



Carina Infante do Carmo
Universidade do Algarve

Tensão narrativa e subversão do poder no conto brevíssimo de Mário-Henrique Leiria

Palavras-chave: conto brevíssimo; tensão narrativa;
nonsense; humor negro.

Key-words: short short story; narrative tension;
nonsense; black humour

Resumo: O exercício da tensão narrativa constitui, em *Contos do Gin-Tonic* e *Novos Contos do Gin* (1973), a matriz da forma e da leitura do conto brevíssimo que assim mutuamente se implicam. É afinal na miniatura do conto que Mário-Henrique Leiria encontra a estratégia poderosa e mordaz de subverter o poder.

Abstract: In *Contos do Gin-Tonic* and *Novos Contos do Gin* (1973), the narrative tension shapes the structure and the reading act of the short short story, which are in fact mutually dependent. It is precisely in the short story's cohesive miniature that Mário-Henrique Leiria finds the most powerful and sarcastic means of subverting power.

Inventariada por Italo Calvino entre as seis qualidades específicas da literatura, a rapidez dá nome ao que há de relativo no tempo da ficção e de incomensurável no paralelo com o chamado tempo real. A escala temporal da ficção é outra, os acontecimentos são escandidos pelo ritmo da tensão narrativa, para tanto dispondo de uma variedade infinda de ritmos, movimentos lógicos e *nuances* descritivas.

Daí que, no entender de Calvino, o conto sobressaia, mediante a sua precisão e concretude de linguagem, como «uma operação que se realiza sobre a duração, [...] um sortilégio que actua sobre o passar do tempo, contraíndo-o ou dilatando-o»¹. Em suma, é um exemplo maior de «literatura potencial», já que, na sua concentração, exercita a agilidade desenvolvida do estilo e do pensamento, esse «fulmineo percurso dos circuitos mentais que captam e unem entre si pontos afastados do espaço e do tempo»².

Sofre o conto de certa subalternização face ao romance, definido como uma construção diminutiva em termos narrativos ou até como uma etapa preliminar no caminho da maturidade de qualquer ficcionista. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes sugerem que tal diminuição pode encontrar origem remota nas raízes socioculturais do conto popular, «em confronto com o romance, género que se reclama de uma cultura regida pela díade escrita/leitura, com tudo o que ela implica, e já não da oralidade que muitas vezes preside ao conto popular»³.

¹ Italo Calvino, *Seis Propostas para o Próximo Milénio Lições Americanas*, Lisboa, Teorema, s.d., p. 50-51.

² Id., *ibid.*, p. 65.

³ Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1987, p. 77.



Convém contudo sublinhar que Eça, Maupassant, Tchekov e Poe deram já no século XIX um lugar plenamente consagrado a este género, que praticaram ou sobre o qual teorizaram e cujo reconhecimento claramente derivou de meios de comunicação literária tecnologicamente tornados possíveis, como os jornais e revistas.

Em todo o caso, é a crise da narrativa realista na entrada do século XX que abre caminho à efectiva compreensão do conto enquanto género do instante, distinto do tempo em extensão que caracteriza o romance. No modernismo inglês ganha uma inquestionável elaboração formal e exige uma sofisticação da leitura. Sem pretender fazer generalizações a partir desse universo literário nacional, não será descabido, para entender a sua ascensão na hierarquia dos géneros literários, acompanhar Suzanne Ferguson quando associa as transformações formais do conto inglês ao novo figurino dos seus leitores:

But beyond the formal changes, beyond the changes simply deriving from the short story's imitation of twentieth rather than nineteenth-century behaviour, speech, and details of everyday life, the preeminence of the short story as a modernist genre grew out of modern, highbrow audience's acceptance of fragmentation as an accurate model of the world, with a concomitant focus on «being» as in Woolf's «moments of being» rather than the «becoming» that characterizes the plot of the Romantic and the Victorian novel. The brevity that marked «minor» to earlier generations became a badge of the short story's superior representational capacity. For a brief period, in English literature, at least, the short story became not just a prestige genre but the genre that could be said to best represent the essence of the age, as did drama at the end of the sixteenth century.⁴

A valorização do fragmento, em desfavor da ordenação linear, e a multiplicação de pontos de vista intensificaram então o poder de sugestão do género conto. A sua compressão de meios condiz com um modo elementar de conhecimento do mundo e torna plausível a sua definição como iluminação breve da situação e das personagens sobre que incide. O espaço-tempo da leitura adequa-se à estrutura fragmentária do texto: a proximidade do leitor acompanha a forma do conto e através dela cria-se a possibilidade de a narrativa não se ficar por um pormenor, mas de num pormenor encontrar uma ideia de totalidade a ser explorada por si mesma. Neste sentido, pode afirmar-se a configuração recíproca do conto e a autoconsciência da sua leitura:

The short story, like the sermon, asks readers to contemplate what they experience while experiencing it; in other words, they are asked to be reflective, self-examining, conscious of their apprehension of story they read: the hallmark of the written form.⁵

O conto permite pois ajustar a posição do leitor à estrutura narrativa concisa e ágil, o que se adensa ainda mais num seu subgénero contemporâneo como o conto brevíssimo ou microconto. Em poucas frases, às vezes mesmo numa linha (caso do emblemático texto do

⁴ Suzanne Ferguson, «The Rise of the Short Story in the Hierarchy of Genres», in Susan Lehafer e Jo Ellyn Clarey (eds.), *Short Story. Theory at a Crossroads*, Barton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1989, p. 191.

⁵ William O'Rourke, «Morphological Metaphores for the Short Story: Matters of Production, Reproduction, and Consumption» in Susan Lehafer e Jo Ellyn Clarey (eds.), *ibid.*, p. 201.



escritor guatemalteco Augusto Monterroso: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.»), o conto brevíssimo explora até ao limite a sua estrutura e a capacidade de distribuir a tensão narrativa e de assim alimentar a sedução do seu destinatário.

Se são ancestrais as chamadas *formas simples*, como o aforismo, a adivinha ou o epigrama, o conto brevíssimo deve ser entendido no âmbito da ficção e correlacionado com os géneros discursivos da brevidade, próprios da cultura de massas dos nossos dias. Não será ocasional que dos anos 80 em diante se tenha acentuado a minimização da narrativa jornalística e literária e tenham proliferado formas sumárias de expressão artística como a curta-metragem, o *cartoon*, o *videoclip* ou mesmo o ensaio muito breve⁶.

Mais uma vez convergem as condições tecnológicas de comunicação artística e os géneros da sua expressão discursiva, a ponto de se poder detectar o parentesco do conto brevíssimo com a fragmentaridade paratáctica da escrita hipertextual, própria dos meios electrónicos.

Não será agora a ocasião de equacionar estes paralelismos discursivos de que deixo apenas nota: interessa-me de momento o conto brevíssimo enquanto subgénero contemporâneo do conto que, de resto, comunica com a metamorfose pós-moderna da narrativa. Seria porém estéril considerá-lo na ignorância de fenómenos como a desestabilização contemporânea dos códigos culturais e da segmentação discursiva, a re-articulação do cânone e a releitura historicizada da tradição, a plena assunção dialógica da voz narrativa e os mecanismos específicos de brevidade.

No que a este último aspecto diz respeito, é preciso não esquecer que o conto brevíssimo não se sujeita ao mero critério da extensão mas à miniatura coesa da narrativa que se alimenta da tensão narrativa e do exercício irónico sobre o quotidiano urbano e contemporâneo que geralmente representa.

Não admira que se trate de uma matéria de estudo recente que sofre de uma oscilação terminológica e de uma definição hesitante quanto aos seus limites. É nas literaturas hispano-americanas que maior afirmação conhece, textualizando os hibridismos e choques discursivos e ideológicos definidores daquela geografia cultural⁷.

Nesse sentido, escolhi *Contos do Gin-Tonic* e *Novos Contos do Gin* (1973), de Mário-Henrique Leiria, obras bastante híbridas do ponto de vista genológico, que exemplificam conjuntamente com *Fabulário* (1984), de Mário de Carvalho a prática do conto brevíssimo português.

Surrealista da primeira hora, Mário-Henrique Leiria inicia com aqueles dois títulos a publicação dos seus dispersos e inéditos ao longo da década de 70. Neles o insólito e o humor negro encontram forma deliberada em géneros híbridos e breves, sem esquecer a construção pensada da figura autoral e do seu projecto de escrita. É nessa medida que se manifesta contestatário dos discursos da autoridade e do lugar comum e se mostra capaz de questionar o processo criativo e assumir uma atitude auto-reflexiva.

Muito embora me vá concentrar numa parcela destas obras (a que corresponde aos contos brevíssimos e à construção da sua tensão narrativa), importa não esquecer diversos lugares do paratexto, comunicantes entre si, onde se afirma essa figura de autor intimamente ligada à sua opção de género literário.

Vejamos primeiro o título *Contos do Gin-Tonic* que, para além da etiqueta genológica (contos), inclui uma referência metonímica emblemática ao autor, o *gin-tonic*, e através dela ao universo boémio de uma vida de escrita. Tal escolha vê-se mesmo confirmada na contracapa do livro com uma curta nota biográfica corrosiva, escrita na terceira pessoa, onde o nome

⁶ Cf. Kurt Spang, «La minimización de la narrativa periodística y literaria», *Cahiers d'études romanes*, nouvelle série n.º 4 «Transformations discursives 2», Équipe d'Accueil Études Romanes, Université de Provence (Aix-Marseille 1), 2000, p. 267-280.

⁷ Cf. Juan Armando Epple, «El cuento breve en Hispanoamérica», *Literaturas.com. Revista literaria independiente de los nuevos tiempos* («Relatos Hiperbreves»), 2002., <http://www.literaturas.com/1Hiperbreve2002> (17 de Março 2003).



Mário-Henrique Leiria surge identificado com um percurso de andarilho diletante que agora se define displicentemente como «muito chateado». Refira-se ainda a «Pequena nota à segunda edição», datada de Julho de 1976 e assinada por uma entidade nomeada como «autor», que mantém esse estado de aborrecimento do qual, deduz-se, os contos serão a prova material.

Esta última nota dá-nos um impressionante sinal das camadas temporais do livro. Pode situar-se o cenário do sujeito-autor no momento histórico da primeira publicação (o do estertor do salazarismo) e na evolução amargurada da Revolução até ao post-25 de Novembro, período em que sai a segunda edição. O último parágrafo da nota vem, deste modo, corroborar a contracapa, na justa medida em que em ambos se exhibe o sujeito de uma vida e de uma escrita de resistência cívica e historicamente inscrita: «O autor despede-se. Bastante chateado, como de costume, e razoavelmente atabafado. No entanto, resolveu não desistir. Nunca desistir» (p. 10)⁸.

Mosaico híbrido de microcontos, contos, poemas (e até, em *Novos Contos do Gin*, de desenhos e fotografia), estes livros formam um díptico em que, repita-se, a opção de género é indissociável do auto-retrato de autor. Em *Contos do Gin-Tonic*, encontramos até um sugestivo separador entre um poema e um conto que transcreve um diálogo entre o autor e alguns dos seus críticos. Aí se vê quanto é consciente a escolha das formas breves e do estatuto marginal que para si reivindica:

Então chegaram a minha casa e disseram-me:
Mas você não consegue escrever coisas compridas! Isso que faz é uma miséria.
Coisas compridas como?
Bem, romances, crónicas autênticas, ensaios sólidos.
Não, isso não sou capaz.
Então você não é um escritor.
Pois não. Quem se atreveu a chamar-me tal coisa? aí é que me ia encanizando.
Não é ofensa, desculpe. Mas uma coisa comprida, por favor, não arranja?
Olhe, o mais comprido que tenho é isto. E já foi difícil. Quando as coisas vão a ficar maiores, deito logo fora. Compreende, não é? (p. 52)

A atitude auto-irónica aqui patente harmoniza-se com a matéria de quase todos os contos da obra que abordam zonas anti-heróicas do dia-a-dia urbano ou põem a nu as mazelas e a violência das instâncias de autoridade que nos governam. Daí que seja essencial analisar o exercício da ironia consumado no formato de miniatura do conto e nos seus meios de tensão narrativa, direccionados para um clímax que se resolve quase sempre num impacto único e provocatório.

Exemplo paradigmático é «Carreirismo», de *Contos do Gin-Tonic*:

Após ter surripado por três vezes a compota da despensa, seu pai admoestou-o.
Depois de ter roubado a caixa do senhor Esteves da mercearia da esquina, seu pai pô-lo na rua.
Voltou passados vinte e dois anos, com chófer fardado.
Era Director Geral das Polícias. Seu pai teve o enfarte. (p. 19)

⁸ Mário-Henrique Leiria, *Contos do Gin Tónico*, 1973. Ed. ut.: 4.ª ed, Lisboa, Estampa, [1993]. Indicarei sempre as páginas citadas no corpo do ensaio, entre parênteses.



Desprovido de nome próprio, o protagonista é indirectamente caracterizado pela reacção violenta do pai, consoante a estrutura binária da frase: quer por orações subordinadas temporais quer pela justaposição final de duas orações simples. Em três andamentos rápidos, cresce a gravidade dos crimes cometidos até se chegar ao último em que o juízo moral do título «Carreirismo» se justifica. A gradação desenha a perversa linha de crescimento de um homem porque a equivalência entre um larápio e o chefe do aparelho policial enuncia o olhar subversivo sobre a hierarquia e os valores instituídos.

O microconto «Casamento» segue uma estratégia diferente. Explora a citação como fórmula económica, na ausência total de elementos descritivos da cena e identificadores do protagonista-narrador. É ele uma personagem típica (e mais uma vez anónima), um marido cuja definição se faz aparentemente em função do discurso oficial da Igreja, na consumação de um dos seus sacramentos:

«Na riqueza e na pobreza, no melhor e no pior, até que a morte vos separe.»
Perfeitamente.
Sempre cumpri o que assinei.
Portanto estrangulei-a e fui-me embora. (p. 103)

Aqui, a citação da autoridade sofre o efeito retroactivo do desenlace, que a torna objecto de paródia, e de distância irónica, invalidando-lhe a seriedade. A última frase corta abruptamente a orientação apaziguadora até aí delineada. Além de ser mecanismo de brevidade, a menção inicial é deturpada por uma lógica amoral e mais grave até anti-ética, longe de qualquer sentimentalismo. O contraste entre a citação e a absurda conjunção coordenativa conclusiva «portanto» desautoriza o mandamento da Igreja em prol de um cru humor negro.

Em *Novos Contos do Gin* podem encontrar-se usos diferentes da citação que accionam a tensão narrativa e condicionam a sequência da leitura e a própria interpretação. Lembro uma cena de homicídio cujo relato tem um desenlace chocante graças à modalização cínica do narrador («lúcido pensamento») e a uma seguríssima coesão textual:

Anfibologia
Ainda conseguiu voltar à superfície e pôr outra vez a cabeça fora de água.
Então deram-lhe mais uma bordoada com a pá do remo, sólida e certa, bem no alto da cabeça.
Ao mergulhar definitivamente, engolindo água e sentindo-se ir para o fundo, teve um último pensamento lúcido: «que felizes devem ser os anfíbios!». (p. 177)⁹

Basta o lamento final da personagem, desprovida da identidade de um nome próprio ou de um pronome pessoal, para se clarificar a razão secamente amoral do título escolhido: as defesas físicas que poderiam salvar a vítima do afogamento bárbaro, entretanto descrito a partir do seu ponto de vista desesperado.

Já em «Exageros», outro conto de *Novos Contos do Gin*, a citação do discurso directo parece remetida para o papel de mero retardador da revelação final. E todavia é ela que desloca a anedota até aí narrada da moldura realista para o *nonsense* e a notação fantástica:

⁹ Mário-Henrique Leiria, *Novos Contos do Gin*, 1973. Ed. ut.: 4.ª ed, Lisboa, Estampa, [1994].



O Alfredo atirou o jornal ao chão, irritadíssimo, e virou-se para mim: Estes jornalistas! Passam a vida a inventar coisas, é o que te digo. Então não afirmam que, no Sardoal, foi encontrado um frango com três pernas! Vê lá tu! É preciso ter descaramento. Ajeitou-se melhor no sofá e, realmente indignado, coçou a tromba com a pata do meio. (p. 73)

Neste último caso, há o recurso inverso ao utilizado anteriormente e que reforça muito o *nonsense*: um dos protagonistas *tem nome* e nome *de pessoa*, o que torna mais surpreendente a descrição morfológica final.

Pelos exemplos avançados se confirma o quanto a contracção narrativa agiliza a leitura e os seus movimentos de interpretação. Exibe com mais força o quanto é ténue a linha que separa o moral do amoral, a autoridade da marginalidade, a razão da alienação.

A abrir a sequência de cinco textos intitulados «Saudade da infância», o conto «A flóber» trabalha a força sarcástica do eufemismo, especialmente concentrado na conclusão:

Ainda me lembro. O melhor presente que tive foi sem dúvida aquela flóber. Toda a garotada da terra colaborou no meu entusiasmo. Iamos para o campo, pam pam, pardal aqui, pam pam, pardal ali. A única arrelia que tive com ela foi quando um dia, sem querer, pam, acertei em cheio na tia Albertina. Para castigo não me deixaram ir ao enterro. (p. 103)

A repetição da onomatopeia «pam, pam» e depois os eufemismos («a única arrelia» ou «para castigo») sublinham o desajuste entre a candura infantil e a gravidade de um homicídio outro!, o que coloca a personagem narradora para além do razoável. O remate, esse, assinala a passagem definitiva para a loucura, com efeito retroactivo irónico sobre o texto anterior, inclusive sobre o título «Saudade da infância».

A condensação do conto brevíssimo não exclui, por conseguinte, a coesão textual. Determina antes um modo de escrever e de ler adequados às noções de tensão e suspensão ou, se quisermos, a uma tensão firmemente sustida. O próprio E. A. Poe atribuiu ao conto o imperativo de um desígnio pré-estabelecido, movido por um impulso de movimento em direcção a um efeito único e singular¹⁰.

Só um processo paulatino pode, no entanto, tornar eficaz a chegada ao clímax num ponto máximo, sem revelar antes do tempo o sentido e a resolução da matéria narrada. A «linha de desígnio» vai sendo ocultada e estruturada por factores de distracção, até ser integralmente revelada no desenlace. Nas palavras de Guillermo Samperio o conto moderno encontra mesmo o seu vigor neste esquema formal:

La historia oculta se hace con lo apenas dicho, lo aludido, lo elusivo, lo que puede sobreentenderse, los indicios, y debe estar expresada. En lo visible, la tensión se va construyendo con base en una cadena de expectativas y preguntas de orden dramático (Puntos de Distracción) que el cuento le va poniendo al lector en el camino, haciendo que mantenga una atención creciente desde el principio hasta el final, donde se cumple la oculta expectativa definitoria.¹¹

¹⁰ Cf. Edgar Allan Poe, «On the aim and technique of the short story» (1842) in Eugene Current-Garcia e Walton R. Patrick, *What is the Short Story?*, Glenview and Brighthon, Scott, Foresman and Company, 1974, p. 7-10.

¹¹ Cf. Guillermo Samperio, «Para dar en blanco: la tensión en el cuento moderno», *El cuento en red. Estudios sobre la ficción breve*, n.º 6, Outono 2002, p. 3 (13 p.) <http://www.cuentoenred.org> (17 Março 2003).



O mesmo é dizer que a tensão se sustenta e transcorre no tempo graças a esses factores de distração que vão dando o lado visível do conto, gerando expectativas de leitura goradas ou insuficientes. São eles que produzem e suspendem a tensão narrativa requerida para que o leitor chegue no tempo devido ao sentido final da narração na sua totalidade. A quantidade de distractores é, necessariamente, proporcional à extensão do conto, pelo que o conto brevíssimo suporta somente, na maior parte dos casos, um distractor único.

Nessa conformidade, é de toda a pertinência considerar «Manifestação de apoio», de *Novos Contos do Gin*, tanto mais que aí o controlo rigoroso da tensão e suspensão narrativas vem a revelar-se fundamental para a eficácia sarcástica do desenlace:

A multidão invadira a praça, rodeando a estátua que lá em cima apontava, imperativa, a grande glória da pátria. *Espezinhando* canteiros, inundando ruas adjacentes, vociferante. A manifestação.

Os gritos indicados. *Guinchos. Várias crianças à procura da mãe ou do pai.*

Era o apoio. Incondicional, ininterrupto, ao primeiro-ministro.

Ali, na praça enorme e paciente.

O primeiro-ministro olhou por uma das janelas, no terceiro andar antiquíssimo do Paço Ministerial. Sorriu levemente. Apalpou a cara, passou uma das mãos pela lapela do casaco, numa carícia inconsciente. Acenou com a cabeça, discreto, um pouco irónico, ao ministério perfilado no fundo da Sala dos Actos.

Dirigiu-se à varanda alta, *sobre a praça apoplética.*

Abriu a janela num gesto amplo e paternal e deu um passo em frente. Ouviu-se um som murcho e abafado, uma espécie de *paff das bandas desenhadas*, lá em baixo, no empedrado decorativo que circundava o Paço.

Alguém tirara a varanda. *Toda.* (p. 195, itálicos e sublinhados meus)

Temos três andamentos em que sucessivamente se vê adiado o rebaixamento explícito de um governante. Vão sendo semeados indícios familiarizadores (cf. os meus itálicos), ironicamente incongruentes numa cena de glorificação épica do espaço e da figura do poder. Contrapõem-se, todavia, expressões que infirmam a ironia, que nos distraem do ridículo do episódio em frases estratégicas, geralmente contraídas na sua extensão, como as que acima sublinhei.

Parece portanto claro que o texto respira no seu ritmo a tensão e a suspensão narrativas, o debate entre a congregação colectiva em torno do primeiro-ministro e a iminência de uma voz desobediente, subversiva. Lentamente preparada e depois anunciada pela comparação rebaixante «uma espécie de paff das bandas desenhadas», a curta tirada do final inviabiliza em definitivo o cunho épico da cena. Por outro lado, a eficácia irónica socorre-se de outro recurso narrativo, desta feita da focalização. É que o plano médio sobre a varanda mantém-se mesmo quando ela e o governante já lá não estão. Depreendida pela ausência de cena, a queda do chefe desmente-lhe o poder. No fim, a seriedade do título está então completamente destroçada¹².

Termino este meu itinerário com «Apenas a lua», incluído, tal como o conto anterior, na segunda edição de *Novos Contos do Gin* de 1978:

¹² O hibridismo de géneros, a referência histórica a ditaduras como o salazarismo e a subversão discursiva da ordem instituída fazem coincidir este conto em particular com *Dinossauro Excelentíssimo*, publicado um ano antes. Aí Cardoso Pires dessacraliza o ditador e a mentira do discurso totalitário, ao fazer a exibição dialógica da linguagem e o rebaixamento grotesco do Poder.



Passou-lhe o dedo pela cara, com receio. Ela sorriu-lhe. Abertamente. Por entre as árvores intrometia-se a lua, lá em cima, enorme e quase vermelha. Coisa que, apesar de tudo, continua a ser acontecimento excitante para muita gente. Envolveu-lhe os ombros com a braço esquerdo, ao de leve, e aproximou os lábios dos lábios dela, expectante. A rajada de napalm apanhou-os exactamente nesse momento. Arderam em poucos segundos. Realmente muito poucos. Os restos também foram varridos pela Brigada de Segurança Anti-subversiva e Defesa da Liberdade. (p. 197)

Aqui são perfeitamente identificáveis dois momentos, sendo a fronteira marcada pela referência ao napalm que interrompe uma cena amorosa convencional. Se o conto arranca em ritmo lento, pela abundância inusitada de descrição, a surpresa nasce da reconversão súbita das personagens e da paisagem para um cruel cenário de guerra.

Tal mudança opera-se mesmo ao nível da focalização: do que em cinema diríamos ser um plano americano sobre o par amoroso evolui-se para um plano de conjunto do bombardeamento. Com isso se desvenda o cenário total da acção. E assim se instaura o humor negro, «l'ennemi mortel de la sentimentalité», como diria André Breton na sua *Anthologie de l'humour noir* (1940). Adopta-se mesmo uma aparente visão indiferente e amoral do narrador inscrita na ênfase frásica «Arderam em poucos segundos. *Realmente muito poucos.*» (itálico meu) e nas referências eufemísticas aos «restos [...] varridos» em contraste com o enunciado extenso e maiúsculo da brutal força militar.

Motivado pela rapidez narrativa, o leitor de «Apenas a lua» dá-se conta dos equívocos em que pode ter caído e vê-se obrigado a contemplar-se na sua própria experiência da leitura. Nesse exacto momento, tem de retomar o sentido (afinal perverso) do título. No fim de contas, a estafado cena amorosa dá lugar ao olhar cru do narrador, até aí aparentemente ocultado, sobre a devastação da guerra.

Curiosamente, quando se desvenda o tema oculto do conto (a guerra) acelera-se a tensão narrativa e impõe-se o problema da referência. A rajada de napalm constitui um sinal óbvio de referencialidade histórica, mais propriamente da Guerra do Vietname, e a partir dela se fundamenta a natureza interventiva desta escrita.

É extremamente significativo saber que diversos textos desta obra descrevem cenas de tortura, homicídios, generais tenebrosos, governantes alienados, juizes farsantes. Ainda que por vezes marcada pelo absurdo e pelo *nonsense*, essa recorrência de temas torna imperiosa a associação da ficção ao extratexto, a esses anos 70 da América Latina e de Portugal.

Por outro lado, há que lembrar também a insistência irónica com que se fala da verosimilhança destes contos em duas notas autorais na abertura de *Novos Contos do Gin*. No mesmo sentido vão a epígrafe de Pablo Neruda e uma fotografia de Pinochet e seus acólitos militares intitulada «Retrato de família com boné» (cf. p. 47), compondo um «conto» puramente icónico.

Quer-se fluida a fronteira entre facto e ficção em «Apenas a lua» que – como «Manifestação de apoio» – integra na segunda edição do livro um bloco à parte com o título «Fábulas do próximo futuro». Na «Pequena nota à segunda edição», é assumida a motivação desses novos textos: são a resposta ao 25 de Abril e à esperança de que o absurdo do real histórico fique encerrado na ficção e a escrita se torne secundária em relação à vida.¹³ Não sendo isso

¹³ «Pouco depois chegou Abril. O autor, como já informou na nota à 2.ª edição dos *Contos do Gin-Tonic*, parou de escrever porque lhe pareceu haver coisas mais a fazer. Até deixou de andar chateado. Tudo era vivo e as pessoas voltaram a rir.» (p. 19)





possível, sobretudo em tempos de recuo contra-revolucionário, fica a lunática e subversiva personagem-autor, como garante o epílogo daquela mesma nota à segunda edição: «Espera o autor, convicto, que as Fábulas fiquem apenas por fábulas. No entanto, está a pau. Não desiste. Sempre a pau» (p. 19).

O aspecto talvez mais significativo dos dois livros de Mário-Henrique Leiria acaba assim a residir numa identidade textual que parece contraditória: um programa de escrita, um fio condutor ideológico e temático construído por sucessivas unidades literárias formalmente minimalistas e heterogéneas. Contudo, as obras, no seu conjunto, não apresentam apenas essa unidade compositiva, essa identidade de posicionamento social e político: a escolha do conto brevíssimo introduz também o *non-sense* e o humor agressivo ou, no mínimo, desconcertante, a crítica pelo absurdo ao lado anómalo das situações e personagens descritas – ou indiciadas – que resulta essencial, se não exclusivamente, da forma breve adoptada.

A figura autoral torna assim a negar-se a si própria. Escreve curto, não porque não seja capaz de escrever mais (como ironicamente confessa), mas manifestamente porque a fórmula adoptada supre o desiderato buscado no seu acto de escrita. O artifício da tensão narrativa no conto brevíssimo é por certo uma maneira de o conseguir.

E, em última instância, o traço necessário à escrita de cada peça isolada – saber de antemão como vai terminar – acaba a ser inteiramente constitutivo de uma escrita que, brevidade a brevidade, sabe muito bem o que quer subverter e de que escrita necessita para o fazer.

