alice Vieira. Essa sátira, não estando ausente da sua obra literária ficcional, não é talvez aí tão acutilante dado surgir integrada em enredos mais elaborados.

Bica Escaldada, publicado pela primeira vez em 2004 e reeditado em 2005, sendo

uma colectânea de onde desaparecem as datações que necessariamente acompanharam a primeira publicação destes textos (sabendo-se o dia, mês e ano em que cada texto era publicado) confere-lhes um significado diferente, mais passível de uma reflexão sobre o fragmento textual e a fragmentação do sujeito, versus totalidade do texto e unidade do sujeito. O que, em primeira instância, pode ser encarado como uma totalidade, na sua publicação isolada, sem continuidade no número seguinte do jornal ou da revista (se bem que haja leitores aficionados do estilo de um cronista que podem até comprar uma determinada publicação periódica onde ele colabore de modo regular, essencialmente para lerem as suas crónicas), dizíamos, portanto, que essa possível totalidade de sentido e forma, resulta mais do contexto pragmático do que de um estatuto absoluto. Se cada episódio faz sentido por si só e o leitor pode ter a sensação de que se transmitiu uma «unidade de sentido» (não em termos exclusivamente linguísticos mas ao nível dos mecanismos de estruturação do texto) a verdade é que as alternâncias entre recordações de infância e vivências do presente nos fazem pensar num puzzle a completar, que se torna muito mais evidente em *Bica Escaldada* do que terá sido nos jornais e revistas onde as crónicas foram pela primeira vez publicadas.

Alice Vieira tem, ao longo dos anos, dado frequentemente testemunhos sobre a sua vida de infância e adolescência coincidentes com os que aparecem neste universo narrativo. Assim, as suas crónicas assumem claramente uma dimensão autobiográfica, que vai ter pontos de contacto com o fragmentarismo dos textos diarísticos. Também como no diário, o conjunto das crónicas não tem uma organização textual predeterminada, cada uma funciona, em primeira instância, como elemento comunicativo isolado, no momento em que é escrita e publicada. Além disso, não se sabe se no dia seguinte, semana ou mês as mesmas pessoas vão ou não ler a crónica seguinte. Neste caso, a questão das condições de recepção é também significativa para a forma como se olha o conteúdo – fragmento ou totalidade – da crónica. Assim, o possível fragmentarismo da produção, pelo contexto pragmático de publicação do texto, traduz-se num fragmentarismo redimensionado pela recepção, mais «indeterminada», digamos, do que a de outro tipo de textos.

A descontextualização relativamente ao tipo de publicação em que as crónicas são habitualmente inseridas e a descontextualização cronológica conferem também às crónicas agrupadas em colectânea um fragmentarismo relativizado, cuja unidade, ou complementaridade, pelo menos, o leitor tem desejo de compreender, ao lê-las sequencialmente. Citando de novo um excerto de *Esquecer Fausto* (Eiras, 2005: 32), «(...) se não há fragmento nem totalidade por si próprios, se ambos dependem de uma diferença que os constrói, o objecto de estudo é menos a totalidade ou os fragmentos do que o modo pelo qual a escrita/ leitura os inventa», a leitura destas crónicas de Alice Vieira, separadamente, no tempo ou sujeitas a uma outra situação de leitura, proporcionada por uma colectânea, redimensiona também o estatuto destes textos como

fragmentos ou totalidade.

Na primeira crônica de *Bica Escaldada*, «Uma dívida de gratidão», a narradora em 1ª pessoa assume recordações de infância de uma forma humorística, explicando como os funerais dos familiares contribuíram para lhe despertar o fascínio pela leitura, já que nessas alturas lhe ofereciam sempre livros para ela ficar sossegada no quarto a ler, com dedicatórias insólitas, como «No dia da morte do tio Antônio» ou «com um beijinho da tia Maria, já que o tio Filipe, que morreu ontem, não to pode dar». Encerra esta crônica com uma espécie de reflexão aforística sobre a perenidade da literatura versus efemeridade da vida: «Com os livros cresci, brinquei, ri, chorei. E fui educada pelas personagens que encontrei nas suas páginas e que, ao contrário dos velhos tios, não morreram nunca» (2005: 11).

Mesmo quando o discurso aparece na terceira pessoa, é quase sempre de uma forma em que o estatuto do narrador é ambíguo, oscilando entre o intradiegético e o extradiegético, parecendo ser alguém que está presente e narra o que se passa à sua volta, fazendo suposições sobre o que não é visível mas pode ser perceptível. Quando o narrador é autodiegético, os nomes e as relações familiares correspondem à realidade. Como exemplo, veja-se a crônica que aparece em 10º lugar, «A noite dos milagres», a noite de Julho em que o homem chegou à Lua, e há uma referência à filha Catarina, ainda bebê. A narradora e o marido olham a televisão e vivem intensamente esse momento tão fascinante na história da humanidade, quando o amigo Antônio, poeta, chega e pergunta pela bebê. Levam-na para a varanda e «foi uma noite como nunca mais houve outra» – Antônio falava com Catarina e a certa altura a menina riu pela primeira vez :

E todos largámos o televisor, a rádio, os avanços da humanidade no momento em que um homem, do imenso deserto lunar, comunicava com a terra, para ficarmos em silêncio diante de um berço, onde uma criança de três meses e um poeta mais velho do que ela comunicavam sabe-se lá através de que misteriosos processos, naquela noite de todos os milagres (2005: 35).

Das 86 crônicas que compõem *Bica Escaldada*, 45 são escritas na 1ª pessoa e 41 na 3ª pessoa, ou seja, estas duas situações discursivas estão quase em igualdade. A opção alternada em relação ao sujeito do discurso não demarca, de forma significativa, o narrador textual do autor empírico. Aliás, quando falei de dimensão autobiográfica nestas crônicas não me estava a colocar na perspectiva de identificação do «eu» narrativo com o «eu» empírico até porque reconhece-se em muitos dos textos, independentemente dessa situação discursiva e ficcional, as tais marcas autobiográficas, assim como uma perspectiva narrativa em que a atitude filosófica do sujeito é a ironia – expressão usada por Maria Augusta Babo (1981: 235) a propósito de Fernando Pessoa – que percorre todas as crônicas, assim como muita da obra literária ficcional de

Alice Vieira. Curiosamente, enquanto nas crônicas cujo discurso está na 1ª pessoa as personagens têm nome próprio e são claramente identificadas, naquelas em que se assume o olhar de um narrador aparentemente extradiegético, as personagens deixam de ter nome próprio, são «ele» ou «ela», como se se transformassem em personagens-tipo.

Outro vector a ter em conta são as referências cinematográficas que se tornam uma isotopia nestas crônicas, destinadas, na sua génese, como já dissemos, a serem textos lidos de forma isolada, independente, por oposição à constelação que se desenha na colectânea: é Fellini, em «A noite dos milagres»; Gary Cooper, Grace Kelly, Buster Keaton, Trevor Howard, em «Dantes os comboios»; Cecill de Mille, James Stuart, em «Parabéns a você». O cinema é, cultural e emocionalmente, uma referência tão forte que os filmes dos realizadores nomeados ou os actores que desempenham certos papéis são lembrados a propósito das vivências mais diversas: no 1º caso, em contexto familiar; no 2º caso, a propósito de viagens de comboio, opondo a poeticidade dos comboios antigos e das gares, onde havia tempo para beber chocolate quente que ajudava a aquecer as mãos, à frieza e rapidez dos comboios actuais e à uniformidade dos snack-bares e comida plastificada; ou no 3º caso, a propósito de um pedinte que a narradora encontra numa rua do Porto, quando para aí viaja.

Como seria este livro se tentássemos ordenar as crônicas cronologicamente? Não numa cronologia da escrita mas segundo a cronologia da vida? Apesar de não haver datas nestes textos, há referências a acontecimentos políticos, sociais, culturais tão marcantes que não seria difícil a sua ordenação temporal. Assim, a ideia de fragmento ligada a estas crônicas ganha consistência porque percebemos que elas fazem parte de um todo com múltiplas facetas, cujo acesso nos é dificultado pelo jogo alternado que a narradora faz entre passado/ presente e eu/ ele/ ela.

As intertextualidades entre as crônicas e as narrativas ficcionais de Alice Vieira são frequentes – como fundo comum, sempre as memórias nostálgicas de um tempo passado e um presente cujas raízes nele mergulham; também a infância vivida num universo predominantemente feminino; mais em particular, situações e personagens apresentadas de relance nas crônicas, em episódios fugidios e metamorfoseadas nas novelas, com percursos de vida desenvolvidos. É o que acontece com a personagem da crônica «Olinda Dulce», que corresponde a uma personagem do livro *Se perguntarem por mim digam que voei* (1997). Em ambos os textos, Olinda Dulce é uma jovem rapariga pobre que trabalha no Parque Mayer, mas se na novela sabemos como ela passa de dançarina anónima a vedeta de revista e depois a esposa do Major, deixando de viver em Lisboa para fazer parte das gerações de mulheres que consumiram a sua juventude no tédio da Casa dos Três Anjinhos, na aldeia do Major; na crônica, Olinda Dulce não passa de uma recordação luminosa da infância da narradora que, em adulta, tenta descobrir quem fora essa rapariga que povoa a sua imaginação desde criança. Apenas

consegue que lhe digam que nunca existira nenhuma atriz no teatro português com esse nome. A cronista encerra o texto assim (2005: 102):

Este será sempre um mistério que me há-de acompanhar. Donde retirei eu aquele nome, aquele rosto tão nítido, aquele riso tão presente – eu, que tudo pareço ter largado nos longes da infância? Porque me acompanha sempre alguém que me dizem nunca ter existido?

Que me importa. Esta noite sonhei com Olinda Dulce. O dia amanheceu menos cinzento.

Esta função compensadora da memória é comum às crónicas e aos textos ficcionais. Ela volta a sobrepor-se ao interesse do presente numa outra crónica com o título «O Sonho», onde reaparece a referência a Olinda Dulce – interligando os dois universos (vida e escrita), a narradora conta que um dia atende o telefone e ouve uma voz feminina que dizia ter lido a crónica que ela escrevera falando da tentativa de encontrar uma atriz que recordava da sua infância e que afinal essa atriz, chamada Olinda Dulce, era sua cunhada, deixara-se de teatros e cantorias e fora para a Suíça, onde casara e vivia agora, com perto de 70 anos. Mas a narradora, que tanto procurara o paradeiro de Olinda Dulce, nesse momento compreende que nunca poderá ligar para o número de telefone da Suíça que lhe deram porque ela precisa que Olinda Dulce tenha dez anos, não tenha marido nem cabelos brancos e continue a saltar e a cantar. Ela precisa de não matar esse sonho, ou seja, o fragmento de memória precisa de manter-se fragmento para fazer sentido. Se esse fragmento de memória correspondente a um curto período de vida de alguém tiver continuidade, desenvolvimento, ele perderá todo o seu valor.

Vejam os agora os espaços predominantes nestas crónicas: cafés, esplanadas, autocarros e táxis são uma constante – sobretudo os cafés... espaço por excelência de encontros fortuitos mas também regulares, alojando um sentimento de pertença quase territorial, mais ainda do que social. Todos estes espaços são locais de passagem, ou que nos levam de passagem, e o contacto com os outros, clientes de cafés ou esplanadas, viajantes de autocarros, taxistas que nos levam ao comboio ou ao aeroporto, é pontual, permitindo apenas uma partilha de episódios curtos, vividos, olhados, de formas diversas. Esses são, normalmente, os espaços do presente narrativo porque as memórias remetem quase sempre para a casa de família e, pontualmente, para os espaços do teatro ou do cinema.

As imagens de família, quando assumidas na 1ª pessoa, são bastante uniformes nas várias crónicas, mas vejamos o que acontece com a visão de uma família outra, que não a da narradora: em «O paraíso», a protagonista está no estrangeiro, numa reunião, e no final é convidada pela chefe de outra filial da empresa que representam para almoçar em sua casa. Era o dia de anos da filha. A imagem que a convidada colhe da casa dos anfitriões, do espaço envolvente e do ambiente familiar, é perfeita. Quando se

aproximam, ironicamente (ironia que ganha uma dimensão amarga no final do episódio), «(...) a casa avista-se, género moradia de revista a ilustrar um qualquer artigo de louvor à paisagem suíça, só lhe faltava a Heidi a sair lá de dentro de braços abertos» (2005: 189). O ambiente da sala de estar deixa também a personagem apaziguada e quando os membros da família vão chegando, todos transmitem uma sensação de bem-estar: a jovem aniversariante é loira e de olhos azuis, assim como o seu irmão mais novo, e há uma menina mais pequena que brinca com legos e à qual não falta sequer um gato a fazer companhia. Com a avó sorrindo, amável, e o marido, acolhedor, todos sentados à mesa tranquilamente, a protagonista sente-se no paraíso. Recorda como tudo é tão diferente em sua casa, com os filhos a implicarem, o marido a pensar no futebol, a sogra a protestar. Depois do almoço, quando a colega a leva de carro ao aeroporto, esta desabafa dizendo que a filha não aparecia lá em casa há mais de um mês, que o filho fizera tentativas de suicídio e andava em psiquiatria, que a sua relação com o marido, pai apenas da filha mais nova, era estragada por estas situações e a sorte era cada um ter a sua ocupação para não terem de falar um com o outro, e que além de tudo isso a sogra, é mãe do primeiro marido e é sempre inoportuna quando aparece, ainda por cima cheia de álcool. Então, já no aeroporto, a protagonista «de repente, sente-se cheia de saudades de casa», vai comprar prendas para toda a família, incluindo até o vizinho de cima.

Ora, aqui temos um exemplo paradigmático de como, independentemente de considerarmos estes textos como fragmentos a nível formal, temos de os considerar como transmissores de uma visão inevitavelmente fragmentária da vida que cada um de nós vai construindo.

Quanto ao mistério associado ao erotismo, surge de forma muito particular em «O primeiro dia», «Almas Gémeas» e «A fuga» – textos cheios de ambiguidades que se desvendam só no final.

Em «O primeiro dia» (ibid.:19-20), uma mulher sente-se completamente vazia depois de «ele» sair. Telefona, ansiosa, a um amiga, contando:

Lá foi (...) Lá foi. Sem uma palavra, sem se voltar na escada, sem um aceno.

- E tu à espera de uma cena estou mesmo a ver. Muitos choros, muitas lágrimas, sei lá.

- É estúpido, mas acho que sim, que estava à espera disso. Agora é tudo tão vazio. E o pior é que ele está em toda a parte: o seu cheiro, as suas camisolas, tudo. (...)

- Aguentas, como nós todas aguentamos. Com o Ricardo foi a mesma coisa. Saiu de manhã como se fosse a coisa mais natural do mundo, e esta casa ficou enorme. Ficam sempre enormes as casas quando eles saem.

(...)

O dia passa lentamente, a mulher de olhos pregados na porta.

Ainda não eram quatro horas quando ouviu o toque da buzina. Largou tudo, era ele, tinha de ser ele! Correu à janela e viu-o, corado e feliz, a sair da carrinha, a pasta nova carregada às costas, a gritar-lhe da rua:

– Mãe! Mãe! Já sei escrever o meu nome!

Será que todos os amores são iguais, quando contados fragmentariamente?

Vejamos, «A fuga» (ibid.: 239-241): um casal chega ao hotel onde reservou um quarto específico, de cuja varanda se via um magnífico pôr do sol. Há um sorriso cúmplice na recepção, quando lhes entregam a chave e comentários: «Noivos...», «Ná...Aquilo cheira-me mais a arranjinho. Patrão e secretária. Uma coisa assim». No quarto, ele comenta que o jornal não fará falta e que lhe apetece beber champanhe. O clima de clandestinidade acentua-se quando ela pega no telemóvel e ele manifesta desagrado, dizendo-lhe para não ter remorsos. Logo de seguida, ela fala de Constança e Miguel (sendo o leitor levado a supor que serão, eventualmente, a mulher e marido de cada um deles). Ela parece tensa, ele reage bruscamente, gritando:

– Não me digas que estás a pensar neles! (...) Assim não dá!

– E tu, não estás? Vá lá, confessa, não estás? – gritou ela.

Então acontece algo imprevisto: começam ambos a rir, ela telefona e fala com Constança, dizendo-lhe para nem ela nem o mano aborrecerem a avó e que um dia irão todos àquele sítio. Depois, ela, já tranquila, sugere que peçam a garrafa de champanhe...

Ou seja, todas as visões do mundo são potencialmente enganadoras porque nunca temos acesso à totalidade.

Falemos de «Almas Gémeas» (ibid.: 231-233): a protagonista encontra-se num local muito pouco intimista (nada de lares vazios, nem hotéis clandestinos), mas sim a sala de embarque de um aeroporto. Deseja chegar rapidamente a casa e dormir tranquilamente durante a viagem, sem ter de falar com ninguém. Fica, por isso, aborrecida quando alguém se senta a seu lado e lhe pergunta: «– Cê não quer bater um papo?» e a voz masculina não se cala, falando de museus, de Matisse, de Picasso, de viagens, de Londres, de Lisboa, do Rio de Janeiro. A mulher sentada na sala de embarque pensa: «Já deve ter percebido que é irresistível, e ainda por cima com este sotaquezinho brasileiro». O voo está atrasado e ele não se cala com os museus e com as viagens que já fez, pondo-lhe até a mão no braço. Ele continua com a mão no braço dela quando de repente pergunta:

– E dinossauro? ‘cê gosta de dinossauros? ‘cê acha que em Lisboa há um museu de dinossauros como em Londres? Eu sei tudo, tudo sobre dinossauros. ‘cê pergunte o que quiser que eu respondo.

E mudando bruscamente de assunto:

– Que idade 'cê me dá?

Ela ri com gosto:

– Se você fosse um pouco mais alto, se não estivesse sentado sobre os joelhos na cadeira, e se não tivesse na mão esse dinossauro de peluche, juro que lhe dava praí uns 40 anos.

A gargalhada dele enche a sala inteira, e é então que a mãe se aproxima e lhe diz que não se deve incomodar as pessoas, que se sente na cadeira como deve ser, e que esteja quieto e calado. Ele suspira e segue-a, a cauda do dinossauro a arrastar pelo chão

– Só tenho sete, mas não diga nada a ninguém – murmura ao passar por ela.

Barthes (1973: 19-20) estabelece uma comparação entre o prazer que o strip-tease corporal e o *suspense* narrativo podem provocar – nestes três textos, conhecer o fim da história é ser atingido pelo inesperado, na sequência desse *suspense* – prazer intelectual a que todo o leitor aspira, e que aqui se atinge, mesmo que se plasme numa forma literária breve que mal tem acabado de nos seduzir está já a abandonar-nos.

Bibliografia

BABO, Maria Augusta (1981). *La problématique du sujet dans le langage poétique : O Livro do Desassossego de Fernando Pessoa*. Dissertação de doutoramento de 3º Ciclo em Literatura Francesa e Comparada. Paris: Universidade de Paris VII.

BARTHES, Roland (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.

EIRAS, Pedro (2005). *Esquecer Fausto. A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*. Porto: Campo das Letras.

VIEIRA, Alice (1997). *Se perguntarem por mim digam que voei*. Lisboa: Caminho.

(2005 [2004]). *Bica Escaldada*. Cruz Quebrada: Casa das Letras/ Editorial Notícias.

Resumo: Este artigo aborda o conceito de fragmento a propósito das crónicas jornalísticas. Analisa em particular a colectânea de crónicas de Alice Vieira *Bica Escaldada*, publicada em 2004, e problematiza o estatuto fragmentário ou não destas crónicas, quando republicadas numa colectânea. A intertextualidade entre estes textos e a obra ficcional de Alice Vieira contribui também para uma rede de relações subjectivas e memoriais complexas.

Abstract: This article focus on the concept of literary fragment as applied to newspaper chronicles. It analyses, especially, Alice Vieira's collection of chronicles *Bica Escaldada*, published in 2004, and unstabilises the fragmentary status of these journalistic chronicles when they are republished in a collection. The intertextuality between these chronicles and the fictional novels of Alice Vieira