

forma breve

Revista de Literatura

ISSN 1645-927X

1

O Conto

Teoria e análise



UNIVERSIDADE
de AVEIRO



UNIVERSIDADE
de AVEIRO





Ficha Técnica

Título

forma breve N.º 1 – Revista de Literatura
O Conto – Teoria e Análise

Coordenador

António Manuel Ferreira

Artes Gráficas e Serviços de PréPress

design | GABINETE de IMAGEM

Fundação João Jacinto de Magalhães

direcção José António Moreira

A??/04

Impressão

Τιπαπε, Ινδ[?]στριασ Γρ[?]φικασ δε Απειρο

Edição

Universidade de Aveiro

Campus Universitário de Santiago

3810-193 Aveiro

1.ª Edição

??????? de 2004

Tiragem

??? Exemplares

Depósito Legal

????????/04

ISBN

972-789-??-?

CDU

???

Correspondência

forma breve – Departamento de Línguas e Culturas

Universidade de Aveiro

3810-193 Aveiro

Aceitam-se permutas

Catálogo recomendada

Χοστα, θοργε Αδελινο Ροδριγκεσ δα

Ο προφεχτο εδυχατιπο δα εσχολα ε ασ πολ[?]τικασ εδυχατιπασ λοχαισ:
δισχυρσοσ ε πρ[?]τικασ/θοργε Αδελινο Χοστα. ∟ 2.≈ εδ. ∟ Απειρο: Υνιπερσιδαδε,
2003. ∟ 206 π.

ΙΣΒΝ 972-789-098-9

Προφεχτοσ εδυχατιποσ//Πολ[?]τικα εδυχατιπα//Εστυδο δε χασοσ

ΧΛΥ 371



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*)
René P. Garay (*The City College – Graduate School – City University of New York*)
José Maria Rodrigues Filho (*Universidade de Mogi das Cruzes, São Paulo*)
António Manuel Ferreira (*Universidade de Aveiro*)



forna breve N.º 1



O Conto Teoria e Análise

2004

Publicação com o apoio
Fundação Calouste Gulbenkian
Fundação para a Ciência e a Tecnologia





Índice

Rosa Maria Goulart O conto: da literatura à teoria literária	7
José Romera Castillo Perspectivas de estudio del cuento literario en España en los albores del nuevo siglo	15
Margarida Santos Alpalhão Do <i>dit</i> e do <i>lai</i> : o conto medieval	39
Paulo Alexandre Pereira «Do exemplum ao conto: “O Tesouro”»	47
Ana Margarida Ramos Na génese da literatura de massas: organização narrativa e elementos temáticos da prosa de cordel do século XVIII	65
Maria Eugénia Pereira Trilby ou le lutin d’argail: Conto de um sobremundo	79
M. Fátima M. Albuquerque Novo conto para crianças: J.E. Agualusa e os seres sem exemplo	109
Francisco Maciel Silveira Do conto ao microconto: a estilística do tácito, a temática do nefando em Dalton Trevisan	127
José Maria Rodrigues Filho “Uma Galinha”: um conto modelar de Clarice Lispector	135
Maria Sofia Pimentel Biscaia Seguindo o rasto do sacrifício em ‘The Werewolf’ de Angela Carter	141
Noélia Duarte O «Decálogo» de David Mourão-Ferreira: formulação de uma poética	151
Mónica Cabral Os contos de Álamo Oliveira	163



Virgínia de Carvalho Nunes

“Rosa – Riso”, de Nuno de Montemor: um conto “de leve” 179

Paulo Neto

Contos comuns 185

António Manuel Ferreira

O florir do encontro casual 197

Carina Infante do Carmo

Tensão narrativa e subversão do poder no conto brevíssimo de Mário-Henrique Leiria 205

Anthero Monteiro

O monstro-barão, a bela-adormecida e a rosa mística 215

Catarina Alexandra Monteiro de Oliveira

A Casa do Fim: um conto de José Riço Direitinho 237

Isabel Cristina Rodrigues

Como o fundo do mar: a descrição fantástica de Isabel Cristina Pires 243

Isabel Cristina Pires

Espiraís e Labirintos 251

Editorial Caminho

Mia Couto, *O Gato e o Escuro* 253

????????????

????????? 255

????????????

????????? 257



Rosa Maria Goulart
Universidade dos Açores

O conto: da literatura à teoria literária

Palavras-chave: narrativa breve, teoria, lírica, conto, canto.

Keywords: short narrative, theory, lyric, short story, chant

Resumo: Sendo o conto um género narrativo muito valorizado na actualidade, ele vem provar que, apesar da tão proclamada crise da narrativa, não se desvaneceu de todo o gosto pela narração (e pela leitura) de histórias. Como também seria de esperar, a prática desta forma de narrativa breve reclama, paralelamente, uma teorização que, pondo em relevo os traços genológicos invariantes, dê conta das configurações que o conto vem tomando na actualidade. E quer em relação aos contemporâneos, quer aos do passado, a aproximação à poesia lírica é geralmente referida em todas as teorias do conto. Assim sendo, quando este se torna poético, faz sentido afirmar, seguindo Jorge Luís Borges, que contar o conto será também cantá-lo.

Abstract: Indisputably valued in contemporary times, the short story proves that, despite the frequently claimed crisis of narrative, the taste of telling (and reading) tales hasn't faded at all. As one would expect, the practice of this short narrative form requires a theoretical approach that, while pointing out invariant generic features, also accounts for the configurations that the short story takes on presently. Whether in relation to contemporary or to past writers, the affinities of the genre to lyrical poetry are usually emphasized in all short story theories. That being the case, when it becomes poetic, we could assert, following in Jorge Luís Borges's footsteps, that telling a tale is also singing it.

1. A narração da brevidade: teoria e prática

Queixava-se Vergílio Ferreira, em *Pensar* de que vivemos na era do fragmento, de que nada é inteiro, de que o mundo em que nos foi dado viver é o mundo da pressa, da sandes comida rapidamente no snack¹. Daí que a literatura, e nomeadamente a própria estrutura romanesca (disse-o noutra local) que dantes figurava um universo estruturado, não consiga eximir-se à expressão dessa fragmentação. A aceitar-se, portanto, que esta é a face mais visível da literatura contemporânea, resta-nos perguntar: onde procurar, então, se tal é possível, um género onde ainda seja possível a construção da unidade perdida? Porque, apesar de tudo, parece-nos que o homem não se resigna a encarar o futuro sob a fatalidade

¹ Cf. Vergílio Ferreira, *Pensar*, Lisboa, Bertrand, 1992, p. 123: «Vivemos no tempo do fragmento. Nada é inteiro, consciente, estruturado nos seus elementos. Nada dá de si uma garantia no suporte do que lhe aguenta a segurança. Nada tem razão de ser. Um vento de desolação tudo arrancou, ficaram os restos dispersos do seu passar [...]. Mas toda a vida é feita de farrapos, de bocados, de duas sandes comidas no *snack*. Ou lemos durante, para mais depressa. Não lemos por inteiro, não pensamos por inteiro, não somos em nada tudo». Vale, no entanto, a pena recordar que, segundo Roland Barthes, «o fragmento, ou, se se preferir, a reticência» é uma das técnicas da literatura «que permite reter o sentido para melhor o deixar difundir-se em direcções abertas» (*Ensaio Críticos*, Lisboa, Edições 70, 1977, p. 20).



de uma irremissível fragmentação, melhor dizendo, a viver permanentemente entre os *cacos* do mundo. E a resposta, pode vir-nos ainda, certamente, do lado do conto, segundo as muitas definições que do mesmo circulam na actualidade. Ou seja, adentro dos géneros narrativos, ele parece ser ainda aquele que não pode fragmentar-se sem se descaracterizar, não fora a nota dissonante (de que neste momento não se curará) de uma modalidade emergente dita «anti-conto».

De qualquer modo, supõe-se geralmente que, sempre que se trata do conto, se admite tacitamente que se trata de um género bem definido, cujos traços seriam facilmente reconhecidos pelos respectivos estudiosos. Não irei, portanto, começar por aqui, rastreando as muitas definições que se encontram em considerável número de estudos teóricos; tão-só lembrar que, apesar de amplamente generalizada, tal suposição não é totalmente consensual. Com efeito, se a grande maioria dos estudiosos vê no conto uma modalidade mais estruturada, ou mais cristalizada², em oposição ao romance, «género proteico», de difícil definição, devido às suas múltiplas configurações, também não falta quem, invertendo esta lógica, o declare «o mais indefinível dos géneros».

Todavia, mesmo os que exprimem essas reservas, não desistem de uma tentativa de definição do conto – o que, aliás, vem acontecendo com outros géneros literários da actualidade, literários e vizinhos do literário, como sejam o romance e o ensaio, respectivamente. E mesmo se entre os traços apontados figuram a ficcionalidade, a narratividade, a brevidade e a condensação, os mesmos não são interpretados de igual modo. Assim, embora a narratividade e a ficcionalidade não ofereçam contestação, o mesmo não se passa com a brevidade, até porque se trata de um critério quantitativo por si só insuficiente, assinala, por exemplo, Carlos Pacheco, segundo o qual o conto não pode ser definido segundo «pautas de extensão em número de páginas ou de palavras», mas em conexão com a intensidade do assunto, como já propunha Edgar Allan Poe³.

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. Aliás, estes são também alguns dos aspectos que têm permitido uma aproximação à lírica. Trata-se, porém, de um parentesco que também deve ser objecto de revisão, porquanto, não pondo em causa o facto de o conto de revelar um género propício à contaminação lírica, não é, por definição, um género lírico mas narrativo. Conhecemos, efectivamente, muitos contos que são apenas narrativas breves, pelo que os contos líricos constituem um caso particular que merece ser estudado à parte, razão por que a eventual presença da lírica no conto tem de ser estudada caso a caso, em contexto próprio, na medida em que teoricamente só existe como possibilidade.

Neste entusiasmo definitório e empenhado em ligar de forma inequívoca conto e lírica, Julio Cortázar, no que é seguido por outros, define-o, na sua relação com o leitor, mas também pela sua estrutura formal, anulando, deste modo, a tradicional distinção poesia/prosa:

Cada vez que me ha tocado revisar la traducción de uno de mis relatos (o intentar la de otros autores, como alguna vez con Poe) he sentido hasta qué punto la eficacia y el *sentido* del cuento dependían de esos valores que dan su carácter específico al poema y también al

² Essa é, entre outras, a posição de Mariano Baquero Goyanes em *Qué es la novela, qué es el cuento?*, (Madrid, 3.ª ed., Murcia, Universidade de Murcia, 1998), onde se pode ler que «un cuento no se lo imaginauno sin composición; una novela es posible sin argumento, sin arquitectura y sin composición» (p. 54).

³ Cf. Carlos Pacheco, «Criterios para una conceptualización del cuento», in Carlos Pacheco e Luis Barrera Linares (comp.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, 2.ª ed. revista e ampliada, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997, p. 23: «Pero la brevedad no puede ser la consecuencia de una mera decisión del autor de no ser extenso. Es obvio, como ya dijimos, que no cualquier brevedad es, por sí misma, suficiente. La economía es ya un primer paso en dirección hasta esta deseada brevedad intensa».



jazz: la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de los parámetros pre-vistos, esa *libertad fatal* que no admite alteración sin una pérdida irrestañable.⁴

Resta acrescentar que, da parte dos teorizadores⁵ não falta quem o reconheça, os escritores/contistas que reflectem sobre os seus próprios contos ou sobre o conto em geral fazem-no, muitas vezes, em linguagem metafórica, teoricamente imprecisa. Recordemos o resumo que da posição de três reputados contistas (Quiroga, Bosch e Cortázar) nos dá Carlos Pacheco: «Para ellos, el cuento se aproxima al poema y se distingue de la novela porque su concepción o visualización inicial por parte del autor suele ser instantánea y porque su recepción debe por necesidad darse también en un lapso único, breve y intenso»⁶.

Também neste aspecto teremos, porém, de estabelecer diferenças entre o brevíssimo relato de sete palavras, da autoria de Augusto Monterroso, ou os condensadíssimos textos do *Fabulário* de Mário de Carvalho (designadamente os que fazem parte de «Bestiário») e, por exemplo, certos contos de David Mourão-Ferreira, de Sophia de Mello Breyner, de Branquinho da Fonseca, de Jorge Luís Borges. E aquela ideia, retomada de Poe, e desenvolvida por outros artistas da actualidade, de que o conto é para ser lido «de uma assentada», como se de uma momentânea apreensão se tratasse, também merece comentários. Isto porque, embora não exigindo da parte do leitor a tal «memória associativa» de que fala Carlos Pacheco, a verdade é que certos contos mais extensos vão preparando o leitor para um desfecho mediante um encadeamento de acções que, por menos complexas que as presentes no romance, não dispensam, ainda assim, a tal «memória associativa» do leitor⁷.

Vários contistas, segundo um conhecimento mais intuitivo do que teoreticamente apoiado, mas lucidamente colhido na sua própria experiência, empreenderam uma reflexão *a posteriori* («no fim é sempre possível tomar consciência das “tábuas da lei” de que sem consciência nos fomos servindo», escreve David Mourão-Ferreira no texto que serve de prefácio a *Os Amantes e outros Contos*⁸) sobre os géneros que anteriormente os ocuparam. Trata-se, às vezes, de fecundo aproveitamento desse espaço dito paratextual a que Gérard Genette chamou *Seuils* e João Barrento *Umbrais* e que vulgarmente dá pelo nome de prefácio, mesmo quando se sabe que ele é antes um posfácio.

Outras vezes, porém, é do que o autor escreve sobre a obra alheia que depreendemos a concepção da sua própria poética em idêntica situação. Tal acontece, por exemplo, com Eça de Queirós, quando se pronuncia sobre os contos do Conde de Arnoso, onde os traços de carácter geral que destaca naquele género literário são, em parte, aplicáveis aos seus próprios contos. Refiro-me ao «Prefácio» de *Azulejos*, onde Eça declara que «contar histórias é uma das mais belas ocupações humanas». Significativo é ainda o facto de, à semelhança de Borges (de que abaixo se falará), que vê no épico um lugar de excelência do conto, recorrer a Homero como exímio contador de «contos da carochinha», tomadas estas no seu sentido mais nobre:

Positivamente, contar histórias é uma das mais belas ocupações humanas: e a Grécia assim o compreendeu, divinizando Homero que não era mais que um sublime contador de contos da carochinha. Todas as outras ocupações humanas tendem mais ou menos a explorar

⁴ Julio Cortázar, «Del cuento breve y sus alrededores», in Carlos Pacheco e Luis Barrera Linares (comp.), *op. cit.*, p. 405.

⁵ Cf. *Del cuento y sus alrededores*.

⁶ Carlos Pacheco, *op. cit.*, p. 19.

⁷ Cf. *op. cit.*, p. 20: «La novela opera por acumulación, se vale principalmente de la memoria asociativa y requiere de una distensión o “respiración” temporal y anímica (de un ser tomada y dejada repetidas veces) que permita la construcción gradual – ahora en la interioridad de quien lee – del mundo ficcional representado.// Como mecanismo de precisión que es, el cuento, por el contrario, requiere ante todo de la atención concentrada del lector. Para poder producir en él aquel “efecto preconcebido”, único, intenso, definido, de que habla poe, el cuento debe ser leído “de una assentada”.

⁸ Cf. David Mourão-Ferreira, *Os Amantes e Outros Contos*, 3.ª ed., 1981, Lisboa, p. 18.



o homem; só essa de contar histórias se dedica amorosamente a entretê-lo, o que tantas vezes equivale a consolá-lo.⁹

Ao longo deste prefácio, o autor vai tecendo outras considerações sobre o conto, a saber: o seu poder de fantasia, a subtileza da escrita, a sobriedade, a leveza, a contenção, o traço fino, leve e sugestivo¹⁰. Aqui Eça (descontadas, embora, outras facetas do conto moderno que o autor não poderia contemplar) encontra-se com muitas das posições da teoria actual sobre o conto, juntando-se normalmente a esta «estética da brevidade» a unidade estrutural¹¹.

Não se curará de discutir aqui a, por alguns, dita menoridade do conto relativamente ao romance; mas faz sentido uma referência, ainda que breve, a algumas posições assumidas por aqueles escritores que são, ou foram, simultaneamente romancistas e contistas. Isto para notar o seguinte: se, nalguns casos, o autor escreve sem mostrar a mínima preocupação quanto à possibilidade de a sua criação literária poder ser assim compartimentada (mormente quando enquadrada num mesmo modo) em géneros maiores e géneros menores, noutros a tentativa de autojustificação em face do leitor parece justamente indiciar o contrário.

Tomar-se-á para exemplo a «nota introdutória» de Vergílio Ferreira (em 1976, quando já era romancista consagrado) ao volume de *Contos* onde reúne os que anteriormente integravam *A Face Sangrenta* (1953), *Apenas Homens* (1972), acrescentando-lhe ainda outros. Aí o autor de *Aparição* já deixa perceber alguma preocupação com o facto de estes contos não serem, eventualmente, merecedores da mesma admiração que os seus romances. Isto porque, mau-grado a declaração, logo na primeira página, de que «escrever contos sempre [lhe] foi uma actividade marginal» e que «eles relevam da desocupação e do ludismo»¹², logo conclui que os mesmos contos lhe mobilizaram a capacidade (como os romances o terão mobilizado, assim se depreende) «e, ainda que marginais, fazem parte «do todo que [lhe] pertence». Contudo, pelo meio Vergílio Ferreira vai distinguindo romance e conto, e deixando claro que a maior dimensão daquele não corresponde apenas a um mais avultado número de páginas, mas também a uma maior complexidade, ou seja, a uma «maior dimensão» em termos quantitativos corresponderá, em seu entender, uma maior dimensão estrutural e de recursos estéticos. Deste modo, mesmo abstraindo o facto de, como o próprio reconhece, haver excelentes contos e maus romances, o certo é que o romance é, sem dúvida, o seu *género maior*.

Não é, porém, de esquecer que esta «nota introdutória» que tem vindo a ser comentada nos revela, de certo modo, o distanciamento estético (e, por extensão autocrítico) que vai desde a primeira publicação dos contos, ainda muito ligados à primeira fase da produção literária vergiliana, à da respectiva reedição. Não deixa, aliás, de ser significativo o facto de os contos de *Uma Esplanada sobre o Mar*, publicados em 1986, com uma problemática bem diferente, já não virem acompanhados de qualquer nota explicativa.

A confrontar com estas posições que tem vindo a ser referidas, acrescenta-se a de um outro escritor polifacetado, autor de poesia, de excelentes contos e de um romance notável

⁹ Carta aos Condes de Arnoso e Sabugosa em 8 de Fevereiro de 1895. Citações a partir do 4.º volume da *Obra Completa*, ed. da Nova Aguilar, Rio, 1997/2000. *Apud* Beatriz Berrini, «Nota introdutória», in *Eça de Queirós. Antologia*, Lisboa, Relógio d'Água, 2000, p. 12.

¹⁰ «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. Tu em boa hora seguiste fielmente esta poética, que é velhíssima, que já vem de Horácio» (*ibid.*, p. 70).

¹¹ Cf., a propósito, Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *A estrutura do romance*, Coimbra, Almedina, 1974, p. 105-106: «O conto é alheio à intenção romanesca de representar o fluir do destino humano e a formação e o amadurecimento de uma personagem, pois a sua concentração estrutural não comporta a análise minudente das vivências do indivíduo e das suas relações com os outros. Um curto episódio, um caso humano interessante, uma recordação, etc., constituem o conteúdo do conto».

¹² Vergílio Ferreira, *Contos*, Lisboa, Arcádia, 1976.



– David Mourão-Ferreira. No citado prefácio de *Os Amantes e Outros Contos* figuram, com efeito, as referidas «tábuas da lei» que o escritor explicitou, exactamente sob a forma de decálogo, sendo de destacar, as que, de responsabilidade individual, melhor servem se encontram com os traços normalmente apontados como específicos do conto, a 4.^a, a 5.^a e a 6.^a, a saber, respectivamente: «não explicar»; «antes narrar que descrever»; «nunca dizer em duas palavras o que pode ser dito apenas numa» (*op. cit.*, p. 19).

Enfim, como «contos da carochinha», segundo o afirmado por Eça, destinados a, amorosamente, entreter o homem, ou como formas de ordenação do caos, ou como modo de concentração narrativa num evento singular, ou, finalmente, como modo de simultaneamente veicular, contando e cantando, uma história, em todas estas posições encontramos um elogio do conto como género de amplas possibilidades e que goza de grande consideração na actualidade, a desfazer, se ela eventualmente existisse, a ideia de dignidade genológica na directa proporção da quantidade de páginas.

Ainda que partilhando traços comuns, geralmente destacados por todas as teorias da narrativa breve, múltiplas formas assume o conto na actualidade, ora aproximando-se, pelo assunto e pelos recursos narrativos, do real quotidiano, ora revalorizando a memória do sistema literário pela reactualização de mitos ancestrais ou mesmo do fabulário. Em qualquer destes dois últimos casos, fá-lo reenviando a um espaço e a um tempo longínquos, ou seja, ainda segundo a «forma mágica»: «há muito, muito tempo» e «muito, muito longe».

2. O conto e o canto

Com frequência surge, na *praxis* e na teoria literárias, a metáfora do canto como forma de designar a poesia lírica, numa clara ressonância da ancestral ligação desta à música. Menos vulgar é, porém, apesar das reiteradas afirmações de que o conto constitui um género propício à aceitação daquele modo literário, levadas a cabo pela teoria contemporânea, a aplicação da mesma metáfora àquela forma de narrativa breve. Contudo, tratando-se de um género narrativo, não será a forma poemática a que melhor o serve em termos formais. Daí que as teorias do conto geralmente falem em termos de possibilidade ou de tendência e um autor como Mariano Baquero Goyanes afirme que se trata de um género intermédio entre poesia e romance, possuidor de um matiz semipoético, seminovelesco, que só é exprimível nas dimensões do conto¹³. E mais adiante o autor, após ter citado Albert Thibaudet, segundo o qual entre romance e novela «hay la diferencia que existe entre lo que es un mundo y lo que está en el mundo», conclui que essa qualidade de *estar no mundo* convém igualmente ao conto «en cuyas reducidas dimensiones suele estar captado algún instante, algún trózo de vida expresivo e intenso» (*op. cit.*, p. 132).

Digno de comentário é o texto desse excelente contista que foi Jorge Luís Borges, «Contar o conto», e sugestivamente incluído num livro que, por sua vez, tem por título *Este ofício de poeta* e onde defende o conto como lugar onde se preserva aquilo que no romance se perdeu e se fragmentou. Isto nos faz lembrar a aproximação, já recorrente nos vários estudos teóricos sobre o conto, entre este e a poesia, só que agora vista e dita na, como sempre, originalíssima perspectiva borgesiana. Diz-nos, pois, Borges o que já sabíamos a respeito das virtualidades líricas do conto (brevidade e contensão, exploração de situações ou momentos únicos que,

¹³ É esta a definição de conto que o autor dá: «El cuento es un preciso género literario que sirve para expresar un tipo especial de emoción, de signo muy semejante a la poética, pero que no siendo apropiada para ser expuesta poéticamente, encarna en una narrativa próxima a la de la novela, pero diferente de ella en técnica e intención.» (*op. cit.* p. 144).



apesar da narratividade que os percorre, tendem muitas vezes ao estatismo temporal, exploração de recursos expressivos próprios da lírica, enfim, pela ausência de longas digressões ou descrições e a consequente aposta na estética da sugestão), mas surpreende-nos pelo modo original de colocar os problemas. Isto porque vê esta relação, bem à maneira de Borges, invertendo o sentido da relação habitualmente destacada: não já do conto para a poesia, mas ao contrário, desta para aquele. Isto é, vendo o *cantar* poético como uma forma de contar:

Com efeito, hoje, quando falamos de poetas pensamos nos autores de notas líricas, canto de pássaros como «With ships the sea was springled far and nigh, Like stars in heaven» [...]. Enquanto os antigos, quando falam de um poeta – um «fazedor» – o pensam não apenas como o autor dessas altas notas líricas mas também como o narrador de um conto. Um conto onde é possível encontrar todas as vozes da humanidade – não apenas a lírica, a espirituosa, a melancólica mas também vozes de coragem e de esperança. Quer isto dizer que estou falando do que suponho ser a mais antiga forma de poesia: o épico». ¹⁴

As considerações do autor de *O Aleph* vão ainda mais longe, ao insinuar que contar o conto e dizer poesia (e o poema épico, onde precisamente os feitos eram cantados, é o seu paradigma) eram só uma e a mesma tarefa; porque contar o conto era igualmente cantá-lo ¹⁵. E Jorge Luís Borges irá continuando este percurso de aproximação de conto e poesia, até chegar à defesa do primeiro como género ainda com futuro em face da desagregação do romance. Ao contrário deste, que tem de há muito a morte anunciada (e Borges é também dos que pensam que o romance está a acabar), o conto, precisamente porque ainda pode contar e cantar, estará apto a perdurar e, segundo o autor argentino, sob a forma do épico que se julgaria ultrapassado e morto. Isto significa também uma concepção mais lata de conto, que não a de género narrativo oposto a novela e romance, onde o acto de inventar histórias e de as representar num discurso onde a *technê*, ou o fazer poético de que fala Borges, tem lugar preponderante.

Deve-se ainda esclarecer que, no texto em apreço, esta conexão íntima de épica (aqui essencialmente como modelo narrativo, ou tão simplesmente, «conto») e poesia pressupõe a ausência da distinção entre poema épico e romance apenas com base na distinção verso/prosa, ou seja, na palavras do autor, «entre cantar uma coisa e dizer uma coisa» (p. 56), quando, na sua perspectiva, está na diferente natureza do herói. Melhor dizendo, seria na epopeia que esta designação faz sentido, porquanto a importância do épico, reside no seu herói, «um homem que sirva de modelo a todos os homens», enquanto, «a essência da maior parte dos romances, afirma, secundando Mencken, «está na falência de um homem, na degenerescência do carácter.»

Nesta linha de aproximação de conto e poesia, o normal será a detecção de traços desta naquele. Mas não podemos ficar indiferente ao modo como Jorge Luís Borges inverte o mais conhecido e o muito dito para nos dar, de forma brilhante, uma perspectiva que se nos afigura a contra-corrente. Chama-nos sobretudo a atenção o modo como convoca o poema épico que, pela sua extensão, em muitos aspectos parece contrariar as mais conhecidas, e comumente partilhadas, teorias do conto.

Esse mesmo Borges, que diz escrever contos em vez de romances por preguiça, mas também por enfado do que no romance considera ser a «palha» (e que teremos de ler como sendo as partes mais longamente expositivas, descritivas, reflexivas ou explicativas), salienta, afinal, um dos aspectos que na escrita da maturidade lhe é mais caro e que ele praticou

¹⁴ Jorge Luís Borges, *Este ofício de poeta*, Lisboa, Teorema, 2002, p. 51-52 [título original: *This Craft of Verse*].

¹⁵ Cf. *ibid.*, p. 59: «Há outro facto a notar: os poetas parecem esquecer que em tempos contar um conto foi essencial e que não se considerava contar o conto e dizer poesia duas coisas diferentes. Um homem contou um conto; cantou-o; e os seus auditores não o consideraram alguém que tenta exercer dois ofícios, antes alguém que se esforça numa tarefa que tem dois lados. Ou talvez não sentissem haver dois lados, talvez pensassem aquilo tudo como uma coisa essencial».



talvez como ninguém: a técnica da alusão, da expressão contida, indirecta, a pressupor a cultura e a perspicácia do leitor para a entender¹⁶.

Nostálgico, portanto, de um tempo em que «não se considerava contar o conto e dizer poesia duas coisas diferentes», o autor argentino sonha ainda com a futura recuperação dessa unidade perdida, uma forma de compensação para o declínio, ou a morte, do romance. Pode-se suspeitar se não seria Borges o único a acreditar neste regresso sob a forma do épico, mas, como esperança e consolo, a hipótese não deixaria de nos encantar, no caso de retornar hipótese, ao que se crê, bem remota) sob a forma de conto e de canto, como queria aquele autor: «Acredito que o poeta voltará a ser um fazedor, ou seja, contará uma história e também a cantará. E não pensaremos estas duas coisas como diferentes, tal como não as consideramos diferentes em Homero e Virgílio» (*op. cit.*, p. 63).

Para altura oportuna ficará uma reflexão sobre outras formas de «narrativa breve», problematizadas pelo lado da poesia, tomando como objecto de análise uma forma poemática que, com frequência, se aproxima das formas condensadas do conto brevíssimo – o poema em prosa, género que, não raro, atravessado pela narratividade, também parece não querer eximir-se à tentação de ainda *contar* alguma coisa.

Não se ignora hoje a precariedade de uma distinção de modos ou géneros literários exclusivamente ancorada na velha dicotomia poesia/prosa, mas, sendo o conto, na sua forma mais difundida, um género narrativo em prosa, pode reconhecer-se, sem grande esforço, ser o poema em prosa um espaço favorável à aliança de lírica e narrativa, necessariamente breve. Daí que nos «géneros próximos» do conto Mariano Baquero Goyanes incluía precisamente este género lírico¹⁷. Com efeito, vislumbramos, com frequência, como que uma vontade de narrar concisamente, apanágio do conto, nessa forma de poesia lírica. Encontramos, aliás, por vezes, nos contos da actualidade, uma tal condensação discursiva (ocupando uma página, ou menos do que isso) muito próxima do poema em prosa.

No caso de poetas que não se dedicaram à escrita do conto ou de qualquer outra modalidade narrativa, essa incursão pelos caminhos da narração através do poema em prosa (deixando, por ora, de lado o pendor narrativo de muitos poemas em verso, o que merece uma leitura diferentemente orientada), poderá ser lida como um modo de satisfazer, assim, por via indirecta, uma certa apetência pela narração de pequenas histórias; no caso daqueles autores que repartiram a sua actividade literária por géneros diversos, poéticos e narrativos, pode querer dizer que estamos em presença de uma obra não cindida do ponto de vista genológico, como se cada género fosse, assim, uma espécie de natural extensão do outro, sem a preocupação de demarcação de fronteiras; ou, finalmente, num e noutro caso, como modo de nos dizerem que corresponderam a apelos interiores não premeditados, em que, mais do que a preocupação com os géneros, há uma escrita a querer afirmar-se sem restrições formais. E, assim sendo, não se estranhará que, como queria Jorge Luís Borges, contar seja também cantar.

¹⁶ Cf. «O credo de um poeta», *op. cit.*, p. 130-131: Agora cheguei à conclusão (e esta conclusão pode parecer triste) de que já não acredito na expressão: só acredito na alusão. Afinal, o que são as palavras? As palavras são símbolos para memórias partilhadas. Eu uso a palavra e o outro tem que ter alguma experiência do que a palavra quer dizer. De outro modo, a palavra nada significa. Creio que só podemos aludir, só podemos tentar fazer o leitor imaginar. O leitor, se for suficientemente rápido, pode satisfazer-se se apenas sugerimos uma coisa».

¹⁷ Segundo este autor, a «fórmula simplista» para distinguir um e outro consiste no seguinte: quando o assunto se deixa resumir, estaríamos em face de um *conto*; quando tal não é possível, ou não seja fácil, é de supor que se trate de um *poema em prosa* (cf. *op. cit.*, p. 130).



José Romera Castillo
UNED – Madrid

Perspectivas de estudio del cuento literario en España en los albores del nuevo siglo¹

Palabras clave: Estado de la cuestión, cuento español actual.

Keywords: bibliographic overview; contemporary Spanish short story

Resumen: Se realiza un estado de la cuestión de las últimas publicaciones, centradas sobre el cuento actual en España, tanto en aspectos teóricos como análisis de diferentes cuentos de diversos autores.

Abstract: In this article we provide an overview of the latest publications on the contemporary short story in Spain, covering both theoretical aspects and specific analyses of different short stories by different authors.

No es la primera vez que tengo la oportunidad de estar en Portugal, un país para mí tan querido y admirado, por razones personales y profesionales. Por lo que a estas últimas se refiere, citaré mi participación en el *I Colóquio Luso-Espanhol* y *II Colóquio Luso-Brasileiro de Semiótica*, celebrado en Porto, del 25 al 28 de noviembre de 1985, en el que presenté una información y un balance de

la Asociación Española de Semiótica, fundada por iniciativa mía² y que por aquel entonces cumplía sus primeros años; así como mi intervención en el *III Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, que tuvo lugar en Lisboa, del 1 al 5 de octubre de 1991, donde presenté un trabajo sobre la presencia de lo medieval en una de las recopilaciones más importantes de cuentos de la España del siglo XVI³, que, por cierto, en ocasiones, fue muy seguida por Gonçalo Fernandes Trancoso⁴, ese gran recopilador portugués de cuentos del mismo periodo. A estos escenarios se une ahora la universidad de esta bellísima ciudad de Aveiro.

Por ello, quiero expresar mi agradecimiento más sincero tanto a esta institución y al Departamento de Línguas e Culturas, como, muy especialmente, al profesor – y ya querido

¹ Se publica el texto de la conferencia pronunciada en el Departamento de Línguas e Culturas de la Universidade de Aveiro, el 9 de octubre de 2002.

² Cf. José Romera Castillo, «La Asociación Española de Semiótica: información y balance», in *Da Semiótica – Actas do I Colóquio Luso-Espanhol e do II Colóquio Luso-Brasileiro*, Lisboa, Vega/Universidade, 1988, p. 153-164.

³ Cf. José Romera Castillo, «Ecos de la literatura medieval en *El Patrañuelo*, de Timonedra», in *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Cosmos, vol. III, 1993, p. 203-207, incluido posteriormente en mi libro, *Calas en la literatura española del Siglo de Oro*, Madrid, UNED, 1998, p. 329-334.

⁴ En su obra, *Contos e historias de proveito e exemplo*, edición de J. Palma-Ferreira, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1974.



amigo – António Manuel Ferreira que, en nombre propio y en el del equipo de investigación sobre “Narrativa Breve”, ha tenido la gentileza de invitarme para poder compartir con todos ustedes – a quienes también he de agradecerles muy vivamente su interés – unas reflexiones sobre un ámbito literario – el del cuento – que últimamente goza de tan buena – buenísima – salud.

Ante todo, debo indicar que mis pretensiones se orientan a que este trabajo se inserte, como un grano de arena más, en el reforzamiento de las relaciones intelectuales y literarias entre Portugal y España, países estrechamente ligados por tantos vínculos a lo largo de la historia y que, en la actualidad, se intensifican vivamente, como se puso de manifiesto, por ejemplo, en un acontecimiento reciente. En efecto, el 5 de octubre de 2002 se clausuraba en España la vigésima edición de la Feria Internacional del Libro, *Liber*, uno de los eventos más importantes dedicados al libro -un salón celebrado en Madrid y Barcelona-, siendo el país invitado Portugal, bajo el lema *O prazer das palavras*, en el que el pabellón de la literatura lusa quedó muy alto. Felizmente cada vez la presencia portuguesa en España es más viva y palpante. Pues bien, este tipo de acontecimientos, pese al cierto mercantilismo del que es imposible no contaminarse, sirven para abrir ventanas en la comunicación intelectual a la que me refería anteriormente. De entre las numerosas traducciones realizadas en España últimamente – presentadas también en *Liber*- destacaré -por lo que a nuestro objetivo se refiere- la obra importante y oportuna, *Antología del cuento portugués*⁵, realizada por el escritor João de Melo (Azores, 1949) – “uno de los mejores novelistas actuales, del que hace unos años se tradujo al español su obra *Gente feliz con lágrimas*”⁶, sobre la emigración a tierras lejanas-, «que será de uso imprescindible para familiarizar al lector español con una de las mejores y más vitales literaturas europeas, de altísima calidad y exigencias estilísticas», al seleccionar una nómina de cuentos que arranca «con el historiador y novelista romántico Alexandre Herculano (1810-1877) y que finaliza ya en nuestro días, con un autor actual como José Luis Peixoto (Alentejo, 1974)»⁷.

Asimismo, para terminar el exordio, recordaré que, como es bien sabido, el género narrativo de la cuentística, aunque ha tenido en todos los tiempos, desde el origen de la humanidad, una recia presencia en las vidas de los hombres y en su espacio cultural, sin embargo, históricamente, su desarrollo ha sido menos floreciente que el de sus hermanas mayores la novela y la novela corta en el ámbito literario. Pese a ello, es cierto también que últimamente el cuento ha florecido con inusitada fuerza, tanto en lo concerniente a la creación como a la atención crítica que ha merecido. Partiendo de esta base, mis reflexiones se centrarán en lo que más a mano tengo y mejor conozco, ciñéndome a una selección – todo lo limitada que se quiera – de lo que en estos últimos años se ha avanzado en España – con algunas referencias (pocas) a Hispanoamérica – en el terreno de la creación, la teoría y análisis literarios sobre esta modalidad de escritura que florece con fuerza, como han puesto de manifiesto diversos estados de la cuestión recientes, referidos especialmente al cuento literario⁸ en los últimos años del pasado siglo XX. Para acotar más el ámbito, señalaré que en este trabajo no tendré en cuenta, por limitaciones editoriales, ni el microrrelato que goza, asimismo, de una gran pujanza entre nosotros, ni las numerosas traducciones que desde diversas lenguas se han vertido al español.

⁵ Madrid, Alfaguara, 2003.

⁶ Madrid, Alfaguara, 1992.

⁷ Como constataba Mercedes Monmany, «De Lobo Antunes al regreso del padre Amaro», *ABC Cultural* 558, 2002, p. 17.

⁸ Por razones de espacio no puedo referirme a otras tipologías de cuentos.



1. Una selección bibliográfica sobre el estudio del cuento

Como señalaba anteriormente, el cultivo del cuento en la literatura española actual goza de un esplendor inusitado⁹. Nunca, en España, se había producido tanta cantidad y calidad de relatos breves como a finales del siglo pasado e inicios del nuevo. Asimismo, como es obvio, paralelamente a tan recia producción se ha producido un fuerte interés por su estudio. Por ello, me van a permitir que traiga a colación unos pocos estudios que, desde mi punto de vista, son muy significativos dentro del panorama de la investigación sobre la cuentística en el país de Cervantes, con el fin de refrescar la memoria, en algunos casos, y ofrecer nueva información, en otros. Ni que decir tiene que, por razones de espacio, en esta selección me referiré exclusivamente a una serie de libros, dejando a un lado, en general, artículos – sólo traeré a colación unos pocos –, trabajos recogidos en volúmenes, prólogos a libros y antologías, así como tampoco tendré en cuenta los volúmenes publicados en estos últimos años sobre la obra cuentística de un autor determinado de diferentes periodos de la literatura española¹⁰.

1.1. Para empezar...

Al referirse a la teoría moderna del cuento literario en España – dejando a un lado los estudios sobre narrativa en general en los que se hace alusión a esta tipología de escritura y a lo que los escritores postulan sobre ella¹¹ – es de obligado cumplimiento hacer mención a los pasos dados por Mariano Baquero Goyanes, quien tras haber realizado su tesis de doctorado sobre el cuento español del siglo XIX¹², se interesó por la teoría de los géneros narrativos y publicó, en Argentina, dos breves epítomes sobre *Qué es la novela*¹³ y *Qué es el cuento*¹⁴, en la misma colección en la que, unos años antes, Enrique Anderson Imbert publicara *El cuento español*¹⁵. Podemos decir, pues, que el breve ensayo de Baquero sería una piedra angular en el inicio del interés teórico en España por esta modalidad de escritura. Afortunadamente poseemos una nueva edición de *Qué el cuento*¹⁶, con un esclarecedor prólogo de

⁹ Cf. Fernando Valls, «El renacimiento del cuento en España (1975-1990)», *Lucanor* 6, 1991, p. 27-42; Juan José Millás, «Lo que cuenta el cuento. El auge del relato breve», *El País*, 1 de noviembre, 1987, p. 21-22; Medardo Fraile, «¿El resurgir del cuento?», *Ínsula* 512-513, 1989, p. 10, etc.

¹⁰ Como por ejemplo los de Ángeles Ezama Gil, *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, Universidad, 1992; Rolf Eberenz, *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*, Madrid, Gredos, 1989; Brigitte Leguen, *Estructuras narrativas en los cuentos de Alarcón*, Madrid, UNED, 1988; José Luis Martín Nogales, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, Madrid, Cátedra, 1984; Epicteto Díaz Navarro, *Del pasado incierto. La narrativa breve de Juan Benet*, Madrid, Editorial Complutense, 1992; Antonio Candau, *La obra narrativa de José María Merino*, León, Diputación Provincial, 1992; Francisco J. Higuero, *La memoria del narrador. La narrativa breve de Jiménez Lozano*, Valladolid, Ámbito, 1993, etc.

¹¹ Cf. Santos Alonso, «Poética del cuento. Los escritores actuales meditan sobre el género», *Lucanor* 6, 1991, p. 43-54; José M.ª Pozuelo Yvancos, «Escritores y teóricos: la estabilidad del género cuento», in Carmen Becerra et al. (eds.), *Asedios ó conto*, Vigo, Universidade, 1999, p. 37-48, etc.

¹² *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1949. Una puesta al día de los trabajos de Mariano Baquero Goyanes sobre el cuento la ha realizado su hija, Ana Baquero, bajo el título de *El cuento español: del Romanticismo al realismo*, Madrid, CSIC, 1992.

¹³ Buenos Aires, Columba, 1961; con otras dos ediciones en 1966 y 1975.

¹⁴ Buenos Aires, Columba, 1967; con otra edición en 1974.

¹⁵ Buenos Aires, Columba, 1959; con otras ediciones en Buenos Aires: Marymar, 1979 y Barcelona: Ariel, 1992, 1996.

¹⁶ Murcia, Universidad, 1988.



Francisco Javier Díez de Revenga, realizado desde la óptica del método del *perspectivismo*, claro antecedente de los estudios más formalistas y semióticos.

A los trabajos de Baquero Goyanes le han seguido otros muchos -sobre los que ahora no puedo detenerme en su totalidad- como puede verse en diversos estados de la cuestión¹⁷. Ahí están los volúmenes, entre otros, de Eduardo Tijeras, *Últimos rumbos del cuento español*¹⁸; Erna Brandenberger, *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*¹⁹; Juan Paredes Núñez, *Algunos aspectos del cuento literario (Contribución al estudio de su estructura)*²⁰; Joseluis González, *Papeles sobre el cuento español*²¹; Jorge Ferrer-Vidal, *Confesiones de un escritor de cuentos*²² y otros más que se podrían citar, además de los que traeré a colación después²³.

Las revistas también han impulsado la investigación sobre la cuentística. En primer lugar, quisiera destacar que, en España, además de la atención que diversas revistas de diferente

¹⁷ Cf. por ejemplo -además del libro de Nuria Carrillo y las Actas del SELITEN@T, a los que me referiré después- los trabajos de Catharina V. de Vallejo, «El estado actual de la teoría cuentística en lengua castellana», *Lucanor* 1, 1988, p. 47-60; Fernando Valls, «El cuento español actual. Bibliografía», *Lucanor* 6, 1991, p. 93-97; José Romera Castillo, «Panorama del análisis semiótico del cuento en España», in Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Berna, Peter Lang, 1995, p. 103-124 y «El cuento», en su obra, *Enseñanza de la Lengua y la Literatura*, Madrid, UNED, 1996, p. 167-184; Genara Pulido Tirado, «La teoría del cuento en la España de los años noventa. Un balance», in José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbaño (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor Libros, 1993, p. 561-577, etc.

¹⁸ Buenos Aires, Columba, 1969.

¹⁹ Madrid, Editora Nacional, 1973.

²⁰ Granada, Universidad, 1986.

²¹ Pamplona, Hierbaola, 1992.

²² Pamplona, Hierbaola, 1993.

²³ Sobre el cuento hispanoamericano -fuera del alcance de este trabajo - conviene recordar - además de las teorizaciones de eminentes escritores, practicantes del género, como, por ejemplo, las del dominicano Juan Bosch, *Teoría del cuento*, Mérida, Venezuela, Universidad de los Andes, 1967, o Julio Cortázar, *La casilla de los Morelli*, 4.ª ed., Barcelona, Tusquets, 1988, compilación de Julio Ortega, especialmente los apartados: «Algunos aspectos del cuento», «Del cuento breve y sus alrededores»; además de «El cuentista», prólogo a la traducción de Edgar A. Poe, *Cuentos*, Madrid, Alianza, 1970 - los trabajos de Enrique Anderson Imbert, *El cuento español*, Barcelona, Ariel, 1996; Emilio Carilla, *El cuento fantástico*, Buenos Aires, Nova, 1968; Mario A. Lancelotti, *De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento*, Buenos Aires, Eudeba, 1974; Raúl Castagnino, *Cuento-artefacto y artificios del cuento*, Buenos Aires, Nova, 1977; Edelweis Serra, *Tipología del cuento literario. Textos hispanoamericanos*, Madrid, Cupsa, 1978; Carmen de Mora Valcárcel, *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*, Sevilla, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1982; Gabriela Mora, *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1985; con 2.ª ed.ª corregida y ampliada en Buenos Aires, Alberio Vergara, 1993; Ana Rueda, *Relatos desde el vacío: un estudio crítico del cuento hispánico contemporáneo*, Vanderbilt University, University Microfilms International, 1985 -con versión impresa: *Relatos desde el vacío. Un nuevo espacio crítico para el cuento actual*, Madrid: Orígenes, 1992 -; Alfredo Pavón (ed.), *El cuento está en no creérselo*, Tuxtla Gutiérrez, Universidad Autónoma de Chiapas, 1986 y *Teoría y práctica del cuento. Encuentro Internacional 1987*, Morelia, Instituto Michoacano de Cultura, 1987; Catharina V. de Vallejo (ed.), *Teoría cuentística del siglo XX. Aproximaciones hispánicas*, Miami, Universal, 1989 y *Elementos para una semiótica del cuento hispanoamericano del siglo XX*, Miami, Universal, 1992; Carmen Lugo Filippi, *Los cuentistas y el cuento*, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1991; Lauro Zavala (ed.), *Teorías del cuento I: Teorías de los cuentistas*, México, UNAM, 1993; 2.ª ed., 1995, *Teorías del cuento II: La escritura del cuento*, México, UNAM, 1995; 2.ª ed., 1996 y *Teorías del cuento III: Poéticas de la brevedad*, México, UNAM, 1996; Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (eds.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Caracas, Monte Ávila, 1997; 1.ª ed., 1993; Enrique Pupo-Walker (ed.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia, 1995; Eva Valcárcel (ed.), *El cuento hispanoamericano del siglo XX. Teoría y práctica*, A Coruña, Universidade, 1997; Patricio Gayalde Palacios, *La interpretación, el texto y sus fronteras. Estudios de las interpretaciones críticas de los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, UNED, 2001; Luis Leal, *Historia del cuento hispanoamericano*, México, Ediciones de Andrea, 1971, etc. Hay algunas revistas dedicadas a esta modalidad de escritura como, por ejemplo, la mexicana *El cuento*, dirigida por Edmundo Valdés, centrada en el estudio de crítica y teoría literaria del género. Un panorama bibliográfico al respecto puede verse en Daniel Balderston, *The Latinamerican Short Story an Annotated Guide to Anthologies and Criticism*, Nueva York, The Greenwood Press, 1992.



cariz han dedicado al cuento, existe una extraordinaria publicación dedicada a esta modalidad de escritura. Me refiero a *Lucanor. Revista del cuento literario*. La publicación, patrocinada por la Institución *Príncipe de Viana* del Gobierno de Navarra, se edita semestralmente en Pamplona, desde mayo de 1988, regida por Joseluís González y José Luis Martín Nogales. La revista se compone de dos secciones: "Creaciones", en la que se editan – como se indica en ella – «obras inéditas de autores que emplean el cuento como una de sus formas habituales de expresión», con la pretensión de «ser un escaparate de las diversas tendencias y métodos narrativos de escritores actuales en la composición del cuento»; e "Investigación", donde aparecen artículos y trabajos centrados en el cuento literario español²⁴ e hispanoamericano contemporáneo, esencialmente. La revista ha jugado un importantísimo papel – y lo sigue haciendo – en el desarrollo del interés por el estudio del cuento literario en España²⁵. Otras revistas, sin estar dedicadas exclusivamente al género, han publicado números monográficos de gran interés sobre el cuento, como, por ejemplo, *Ínsula*²⁶, *República de las Letras*²⁷, *Nuevas Letras* (Almería)²⁸, *Monteagudo* (Universidad de Murcia)²⁹, etc.

1.2. Últimos estudios (una selección)

A continuación, haré una selección de una serie de investigaciones sobre el cuento, de diverso cariz, que han aparecido en España en los últimos años.

1.2.1. Sobre teoría e interpretación del cuento

Quisiera destacar el volumen colectivo de gran interés de Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*³⁰. Tras la "Presentación" de los editores (p. 7-11), el libro está dividido en cuatro apartados. El primero, dedicado a "Estudios teóricos" (p. 13-124), contiene los trabajos de Luis Beltrán Almería, «El cuento como género literario» (p. 15-31); Peter Fröhlicher, «Modelos narrativos» (p. 32-45); Julio Peñate Rivero, «El cuento literario y la teoría de los sistemas: propuestas para una posible articulación» (p. 46-65); Elsa Dehennin, «En pro de una narratología estilística aplicada al cuento» (p. 66-85); Irene Andres-Suárez, «El

²⁴ Destacaré dos números monográficos: el n.º 6, 1991, sobre *El cuento en España 1975-1990* y el n.º 11, 1994, en el que se recogen las ponencias presentadas en el Grand Séminaire sobre *El cuento español contemporáneo*, celebrado en Neuchâtel (Suiza), en mayo de 1993, con trabajos imprescindibles de José Luis Martín Nogales, «El cuento español actual. Autores y tendencias» (p. 43-67); Irene Andres-Suárez, «Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo» (p. 69-82); Marco Kunz, «Cuentos sobre el cuento» (p. 83-99); Luis López Molina, «La abandonada en el Rastro un relato ramoniano arquetípico» (p. 101-127); Julio Peñate Rivero, «Cuento literario y teoría de la argumentación» (p. 129-140) y Medardo Fraile, «Ochenta cuentos en busca de su autor» (p. 141-156).

²⁵ Para más datos sobre la revista cf. Carlos Mata Induráin, «El cuento en Navarra en los años noventa», in José Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor Libros, 2001, p. 91-102, especialmente p. 100-101.

²⁶ Cf. especialmente los números monográficos: el n.º 495, 1988, sobre *El estado de la cuestión. El cuento, I* – en el que se recoge una selección de ponencias del III Encuentro de escritores y críticos de las lenguas de España –, el n.º 496, 1988, sobre *El estado de la cuestión. El cuento, II* – coloquio – y el n.º 568, 1994, coordinado por Fernando Valls, sobre *El cuento español, hoy* – en el que conviene ver, muy especialmente, los trabajos de José Luis Martín Nogales, «La edición y difusión del cuento» y Nuria Carrillo, «La expansión plural de un género: el cuento 1975-1993» (p. 6-9 y 9-11, respectivamente).

²⁷ N.º 22, 1988, sobre *La situación de las letras españolas. El cuento*.

²⁸ N.º 8, 1988, sobre *El cuento hoy en España*, con el interesante artículo, entre otros, del escritor Fernando Quiñones, «Basta de cuentos» (p. 66-67).

²⁹ N.º 1, 1996, 3.ª época, bajo el lema *Del cuento a la novela corta*.

³⁰ Berna, Peter Lang, 1995, p. 103-124 (2.ª ed., 1996).



micro-relato. Intento de caracterización teórica y deslinde con otras formas literarias afines» (p. 86-102) y José Romera Castillo, «Panorama del análisis semiótico del cuento en España» (p. 103-124). El segundo, está dedicado a «El cuento español en el Siglo de Oro» (p. 125-220), con trabajos de Georges Güntert, «Tipología narrativa y coherencia discursiva de las *Novelas Ejemplares*» (p. 127-150); Aldo Ruffinato, «La ficción más allá de la muerte (Autor, lector y personaje como 'cibernautas' en la realidad virtual del *Persiles*)» (p. 151-177); María Caterina Ruta, «Don Álvaro Tarfe entre Cervantes y Avellaneda» (p. 178-190) y Pedro Ruiz Pérez, «La historicidad del discurso: el carácter oral del cuento no literario (Para la caracterización del relato breve en los siglos XVI y XVII)» (p. 191-220). El tercero, se centra en «El cuento español: siglos XIX y XX» (p. 221-417), con trabajos de Leonardo Romero Tobar, «Sobre la acogida del relato fantástico en la España romántica» (p. 223-237); María-Paz Yáñez, «Los cuentos de *La gaviota*: punto de partida del discurso literario de Fernán Caballero» (p. 238-262); Ángeles Ezama Gil, «Datos para una poética del cuento literario en la España de la Restauración: los prólogos de las colecciones. Otros escritos» (p. 263-281); Rafael Rodríguez Marín, «Teoría de la lengua y práctica narrativa en los relatos breves de Clarín» (p. 282-302); Alan Smith, «Un cuento de Galdós: ¿Dónde está mi cabeza?» (p. 303-321); Túa Blesa, «La puerta giratoria. Sobre un cuento de Ana María Moix» (p. 322-332); Milagros Cristóbal, «*La chica de abajo* de Carmen Martín Gaité» (p. 333-357); Irene Andres-Suárez, «Medardo Fraile, maestro en el arte de la evocación» (p. 358-375); Sibylla Laemmel Serrano Dolader, «Contar el poeta: *Oscuro dominio* de Juan Larrea. Narratividad del poema en prosa» (p. 376-393) y Darío Villanueva, «Análisis narratológico de un relato enmarcado: *El camino de Quitay-Pon* de Álvaro Cunqueiro» (p. 394-417). Y el cuarto, sobre «El cuento hispanoamericano» (p. 419-509), contiene las investigaciones de Jaime Alazraki, «Sobre el género literario de *El matadero*» (p. 421-436); Pier Luigi Crovetto, «Strutture narrative e segni in *El matadero* di Esteban Echeverría» (p. 437-459); Catharina V. de Vallejo, «El eje paradigmático como dominante del cuento hispanoamericano y su funcionamiento en *Rosa María* de Rafael Arévalo Martínez» (p. 460-474); Giovanna Minardi, «La escritura delirante de Julio Ramón Ribeyro» (p. 475-487) y José M.ª Pozuelo Yvancos, «García Márquez y el estilo del cuento tradicional» (p. 488-509).

He querido reseñar el contenido del libro porque le será muy útil al investigador, ya que, además del gran interés de los seis estudios primeros dedicados a la teoría y estado de la cuestión, en los análisis de los tres restantes apartados se encuentran incrustadas unas reflexiones teóricas y bibliográficas dignas de ser tenidas muy en cuenta.

1.2.2. Las Actas de un Congreso

Del 8 al 11 de abril de 1997 se celebró el II Simposio de la Asociación Galega de Semiótica en la joven Universidade de Vigo (Galicia), con el fin de impulsar los estudios sobre la cuentística tanto en lengua española como gallega. Las aportaciones, expuestas en el evento de carácter internacional, fueron recogidas en el volumen de Carmen Becerra *et alii* (eds.), *Asedios ó conto*³¹. La obra, redactada tanto en una lengua como en la otra, está estructurada en dos partes (aunque no venga especificado tipográficamente). En la primera, destacan los trabajos de los especialistas invitados que tratan aspectos relacionados con la teoría del cuento, según se puede ver en las investigaciones de José M.ª Paz Gago, «Un século asediando ó conto» (p. 10-14); Gabriela Mora, «Alrededor del cuento hispanoamericano» (p. 15-24); José Romera Castillo, «Algo más sobre la enseñanza del cuento» (p. 25-35) y José María Pozuelo Yvancos, «Escritores y teóricos: la estabilidad del género cuento» (p. 37-48). En la segunda, se recogen las comunicaciones expuestas en el Congreso, de carácter desigual, que se centran, funda-

³¹ Vigo, Servicio de Publicacións de la Universidade, 1999.



mentalmente – además de alguna que otra teórica³² – en la aplicación de pautas del marco teórico al análisis de cuentos escritos en español, gallego o inglés. El ramillete de trabajos, en conjunto, da muestra, una vez más, del creciente interés que el estudio del cuento despierta en España.

1.2.3. El cuento en la década de los ochenta

Sin duda alguna, el panorama más completo que traza los últimos rumbos por los que ha transitado nuestra modalidad de escritura en la penúltima década del siglo es el de Nuria Carrillo, *El cuento en la década de los ochenta*³³. El libro, con un prólogo de Fernando Valls, «Nuevas cuentas del cuento» (p. 9-12), se detiene en el análisis de los volúmenes de relatos breves y está estructurado en tres grandes direcciones: la sociológica (p. 15-56), la poética (p. 57-112) y la histórica (p. 113-228). Como señala la autora, «la primera sitúa al texto en su contexto, tratando de delimitar los pros y los contras del tan mentado auge del cuento³⁴; con la segunda, he pretendido poner sobre la mesa problemas vigentes y sugerencias que con más propiedad habrá de revisar la Narratología³⁵; la tercera, clasifica un corpus variado³⁶ al que, con el planteamiento de este trabajo, resultaría imposible estudiar minuciosamente en su diversidad». «Además – sigue señalando la estudiosa –, en el marco de la eclosión del género narrativo, el cuento de los 80 diversifica sus posibilidades temáticas y formales, en una pluralidad de tendencias y estilos consecuencia tanto de una nueva sensibilidad literaria que afecta por igual a contenidos y expresión, como de la multiplicidad generacional de los escritores que lo cultivaron» (p. 13-14). Finalmente, la cuarta parte del libro está constituida por un «Apéndice» (p. 229-259) de gran interés, en el que el investigador interesado puede encontrar, además de la «Bibliografía citada» en el volumen (p. 238-254) – una relación de libros, artículos y prólogos muy completa sobre el tema-, una recopilación bibliográfica de «Colecciones de cuentos» (p. 254-258) y «Antologías» (p. 258-259). En suma, la obra de Nuria Carrillo se convierte así en una pieza fundamental dentro del tablero de estudio de la cuentística en España en la mencionada década, que coincide, más o menos, con la etapa de la transición política, tras la desaparición del franquismo, en la que España se renovó y se actualizó en tantos y tantos órdenes. A esta trayectoria diacrónica, se une la continuación panorámica que establecimos en las Actas del X Seminario Internacional del SELITEN@T, a la que me referiré después, sobre el cuento en la década de los noventa.

³² Especialmente las de Magdalena Aguinaga Alfonso, «Género y tipología del cuento literario» (p. 49-56); José Manuel García Rey, «En torno al cuento» (p. 233-238) y Antonio Cid, «Contar el cuento: la autorreferencialidad en el cuento español» (p. 239-244).

³³ Madrid/Burgos, F.I.D.E.S.C.U./Universidad de Burgos, 1997.

³⁴ Con dos apartados: uno, primero, en el que se realiza un «Primer acercamiento: una sociedad y una literatura en cambio» (p. 15-23) y otro, segundo, sobre «El cuento, ¿un género en auge?» (p. 23-56), con varios epígrafes: «Motivos para el escepticismo» (p. 23-36) –en donde se estudia «La posición de la crítica» (p. 23-28), «El cauce editorial: ¿la cenicienta de nuestras letras?» (p. 28-32) y «¿Un potencial lector a la altura de las circunstancias?» (p. 33-36)-, «Entre la euforia y la moderación. Algunos motivos para el optimismo» (p. 36-56) –en donde se analiza «La expectativa lectora» (p. 36-40) y «Los medios de difusión» (p. 40-56)-.

³⁵ De gran interés desde el punto de vista teórico al tratar sobre «Los difíciles límites del cuento moderno» (p. 57-60), «Un género sin nombre» (p. 61-67) y «La poética de los cuentistas de los 80 en relación con el estado de la cuestión en la crítica hispánica» (p. 67-112) –en donde la autora hace «Algunas puntualizaciones» sobre «Las dimensiones: un dato no meramente externo» (p. 67-72), «Otras peculiaridades genéricas» (p. 72-84), «Las propiedades del contenido» (p. 85-95), «Sobre los finales» (p. 95-101), «Su relación con otros géneros» (p. 101-107) y «El polimorfismo del cuento español de los 80» (p. 107-112)-.



2. Labor sobre el cuento del centro de investigación de semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías

Dentro de los objetivos marcados, me referiré, en segundo lugar, al interés sobre el estudio y difusión del cuento que estamos llevando a cabo un equipo de trabajo. En el SELITEN@T, un Centro de Investigación que dirijo, desde 1991, en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)³⁷ de Madrid – cuyas actividades (reconstrucción de la vida escénica, escritura autobiográfica, literatura y teatro y su relación con las nuevas tecnologías, etc.) pueden verse en la página web: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>– hemos dedicado atención a la cuentística, dentro de nuestro interés por la literatura actual, a través de diversas iniciativas.

2.1. Actas de Congresos Internacionales

Son varios y variados los Seminarios Internacionales que, anualmente y bajo mi dirección, hemos llevado a cabo³⁸. Uno de ellos, el décimo, que se celebró en la UNED de Madrid, del 31 de mayo al 2 de junio de 2000, puede leerse en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*³⁹, con sesiones plenarias de Ángeles Encinar (Saint Louis University, Campus de Madrid), Fernando Valls (Universidad Autónoma de Barcelona), José Luis Martín Nogales (director de *Lucanor* y del Centro Asociado a la UNED de Navarra), Nuria Carrillo (Universidad de Burgos), Luis Beltrán Almería (Universidad de Zaragoza) – más la participación de la escritora Clara Sánchez – y cincuenta y tres comunicaciones⁴⁰. Sobre el contenido de estas Actas volveré posteriormente.

2.2. Revista *Signa*

El Centro edita, anualmente, bajo la dirección del profesor José Romera, la revista *SIGNA* en dos formatos:

³⁶ En las siguientes ramificaciones: «Los cuentos fantásticos» (p. 113-168) – a través de una «Introducción» (p. 113-119), «La ficción inverosímil» (p. 119-162) y «La ficción verosímil» (p. 162-168); «Los cuentos realistas» (p. 169-213) y «La estilización de la realidad» (p. 213-228).

³⁷ Una amplia historia del Centro de Investigación, realizada por José Romera Castillo, puede verse en el n.º 8, 1999, p. 151-177. También en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>.

³⁸ Cf. además las Actas de los otros Seminarios: José Romera Castillo et al. (eds.), *Ch. S. Peirce y la literatura*, *Signa* 1, 1992, *Semiótica(s). Homenaje a Greimas*, Madrid, Visor Libros, 1994 y *Bajtín y la literatura*, Madrid, Visor Libros, 1995; *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor Libros, 1993, *Biografías literarias (1975-1997)*, Madrid, Visor Libros, 1998 y *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, Madrid, Visor Libros, 2000; *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 1996; *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor Libros, 1999, *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 2002, *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 2003 y *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2203)*, Madrid, Visor Libros, 2004, en prensa; así como *Literatura y multimedia*, Madrid, Visor Libros, 1997. Distribución: visor-libros@visor-libros.com y <http://www.visor-libros.com>.

³⁹ Madrid, Visor Libros, 2001, 743 págs. Con reseñas de Francisco E. Puertas Moya, en *Epos XVII*, 2001, p. 491-194; e Irene Aragón González, en *Signa* 11, 2002, p. 335-340. Las Actas se completan con los dos trabajos de los investigadores, pertenecientes a nuestro Centro de Investigación (expuestos en el Seminario Internacional), Felipe Díaz Pardo, Francisco Linares Valcárcel y Dolores Romero López, publicados en *Signa*, a los que me referiré después.

⁴⁰ Sobre el contenido del volumen puede verse la amplia «Presentación» de José Romera, en *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor Libros, 2001, p. 9-30.



a) Impreso (Madrid: Ediciones UNED)⁴¹.

b) Electrónico: <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>

La revista (en los 12 números editados hasta el momento) ha publicado diversos artículos sobre el cuento⁴². En el n.º 11 pueden leerse dos importantes trabajos – claro complemento de las Actas anteriormente citadas –, sobre las reseñas de cuentos aparecidas en dos importantes diarios madrileños de difusión nacional en la década de los noventa, realizadas por investigadores del Centro: Felipe Díaz Pardo, «Reseñas de cuentos aparecidas en los diarios *ABC (ABC Cultural)* y *El País (Babelia)* 1991-1995» y Francisco Linares Valcárcel y Dolores Romero López, «Reseñas de cuentos aparecidas en los diarios *ABC (ABC Cultural)* y *El País (Babelia)* 1996-1999»⁴³.

2.3. Publicaciones del director

Desde siempre he sentido una predilección por el género de la cuentística; de ahí que, además de promocionar su estudio, algunas de mis investigaciones han versado sobre esta modalidad de escritura⁴⁴. Reseñaré algunas de ellas.

2.3.1. Prólogos

En este apartado señalaré que, además del prólogo al libro de relatos, *Cuentos de la fascinación y el misterio cotidiano*⁴⁵, de Felipe Serrano, he realizado tres prólogos a las X ediciones del Premio Narración Breve “Universidad Nacional de Educación a Distancia” – sobre el que añadiré algo posteriormente-, recogidos en tres volúmenes⁴⁶; así como hice en la “Presentación”, al volumen de las Actas de uno de nuestros Seminarios sobre el cuento – ya mencionadas– una síntesis del contenido del mismo⁴⁷.

2.3.2. Edición y estudios de piezas cuentísticas

Una atención especial ha recaído en la obra cumbre de uno de los autores de la literatura medieval española que mejor cultivó el género de la cuentística. Me refiero a Don Juan

⁴¹ Distribución: revistas@marcialpons.es y libreria@adm.uned.es.

⁴² Como, por ejemplo, el trabajo del teórico mexicano Lauro Zavala, «Hacia un modelo semiótico para la teoría del cuento», *Signa* 7, 1998, p. 357-366 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>).

⁴³ En *Signa* 11, 2002, p. 71-111 y 113-161, respectivamente. Trabajos que pueden verse en la página web: <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>.

⁴⁴ Entre otras actividades relacionadas con esta modalidad de escritura, reseñaré que he impartido diversas conferencias: «Estructura del cuento popular y su adaptación literaria», en un Seminario sobre el cuento, celebrado en Madrid, en el Colegio Mayor “Isabel de España”, del 4 al 6 de febrero de 1980; «Los cuentos de *Clarín*» (2 conferencias), en la Universidad de Deusto (Bilbao), el 28 de marzo de 1985; «Análisis semiótico del relato breve», en el Romanisches Seminar der Universität Kiel (Kiel, Alemania), el 14 de junio de 1988; «El cuento en la década de los noventa», en el Instituto Cervantes (Nueva York), el 17 de mayo de 2002; y «Perspectivas del cuento literario», Departamento de Línguas e Culturas de la Universidade de Aveiro (Portugal), el 9 de octubre de 2002. Asimismo he dirigido un Seminario sobre *El cuento en España*, en el Centro Asociado a la UNED de Lanzarote (Arrecife), del 22 de abril al 8 de mayo de 1999.

⁴⁵ Madrid, Libertarias/Prodhuvi, 1992, p. 9-11.

⁴⁶ “El ingenio las engendrará...” I y II Premios de Narración Breve “Universidad Nacional de Educación a Distancia”, Madrid, UNED, 1992, p. 5-7; “... Las parió mi pluma...” III, IV y V Premios de Narración Breve “Universidad Nacional de Educación a Distancia”, Madrid, UNED, 1995, p. 7-9, y “... Y van creciendo...” VI, VII, VIII y IX Premios de Narración Breve “Universidad Nacional de Educación a Distancia”, Madrid, UNED, 1999, p. 9-18).

⁴⁷ José Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor Libros, 2001, p. 9-30.



Manuel y a su obra *El Conde Lucanor*. Sobre ella publiqué tres trabajos, recopilados posteriormente en *Estudios sobre "El Conde Lucanor"*⁴⁸, además de otros a los que me referiré después.

Pero ha sido la obra *El Patrañuelo*, del valenciano Joan Timoneda – un gran recopilador español de cuentos del siglo XVI –, la que ha merecido una pormenorizada investigación. Además de la edición crítica de la mencionada reunión de las veintidós patrañas⁴⁹, la recopilación de diversos trabajos en mi libro *En torno a "El Patrañuelo"*⁵⁰, han sido numerosos trabajos dedicados al estudio de algunas de las narraciones breves que articulan el volumen⁵¹.

Asimismo, desde la perspectiva semiótica, he analizado dos cuentos de Leopoldo Alas: «Espacio y tiempo, elementos connotadores, en *El dúo de la tos de Clarín*»⁵² y «Análisis semiótico de un cuento de *Clarín: El viejo y la niña*»⁵³.

2.3.3. Sobre el marco teórico semiótico

Indicaré que sobre propuestas metodológicas para el comentario de textos del cuento, desde la perspectiva de la semiótica, además de lo reseñado en mis estados de la cuestión –a los que me referiré después–, traeré a colación el modelo que desde esta modalidad crítica he realizado en varios trabajos. El primero, en «Teoría y técnica del análisis narrativo», en el volumen colectivo de Jenaro Talens, José Romera *et alii*, *Elementos para una semiótica del texto artístico*⁵⁴, en donde, además del modelo de análisis, se examina el cuento de Ignacio Viar, *Caperucita azul*, una versión actualizada del tradicional relato; el segundo, en «Juan Timoneda: Cómo comentar un texto en prosa: la estructura de un relato»⁵⁵ – sobre la patraña segunda –; y el tercero en «Cómo comentar hoy un texto literario» y «Práctica de comentario de textos: Análisis del ejemplo VII de *El Conde Lucanor*», en mi obra, *Didáctica de la Lengua y la Literatura*⁵⁶, en donde se analiza el citado relato de don Juan Manuel. Trabajos que, desde el punto de vista didáctico, se complementan con mi participación en la sesión plenaria del *II Simposio da Asociación Galega de Semiótica*, «Algo más sobre la enseñanza del cuento»⁵⁷, sobre el tema monográfico *Asedios ó conto*, celebrado del 8 al 11 de abril de 1997, en la Universidade de Vigo, al que me he referido anteriormente.

2.3.4. Un estado de la cuestión sobre el cuento en España

Como estudioso de la semiótica he realizado diversos estados de la cuestión sobre su cultivo en España, como puede verse en mis dos volúmenes, *Semiótica literaria y teatral en*

⁴⁸ Madrid, UNED, 1980.

⁴⁹ Cf. José Romera Castillo, edición de *El Patrañuelo*, de Joan Timoneda, Madrid, Cátedra, 1986, 2.ª ed. corregida y aumentada; *Letras Hispánicas*, n.º 94.

⁵⁰ Madrid, UNED, 1983.

⁵¹ Incluidos en José Romera Castillo, *Calas en la literatura española del Siglo de Oro*, Madrid, UNED, 1998, 1.ª reimpresión, julio de 1999, p. 327-502.

⁵² En *Letras de Deusto* 32, 1985, págs. 199-206 (n.º extraordinario sobre *Clarín. Centenario de "La Regenta"*).

⁵³ En *Clarín y "La Regenta" en su tiempo* (Actas del Simposio Internacional, celebrado en Oviedo, del 26 al 30 de noviembre de 1984), Oviedo, Universidad/Ayuntamiento/Consejería de Cultura, 1987, p. 897-910. Incluido en mi libro, *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía*, Madrid, UNED, 1998, p. 152-172).

⁵⁴ Madrid, Cátedra, 1978, p. 111-152 (con varias reediciones: 5.ª ed., 1995; 6.ª ed., 1999).

⁵⁵ En José Rico Verdú (ed.), *Comentario de textos literarios*, Madrid, UNED, 1980, 2.ª reimpresión en 2002, p. 67-83.

⁵⁶ Madrid, Playor, 1992, 8.ª ed., p. 160-172 y 173-190, respectivamente.

⁵⁷ Publicado en Carmen Becerra *et al.* (eds.), *Asedios ó conto*, Vigo, Servicio de Publicacións da Universidade, 1999, p. 25-35).



España)⁵⁸ y *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía*⁵⁹, en los que se pueden encontrar referencias a los estudios realizados sobre el cuento, desde esta perspectiva metodológica. Pero ha sido en un trabajo monográfico en el que he tenido la oportunidad de ocuparme del «Panorama del análisis semiótico del cuento en España», aparecido en el volumen de gran interés de Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*⁶⁰, citado anteriormente. La organización del panorama queda establecida del modo siguiente: primeramente, me refiero a los estudios que se han realizado sobre aspectos teóricos del mismo; en segundo lugar, a los análisis sobre la cuentística de la literatura española, siguiendo un orden cronológico (desde la Edad Media a nuestros días); después, me centro en las investigaciones efectuadas sobre nuestra literatura hermana – la iberoamericana –; sigo con otras literaturas foráneas; paso a continuación a examinar los estudios sobre la cuentística popular y folclórica; para terminar con unos apuntes sobre la enseñanza del cuento desde esta perspectiva metodológica. Como podrá comprobar el interesado lector, estamos ante una nómina abundante de estudios sobre el cuento (de diversa calidad, como es obvio) en España que, unida a lo que se ha investigado en otros ámbitos geográficos, constituye un corpus de referencia obligada en el espacio de la semiótica universal⁶¹.

2.4. Grupo de Investigación

En el seno del Centro, bajo la dirección y coordinación de José Romera Castillo, trabaja un grupo de investigadores sobre el cuento. Además de las publicaciones y trabajos mencionados, se ha llevado a cabo una Memoria de Investigación, *El cuento en 'El País' (1976-1980)*, de Felipe Díaz Pardo (defendida en la UNED el 15 de octubre de 1991), que pronto se convertirá en tesis de doctorado.

2.5. Premio de Relato Breve “Universidad Nacional de Educación a Distancia”

Por iniciativa mía – bajo mi coordinación – se han convocado premios de creación literaria (narración breve y poesía⁶²), así como teatral, patrocinados por la Universidad Nacional de

⁵⁸ Kassel, Reichenberger, 1988.

⁵⁹ Madrid, UNED, 1998, p. 281-305 y 442-481.

⁶⁰ Berna, Peter Lang, 1995, p. 103-124 (2.ª ed., 1996); con una versión ampliada en mi libro, *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía*, Madrid, UNED, 1998, p. 281-305).

⁶¹ Estado de la cuestión que he ampliado en otro posterior, «El cuento», en mi libro, *Enseñanza de la Lengua y la Literatura (Propuestas metodológicas y bibliográficas)*, Madrid, UNED, 1996, 1999 reimpresión, p. 166-184, en el que la selecta (para no indigestar) pero abundante bibliografía que el estado de la cuestión agavilla, está estructurada en tres partes: en la primera, «Fundamentos básicos» (p. 167-174), se traen a colación los estados de la cuestión, los estudios teóricos (producidos en España e Iberoamérica, sobre la cuentística escrita en español, y las traducciones al español de la teoría) y un manojo de textos de lectura (una serie de antologías de cuentos del siglo XX); en la segunda, «Didáctica del cuento» (p. 174-177), se recogen propuestas metodológicas, colecciones para trabajar en clase y cuentos de cine; y en la tercera (p. 177-184), se reseña una nómina bibliográfica (selecta) de los estudios más importantes dedicados estrictamente a la enseñanza de la cuentística, así como una selección de antologías de narraciones breves para ser utilizadas en la clase.

⁶² Dentro del panorama de los certámenes poéticos españoles, el *Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla*, ocupa un lugar muy destacado. Desde 1994 se inició una segunda etapa del mismo, al ser copatrocinado por la Ciudad Autónoma de Melilla y la UNED. Además de haber sido miembro de los jurados de diferentes años, desde el citado año, la colección de Poesía *Rusadir* –que acoge a los poemarios premiados– inició también una segunda etapa, bajo mi dirección, editada por la prestigiosa editorial poética Visor Libros, con un valor añadido: el libro impreso va acompañado de un Disco Compacto (DC) con la grabación oral del poemario por el poeta ganador.



Educación a Distancia, desde mi función como decano de la Facultad de Filología y director del Centro de Investigación, partiendo de la base de que la Universidad, además de impartir las enseñanzas regladas literarias – en nuestro caso – tiene la necesidad y la obligación de fomentar la creación artística. Para ello, la UNED, anualmente y desde 1990, convoca un premio de cuentos.

Hasta el momento se han realizado catorce convocatorias y se han publicado diversos volúmenes. Los tres primeros – cuyo título se basa en el célebre enunciado de Cervantes sobre sus *Novelas ejemplares* –, con prólogo de quien esto suscribe, recogen los relatos breves ganadores y finalistas de las distintas convocatorias: a) *“El ingenio las engendró...” I y II Premios de Narración Breve “Universidad Nacional de Educación a Distancia”* (Madrid, UNED, 1992); b) *“... Las parió mi pluma...” III, IV y V Premios de Narración Breve “Universidad Nacional de Educación a Distancia”* (Madrid, UNED, 1995) y c) *“... Y van creciendo...” VI, VII, VIII y IX Premios de Narración Breve “Universidad Nacional de Educación a Distancia”* (Madrid, UNED, 1999)⁶³. En total, en los tres primeros volúmenes aparecen publicadas cuarenta y nueve narraciones breves, que corresponden a cuarenta y seis autores, ya que algunos de ellos repiten (de Ángel González Quesada aparecen tres y de María Jesús Fariña dos).

Posteriormente han aparecido otros volúmenes: a) *X Premio UNED de Narración Breve 1999. “Ranas” de Jesús Jiménez Domínguez... y otros relatos premiados* (Madrid, UNED, 2001), otorgado por un jurado compuesto por José M. Caballero Bonald, Eduardo Mendicutti, Ángeles Caso, Miguel Á. Pérez Priego y José Romera Castillo; b) *XI Premio UNED de Narración Breve 2000. “Sin prisa” de Paula Izquierdo... y otros relatos premiados* (Madrid, UNED, 2001), según la decisión del jurado, compuesto por Ana María Matute, Josefina Aldecoa, Miguel Munárriz, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo; c) *XII Premio UNED de Narración Breve 2001. “Monólogo del Café Sport” de Enrique Vila-Matas... y otros autores premiados* (Madrid, UNED, 2002), otorgado por un jurado compuesto por Luis Mateo Díez, Rosa Regás, Juan González, José Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo; d) *XIII Premio de Narración Breve 2002. “Sorda, pero ruidosa” de Enrique de Hériz... y otros autores premiados* (Madrid, UNED, 2003), otorgado por un jurado compuesto por Carmen Iglesias, Carme Riera, Ignacio Echevarría, Miguel Á. Pérez Priego y Francisco Gutiérrez Carbajo⁶⁴.

Me interesa destacar que el premio – con diversas ramificaciones temáticas y estilísticas– ha sido ganado por escritores consagrados, como es el caso de Enrique Vila-Matas (XII), Juana Salabert (IX) o Paula Izquierdo (XI); en otras ocasiones, los premiados habían participado, con anterioridad – salvo contadas excepciones –, en diversos certámenes y habían incursionado también en el género de la narrativa y poesía, sobre todo; o son aficionados que dan sus primeros pasos en el terreno del cuento. Algunos de los que obtuvieron algún accésit – como Juan Manuel de Prada, con «Invitación al banquete»; Eloy Tizón, con «Villa Borghese» – incluido en su libro, *La velocidad de los jardines*⁶⁵, etc. – triunfarían con el tiempo en el ámbito de la literatura.

⁶³ En el prólogo de José Romera Castillo (p. 9-18) a este tercer volumen se hace un balance de las nueve ediciones del Premio. En la composición de los diferentes jurados siempre se ha tenido en cuenta que estuviesen representados diversos estamentos de la sociedad cultural española. Así, miembros de la Real Academia Española: Manuel Alvar (III) –entonces Director de la RAE–, Gregorio Salvador (IV), Carlos Bousoño (V), Emilio Lledó (VI) y Domingo Ynduráin (IX); escritores: Antonio Hernández (I), Luis Antonio de Villena (II), Clara Janés (II), Javier Satué (III), José María Álvarez (IV), Marina Mayoral (V), Almudena Grandes (VI), Antonio Prieto (VII), Clara Sánchez (VII), Luis Alberto de Cuenca (VIII) –director de la Biblioteca Nacional– y José María Merino (IX); críticos y periodistas (algunos de ellos también escritores): Rafael Conte (I), Mariano Antolín (II), Blanca Berasátegui (III), Javier Alfaya (IV), Manuel Hidalgo (V), Juan Cruz (VI), Miguel García-Posada (VII), Laura Freixas (VIII), Juan Carlos Laviana (VIII) y Carmen Rigalt (IX); así como el editor, Jesús García Sánchez –*Chus Visor*– (I). En todas estas convocatorias han sido miembros del jurado, en representación de la UNED, Miguel Ángel Pérez Priego y José Romera Castillo (que actuó como Secretario o Vocal), catedráticos de Literatura Española.

⁶⁴ Los volúmenes de los premios X-XIII llevan prólogo de Francisco Gutiérrez Carbajo.

⁶⁵ Barcelona, Anagrama, 1992.



En síntesis – he de decirlo –, constituye para mí una gran satisfacción, que la idea propuesta, en 1989, al equipo rectoral de entonces – mimada con esmero por los posteriores –, dentro del radio de acción de la Facultad de Filología y en el seno del SELITEN@T, haya tenido una trayectoria literaria, cuajada de granados frutos. Trayectoria que, sin duda alguna, habrá que tener en cuenta también a la hora de estudiar el panorama del cuento actual en España⁶⁶.

3. Algunas notas sobre el cuento en España en los años noventa

Con un propósito de síntesis, trataré en este apartado sobre algunos rasgos que ha generado el cuento escrito en España en el final del siglo XX y principios del XXI. Para ello, me centraré en algunos aspectos – no todos – plasmados en el volumen de José Romera Castillo y Francisco Gutierrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*⁶⁷ que, como he citado anteriormente, recoge las sesiones plenarias y las cincuenta y tres comunicaciones – tras previa selección – del X Seminario Internacional de nuestro Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Aunque el lector interesado puede encontrar una pormenorizada guía de lectura del volumen en la “Presentación” de José Romera Castillo (p. 9-30), reseñaré, a continuación, una breve relación de los trabajos que lo articulan.

3.1. Síntesis de las Actas

La obra se estructura en dos grandes apartados. El primero, «Sobre el cuento» (p. 31-635), se haya fraccionado en diferentes secciones: sobre el cuento (en) español (estudios panorámicos, mujeres y cuentos, análisis de autores y obras y cuentos de cine y cine de cuentos), relatos breves en diversas lenguas y aspectos teóricos; y el segundo, «Sobre el microrrelato» (p. 637-742), se divide, a su vez, en varios apartados: Panoramas y análisis de obras, así como aspectos teóricos. Vayamos por partes.

Por lo que respecta a la primera parte, dedicada al cuento (p. 31-635), el investigador podrá encontrar estudios agrupados bajo diversos rótulos. El primero de ellos versa «Sobre el cuento (en) español» (p. 33-127) y está dividido en cuatro epígrafes:

«Estudios panorámicos» (p. 33-127) consta de siete interesantes trabajos. Los tres primeros, constituyen un panorama de la cuentística en la España de los noventa, a través de las aportaciones de José Luis Martín Nogales (UNED de Navarra y director de *Lucanor*), «Tendencias del cuento español de los años noventa» (p. 35-45), quien realiza un atinado estado de la cuestión de esta modalidad de escritura en el contexto literario de fin de siglo y las diversas tendencias que imperan en su seno, estableciendo que el cuento, en este periodo, se caracteriza por «la diversidad de fórmulas, técnicas, actitudes narrativas, temas y estilos». Por su parte, Nuria Carrillo (Universidad de León) – autora del excelente estudio, *El cuento literario español en la década de los 80*, ya citado –, en «Las antologías del cuento español en los noventa»

⁶⁶ Para más datos sobre este Premio, pueden verse -además del “Prólogo” de José Romera Castillo en el volumen tercero, 1999, ya citado- el estudio del miembro del equipo del SELITEN@T, Francisco Ernesto Puertas Moya, «El Premio de Relato Breve UNED: diez años de historia(s)» (especialmente) y las referencias que hace del mismo Nuria Carrillo Martín, «Las antologías del cuento español en los noventa», in José Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor Libros, 2001, p. 103-114 y 51, respectivamente.

⁶⁷ Madrid, Visor Libros, 2001.



(p. 47-66), examina la función destacada que han representado las numerosas recopilaciones de cuentos, aparecidas en este periodo, con sus diversas modalidades, para «contemplar el paisaje que dibuja actualmente el género, sus variedades y claroscuros». Y Antonio Domínguez Rey (UNED), en «La violencia y lo macabro en la joven cuentística de los noventa» (p. 67-78), estudia ambos temas en la estética juvenil (tan próxima al *realismo sucio*), pasando revista a las violencias neorrealistas y a la estética culturalista de la violencia que aparecen en las obras del género.

Dos investigaciones se centran en el examen de la cuentística en dos Comunidades Autónomas españolas. En el de M.^a Teresa Bermúdez Montes (Universidad Autónoma de Barcelona) y Xosé M.^a Dobarro Paz (Universidade da Coruña), «Tradición y actualidad del cuento gallego» (p. 79-90), se realiza un estado de la cuestión del cultivo de esta modalidad de escritura en la última narrativa en gallego, que «se presenta rico, plural y abierto a la esperanza», a través de la convocatoria de diversos premios y la promoción del género por distintas editoriales. Y en el estudio de Carlos Mata Induráin (Universidad de Navarra), «El cuento en Navarra en los años noventa» (p. 91-102), se traza un panorama del género en esta Comunidad Autónoma para «apreciar las novedades temáticas y formales que aportan los escritores navarros».

Sobre los galardones de cuentos que tanto proliferan en España en estos últimos años, Francisco Ernesto Puertas Moya (Grupo de Investigación del SELITEN@T), examina «El Premio de Relato Breve UNED: diez años de historia(s)» (p. 103-114) – que amplía el estudio de José Romera Castillo, ya citado –; mientras que Pilar Vega Rodríguez (Universidad Complutense), en «Tipología de los cuentos publicados en *Blanco y Negro*: la década de los noventa» (p. 115-127), estudia el repertorio de esta modalidad narrativa, aparecido en el semanario de ABC, que pone de manifiesto, de un lado, las variadas tendencias y estilos, a través de diversos textos de diferentes autores, y de otro, la labor de impulso de la prensa en el auge del género.

El segundo epígrafe, dedicado a «Mujeres y cuentos» (p. 129-217), consta de otros siete trabajos, realizados desde diversas perspectivas. Ángeles Encinar Félix (Saint Louis University, Campus de Madrid), en «Escritoras actuales frente al cuento: autoras y tendencias» (p. 129-149), hace un exhaustivo estado de la cuestión tanto de las escritoras como sobre la variedad de corrientes cultivadas en la década, con una interesante relación bibliográfica de las antologías y volúmenes de cuentos de autoras españolas, publicados desde 1990 a 1999; ampliación que realiza Alicia Redondo Goicoechea (Universidad Complutense), en su trabajo «Para un catálogo de las escritoras españolas de cuentos en castellano en los años noventa» (p. 151-166). Nuria Pérez García (Grupo de Investigación del SELITEN@T), en «Cuentistas españolas de los noventa en Italia: las traducciones» (p. 167-176), estudia esta modalidad narrativa, dentro del creciente interés que la literatura española despierta en el país hermano. Mercedes Alcalá Galán (Universidad de Wisconsin-Madison), en «Mujeres ante el espejo. Cuentos de escritoras españolas sobre madres e hijas» (p. 177-186), analiza dos relatos breves (de Almudena Grandes y Carmen Martín Gaité), incluidos en la antología de Laura Freixas (ed.), *Madres e hijas*⁶⁸. Los restantes trabajos se detienen en el análisis de obras de diferentes escritoras: Bettina Pacheco Oropeza (Universidad de los Andes, Venezuela), estudia «Las imágenes del cuerpo en *Modelos de mujer*⁶⁹, de Almudena Grandes» (p. 187-195); Francisco Javier Higuero (Wayne State University), analiza las «Segmentariedades desterritorializadas en *Mujeres solas*⁷⁰, de Adelaida García Morales» (p. 197-206) y Carolina Fernández Rodríguez (Universidad de Oviedo), en «El cuento de hadas como germen de la novela finisecular: *Red Shoes* (1998) y *La reina de las nieves* (1994)» (p. 207-217), examina el paralelo germen cuentístico de las novelas de la australiana Carmel Bird y de la española Carmen Martín Gaité.

⁶⁸ Barcelona, Anagrama, 1996.

⁶⁹ Barcelona, Tusquest, 1996.

⁷⁰ Barcelona, Plaza & Janés, 1996.



Como continuación de estos últimos trabajos, el tercer epígrafe de este apartado lo componen catorce investigaciones dedicadas al “Análisis de autores y obras” (p. 219-413). Diez de ellas examinan, desde diversas perspectivas, diversos relatos de diferentes escritores españoles⁷¹ y otras cuatro versan sobre textos de escritores iberoamericanos⁷².

El cuarto epígrafe, dedicado a “Cuentos de cine y cine de cuentos” (p. 415-463), se compone de tres investigaciones sobre las relaciones del cuento con el cine (temas y técnicas fílmicas como soporte de narraciones cortas, guión y textos literarios), así como de la plasmación cinematográfica de algunos cuentos⁷³.

La segunda sección de esta primera parte, compuesta por siete trabajos, versa “Sobre cuentos en diferentes lenguas” (p. 465-544). Dos de ellos se centran en la cuentística de dos literaturas muy poco conocidas, en general, en España: Antònia Canilles (Universitat de València) y Vibha Maurya (University of Delhi), «El susurro de los confabuladores (Sobre el cuento indio actual)» (p. 467-479) e Inma Pérez Rocha, «El cuento en la literatura checa de la década de los noventa: de la clandestinidad a la oficialidad» (p. 481-491). Cuatro investigaciones examinan

⁷¹ Cf. Asunción Castro Díez (Universidad de Castilla-La Mancha), «La escritura autorreflexiva de Bernardo Atxaga/ Joseba Irazu» (p. 219-228); Noemí Montetes Mairal (Universidad de Barcelona), «Juan Bonilla, el que enciende la luz» (p. 229-241); Ángel-Raimundo Fernández (Universidad de Navarra), «Un ciclo de cuentos para *La ruina del cielo*, de Luis Mateo Díez» (p. 243-256) y Alicia Molero de la Iglesia (Grupo de Investigación del SELITEN@T), «El narrador psicológico de Javier Marías» (p. 257-266). Tres trabajos se dedican a la cuentística de José María Merino: José Luis Charcán Palacios (Universidad de León), «Temas y modelos clásicos de la literatura fantástica en los cuentos de José María Merino» (p. 267-276); Natalia Álvarez Méndez (Universidad de León), «Simbología espacial en *El viajero perdido*, de José María Merino» (p. 277-285) y José Manuel Trabado Cabado (Universidad de León), «La memoria hecha relato. Escritura especular y esquizofrenia narrativa en ‘El hechizo de Iris’, de José María Merino» (p. 287-297). El resto de los trabajos se dedican a otros autores y obras: Araceli Cañedo (Universidad de Zurich), «Una estructura existencial y metaliteraria en ‘Las aguas del olvido’, de A. Muñoz Molina» (p. 299-309); Fidel López Criado (Universidad de A Coruña), «Criptograma, criptomnesia y mythos en *Camino de Etiopía*, de José Luis Olaizola» (p. 311-323); Eduardo A. Salas Romo (Universidad de Jaén), «La razón narrativa de Antonio Pereira (notas a propósito de *Las ciudades de Poniente*)» (p. 325-332); Alfredo Martínez Expósito (University of Queensland, Australia), «La cuentística del Álvaro Pombo» (p. 333-345); Emilia Ochando Madrigal (Grupo de Investigación del SELITEN@T), «El humor y la sátira en *El silencio del patinador*, de Juan Manuel de Prada» (p. 347-353); Francisco Vicente Gómez (Universidad de Murcia), «Entre la memoria y los objetos. Itinerarios del cuento hispánico: Manuel Rivas» (p. 355-365) y Eduardo Martínez Rico (Universidad Complutense), «Francisco Umbral, teoría y práctica del cuento: *Historias de amor y Viagra*» (p. 367-375).

⁷² Los tres primeros se centran en el estudio de tres autores y obras: la nouvelle «*Taratuta*, de José Donoso: un arte de la paradoja» (p. 377-385), la analiza Nadine Dejong (Université de Liège); «“María dos prazeres”: un cuento peregrino de Gabriel García Márquez» (p. 387-396) lo examina Eva Morón Arroyo (Universidad de Granada) y «El proceso escritural en la cuentística de Orlando Chirinos» (p. 397-403) lo estudia Rafael José Alfonzo (Universidad de los Andes, Venezuela) a través de diversos libros del escritor venezolano. Finalmente, Carmen Virginia Carrillo (Universidad de los Andes, Trujillo), en «Sobre el cuento venezolano en la década de los noventa» (p. 405-413), examina cuatro obras de otros tantos escritores del país, como botones de muestra señeros.

⁷³ Cf. Francisco Gutiérrez Carbajo (Vicedirector del SELITEN@T), en «Antologías de cuentos de cine (década de los noventa)» (p. 415-437), estudia tres recopilaciones de relatos breves que versan sobre aspectos cinematográficos: la de Rafael Utrera Macías (ed.), *De Baroja a Buñuel. Cuentos de cine*, Madrid, Libros Clan, 1999; y las dos antologías del cineasta José Luis Borau (ed.), *Cuentos de cine (Grandes narradores celebran el primer siglo del cine)*, Madrid, Alfaguara, 1996 y *Cuentos sin cámara*, Madrid, Alfaguara, 1999-con textos de directores de cine: Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar, Jaime de Armiñán, José Luis Borau, Isabel Coixet, Fernando Fernán-Gómez, José Luis Garcí, Chus Gutiérrez, Manuel Gutiérrez Aragón, Alex de la Iglesia, Santiago Segura, Gonzalo Suárez, David Trueba y Rosa Vergés-. Otros dos trabajos versan sobre adaptaciones cinematográficas de relatos breves: Rosa Ana Martín Vega (I.E.S. de Arévalo), «Análisis textual de un cuento con varios cuentos: *La lengua de las mariposas*» (p. 439-450) y Emilia Cortés Ibáñez (UNED, Albacete), «Relato y cine: *Mi nombre es Sombra*, de Gonzalo Suárez, y *Cachito*, de Pérez Reverte» (p. 451-463).



cuentos escritos en diferentes lenguas románicas (portugués, italiano⁷⁴ y francés⁷⁵). Quisiera destacar el trabajo de Teresa Hernández Fernández (UNED), quien, en «Un paradigma moderno para el cuento español: José Saramago» (p. 493-506), tras examinar las constantes de la novelística del portugués, afincado en Lanzarote, se detiene en seis relatos (cinco de ellos, incluidos en *Casi un objeto*⁷⁶, y el sexto, en una edición destinada a Centroamérica, *El cuento de la isla desconocida*, de 1998): «Silla», «Embargo», «Reflujo», «Cosas», «Centauro» y «Desquite», como muestra de la modernidad del cosmos literario del Premio Nobel. A la narración escrita en inglés se dedica el trabajo de María del C. Pérez Díez (Universidad de León), «Cuentos infantiles políticamente correctos: el género cuentístico en la Norteamérica finisecular» (p. 535-544).

La tercera sección de la primera parte tiene un gran interés, ya que se centra en el estudio de algunos «Aspectos teóricos» (p. 545-635) sobre el cuento. Destacan, en primer lugar, dos trabajos: el de Luis Beltrán Almería (Universidad de Zaragoza), «Pensar el cuento en los noventa» (p. 547-560), en donde examina el intenso auge de la reflexión teórica sobre esta modalidad de escritura (una vez que el concepto género ha sido dinamitado), en tres direcciones: el eclecticismo, el escepticismo – síntomas de la crisis del pensamiento contemporáneo en las disciplinas humanísticas – y el teoricismo, postulando – como hicieran Cortázar e I. Calvino – una teoría viva del cuento; y el de Genara Pulido Tirado (Universidad de Jaén), quien en «La teoría del cuento en la España de los años noventa. Un balance» (p. 561-577) realiza un espléndido estado de la cuestión de los esfuerzos realizados por la crítica, en España, para conocer mejor lo que es y significa la cuentística en estos últimos años. Le siguen otras investigaciones de Antonio Garrido Domínguez (Universidad Complutense), sobre «Modelos de ficción en el cuento» (p. 579-587); María del Carmen Ruiz de la Cierva (Universidad Autónoma de Madrid), sobre «El proceso de intensionalización en la estructura del cuento actual» (p. 589-599); Kurt Spang (Universidad de Navarra), sobre «Aspectos genéricos del cuento epistolar» (p. 601-607) y Margarita Iriarte López (Universidad de Navarra), sobre «¿Libros o ciclos de cuentos? Algunos casos recientes» (p. 609-618). Finalmente, Eugenio Maqueda Cuenca (Universidad de Jaén) estudia el «Cuento frente a relato borgiano. Nociones teóricas» (p. 619-625) y Francisco Abad (UNED) trata «Sobre ‘contar’, ‘cuento’ y ‘novela’» (p. 627-635).

La segunda parte del volumen, «Sobre el microrrelato» (p. 637-742), está destinada al estudio de una modalidad de escritura que, en español, tiene una práctica muy esplendorosa en la actualidad. Esta parte está dividida en dos grandes apartados. En el primero, sobre «Panoramas y análisis de obras» (p. 639-700), resaltaré, entre otras⁷⁷, las que realizan Fernando Valls (Universidad Autónoma de Barcelona), en «La ‘abundancia justa’: el microrrelato en España» (p. 641-657), donde analiza los problemas de la denominación del género y su posible tradición literaria propia, tanto en la literatura universal como en la escrita en castellano (Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez, Juan Eduardo Cirlot, Max Aub, Ana María Matute, Ignacio Aldecoa, Camilo José Cela, Gonzalo Suárez y José Ángel Valente; así como en la literatura hispanoamericana: Rubén Darío, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Julio Cortázar, Augusto Monterroso, Juan José Arreola, etc.) y sus características

⁷⁴ Cf. Flavia Cartoni (Universidad de Castilla-La Mancha), «Contar a ritmo de jazz: *Novecento*, de A. Baricco» (p. 507-513).

⁷⁵ Cf. Esther Laso y León (Universidad de Alcalá), «El cuento regional francés en la década de los noventa: *Thalie de Molènes*» (p. 515-522) y Ana I. Labra (Universidad de Alcalá), «El cuento recupera la voz. Un cuento de Desplechin en la clase de francés» (p. 523-533).

⁷⁶ Madrid, Alfaguara, 1996.

⁷⁷ Dos investigaciones se centran en el análisis de un libro y de un microrrelato: las de José Ignacio González Hurtado (Universidad de Castilla-La Mancha), «*Las historias mínimas* de Javier Tomeo» (p. 675-682) y Rita Catrina Imboden (Universidad de Zúrich), «*La esfinge*» en *Misterios de las noches y los días*, de Juan Eduardo Zúñiga» (p. 683-691). Finalmente, Concepción Bados Círia (Universidad de Alcalá), en «Estado actual de la minificción latinoamericana: antologías más recientes» (p. 693-700), examina una serie de recopilaciones publicadas en este periodo sobre esta modalidad de escritura en América.



específicas; e Irene Andres-Suárez (Universidad de Neuchâtel), en «Tendencias del microrrelato español» (p. 659-673), establece tres grandes categorías en el género (los textos con predominio del elemento puramente narrativo, los microrrelatos metaliterarios – textos híbridos en los que se mezcla lo narrativo con lo especulativo o teórico – y los textos dramáticos, concebidos según técnicas teatrales), consignando, además, que los microrrelatos, dentro de la variedad de tendencias que se integran en su seno, pueden ser líricos, humorísticos, humorístico-fantásticos, etc. En el segundo apartado, tres investigaciones se centran en algunos «Aspectos teóricos» (p. 701-742) del microrrelato, al relacionar esta modalidad de escritura con el poema en prosa⁷⁸, la anécdota⁷⁹ y la fábula⁸⁰.

En síntesis, el investigador interesado en la cuentística, tanto en su forma más extensa como brevísima, tiene en este volumen un asidero importante por los análisis e informaciones que en el mismo se contienen y, además, por las muchas perspectivas que abre.

3.2. Algunos rasgos genéricos

Sin ánimo de exhaustividad, a través de lo anteriormente reseñado, teniendo como base las Actas del Seminario Internacional del SELITEN@T – que acabo de describir –, podemos señalar algunas pautas de la situación del cuento en la España de la última década del siglo XX.

3.2.1. Algunas notas de sociología literaria

Desde el punto de vista de la relación de la literatura, en general, con el mercado hay que tener en cuenta lo que apuntaba en nuestras Actas José Luis Martín Nogales (2001: 35-37)⁸¹. Según datos del ISBN, en 1998, se publicaron en España más de 60.000 volúmenes, de los que unos 10.000 correspondieron a los diversos géneros literarios. La novela fue la que se llevó el gato al agua. La poesía y el teatro quedan relegados a larga distancia. Otro tanto ocurre con el cuento – ocurría, ya que la situación está cambiando en los últimos años –. Para analizar el proceso, es preciso tener en cuenta unas circunstancias muy concretas: de un lado, los grandes grupos editoriales (Planeta, Santillana, Beterlsman, etc.), cuyo objetivo fundamental son las ganancias económicas, promocionan – porque venden – las colecciones de «relatos de un autor reconocido, que tiene ya unos lectores consolidados y, sobre todo, cuando reúnen recopilaciones antológicas» (las diacrónicas o historicistas, las de autor y las temáticas – de madres e hijas, de humor, de terror, de cine, etc. –); quedando las pequeñas editoriales (como Lengua de Trapo, Trieste, Valdemar, Huerga & Fierro, etc. más las regionales: Xordica de Zaragoza, Basarai de Vitoria, Aguaclara de Alicante, Olañeta de Palma de Mallorca, etc.) con los objetivos «de descubrir autores, de mantener abierto el cauce editorial para escritores desconocidos y de servir, en la mayoría de los casos, como medio editorial del cuento literario». Este hecho, un tanto negativo en el sentido de la difusión, ha generado factores positivos; lejos de la presión mercantilista el escritor de cuentos se ha visto «libre de la presión del mercado», al no estar obligado «a generar expectativas de comerciales», por lo que el cuento se ha convertido en la década en «un espacio de innovación y búsqueda, en

⁷⁸ Cf. Carlos Jiménez Arribas (Grupo de Investigación del SELITEN@T), «Minicuento y poema en prosa: un esbozo comparativo» (p. 703-711).

⁷⁹ Cf. Pilar Tejero Alfageme (Universität Jena, Alemania), «Anécdota y microrrelato: ¿dos géneros literarios?» (p. 713-728).

⁸⁰ Cf. Enrique Turpin Avilés (Universidad Autónoma de Barcelona), «El género fábula en los noventa: inflexiones y propuestas» (p. 729-742).

⁸¹ Cf. además el trabajo de José Luis Martín Nogales, «La edición y la difusión del cuento», *Ínsula* 568, 1994, p. 6-9.



un lugar de experimentación, en una mirada insólita, original y novedosa de la realidad» (Martín Nogales, 2001: 37).

El cuento, además, ha incentivado su creación y, sobre todo, su difusión gracias a la labor de las antologías, como ha visto muy bien en nuestras Actas Nuria Carrillo Martín (2001: 47-66)⁸². Frente a la edición restringida de colecciones de cuentos de autores – salvo las de escritores de reconocido nombre – las antologías panorámicas – siguiendo una moda de la década anterior –, a través de núcleos temáticos, constituyen «una atalaya privilegiada para contemplar el paisaje que dibuja actualmente el género, sus variedades y claroscuros», teniendo en cuenta, además, que «han desempeñado el decisivo papel de intermediarias con el lector, han modelado la visión que el público tiene del último cuento español, le han mostrado su variedad de estilos y temas y, finalmente, han filtrado los autores que podrían ser sus protagonistas» (Carrillo, 2001: 47). Sirven, además, para recoger relatos breves de novelistas importantes que, en menos medida, han cultivado la escritura cuentística (como son los casos de Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Antonio Gala, etc.). En consecuencia, en estos últimos años se ha incrementado la edición de antologías de cuentos, ya que, sobre todo, los grandes grupos y diversas editoriales⁸³ han encontrado en ellas un gran filón económico, como indicaba anteriormente (Martín Nogales, 2001: 37).

Otro punto de apoyo que ha contado el cuento en estos últimos años para incentivar la creación y, sobre todo, incrementar su difusión ha sido la prensa⁸⁴ y las revistas⁸⁵. Numerosos medios escritos de comunicación han recurrido a incluir en sus números narraciones breves – muy especialmente en los meses de verano – de diferentes – y conocidos, generalmente-escritores, con lo que, a la vez que incrementaban las ventas, contribuirían al desarrollo y expansión del género, demandado por numerosos receptores: «aunque podamos sospechar que interesa más el relumbrón de los autores que el género en sí mismo, el cuento se ve

⁸² Además de las que contienen microrrelatos –una tendencia cuántica y cualitativamente muy cultivada en la última década, de la que no podemos dar cuenta en este trabajo–, han sido de muy diverso cariz y matiz la publicadas en estos últimos años. Además de las que recopilan cuentos de autores reconocidos (Manuel Vicent, Juan Madrid, Javier Marías, Antonio Gala, Juan José Millás, Daniel Múgica, etc.) –que son muchas–, las antologías temáticas (cuentos metaliterarios, amorosos, intimistas y psicológicos, eróticos, fantásticos, humorísticos, criminales, policíacos, de terror, historicistas, de realismo urbano, de cine, de fútbol, de premios, etc.) han tenido un gran éxito de público, destacando las de temas femeninos, escritos fundamentalmente por mujeres, como muy bien pone de manifiesto la editada por Laura Freixas, *Madres e hijas*, Barcelona, Anagrama, 1996.

⁸³ Como, por ejemplo, Acento Editorial, Aguilar, Alfaguara, Alianza, Castalia, Debate, Edelsa/ Edi 6, Editorial Popular, Grupo 16, Ollero & Ramos, Siruela, Valdemar, etc. (de Madrid); Anagrama, Edhasa, Emecé, Grijalbo, Lumen, Planeta, Tangará, Tusquets, etc. (de Barcelona); Mondadori (Madrid y Barcelona); Pre-Textos (Valencia); Hierbaola (Pamplona), etc.

⁸⁴ Nuria Carrillo (2001: 52) pone algunos ejemplos: *El País Semanal*, en 1994, «quiso celebrar el primer centenario de la muerte de Stevenson encargando a cinco narradores –Julio Llamazares, Juan José Millás, Juan Marsé, Antonio Muñoz Molina y Arturo Pérez Reverte– un cuento que rindiera homenaje a *La isla del tesoro*; relatos publicados posteriormente bajo el título de *Cuentos de la isla del tesoro*, Madrid, Alfaguara, 1994. Asimismo, el mencionado periódico, en el mismo año, alrededor del tema de la ciudad, “seleccionó un ramillete de escritores familiares al lector –Almudena Grandes, Rosa Montero, Manuel Rivas, Bernardo Atxaga y Quim Monzó– para que escribieran cuentos, después reunidos en el volumen *Relatos urbanos*, Madrid, Alfaguara, 1994. Por su parte, el diario *El Mundo*, bajo el tema común “Un verano imborrable”, invitó a una serie de autores a escribir relatos breves, luego seleccionados en la antología *Aquel verano*, Madrid, Espasa Calpe, 1996. Cf. además el trabajo, publicado en nuestras Actas, de Pilar Vega Rodríguez, «Tipología de los cuentos publicados en *Blanco y Negro*: la década de los noventa» (p. 115-127)».

⁸⁵ Como, por ejemplo, la aparecida en el número 6 de la revista *Lucanor* (septiembre, 1991), donde se incluyen cuentos de narradores que publican su primer libro a partir de 1975 (Agustín Cerezales, Luis Mateo Díez, Cristina Fernández Cubas, José Ferrer-Bermejo, José María Merino, José Antonio Millán, Juan José Millás, Antonio Muñoz Molina, Álvaro Pombo, Soledad Puértolas, Javier Tomeo, Pedro Zarraluki y Juan Eduardo Zúñiga); una nómina que, desde la perspectiva de hoy, «recoge la flor y nata de la renovación del género en el último cuarto del siglo XX», según señala Nuria Carrillo en nuestras Actas.



favorecido por la posibilidad de llegar a los miles de lectores de la prensa» (Carrillo, 2001: 52). En ocasiones, los cuentos, una vez publicados, no se volvieron a agavillar; pero en otras, se han recopilado en antologías que, también, han tenido gran éxito de público. Asimismo, las noticias y las reseñas, aparecidas en los medios de comunicación, han contribuido también a su auge⁸⁶.

En el ámbito de la sociología de la literatura, esencialmente, se ha discutido bastante sobre la función y la importancia que han tenido – y tienen – los premios en el espacio⁸⁷ literario en general. Por lo que respecta a la cuentística – como señala en nuestras Actas Nuria Carrillo (2001: 49-51), a la que seguiremos en este epígrafe –, desde que en los años cincuenta nacieran los “Premios de la Crítica”, la masificación «en la oferta de premios ligados al cuento, se origina en los años sesenta, cuando ciudades, pueblos e instituciones como los ayuntamientos optaron por la vía pseudocultural como instrumento propagandístico. La oferta se intensificó en los años de la transición y hoy seguimos siendo testigos de su desmesurada proliferación al abrigo de instituciones públicas, empresas privadas, fundaciones o asociaciones». Por ejemplo, en la *Guía de concursos y premios literarios en España 1996/1997* – primera entrega – se recogían más de mil concursos (con una dotación de casi 1.000 millones de pesetas), correspondiendo 182 premios a la cuentística. En la cuarta entrega⁸⁸, correspondiente a la convocatoria 2002-2003 se recogen más de 1.600 premios de todas las categorías (poesía, novela, relato, teatro, periodismo, comics, etc.), especificando, además, los premios aparecidos en la Red con sus direcciones electrónicas. Podemos señalar que, después de los premios dedicados a la poesía, son los de cuentos los que ocupan en este ámbito un espacio significativo⁸⁹.

Los premios, en el ámbito literario actual, tanto en la cuentística como en las otras modalidades de escritura, tienen sus ventajas y sus inconvenientes. Por señalar algo al respecto – siguiendo a Carrillo –, los galardones impulsan el conocimiento y difusión del cuento al «estimular la creación y descubrir nuevos valores, tarea que debería resultar más llevadera en el caso del cuento, menos sometido que la novela a la esclavitud de la industria editorial, a la búsqueda prioritaria de consumidores». Pero en los premios de cuentos, no es oro todo lo que reluce: «En muchos casos – como sostiene Carrillo –, lejos de constituir un acicate para cultivarlo con esmero literario, han servido a intereses extraños a la literatura, fundamentalmente la propaganda de entes públicos y privados». Entidades que los utilizan, en ocasiones, como «autopromoción a bajo coste», eludiendo problemas de edición, distribución, etc. Pese a ello, es preciso resaltar la labor llevada a cabo por las antologías publicadas de ganadores y finalistas, como «única vía – aunque en muchos casos la distribución no deja de ser precaria –, para que el concurso tenga una proyección pública y lectores y críticos conozcan y juzguen la valía literaria de sus participantes».

⁸⁶ Sobre la recepción del cuento en Suplementos Culturales de diversos medios de comunicación de difusión nacional pueden verse los trabajos de los miembros de nuestro grupo de investigación del SELITEN@T, Felipe Díaz Pardo, «Reseñas de cuentos aparecidas en los diarios ABC (*ABC Cultural*) y El País (*Babelia*) 1991-1995», así como Francisco Linares Valcárcel y Dolores Romero López, «Reseñas de cuentos aparecidas en los diarios ABC (*ABC Cultural*) y El País (*Babelia*) 1996-1999», *Signa* 11, 2002, p. 71-111 y 113-161, respectivamente. Trabajos que pueden verse también en la página web: <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>

⁸⁷ El interesado puede consultar en Internet una página web con los premios disponibles en la siguiente dirección electrónica: <http://www.escriitores.org>.

⁸⁸ Publicada en Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2002, 326 págs.

⁸⁹ Son muy abundantes los premios convocados por Entidades autonómicas, Ayuntamientos, Entidades – como la Red de Ferrocarriles Españoles, con el premio *Antonio Machado*, otorgado por RENFE desde 1976 –, Universidades – como el de la Universidad Nacional de Educación a Distancia desde 1990, por iniciativa del profesor José Romera Castillo-, Organismos privados – como el *Premio NH de Relatos* que la cadena hotelera convoca desde 1996-, editoriales, la Escuela de Letras de Madrid –, etc.



3.2.2. Algunos rasgos genéricos

El cuento hay que situarlo, en primer lugar, según mi modo de ver, en las circunstancias generales que ha vivido y está viviendo la literatura a finales del siglo XX y comienzos del nuevo siglo. Me refiero a una de las características que los teóricos han visto en la llamada posmodernidad. No queda nada puro, ortodoxo, sino que la mixtura, la fusión, lo heterogéneo impera por doquier. Las fronteras de los géneros literarios han saltado por los aires, sus espacios – como los de la Comunidad Europea – se han visto anulados: lo narrativo se ha impregnado de lo lírico, éste de aquél y así sucesivamente.

Esta manifestación se pone de manifiesto en diferentes aspectos. Señalaré, entre otros, dos. El primero se refiere a la mixtura que se produce en el interior del propio cuento. Es cierto, como señala en nuestras Actas Martín Nogales (2001: 43), que «el pensamiento del fin de siglo se ha caracterizado por la disgregación y por la dispersión; los escritores han sido testigos del derrumbamiento de teorías filosóficas, sociales y estéticas que parecían inamovibles; las certezas han quedado desplazadas por una etapa de incertidumbre histórica; la visión de un mundo cerrado y coherente se ha roto», por lo que éstos intentan «recomponer los vidrios rotos de ese paisaje. Y en ese propósito de indagar a través de la literatura en una realidad difusa, el cuento se ha mostrado como un cauce apropiado para recoger los fragmentos dispersos de un mundo escindido. Precisamente porque el cuento se basa en la captación de lo fragmentario, porque es la radiografía de un aspecto parcial de la realidad, el reconocimiento de un detalle que pueda ser revelador». Aspecto que se muestra muy evidente especialmente en los cuentos fantásticos y en los intimistas.

El segundo aspecto al que me referiré reside en el apareamiento, en el cruce, entre novela y cuento que se da en diversas manifestaciones literarias actuales, como es el caso de Luis Mateo Díez, estudiado en nuestras Actas⁹⁰. «La historia del cuento español contemporáneo es la historia de la diversidad» – como señala Martín Nogales (2001: 38) –, de lo heterogéneo, en diferentes aspectos: tanto en el género cuentístico en sí mismo (diversidad de temas, registros narrativos y estilo) como con sus cultivadores en su relación con otros cuentistas y, también, en relación con su propia producción cuentística⁹¹.

En consecuencia, podemos afirmar que el género de la cuentística, en los finales del siglo XX e inicios del presente, ha sido – y lo está siendo – muy innovador, como indica Manuel Longares, en *Extravíos*⁹²: el cuento de hoy tiene la «vocación de romper moldes», ya que muchos de sus autores lo consideran como «un laboratorio de pruebas donde si no hay riesgo es como si faltara el aire» y a su sombra se han reclinado diversos creadores que, aunque fundamentalmente cultivan otros géneros literarios como actividad literaria principal, han incursionado en el terreno del cuento por razones diversas (a veces por designios editoriales, colaboraciones periodísticas, etc.)⁹³.

Además de ello, es preciso señalar que en los cuentos de la última hornada, dentro de la pluralidad y variedad temática y estilística que imperan en su seno, son varias – sintetizando

⁹⁰ Cf. el trabajo de Ángel-Raimundo Fernández (Universidad de Navarra), «Un ciclo de cuentos para *La ruina del cielo*, de Luis Mateo Díez» (p. 243-256), en nuestras Actas. Los ejemplos se podrían multiplicar: *La gran novela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama, 1998, de Sergio Pàmies, «cruza la frontera entre cuento y novela, para formar un mosaico con las vidas cotidianas de unos personajes doloridos, que están tratados con una frialdad objetiva» (Martín Nogales, 2001: 41).

⁹¹ Cf. José Luis Martín Nogales, «De la novela al cuento: el reflejo de una quimera», *Ínsula* 589-590, 1996, p. 33-35.

⁹² Madrid, Alfaguara, 1999.

⁹³ Casos como los de los novelistas (Antonio Muñoz Molina, Almudena Grandes, Juan Madrid, Juan Manuel de Prada, Paloma Díaz-Mas, Juan José Millás, etc.), dramaturgos (Antonio Gala, etc.), poetas (Ramón Irigoyen, etc.) o polifacéticos escritores (Javier Tomeo, etc.) así lo atestiguan.



mucho – las tipologías⁹⁴ que podemos encontrar: los metaliterarios (en donde encontramos reflexiones sobre la literatura en general y el cuento en particular), los amorosos (con indagaciones en las relaciones personales vinculadas por el amor, en donde el desamor tampoco está ausente), los eróticos (muy abundantes y con gran cultivo por parte de algunas escritoras), los humorísticos, los de terror, criminales y policíacos (en los que cine negro ha dejado una huella imborrable), los de ambiente histórico e historicistas (en los que se recrean épocas, sucesos, hechos significativos, personajes de la historia más o menos remota), etc. Por ello, conviene fijarse en una serie de aspectos que, si bien algunos estaban presentes en la cuentística anterior, sin embargo encuentran un recio cultivo en la década final de siglo, la que estamos examinando.

En primer lugar, indicaré que se ha señalado – con razón – como una de las características más sobresalientes de la literatura española, a través de toda su historia, la del (pre)dominio del realismo, en diversas modalidades. Pues bien, en la cuentística actual también predomina el realismo –más que otras modalidades narrativas como las fantásticas–, aunque muy diferente, por ejemplo, del realismo social, utilizado en los años posteriores a guerra civil, gracias a «unas modulaciones mucho más complejas, que incorporan desde el memorialismo al esperpento, el humor burdo o el relato oral», como muy bien ponen de manifiesto los relatos de Luis Mateo Díaz, «un escritor que en su literatura parte del realismo, ha asumido la tradición de los relatos orales y ha añadido la visión un poco fantasmagórica de los espacios turbios de la memoria» (Martín Nogales, 2001: 41).

Dentro de ese realismo, es preciso resaltar un aspecto importante que se da en la cuentística española más reciente: el cultivo de un novedoso y múltiple realismo urbano⁹⁵, «que disecciona la sociedad contemporánea de una forma a veces corrosiva y a veces levemente irónica», según señala en nuestras Actas Martín Nogales (2001: 41), que puede verse en escritores como Juan Madrid, Ignacio Vidal-Folch, Sergio Pàmies, Quim Monzó, etc. Según Nuria Carrillo (2001: 52), «nuestros más recientes prosistas, desde el punto de vista cronológico, han diseñado una narrativa opuesta frontalmente a la lamentación sistemática por la realidad del entorno y al costumbrismo ligado al medio rural», para ello, «tomando como referencia la evasión del compromiso social a la manera tradicional, retratan a un individuo sin arraigo en su contexto que pulula por un mapa urbano a la búsqueda de los atributos de su identidad». «La realidad urbana» – señala en otro lugar Nuria Carrillo⁹⁶ – «se filtra a través del individuo, es decir, existe en tanto vivencia individual, en tanto suma de subjetividades». Asimismo es también «un espacio metonímico; es decir, sus peculiaridades físicas –el laberinto de calles, la peregrinación por los antros nocturnos, los suburbios, los desechos urbanos– mencionan otras categorías y conflictos morales», tornándose «especialmente minucioso cuando aparecen los topónimos de las grandes urbes, Madrid y Barcelona» y cuando «la localización se traslada a ciudades de provincias, al reducirse el medio, se intensifican sus condicionamientos sobre el personaje»⁹⁷.

⁹⁴ Cf. José Luis Martín Nogales, «El cuento español actual. Autores y tendencias», *Lucanor* 11, 1994, p. 43-65; Ángeles Encinar, «Tendencias en el cuento español reciente», *Lucanor* 13, 1995, p. 103-118, etc.

⁹⁵ Cf. en nuestras Actas el trabajo de Antonio Domínguez Rey, «La violencia y lo macabro en la joven cuentística de los noventa» (p. 67-78); así como H. D. Fernández L'Hoeste, *Narrativas de representación urbana*, Berna, Peter Lang, 1998.

⁹⁶ *El cuento literario español en la década de los ochenta*, Madrid/Burgos, F.I.D.E.S.C.U/Universidad de Burgos, 1997, p. 169-182.

⁹⁷ Aspectos que vemos ver confirmados, por ejemplo, en antologías como *Cuentos urbanícolas*, Madrid, Editorial Popular, 1990; edición de Eduardo Carbonero, *Cuadernos del asfalto*, Madrid, Grupo 16, 1990; con prólogo de Juan Madrid, *Relatos urbanos*, Madrid, Alfaguara, 1994 –una antología de cuentos, publicados primeramente por entregas en el diario *El País*, de Almudena Grandes, Rosa Montero, Manuel Rivas, Bernardo Atxaga, Antonio Muñoz Molina y Arturo Pérez Reverte–, etc.



También en los cuentos actuales está muy presente un realismo testimonial en consonancia con el recio vigor que en la actualidad tiene en España la narración histórica⁹⁸, como muy bien ponen de manifiesto textos de Javier Delgado, Carlos Blanco Aguinaga, etc.

Además de este realismo más o menos puro, la cuentística utiliza un realismo mezclado con otras formas narrativas como se da, por ejemplo, en textos como los de Almudena Grandes, *Modelos de mujer*⁹⁹, etc. Por ello, es preciso hablar de un procedimiento mixto en esta tipología de escritura, según el cual «el cuento nace de la realidad y deriva después al espacio de lo fantástico, con inclinación hacia lo terrorífico o lo fantasmagórico, lo irracional, lo enigmático o lo disparatado», como testimonian los relatos breves de José María Merino, Juan José Millás, Cristina Fernández Cubas, etc. (Martín Nogales, 2001: 42).

En segundo lugar, es preciso indicar – enlazando con lo anteriormente expuesto – que el cuento fantástico es otra de las grandes vías por las que ha transitado la cuentística española actual¹⁰⁰. En el periodo cronológico elegido habrá que tener en cuenta que el concepto de lo fantástico no es homogéneo entre los autores que lo cultivan, aunque «se manifiesta una forma moderna de entender lo fantástico que indaga en el desasosiego y en la inquietud que produce la presencia de mundos extraños», transmitiendo así un «desconcierto al comprobar lo resbaladizas e inestables que son las fronteras que separan lo cotidiano y lo inaudito, el sueño y la vigilia, la cordura y el desvarío» (Martín Nogales, 2001: 43); y también, que la finalidad de lo fantástico en el cuento es variada: «en unos casos, les guía la voluntad manifiesta de provocar el terror estético y asombro en el lector; su finalidad implícita es emplear la literatura como un medio de conocimiento e indagación en las zonas misteriosas de la vida; a veces, adoptan sólo una intención burlesca; o pretenden exclusivamente la búsqueda de la comicidad. Lo fantástico se emplea, por lo tanto, al servicio de intenciones tan diversas como el humor o la burla, la parodia, el conocimiento o el horror» (Martín Nogales, 2001: 43). Finalmente, es preciso tener en cuenta que, en general, «en todos los casos se ha llegado a una técnica básica común de expresar lo fantástico, que consiste en que los relatos surgen normalmente de una situación cotidiana en la que aparecen de pronto síntomas de algo extraño que deriva después hacia esas distintas direcciones expuestas. Los escritores indagan, así, en los aspectos enigmáticos de la realidad: esas zonas oscuras de la vida que producen el desasosiego y la desazón de quien se acerca de noche a unos territorios desconocidos», siendo muy útiles para «indagar en aspectos ocultos de la realidad», como «mirada interrogante de la literatura sobre un mundo en sombras», convirtiéndose en «un acercamiento a lo desconocido, en metáforas del asombro, del miedo y de la búsqueda de la propia identidad» (Martín Nogales, 2001: 43-44)¹⁰¹.

En tercer lugar, otro de los aspectos que podemos encontrar en la producción de este periodo hay que situarlo en los cuentos en los que el intimismo tiene una presencia muy destacada, como producto de un «mundo disperso y disgregado, en el que predomina el pensamiento frágil», en el que «más que mirar hacia afuera, ha vuelto la mirada hacia el

⁹⁸ Cf. José Romera Castillo et al. (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 1996.

⁹⁹ Barcelona, Tusquets, 1996.

¹⁰⁰ Como, por ejemplo, se puso muy bien de relieve en el número monográfico sobre *El cuento fantástico* que le dedicó la revista *Lucanor* 14, 1997, con un interesante estudio, entre otros, de José Luis Martín Nogales, «Evolución del cuento fantástico español» (p. 11-21). Cf. además Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Colección Encuentros, 1991.

¹⁰¹ Entre los cultivadores más sobresalientes en estos últimos años figuran los nombres de Gonzalo Suárez, José Ferrer-Bermejo, Ricardo Doménech, Enrique Vila-Matas, Pedro Zarraluki, Javier Tomeo, Enrique Murillo, Agustín Cerezales, Juan José Millás, Cristina Fernández Cubas, José María Merino, Ignacio Martínez de Pisón, etc. (Martín Nogales, 2001: 42).

¹⁰² Cf. José Romera Castillo, «Investigaciones sobre escritura autobiográfica en la Universidad Nacional de Educación a Distancia», in Miguel Hernando Larramendi et al. (eds.), *Autobiografía y literatura árabe*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, p. 165-183.



interior» – pese a la globalización que se nos impone –, retornando «al territorio de la intimidad y del individuo, al ámbito de lo privado frente a lo colectivo, a la reconstrucción del sujeto, mientras las ideologías del colectivismo se han ido derrumbando», según señalaba en nuestras Actas Martín Nogales (2001: 44), de acuerdo con una de las vías más importantes por donde transita una parte importante de la literatura española actual: la escritura intimista o, dicho de otro modo, la escritura autobiográfica, una de las líneas básicas de investigación del SELITEN@T¹⁰².

El escritor de cuentos, como el autor de otro tipo de narrativa, recurre a la memoria personal a la hora de construir sus cuentos. Buena muestra de ello, lo encontramos tanto en escritores más maduros como en los más jóvenes. «Por eso abundan hoy relatos memoriales (Luis Mateo Díez), evocaciones del pasado e indagaciones en la infancia (Álvaro Pombo, Mendicutti, Emilio Gavilanes), incursiones en el mundo de los sueños, las ilusiones, la memoria vencida o la conciencia del fracaso (José José Millás), libros de temática amorosa que indagan en relaciones personales (Belén Gopegui, Marina Mayoral, Soledad Puértolas, Javier Marías, Rosa Montero), y tantas preguntas por la identidad personal (José María Merino)», como indica Martín Nogales (2001: 44). Senda que también han seguido otros escritores – jóvenes a finales de los ochenta, hoy no lo tanto – como Felipe Benítez Reyes, Tino Pertierra, Gonzalo Calcedo, Josan Hatero, Care Santos, Bonilla, José Carlos Llop, Ignacio García-Valiño, Luis G. Martín, Pedro Ugarte, Juan Gracia, Juana Salabert, Martín Casariego, etc. (Martín Nogales, 2001: 45).

Asimismo, los cuentos con protagonistas femeninos, en los que el intimismo tiene una presencia muy significativa – la mayoría escritos por mujeres –, son muy abundantes¹⁰³.

Finalmente señalaré que, dentro de la libertad y diversidad formal con las que se manifiesta el cuento en España en estos últimos años, se han escrito cuentos metateóricos, líricos y dramáticos, «en los que destacan esos aspectos por encima del elemento narrativo: unas veces mediante la reducción del cuento a una digresión; otras veces exaltando la capacidad de sugerencia y evocación del cuento, tan propia de las formas poemáticas; o adoptando directamente procedimientos dramáticos en la composición del cuento», según señala en nuestras Actas Martín Nogales (2001: 40). En los relatos metaliterarios la narratividad casi se pierde (está ausente), basándose en unas digresiones, unos leves apuntes sobre algunos aspectos que configuran la semiosis literaria; en los líricos, lo que se suele poner de manifiesto es la capacidad de concentración y sugerencia – más que de estructura y narratividad de acciones –; y en los dramáticos, se recurre al diálogo – recurso típicamente teatral –. El estudio se podría alargar con el análisis y estudio en la cuentística de finales del siglo XX del simbolismo, recursos poéticos, paródicos, estilísticos, etc.

4. Final

Decía Carmen Martín¹⁰⁴, en su ensayo *El cuento de nunca acabar*¹⁰⁵, lo siguiente: «El hombre o cuenta lo que ha vivido, o cuenta lo que ha presenciado, o cuenta lo que le han contado, o cuenta lo que ha soñado. Aunque lo más frecuente es que componga sus historias con elementos extraídos de los cuatro montones. Y de la gracia para hacer la mezcla depende su

¹⁰³ Para ello puede verse el epígrafe I.1.2 de nuestras Actas sobre «Mujeres y cuentos» (p. 129-217).

¹⁰⁴ Tomo la cita de su artículo, «Tengo argumento», *ABC Cultural* 406, 6 de noviembre, 1999, p. 23 (una diatriba contra la novela *Entre amigas*, de Laura Freixas, cuyo argumento es muy paralelo al de su obra del mismo género *Nubosidad variable*).

¹⁰⁵ Barcelona, Destino, 1989.



éxito como narrador. Pero tanto si cuenta lo que ha vivido como lo que ha visto, ha soñado o le han contado, el narrador – unas veces de forma consciente y otras inconsciente – está tomando sustancia para su cuento de otro perenne y subterráneo material del que todos nos nutrimos desde temprana edad: el de la literatura existente antes de que él se pusiera a contar y a cuyas resonancias jamás escapa». Para seguir sus dictérios, aunque sea en el ámbito crítico, puede servir lo anteriormente expuesto, que, sin duda alguna, muestra el crecimiento y auge del interés por la cuentística en España, muy paralelo – hay que decirlo – al que se muestra tanto en Portugal como en otros países occidentales. Que siga el impulso...



Margarida Santos Alpalhão
Universidade Nova de Lisboa

Do dit e do lai: o conto medieval

Palavras-Chave: Dit, Lai, Rutebeuf, Literatura medieval, Literatura medieval francesa

Keywords: Dit, Lai, Rutebeuf, Medieval literature, Medieval French literature

Resumo: Além de uma breve menção ao dit e ao lai, pretende-se, com este trabalho, reunir textos que permitam inserir no género do conto (medieval) alguns dits e alguns lais, todos de origem francesa.

Para o efeito são utilizados, em particular, o Dit de Freire Denize Le Cordelier, de Rutebeuf e o Dit de L'Empereur Coustant.

Abstract: Apart from a short description of the dit and the lai, in this paper we intend to gather a number of French texts belonging to these genres and show their affinities with the medieval forms of the short story. With this purpose in mind we referred, in particular, to the Dit de Freire Denize Le Cordelier, of Rutebeuf and the Dit de L'Empereur Coustant.

Ao aceitar este desafio espero, a um tempo, relacionar reflexões e leituras dispersas e contribuir para a reflexão em curso sobre a narrativa breve.

Antes de iniciar este percurso, também relativo à questão do código dos géneros narrativos, parece-me necessária uma nota prévia relativa à própria nomenclatura usada.

Empregarei a palavra francesa *dit* para designar os textos franceses assim nomeados de que aqui falarei. O dito, em português, (dito popular ou provérbio) encerra uma semântica diversa da que o vocábulo francês actualiza no discurso, a

saber: «poème qui, comme son nom l'indique, n'est pas destiné à être chanté»¹.

A palavra *lai* encontra-se atestada em português através dos textos presentes no Cancioneiro da Biblioteca Nacional e num códice da Biblioteca Vaticana².

A referência aos dois géneros em título só aparentemente surge bipartida, porquanto alguns textos usam, a par de conto (ou mesmo de romance), ora um ora outro termo, para se referirem a um mesmo texto, situação documentada através dos três exemplos seguintes:

Rutebeuf (c.1230-c.1285) em *Le Dit de Frère Denise le cordelier*, escreve:

I. proverbes dit et raconte
Que tout n'est pas ors c'on voit luire.
Por ce m'estuet, ainz que je muire,
Faire .I. flabel d'une aventure

¹ Michel Zink, «Dit» in *Dictionnaire des Lettres Françaises-Le Moyen Âge*, Paris, Fayard, 1992, p. 385.



De la plus bele criature
Que hom puisse troveir ne querre
De Paris juqu'en Aingleterre.³

Do mesmo modo, Marie de France, em *Guigemar*, anuncia:

Les contes que jo sai verais,
Dunt li contes Bretun unt fait les lais,
Vos conterai assez briefment.
(...)
De cest cunte qu'oï avez
Fu Guigemar li lais trovez,
Que hum fait en harpe e en rote;
Bone en est a oïr la note.⁴

E em *Milun*:

Ki divers cuntes vult traitier
Diversement deit comencier
E parler si raisnablement
Que il seit plaisible a la gent.
Ici comencera Milun
E musterrai par brief sermun
pur quei e coment fu trovez
Li lais ki issi est numez.⁵

Além de uma designação fluida e oscilante, importa não esquecer que os textos considerados nos géneros mencionados são, por norma, versificados.

De divergências e de afinidades entre ambos surge uma parte deste trabalho, ainda muito parcelar.

A dificuldade de delimitar cada um dos géneros, na época medieval, é compreensível. Além de a fixação das línguas novilatinas estar ainda em curso na Idade Média, – a primeira gramática de francês, *Li Donait françois*, data da primeira metade do século XV⁶ –, por um lado «são muitos os géneros criados *ex novo*»⁷ e, por outro, a formalização teórica da versificação parece ter-se mantido na esfera do latim, ou do grego, ou da sua herança já aculturada, surgindo tarde na produção escrita medieval nas línguas românicas.

Relembro que *l'Art de Dictier*, o mais antigo tratado de versificação conhecido em francês, data de 25 de Novembro de 1392⁸. E é ao longo do século quinze e da primeira metade de

² Anna Ferrari, «Lai» in *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Ed. Caminho, 1993, p. 375.

³ Michel Zink (ed.), *Oeuvres complètes* [Document électronique]. Tome 1/Rutebeuf, disponível na Internet via <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=N101490&E=0> Consultado em 3 de Junho de 2003.

⁴ Laurence Harf-Lancner (ed.), *Les Lais de Marie de France*, Paris, Le Livre de Poche, Col. Lettres Gothiques, 1990, p. 27 e 70.

⁵ Id., *ibid.*, p. 220.

⁶ Pierre Swiggers, «Le *Donait françois*: la plus ancienne grammaire du français», *Revue des Langues Romanes*, tomo 89-2, 1985, p. 235 ss.

⁷ C. Segre, «Géneros», in *Enciclopédia Einaudi – Texto*, vol. 17, Lisboa, IN-CM, 1989, p. 73.



quinhentos que encontramos vários tratados sobre versificação, ou Segunda Retórica, isto é, uma retórica destinada a textos laicos, em língua romance: *Des Rymes et Comment se Doivent Faire*, de Jacques Legrand (início do séc. XV); *Les règles de seconde rhétorique* (anterior a 1432); *Le Doctrinal de la Seconde Rhétorique*, de Baudet Hérenc (1432); *Traité de l'Art de Réthorique* (primeira metade do séc. XV); *L'Art de Réthorique Vulgaire*, de Molinet (final do séc. XV); ou, depois de mudar de centúria, *L'Instructif de la Seconde Rhetorique*, 1501; *Grand et Vrai Art de Pleine Rhétorique*, de Pierre Fabri, 1521; *Art et Science de Rhétorique Métrifiée*, de Gratien du Pont, 1539, por exemplo. A poética parece só conhecer ampla formalização classificadora com o Renascimento.

Tendo em conta a natureza cantada, ou não, dos géneros em análise – veja-se o próprio texto do lai de Guiguemar citado acima – convém lembrar que nestes tratados medievais sobre versificação, o lai decorre da Música, ou decorre da Retórica, num universo, ocidental, em que o conhecimento se encontrava mais ou menos classificado de acordo com as sete artes liberais.

Assim, é dentro da sétima arte liberal que vamos encontrar, na *Art de Dictier*, a versificação. Ali, a música apresenta-se dividida em música artificial (hoje diríamos instrumental) e música natural. E nesta incluem-se quer o canto, «musique de bouche»⁹, – no âmbito do qual se incluem, entre outros géneros, o lai – quer a fala. Reserva-se, portanto, a esta os «diz et chançons» que «se lisent de bouche, et proferent par (...) voix non pas chantable»¹⁰.

No entanto, no mesmo século, Guillaume de Machaut (1300-1377), no prólogo do seu *Dit do Vergier* inscreve a versificação como parte da Retórica.

Mas quer os géneros sejam referidos e agrupados pela presença ou ausência de canto, quer pelo facto de incluírem textos em verso, tal perspectiva coloca-nos perante uma delimitação externa e baseada na forma. E ainda que, como diz André Jolles, «les études littéraires essayent d'interpréter les phénomènes littéraires d'après leur *beauté*, leur *sens* et leur *forme*»¹¹ e que estas linhas de análise formem uma unidade, o objectivo desta reflexão enquadra-se, ou pretende fazê-lo, numa tentativa de questionar a integração dos géneros medievais em análise – o lai e o dit – no modo (deveria dizer submodo?) da narrativa breve.

Ocupar-me-ei, neste espaço, do dit.

De natureza e inspiração variadas, o dit foi definido por Jacqueline Cerquigni segundo três critérios relativos à enunciação: a descontinuidade, uma enunciação na primeira pessoa do singular e no presente e um sujeito da enunciação correspondente ao clérigo-escritor¹².

Mas relativamente ao objecto deste trabalho, importa considerar os critérios hoje considerados no âmbito da narratividade.

De acordo com esta abordagem, vários são os dits que, desde logo, afastaremos, porque não textualizam as categorias da narrativa.

Assim, por exemplo, o *Dit des IIII offices*, de 1360, apresenta uma rubrica inicial que remete para o género dramático: «Cy commence un beau dit des IIII offices de l'ostel du roy, c'est assavoir panneterie, eschançonnerie, cuisine et sausserie, a jouer par personnaiges»¹³. Ou *Le Dit des Hérauts* de Henri de Laon (séc. XIV) inspirado no *Conte* homónimo de Baudouin de Condé, que se revela uma reflexão, satírica, sobre a função do Arauto e o o seu *modus vivendi*:

⁸ Eustache Deschamps (ed.), «L'Art de Dictier», in *Oeuvres complètes*, tomo 7, Paris, Lib. Firmin-Didot et C., 1891, p. 266-292.

⁹ Id., *ibid.*, p. 270.

¹⁰ Id., *ibid.*, p. 271.

¹¹ André Jolles, *Formes Simples*, Paris, Seuil, 1972, p. 11.



Nul milleur que d'estre hiraus,
Car je voi bien que li un d'aus
Conteroit en une journee
Quanc'on fait d'armes en une annee
Et s'en seroit petit lasés.¹⁴

Ou, ainda, vários dos dits de Rutebeuf de entre os quais, para mencionar apenas mais um exemplo, destacaremos o *Dit de l'Herberie* (séc. XIII), que mais se assemelha ao discurso de um vendedor de 'simples e drogas':

Seigneur qui ci este venu,
Petit et grant, jone et chenu,
Il vos est trop bien avenu,
Sachiez de voir.
Je ne vos wel pas desovoir:
Bien le porreiz aparsouvoir
Ainz que m'en voize.
Aseeiz vos, ne faites noise,
Si escouteiz, c'il ne noz poize:
Je sui uns mires,
Si ai estei en mainz empires.
(...) je vos apanrai a garir dou mal des vers, se vos le voleiz oïr. Voleiz l'oïr?¹⁵

E uma primeira leitura de alguns destes dits mostram-nos, desde logo, que o dit se serve, com frequência, de apóstrofes e de imperativos, inscrevendo-se num, suposto, discurso directo, como é o caso no exemplo acima. Além de que, também por este meio, estes textos apontam para um discurso oral, fazendo jus ao seu próprio nome.

Importa aqui, no entanto, analisar os dits considerados narrativos.

Usarei dois exemplos: *Le Dit de Frère Denise le Cordelier* e *Li Dis de l'Empereour Coustant*, ambos do século XIII, o primeiro de Rutebeuf.

Le Dit de Frère Denise le Cordelier surge, no âmbito de uma reflexão (correspondente aos 20 versos iniciais do texto), a partir do provérbio: o hábito não faz o monge, no original: «li abiz ne fait pas l'ermitte». Nesta reflexão inicial, o narrador anuncia que vai contar «une aventure/ de la plus bele criature/ que hom puisse troveir ne querre».

Vejamos o texto.

De início uma donzela, Denise, filha de cavaleiro, que vive com a mãe, recusa o casamento. O contacto frequente com os franciscanos ofereceu-lhe uma oportunidade de, aparentemente, realizar o seu desejo: ingressar na vida monástica:

Or avint c'uns en i hanta
Qui la damoizele enchanta,
Si vos dirai en queil maniere.
La pucele li fist proiere
Que il sa mere requeïst
Qu'en religion la meïst,
Et il li dist: "Ma douce amie,

¹² Jacqueline Cerquillign, «Le clerc et l'écriture: le Voir dit de Guillaume de Machaut et la définition du dit», *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters* 8-1, 1980, p. 87.

¹³ Eustache Deschamps, *Oeuvres complètes*, tomo 7, Paris, Lib. Firmin-Didot et C., 1891, p. 175.

¹⁴ Arthur Langfors (ed.), «Le Dit des Hérauts par Henri de Laon», *Romania*, tomo 43, 1914, p. 216-225.

42 | *Do dit e do lai: o conto medieval* | Margarida Santos Alpalhão



Se meneir voliez la vie
Saint Fransois, si com nos faisons,
Vos ne porriez par raison
Faillir que vous ne fussi[ez] sainte.”¹⁶

Mas ajudada por um frade «plus fel qu’Erodes», «cui le Anemis/ contraint et sermont et argüe», Simão, o encantamento condu-la ao espaço do duplo e, portanto, ao da negação da própria identidade da personagem: é que é disfarçada de frade que Denise consegue entrar «en religion». Ali vive, como companheiro preferido de Simão que lhe ensina a regra da Ordem e outros novos jogos, a seu belo prazer, enganando todos os outros. A situação altera-se quando, numa viagem, ...

(...) par aventure
Qu’il vindrent chez .l. chevalier
Qui ot boens vins en son selier
Et volentiers lor en dona.
Et la dame s’abandona
A regarder frere Denize.
Sa chiere et son semblant avise:
Aparseüe c’est la dame
Que frere Denize estoît fame.
Savoir wet ce c’est voirs ou fable.¹⁷

A pretexto de se confessar a Denise, que entretanto se assumira como frade Denis, consegue uma confissão da donzela sobre o sucedido. Desmascarada a situação de Denise e apurada a responsabilidade de Simão, a dama, «sage et cortoise», e o cavaleiro encontram um meio de resolver tal situação: Simão deve encontrar «tost .l.v. cent livres/A marier la damoizele» e «congié a pris», enquanto a dama envia um mensageiro buscar a mãe de Denise, que «moult fut a malaise .../ qui ne savoit ou sa fille ere». Depois do reencontro da mãe e da filha...

... tant fu Denize laians
Que li denier furent rendu.
Aprés n’ont gaires attendu
Qu’el fu a son grei assenee.
A un chevalier fu donee
Qui l’avoit autre fois requise.
Or ot non ma dame Denize
Et fu a mout plus grant honeur
Qu’en abit de Frere Meneur.¹⁸

Encontramos, portanto, no texto as funções necessárias para o considerar segundo os parâmetros da narratividade. As categorias fundamentais consideradas neste campo de reflexão estão presentes no texto, quer ao nível da estrutura, quer ao nível das funções.

¹⁵ Michel Zink (ed.), *Oeuvres complètes* [Document électronique]. Tome 1/Rutebeuf, disponível na Internet via <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=N101490&E=0> Consultado em 3 de Junho de 2003.

¹⁶ Michel Zink (ed.), *Oeuvres complètes* [Document électronique]. Tome 1/Rutebeuf, disponível na Internet via <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=N101490&E=0> Consultado em 3 de Junho de 2003.

¹⁷ Id., *ibid.*



Introduzida a narrativa pelo verso «vous dirai coument il avint», e de um ponto de vista hermenêutico, este é um texto que apresenta o percurso típico da construção da identidade do herói medieval, inscrevendo-se também assim, claramente, no conjunto dos dits que podemos considerar como narrativas breves (o dit é composto por cerca de 350 versos).

Vejamos, agora, *Li Dis de l'Empereur Coustant*, que o editor considera uma «version poétique du conte de l'Empereur Coustant»¹⁹.

O dit inicia-se com uma reflexão sobre as mudanças do tempo e da Fortuna, que ocupa os 45 versos iniciais, e continua com a narrativa, iniciada com a expressão «Il ot jadis...» no 46.º verso.

A narração introduz, assim, Floriens, rei da Grécia e imperador de Bizâncio, que casara com Donna Florien, filha do imperador romano Augustus, mas «par moult loial compaignie/ furent un poi de tamps ensanle», porque a rainha morre de parto.

Li enfes que li demoura,
De quoi la dame trespassa,
Ce estoit une demoiselle
Sour toutes creatures bielle:
Sebelinne fu appiellee
Et Sebile en droit nom nommee.²⁰

E porque o pai a pretende preservar, envia-a para um castelo seu, longe de Bizâncio, para ali ser criada. No entanto, numa noite em que pretendia «lui un petit oublier», passeando-se pelas ruas da sua cidade, ouve uma mulher do povo gritar com dores de parto:

Et Dieu droit en celle eure fist
La dame d'un fil delivrer
Dont chi apriès orés parler.
Cieus astronomiens estoit;
O lui un sien ami avoit
A cui il dist ces mots ensi:
«Or saciés,» fait-il, «tout de fi
que mes enfens, qui chi est nés,
de Griesse sera couronnés,
empereres de ceste ville,
rois del roiaume de Sesille,
de Romme emperere sera,
nuls detourner ne l'em pora
pour destrainte ne pour pooir,
car a fame en avera l'oir
qui fille est no roi Florien.»²¹

Desagradado com o que acabara de ouvir, o rei consegue mandar raptar o recém-nascido, fere-o de morte e manda-o afogar. Não cumprindo o que lhe fora ordenado, o camareiro do rei deixa a criança à porta de uma abadia. Encontrada, a criança é tratada e sobrevive e que

¹⁸ Id., *ibid.*

¹⁹ Alexandre Wesselofsky (ed.), «Le Dit de l'Empereur Coustant», *Romania* 1877, p. 162-169.

²⁰ Id., *ibid.*, p. 163.



«pour çou qu'il ot cousté tant/ li missent il a nom Coustant», sendo educada com esmero pelo abade. No entanto, acompanhando o abade à presença do imperador ...

...li enfes moult lui plaisoit,
mais il savoit tout de ciertain
que c'estoit li fieus d'un vilain,
et pour çou l'empereur sanloit,
se sa fille espousee avoit,
qu'elle en seroit avilenee.²²

Assim, Floriens vai tentar tudo, para que a morte de Constantino o impeça de realizar o seu destino. E, por ordem do imperador, é o próprio que, sem o saber, deve entregar a ordem da sua morte ao presbítero que o imperador encarregara de educar Sibila. Aguardando para cumprir a ordem que lhe fora dada, Constantino adormece, é visto pela filha de Floriens que vê e lê a ordem do pai e, perante a beleza do jovem, a troca por outra, ordenando o seu próprio casamento com o desconhecido. Desta feita, quando o imperador vai confirmar o cumprimento da sua ordem.

...il vit les deux enfans
devant lui main a main tenans,
plains de grascieuse biauté,
pris fu d'amour et de pitié:
ens es bouches les a baisiés
et se mis ses mains sour lor ciés.²³

E, com a morte de Floriens, dois anos depois, Constantino «saissi tou l'iretage», cumprindo o que os astros lhe haviam destinado. E porque sempre soube reinar com nobreza e bom-senso...

L'appelloient Coustant le noble:
Et pour çou ot Coustantinnoble
La cyté de Bissance a nom,
Qui encore est de grand regnon.²⁴

Também neste dit encontramos as categorias que nos permitem agrupá-lo nos dits narrativos: as personagens identificadas, assumindo-se como oponentes e adjuvantes; um espaço e um tempo localizáveis e, neste caso; um evento que apresenta uma complicação e uma resolução, por exemplo. E no caso deste dit, além da narrativa da infância de Constantino, devemos também considerar a lenda etiológica que o encerra. De natureza narrativa, tal como o dit de Rutebeuf, este revela, no entanto, uma divergência daquele, pelo facto de a personagem construir um percurso de maturação previamente anunciado. Mas este aspecto da narrativa não é um elemento novo, porquanto vários são os heróis, não apenas medievais, fadados à nascença.

Antes de terminar, gostaria de mencionar que, ainda que não se incluam aqui, agora, exemplos de lais, bastará pensarmos naqueles de que me servi para documentar a oscilação

²¹ Id., *ibid.*, p. 164.

²² Id., *ibid.*, p. 165.

²³ Id., *ibid.*, p. 169.

²⁴ Id., *ibid.*



da designação do género de texto para não nos restarem dúvidas de que o lai faz parte da narrativa breve medieval.

Em ambos encontramos o percurso de um herói que, de modo recorrente na narrativa medieval, conquista o direito à sua maturidade e à sua identidade, através de aventuras, o que lhe garante o direito ao amor. No caso do segundo destes heróis, Milun, a conquista definitiva da sua amada é conseguida pela mão do próprio filho, situação algo inusitada.

Em jeito de conclusão prévia, e depois do que acima se enuncia, quero apenas acrescentar que, se nem todos os dits e lais podem ser considerados narrativos, vários são os que podemos agrupar neste género literário. Uma selecção de textos de acordo com este critério talvez venha a permitir, inclusive, chegar a uma classificação segundo as funções, como acontece com o conto popular.



Paulo Alexandre Pereira
Universidade de Aveiro

***D*o exemplum ao conto: «O Tesouro»**

Palavras-chave: *Exemplum*, *novella*, conto, *Orto do Esposo*, *Pardoner's Tale*, *Eça de Queirós*, tesouro fatal.

Keywords: *Exemplum*, *novella*, short story, *Orto do Esposo*, *Pardoner's Tale*, *Eça de Queirós*, deadly treasure.

Resumo: Tomando como ponto de partida a análise comparativa de três tratamentos literários do motivo do tesouro fatal (um *exemplum* do *Orto do Esposo*; o *Pardoner's Tale* de Chaucer e o conto «O Tesouro» de Eça de Queirós), pretende averiguar-se o modo como sucessivas reconversões genológicas de um análogo argumento narrativo, implicando invariavelmente formas breves, podem subentender distintos modelos de conhecimento e interpretação do mundo.

Abstract: Through the comparative analysis of three literary versions of the motif of the deadly treasure (an *exemplum* taken from the medieval treatise *Orto do Esposo*; Chaucer's *The Pardoner's Tale* and Eça de Queirós' short story «O Tesouro») we have attempted to shed some light on the way in which systematic generic transformations of a similar narrative argument, involving short narrative genres in all cases, may underlie substantially distinct modes of knowing and interpreting the world.

1. No transcurso das estimulantes reflexões que expende em torno da construção narrativa da realidade, Jerome Bruner inventaria, a par de outros traços que crê tipificadores do discurso e da *forma mentis* narrativos, a propriedade que apelida de genericidade (*genericness*), sublinhando que:

While genres, thus, may indeed be loose but conventional ways of representing human plights, they are also ways of telling that predispose

us to use our minds and sensibilities in particular ways. In a word, while they may be representations of social ontology, they are also invitations to a particular style of epistemology. As such, they may have quite as powerful an influence in shaping our modes of thought as they have in creating the realities that their plots depict.¹

É desta suposição, segundo a qual os géneros narrativos fundam modos particulares de conhecimento, que parte este trabalho. Admitindo-a, parece lícito alvitrar que a passagem de um género narrativo a outro, para além de, naturalmente, impor uma variável dinâmica efabulatória, introduz, forçosamente, outras modulações que podem ser pressentidas no próprio

¹ Jerome Bruner, «The Narrative Construction of Reality», *Critical Inquiry* 18, 1991, p. 15.



paradigma de pensamento solicitado pelas diferentes formas literárias em jogo. A ser assim, não se altera apenas a «ontologia social» ficcionalmente recriada quando, por exemplo, transitamos do *exemplum* para a *novella* de formato boccacciano; porque instauram modos substantivamente dissimilares de apreensão e de representação do real, ambos os géneros reactivam, com efeito, diferentes «estilos de epistemologia» e, portanto, postulam visões do mundo, pelo menos, em parte, divergentes. Acresce que, no caso que me ocupa, não é certamente isenta de consequências a circunstância de todas as formas narrativas em análise se encontrarem coligadas pelo imperativo da brevidade. Se este constitui, retomando a que considero ser uma justa formulação de Paul Zumthor, um «modelo formalizante»², é legítimo esperar que, enquanto constrangimento compositivo, mas igualmente indisputável princípio ideológico, ela incida quer sobre as manifestações idiossincráticas das formas, quer sobre o modo de conhecer e representar o mundo que delas se pode deduzir.

Estas reflexões parecem-me revestir particular pertinência para o trabalho de leitura que aqui me proponho desenvolver. Pretende-se acompanhar, por meio do estudo comparativo de versões produzidas em contextos epocais e quadros genológicos substancialmente diversos, momentos de circulação transficcional de um quadro narrativo. Trata-se do motivo do tesouro fatal, um tipo contístico de abundante atestação folclórica, elencado sob o n.º 763 no clássico catálogo de Aarne-Thompson, cuja ubiquidade geográfica e cronológica, aliás, se encontra aí profusamente documentada, através de múltiplas versões propagadas por circuito oral. Não me irei deter nestas variantes reconduzíveis a um imemorial *thesaurus* narrativo da tradição. Mas é, em todo o caso, possível apurar-se, a partir delas, aquela que, descontando omissões periódicas ou acrescentos colaterais, constitui a armadura diegética que subsequentes retomas literárias irão acolher e prolongar.

Na sua germinação primitiva, o conto, no qual um pronunciado maniqueísmo de apólogo não deixa de revelar a que se julga ser a sua ascendência oriental, relata a história de um grupo de ladrões foragidos, em número oscilante nas múltiplas versões remanescentes, que, inadvertidamente, atopam com um tesouro. Acautelando a possibilidade de perseguição ou a avidez alheia, decidem estanciar no local, aguardando a cumplicidade ocultadora do crepúsculo, para então proceder ao traslado furtivo do pecúlio para pousada segura. Um deles é, entretanto, indigitado para se deslocar à cidade vizinha e aí obter alimentos, congeminando, no percurso, envenenar os companheiros com os mantimentos e tornar-se, assim, o único usufrutuário do achado. Os sócios, todavia, tendo entretanto confabulado análoga maquinação, adiantam-se, assassinando-o no seu regresso. Decidem, antes de partilhar solidariamente o quinhão, banquetear-se, naquela que será a sua última ceia, com os mantimentos envenenados. Num mais que previsível epílogo, morrem ambos, deixando o tesouro incólume.

A abundante fortuna folclórica, e, na sua esteira, literária do motivo do tesouro maldito permite, com propriedade, considerá-lo um hiperconto, quer dizer, um irradiante arquétipo narrativo, cujos ramos, apropriando-me do sugestivo símile de José Manuel Pedrosa, «tocan a otras ramas, “y éstas a sua vez a otras”, de todo el bosque frondoso de los relatos del mundo»³. E a metáfora arborescente não é, com efeito, gratuita: a par do grupo oriental que congrega versões budistas, persas, árabes e tibetanas, as formas folclóricas ocidentais, mais ou menos decantadas, do relato depositaram-se, com compreensível regularidade, em exemplários ou colecções de *novelle*⁴. A posteridade literária do conto descreve, assim, um abrangente

² Paul Zumthor, «La brièveté comme forme», in Michelangelo Picone, Giuseppe Di Stefano e Pamela D. Stewart (orgs.), *La nouvelle. Genèse, codification et rayonnement d'un genre médiéval*, Montréal, Plato Academic Press, 1983, p. 3.

³ José Manuel Pedrosa, «¿Existe el hiperconto?: Chaucer, una leyenda andaluza y la historia de *El Tesoro Fatal* (AT 763)», *Revista de poética medieval* 2, 1998, p. 196.

⁴ As versões orientais são substancialmente distintas das ocidentais que antecedem a reescrita chauceriana. Vd. Frederick Tupper, «The Pardoner's Tale», in W. F. Bryan, Germaine Dempster (eds.), *Sources and Analogues of Chaucer's Canterbury Tales*, London, Routledge & Kegan Paul, 1958, p. 415, n.1.



arco temporal, pontuado por marcos miliários eloquentes: do *Novellino* aos *Canterbury Tales* de Chaucer, de Kipling a Eça de Queirós, de William Faulkner a Max Aub⁵.

Concentro-me em três faces genológicas dessa refacção cíclica, concedendo, intencionalmente, prioridade a um critério de natureza formal, atento, em todo o caso, à historicidade intrínseca das formas contempladas. São elas um *exemplum*, extraído do *Orto do Esposo* (obra redigida por um monge anónimo, datável de finais do século XIV ou princípios do seguinte); o *Pardoner's Tale* de Chaucer (uma das narrativas insertas nos *Contos da Cantuária*, composta provavelmente na última década do século XIV) e o conto «O Tesouro», de Eça de Queirós, publicado na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, em 1894, ainda em vida do autor, e integrado, em 1902, no volume póstumo dos *Contos*, organizado por Luís de Magalhães.

Pretende-se, deste modo, sopesar a pressão modeladora, a constrição enformante, que este aglomerado de géneros de narrativa breve pôde exercer sobre análoga matéria-prima narrativa, ou seja, em última instância, esclarecer como a diversidade de formas (breves) pode restituir a imagem da diversidade de modos de ver o mundo.

2. O *exemplum* do tesouro fatal, presumivelmente posto *em linguagem* pelo monge alcobacense anónimo, a partir das versões latinas a que teria tido acesso por meio de uma das inúmeras compilações de *exempla* medievais de ampla circulação no espaço literário medieval, encontra-se transcrito no capítulo XL, do Livro IV, do *Orto do Esposo*⁶. Este tratado, não constituindo, em rigor, uma recolha de *exempla*, mas, mais propriamente, um texto de edificação que faz estribar a vulgarização dogmática no poder da pedagogia demonstrativa do reconto – tornando inequívoco o seu tributo a uma cultura de pregação –, faculta, pois, uma oportunidade ímpar para surpreender a migração do *exemplum* do seu cotexto parénético originário para o tratado de espiritualidade, e, nessa deriva, auscultar o processo através do qual esta forma breve se aclimata ao território, gradativamente mais adstrito ao consumo privado, da literatura. Provavelmente em virtude da época relativamente tardia (se pensarmos na diacronia do género), em que ocorre a composição do *Orto*, ou da vocação de *summa* enciclopédica que norteia o programa de escrita do autor-compiler, perscrutam-se, em múltiplos *exempla*, de forma destacada, os sintomas de indecibilidade (escrito/oral; folclórico/erudito; história/ficção) que conformam, desde a sua génese, a fisionomia híbrida deste género-encruzilhada.

Correspondendo ou não a uma vontade deliberada de *dispositio*, é inegável que a intercalação, neste momento particular da obra, do relato dos delinquentes e do tesouro não deixa de responder a solicitações funcionais. Primeiro, porque a narrativa exemplar se molda ductilmente à contextura didáctico-teológica e à tonalidade de intransigência, directiva e maniqueísta, do ensinamento. O estoicismo cristão, de inspiração cisterciense, que permeia as reflexões alinhadas pelo monge anónimo, infere-se a partir dos afloramentos assíduos de uma retórica pessimista, de inclinação apocalíptica, que visa fazer alcandorar o fiel, por enquanto viandante

⁵ Para um repertório e uma sinopse comparativa dos tratamentos literários do conto-tipo, vd. José Manuel Pedrosa, «Más reescrituras del cuento de *El Tesoro Fatal* (AT 763): del *Orto do Esposo*, Vicente Ferrer y Hans Sachs a Eça de Queiroz, William Faulkner e Max Aub», *Revista de poética medieval* 5, 2000, p. 27-43.

⁶ Bertil Maler cita como fonte provável do autor alcobacense um *exemplum* latino que figura, sob o n.º98, no repertório organizado por Joseph Klapper, Heidelberg, 1911. Cf. Bertil Maler, *Orto do Esposo. Texto inédito do fim do século XIV ou começo do XV. Edição crítica com introdução, anotações e glossário*, vol. II (Comentário), Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1956, p. 136. Num estudo que dedica à «parábola do ouro e da morte», Salvatore Battaglia apresenta, para além desta versão, uma outra, mais elementar, que me parece revelar mais notórias afinidades com o relato do *Orto*. Trata-se do *exemplum* antecedido da rubrica «De duobus sociis qui thesaurum invenerunt». Os dois textos encontram-se integralmente reproduzidos no artigo de Salvatore Battaglia, «La parola dell'oro e della morte», in *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965, p. 539-40.



em efêmero e agônico trânsito terreno, ao patamar da redenção, acenando-lhe com o salvo-conduto da promessa escatológica. Exorta-se, em consonância, a uma vivência contricionista de fé e a uma teologia dissuasora do pecado, condizentes com um cristianismo do medo. Uma aguda noção da incoercível senescência e da transitoriedade volátil dos prazeres e das glórias do *segle*, prescreve à comunidade pastoral o repúdio anti-hedonista do acúmulo material, a espoliação ascética ou a demissão ermitica, contrariando, com uma fé obstinada e esperançosa, o rosto sedutor, mas falaz, do mundo. Este sistema moral aparece, de resto, lapidariamente inscrito num *prouerbio comii*, segundo o qual «nõ pode hii home auer dous parayos, hii este mido e o outro no outro mido»⁷.

Ora, é justamente num apartado consagrado ao encômio exaltado das virtudes da *sinpleza* e da *pureza*, que, com a finalidade de prover sustentação narrativa ao que julga ser um dito paulino, o compilador avoca o *exemplum a contrario* do tesouro. Com efeito, obedecendo a um programa narrativo pautado por uma espécie de especularidade invertida, consonante com um didactismo binário – em que a um excuro apologético se faz suceder a injunção admoestadora – ilustra-se a máxima, não de S. Paulo, como crê o clérigo anônimo, mas, na realidade, colhida na literatura apotegmática dos *Provérbios*: «(...) a sinpleza dos justos aderença-llos-há, e o engano e a falsura dos maaos e peruersos destruy-llos-há. Asy como fez a hiis ladrões, segundo se cont em este falamto»⁸. Também neste caso, portanto, a imbricação posicional de texto bíblico e caução exemplar certifica os ligamentos que unem ilustração diegética e metadiscorso interpretativo, isto é, história e moral.

Uma outra razão, conquanto incidental, não deixa de concorrer para a justeza da colocação sintagmática do relato do tesouro. Com efeito, ele é, no capítulo, imediatamente precedido de um outro que, apocrifamente atribuído a Beda, se encontra repertoriado em múltiplos exemplários medievais. Por ser breve, e iluminar o funcionamento retórico da micronarrativa exemplar, valerá a pena transcrevê-lo:

E nõ tan solamente fica vãã a sabedoria, mas ajnda a leteradura e a sabedoria que maa he, fica sem fruytu aas vezes e a sinpleza obra e faz fruyto, asy como aconteeo a hii bispo leterado e muy sotil que enviarõ os bispos de Escorcia a Jngraterra pera cõuerter os egresses aa fe de Jhesu Christo. E este bispo husaua de sotilezas em suas preegações e nõ aproueitou nehia cousa. E entõ enviarõ outro bispo de mãis pequena leteradura, que husaua de exemplos e de sinplezes falamtos seu[s] sermões. E este cõuereteo a mayor parte d'Yngraterra.⁹

Esta «metaligagem metodológica»¹⁰, que explicita a força pastoral da narrativa, lança, em concomitância, o anátema de ineficácia catequética sobre a *leteradura*. O inegável favor dispensado, neste *exemplum*, a uma «mística prática»¹¹ concita um modelo de espiritualidade propalado, com denodo, pelos prosélitos da *devotio moderna*. Ao replicar internamente a

⁷ Bertil Maler (ed.), *Orto do Esposo. Texto inédito do fim do século XIV ou começo do XV. Edição crítica com introdução, anotações e glossário*, vol. I (Texto crítico), Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1956, p. 140. Todas as citações do texto se reportam a esta edição.

⁸ Id., *ibid.*, p. 240.

⁹ Id., *ibid.*, p. 240.

¹⁰ Cristina Sobral, «O Orto do Esposo», in *História da Literatura Portuguesa. Das Origens ao Cancioneiro Geral*, vol. 1, Lisboa, Publicações Alfa, 2001, p. 416.

¹¹ Raúl Cesar Gouveia Fernandes, «A pedagogia da alma no Orto do Esposo», in Lênia Márcia Mongelli (coord.), *A Literatura Doutrinária na Corte de Avis*, São Paulo, Martins Fontes, 2001, p. 79.



eficácia performativa da elocução exemplar, torna-se clara a proclividade do *exemplum* para a sua legitimação auto-reflexiva, detectável, de resto, em muitos outros passos da obra. Desta regular enunciação de uma teoria explicativa do género – cuja manifestação mais imediata consiste na expansão do nível interpretativo do *exemplum* – não se encontrará também ausente um propósito de vigilância hermenêutica, disciplinando uma indesejável entropia semântica ou encaminhando a recepção, de modo a subjugar-la a uma verdadeira «monologia finalística»¹².

Finalmente, porque se encontra enxertado no Livro IV da obra, que, sintomaticamente, glosa a vaidade das coisas humanas, a secção que, no entender de Frederick Williams, mais cabalmente demonstra a *mestura* de esteios genológicos e o heteróclito magma literário a que o autor anónimo aludira no prólogo, a parábola do tesouro não deixa de ser contaminada por esse «sabor popular ou secular»¹³. Também nesta imiscuição de um temário profano, que, de modo audaz, torna equipolentes «as cousas côteudas enas Escripturas Sanctas» e os «fectos antygos e as façanhas dos nobres barões»¹⁴, o *Orto* permite intuir uma considerável saturação epigonal do género. Na verdade, observa Th. Welter que é, sobretudo, a partir do século XIV, e em concomitância com a vulgarização dos repertórios moralizados, que as modalidades do *exemplum* histórico e profano suplantam a fortuna de que até então tinham, quase exclusivamente, usufruído as narrativas de cunho piedoso¹⁵. «Cheos som os tenpos antigos e os tempos dagora de xenplos»¹⁶, afiança o autor, numa formulação que concilia o magistério de cunho ciceroniano com um evidente alcance cristão. É que, na verdade, os exemplos, extraídos da história individual ou colectiva, mimetizando uma lógica disjuntiva que faz alternar poderio e declínio, infelicidade e ventura, pecado e virtude, queda e redenção, narrativizam uma sempre renovada teodiceia.

E é significativamente numa matriz historiográfica, chancelada pela menção às *estorias antigas*, que o relato do tesouro se encontra escorado, demonstrando, deste modo, como, pelo recurso a matéria narrativa de teor secular, se pode alcançar incedível rendibilidade evangelizadora. Como já foi observado, o autor do *Orto* caracteriza, indistintamente, como *contamentos*, *recontamentos* e *falamentos* as narrativas excisadas das fontes que compulsou, parecendo reservar o termo *estoryas* para os relatos em que os procedimentos de reconfiguração ficcional adquirem maior destaque¹⁷.

Será também esse ilusionismo de história que, repetidamente, convoca um diversificado aparato de veridicção: a par da referência abalizadora (rara, no *Orto*) à fonte, situa-se o enredo numa geografia reconhecível (Roma) e convoca-se uma temporalidade sancionada pela história eclesiástica: «E esto aconteceo tenpo do papa que auya nome Leom, que daua quanto podia auer esmolla. E em aquelle dia que esto acôteceo, ueerõ...»¹⁸. Por outro lado, o previsível descompasso temporal, que poderia abrir um hiato de incomunicação ou fazer irromper a dúvida, é engenhosamente obviado pelo procedimento metanarrativo que, para designar um

¹² A expressão é utilizada por Ana Maria Machado, «O *Orto do Esposo* e as teorias interpretativas medievais», in *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Tomo II, Alcalá de Henares, Universidade de Alcalá, 1997, p. 934.

¹³ Frederick Williams, «Breve estudo do *Orto do Esposo* com um índice analítico dos exemplos», *Ocidente-Revista Portuguesa*, vol. LXXIV, 1968, p. 206.

¹⁴ Vd. o prólogo do *Orto do Esposo*, ed. cit., p. 2.

¹⁵ J. Th. Welter, *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age*, Genève, Slatkine Reprints, 1973, p. 106.

¹⁶ *Orto do Esposo*, ed. cit., p. 251.

¹⁷ Luciano Rossi, *A literatura novelística na Idade Média portuguesa*, Lisboa, Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, 1979, p. 18.

¹⁸ *Orto do Esposo*, ed. cit., p. 241.



tique estilístico do romance histórico, U. Eco sugestivamente baptizou de *salgarismo*¹⁹. Trata-se de adendas pontuais, com funcionalidade explicativa, que visam dirimir a alteridade estranhante que divide os tempos da acção representada e da recepção. Antecipando a perplexidade do destinatário, defluente da circunstância de os ladrões inspecionarem, em gananciosa perquirição, o «moymento de marmor muy fremoso», adianta o autor: «Ca outros tenpos acostumauã soterrar os grandes homs cõ doas e cousas de grande preço»²⁰.

A desenvolvimento do relato – ele próprio de extensão inusitadamente superior à média – coloca em cena um narrador hábil, que não se coíbe de dinamizar processos de concatenação sequencial que, em virtude da penúria das restantes intrigas, tinha exercitado apenas de modo titubeante. Passando ao lado das singularidades da versão (o número de protagonistas que ascende agora a quatro, o esconderijo e as circunstâncias em que descobrem o tesouro, o método adoptado para eleger o companheiro incumbido de se deslocar à cidade), o que, para o caso, mais interessa sublinhar é o absoluto monismo ético que deflui do seu travejamento narrativo. Em obediência ao tema paulino, escolhido para epigrafar o conto, o libelo acusatório não impende tanto sobre a cupidez des governada, mas é desferido sobretudo contra o *engano* e a *falsura* do comportamento perverso dos parceiros de crime. Por isso mesmo, se insiste na malignidade mercenária do seu carácter empedernido: o que aceita deslocar-se à cidade, por exemplo, reclama, como contrapartida, «a maior e melhor copa»²¹. Deste modo, a estilizada vinheta exemplar, provando rigorosamente aquilo que é chamada a provar, torna ainda mais firme um já de si inabalável teocentrismo estrutural. Mas, se bem que enformado por um omnicircundante didactismo, é difícil não reconhecer na inesperada delonga narrativa deste *exemplum* um sub-reptício deleite do contar. É, na verdade, tentador – sopesando a sua coesa estrutura diegética, o acoplamento de sequências narrativas por meio de um explícito elo causal, a mestria na conjugação de discurso narrativizado e diálogo –, classificá-lo como um microconto, até porque acumula a singularidade de funcionar como móbil de encadeamento narrativo de outro *exemplum*. A coabitação paratáctica de relatos, típica das recolhas exemplares ciosas da multiplicação ilustrativa, parece agora – é certo que apenas num episódico assomo – caminhar para uma embrionária hierarquia subordinativa. Assim se faz entroncar no *exemplum* uma sub-intriga que, recolocando em boas mãos a riqueza ilegítimamente granjeada, acentua sobretudo a caridade esmoler do Papa Leão. O segundo *exemplum*, narrativizando – numa clara rotação de um enfático verismo historiográfico para um regime visionário e miraculístico – um *casus* de virtude, situado nos antípodas do anterior, constitui, portanto, um contrapeso ético, indispensável à bipolaridade argumentativa que equilibra a lógica exemplar.

Esta confinidade do *exemplum* com o terreno movediço da ficção não é inédita. Pelo contrário: porque se socorre da *consolatio* da narrativa para a inculcação da regra, sabe-se que a narrativa exemplar «instaura uma ligação perigosa entre o imanente e o transcendente a ponto de levar muitos teólogos a alertarem, com particular acuidade, para os riscos que essa ligação encerra»²². Essa tentação da literatura disponibilizará, de resto, um dos pontos de fuga do género, permitindo-lhe reciclar-se em função de novos imperativos ético-religiosos. Embora algumas reservas críticas aconselhem a matizar uma suposição de taxativa descen-

¹⁹ Afirma Umberto Eco: «On court alors le risque du 'salgarisme'. Les personnages de Salgari fuient dans la forêt, traqués par des ennemis et trébuchent sur une racine de baobab^o: et voilà que le narrateur suspend l'action pour nous faire une leçon de botanique sur les baobabs. C'est devenu maintenant un *topos*, plaisant comme les vices d'une personne que l'on a aimée, mais à éviter». Cf. Umberto Eco, *Apostille au Nom de la Rose*, Paris, Éditions Grasset, 1985, p. 46.

²⁰ *Orto do Esposo*, ed. cit., p. 240.

²¹ *Orto do Esposo*, ed. cit., p. 240.

²² Leonor Silvestre Santos, *A mulher, o diabo e a luxúria nos exempla do Orto do Esposo*, Lisboa, Faculdade de Letras, 2001, p. 17.



dência, tem sido genericamente aceite que o *exemplum*, e formas literárias afluentes, desaguam no que G.R. Owst designa como «early forms of lighter fiction in the age of Renaissance»²³. Ora, o *exemplum* dos quatro ladrões, transcrito no *Orto*, converte-se, justamente, no perfeito emblema dessa convivialidade problemática e transicional de narrativa e dogma, e, como tal, mostra, com redobrada eloquência, os riscos em que incorre o hermeneuta vigilante que se transforma em deleitado contador de histórias.

3. A hipótese de ter o monge anónimo tido acesso ao «Pardoner's Tale», um dos *Canterbury Tales* de Chaucer, por via oral ou manuscrita, é, sem dúvida, atraente. Aventa-a Frederick Williams, destacando os passos da obra alcobacense que indiciam um apreciável conhecimento de fontes inglesas, ou relembrando os laços familiares que uniam a casa real portuguesa ao próprio Chaucer, bem como as assíduas relações luso-britânicas que pontuaram o período. Contudo, a despeito de comungarem de um esquema narrativo homólogo, as diferenças entre os relatos são indisfarçáveis e, portanto, como realisticamente conclui o autor, «until further studies reveal otherwise, the version found in the *Orto do Esposo* stands alone, a unique Portuguese variant with no direct sources»²⁴.

A flutuação discernível entre as versões de *exemplum* e *tale* não se circunscreve a desencontros argumentais mais ou menos epidérmicos; ao invés, encontra-se medularmente ditada, retomando uma formulação já familiar, pelo «estilo de epistemologia» que ambos subentendem. A passagem do *Orto* a Chaucer, ainda que cronologicamente desabonada, dado apresentarem ambos os textos datas de composição aproximadas, traduz, não obstante, a mutação da «crisálida-*exemplum*» em «borboleta novelística ou romanesca»²⁵ e, portanto, o trânsito entre um período dominado pela suspeição relativamente ao contar e um outro em que, de modo pleno, se afirma o elogio da narrativa.

Por ser tangencial ao meu propósito, contorno a intrincada questão da dívida real de Chaucer para com o legado boccacciano. Mas é, em todo o caso, indiscutível que, também na sua obra, se perscruta uma inédita visão do mundo, um mundo análogo ao do autor do *Decameron*, já aliviado do jugo escatológico, moralmente laicizado, inquieto e problemático, que, no momento intersticial que divide ocaço medieval e aurora renascentista, a *novella* italiana vem anunciar. Ressalvando a poligénese e polimorfismo dos produtos novelescos, as metamorfoses rastreáveis no plano da ideologia da representação e da estética narrativa tornam-se neles conspícuas. Assim se poderiam repertoriar os aspectos que distanciam os universos narrativos recriados por *exemplum* e *novella*:

(...) à l'univocité se substituent l'ambivalence et l'équivoque, tant en ce qui concerne les acteurs, qui ne sont plus unipolaires mais

²³ G. R. Owst, *Literature and Pulpit in Medieval England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1933, p. 188.

²⁴ Frederick G. Williams, «Chaucer's "The Pardoner's Tale" and "The Tale of the Four Thieves" From Portugal's *Orto do Esposo* Compared», *Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes*, Tome 44-45, 1983-1985, p. 107. No preâmbulo da sua circunstanciada análise comparativa dos *Canterbury Tales*, de Chaucer, com *El Conde Lucanor*, de Don Juan Manuel, Jesús Serrano Reyes reexamina, aduzindo elementos que reputa como concludentes, os múltiplos sinais da presença peninsular da obra do poeta inglês. Cf. Jesús L. Serrano Reyes, *Didactismo y Moralismo en Geoffrey Chaucer y Don Juan Manuel: Un Estudio Comparativo Textual*, Córdoba, Servicio de Publicaciones-Universidad de Córdoba, 1996. Acentuando a discrepante orientação doutrinária do *exemplum* alcobacense e do *tale* de Chaucer, Júlia Dias Ferreira menciona um conto popular alentejano, divulgado por Leite de Vasconcelos, mais próximo da versão que se encontra no *Il Novellino* e nos *Canterbury Tales*. Cf. Júlia Dias Ferreira, «Another Portuguese Analogue of Chaucer's *Pardoner's Tale*», *Chaucer Review* 11, 1977, p. 258-60.

²⁵ Jacques Berlioz, Marie Anne Polo de Beaulieu (coords.), *Les exempla médiévaux: nouvelles perspectives*, Paris, Champion, 1998, p. 14.



bipolaires, que pour ce qui regarde le sens de l'événement, qui n'est plus préétabli et incontestable mais qui bien souvent reste contesté. Les normes n'ont plus de validité absolue, au contraire, elles entrent en concurrence et se relativisent mutuellement, le *ou* de l'alternative stricte cédant place à la casuistique de *l'aussi bien que*. Au lieu du général, la nouvelle souligne le particulier, le cas type est remplacé par le cas d'espèce caractérisé par des circonstances particulières. La règle, le principe et la loi cèdent la place à l'irrégulier, à l'exception, voire à l'événement inouï. Le destin et la providence sont relayés par le hasard et la fortune. La nécessité est supplantée par la liberté.²⁶

O «Pardoner's Tale» de Chaucer possibilita uma estimativa modelar dos efeitos carreados por esta translação do contar paradigmático para o contar problemático. O apólogo do tesouro fatal aparece agora endossado pela voz de um vendedor de indulgências que, após uma extensa prédica prologal, o relata com função ancilarmente ilustrativa. À primeira vista, o contexto performativo que acompanha o débito do conto em Chaucer parece remanescente da *utilitas* pastoral confiada aos *exempla* do Orto, isto se considerarmos que o *Pardoner* reifica, aos olhos de uma assembleia composta pelos peregrinos e pelo estalajadeiro, a eficácia da demonstração parabolar na oratória sagrada. Dramatiza-se, portanto, uma *ars narrandi in fieri*. No entanto, um conjunto concertado de dispositivos de contratextualidade enceta, ao invés, uma impiedosa corrosão do modelo canônico da comunicação exemplar. Detenhamo-nos neles.

Por um lado, enquanto relato enquadrado na moldura narrativa da peregrinação (que, no domínio da itinerância real, conduz os romeiros reunidos no *Tabard Inn* a Cantuária), o «Pardoner's Tale» não se encontra ao abrigo da contaminação retórica propiciada pela co-presença das díspares narrativas que compõem a comédia humana chauceriana. É precisamente a natureza compósita destas “que inclui, entre outros, os gêneros da fábula e do *fabliau*, do romance e da *novella*, do *exemplum*, do milagre e da hagiografia” que autoriza a exploração consequente do efeito de dissonância estilística entre as histórias, secundado, de resto, pelos argumentos que, na narrativa de primeiro grau, vão esgrimindo contador indigitado e auditório²⁷. Tem, aliás, sido discernido um nexos causal entre a progressiva complexificação das molduras narrativas dos relatos enquadrados e a desestabilização das estruturas ideológicas a eles adjacentes. Se as colecções de *exempla* se autolegitimavam por via de uma indefectível e onnipresente ordem providencial, que apenas lhes competia iluminar alegoricamente, a novela experimenta já a necessidade de forjar a provisória harmonia de um quadro ficcional, apto a capturar a anarquia do mundo²⁸. O regime enunciativo instaurado, na obra de Chaucer,

²⁶ Hans-Jörg Neuschäfer, «Boccaccio et l'origine de la nouvelle. Le problème de la codification d'un genre médiéval», in Michelangelo Picone, Giuseppe Di Stefano e Pamela D. Stewart (orgs.), *La nouvelle. Genèse, codification et rayonnement d'un genre médiéval*, Montréal, Ploto Academic Press, 1983, p. 109.

²⁷ Cf. as seguintes palavras de Joerg O. Fichte, a propósito da função retórica da estrutura macrotextual dos *Canterbury Tales* na recepção das diferentes narrativas enquadradas: «The rhetorical situation is set within a double frame: an inner and an outer one. The outer frame is constituted by the *Canterbury Tales in toto*. (...) This larger context will consequently determine the meaning of the individual stories, since an audience's reception of each single tale will surely be guided by the impression it has formed of the collection as a whole. Thus, the concept of structure, theme, narrator, and genre will play an important role contributing to the reader's formation of a total aesthetic impression which will, in turn, influence his interpretation of the individual tales». Cf. Joerg O. Fichte, «Incident-History-Exemplum-Novella: the Transformation of History in Chaucer's *Physician's Tale*», *Florilegium*, vol. 5, 1983, p. 199.

²⁸ Sobre o assunto, vd. as reflexões apresentadas por Margaret Greer, «Who's Telling This Story Anyway? Framing Tales East and West: Panchatantra to Boccaccio to Zayas», *Laberinto. An Electronic Journal of Early Modern Hispanic Literatures and Culture* 1.1-2, 1997.



pela metáfora da peregrinação cria, deste modo, um espaço de teatralidade mundana e de sociabilidade narrativa que é extensivo ao conto relatado pelo *Pardoner*.

O próprio projecto narrativo do vendedor de indulgências se inicia sob o signo da ambivalência programática: instado, num primeiro momento, pelo Estalajadeiro “que, no rescaldo da história do Físico, ansiava por um entremez de descompressão cómica “a relatar «som myrthe or japes», o *Pardoner* acaba por, exortado pelo auditório de *gentils*, anuir em contar, ao invés, «som moral thing»²⁹. A dilogia que este impasse prefigura repercute-se na própria ética dúbia do contador. Logo no prólogo geral, os traços caricaturais do *Pardoner* delineavam o esquisso grotesco de um exibicionista andrógino e efeminado, isto é, de um «eunuco físico e espiritual»³⁰. Num primeiro nível, Chaucer elege a sinistra personagem como alvo dilecto de um exercício de virulenta sátira anticlerical, por exorbitar abusivamente as funções que, por ofício, lhe estavam consignadas (isto é, administrar com parcimónia o Tesouro da Graça) ludibriando os penitentes crédulos³¹. Abdicando da judicação directa, o autor dá oportunidade à personagem de revelar-se, deixando-a disreitear, com «histrionismo calculado»³², numa espécie de antelóquio burlesco, simuladamente confessional “uma *confessio ficti*” e auto-incriminatório. Ao admitir, com um despudor que não deixou de gerar alguma perplexidade crítica, a sua condição moral de pecador impenitente, o vendedor de indulgências confessa-se culpado de avarice e cupidez, assim paradoxalmente castigando, pelo múnus da pregação, a mesma falta na qual declara reincidir:

But shortly myn entente I wol devise:
I preche of no thing but for coveitise.
Therefore my theme is yet, and evere was,
Radix malorum est Cupiditas.
Thus kan I preche again that same vice
Which that I use, and that is avarice.
But though myself be guilty in that sinne,
Yet kan I maken oother folk to twynne
From avarice, and soore to repente.
But that is nat my principal entente;
I preche nothing but for coveitise.
Of this mateere it oghte ynogh suffice.
Than telle I hem ensamples many oon
Of old stories longe time agoon.
For lewed peple loven tales olde;
Swiche thinges kan they wel reporte and holde.³³

Este paradoxo mina, irremediavelmente, a *auctoritas*, volvida mais que suspeita, de um narrador que para si próprio reclama, sem pejo, o epíteto de «ful vicious man»³⁴, mas que, em virtude da insuperável perícia de que dá provas nas artes de dissimulação, consegue

²⁹ A. C. Spearing (ed.), *The Pardoner's Prologue and Tale*, Cambridge, Cambridge University Press, 1965, p. 54. Todas citações do texto de Chaucer seguem esta edição.

³⁰ S. S. Hussey, *Chaucer. An Introduction*, London & New York, Methuen, 1981, p. 110.

³¹ Para um conspecto das competências e situação jurídica dos vendedores de indulgências na Idade Média, vd. A. C. Spearing (ed.), *The Pardoner's Prologue and Tale*, Cambridge, Cambridge University Press, 1965, p. 5-12.

³² A expressão é de A. C. Spearing, «The *Canterbury Tales* IV: Exemplum and Fable», in *The Cambridge Chaucer Companion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 168.

³³ *The Pardoner's Prologue and Tale*, ed. cit., p. 58.

³⁴ *The Pardoner's Prologue and Tale*, ed. cit., p. 59.



relatar, convincentemente, um conto edificante³⁵. Como nota Alan Fletcher, neste episódio, o dissídio entre o *ethos* e a palavra do pregador, entre a sua real substância e o acidente que constitui o seu sermão, transgredir recomendações eclesiais comuns à época, de acordo com as quais o pregador devia, em razão da sua conduta virtuosa, fazer acordar na assembleia a ânsia de emulação admiradora³⁶. Ora, esta indecidibilidade ontológica “e sexual” do *Pardoner*, mestre do logro e do simulacro, «traficante de palavras»³⁷, é, além disso, prolongada na sua engenhosa manipulação das estratégias concionatórias, típicas da comunicação homilética³⁸. A infração dos preceitos religiosos por uma muito profana ganância encontra, assim, a sua correspondência no manuseamento indecoroso das artes de pregação com propósitos puramente mundanos.

Na verdade, a narrativa dos três *riotours* é episodicamente cancelada para dar lugar a uma prédica, no contexto da qual, e adoptando a preceituação das *artes praedicandi*, ela surgirá enxertada como *exemplum* probatório. Este sermão, glosando o pecado central da avareza (o tema, «a ganância do dinheiro é a raiz de todos os males», é, relembre-se, extraído da 1.ª epístola de S. Paulo a Timóteo VI: 10), obedece a uma sintaxe estrutural que evoca as regras convencionais da *divisio* parenética: à enunciação do tema (a avareza), segue-se uma digressão amplificante, à maneira de protema, em torno da gula e da tafalaria (assim como das faltas subsidiárias em que fazem incorrer, como a luxúria e a embriaguez, a blasfémia ou o perjúrio³⁹); a exposição doutrinária é amparada pela convocação de *auctoritates* (bíblicas “do *Génese*, dos *Provérbios*, do *Eclesiástico*” e seculares “Séneca, João de Salisbúria) e de *exempla* e tem como remate a convencional *peroratio*. A recontextualização estrutural do relato do tesouro maldito é, pois, tributária da retórica do púlpito e, como convincentemente argumenta Robert Merrix, patenteia iniludíveis afinidades de *dispositio* com os sermões universitários tardo-medievais⁴⁰. Contudo, em simultâneo, é negável a desvirtuação da autoridade discursiva

³⁵ Como observa Noa Steimatsky, o paradoxo é também a figura estruturante do conto relatado pelo *Pardoner*: «The Pardoner's tale contains a series of mirror-paradoxes: the rioters' quest to kill Death turns out to be also Death's quest to kill them, the old man (another liar) who claims he cannot find Death yet has just met it in a very specific spot and, of course, the tale's ending which is simultaneously a full success and a total failure, since Death has been reached». Cf. Noa Steimatsky, «The Name of the Corpse: A Reading of The Pardoner's Tale», *Hebrew University Studies in Literature and the Arts*, vol. 15, 1987, p. 37.

³⁶ Afirma Alan Fletcher: «Chaucer has caught into his work this same traditional crisis felt by the orthodox whenever they contemplated the disparity between a preacher's life and his words; the gulf between the Pardoner's 'substance' and the 'accident' of his sermon would have precipitated familiar difficulties. Over and again the shadow of hypocrisy touches his words, impinging upon how they are received». Cf. Alan J. Fletcher, «The Preaching of the Pardoner», in *Preaching, Politics and Poetry in Late-Medieval England*, Dublin, Four Courts Press, 1998, p. 251.

³⁷ A expressão é de Ann W. Astell, «The Translatio of Chaucer's Pardoner», *Exemplaria* 4.2, 1992, p. 413.

³⁸ Como refere Noa Steimatsky, «(...) the impotent eunuch is a very competent rhetorician, a master storyteller, whose self-confidence in his rhetorical powers is so great that he dares abuse his audience (...) and to confess his avaricious intentions even as he preaches against avarice». Cf. *art. cit.*, p. 36.

³⁹ Como observa A. C. Spearing «The Pardoner's homiletic 'interlude' passes through drunkenness, lechery, gluttony, gambling, blasphemy "sins originating in the tavern and intricately interconnected". Cf. A. C. Spearing, «The Canterbury Tales IV: Exemplum and fable», p. 167.

⁴⁰ Conclui o autor: «The *Pardoner's Tale* reflects the medieval sermon structure both in its general design, the relation of the parts to the whole, and in the methods of developing those parts. (...) It seems clear at this point that we should reevaluate the sermon in the *Pardoner's Tale*. It is a sermon, carefully unified, and quite similar structurally to the university or 'modern' sermons previously referred to». Cf. Robert P. Merrix, «Sermon Structure in the *Pardoner's Tale*», *The Chaucer Review*, vol. 17.3, 1983, p. 245-47. Siegfried Wenzel modera a tese da dependência retórica ou estrutural do discurso do *Pardoner*, relativamente aos modelos da oratória sacra, advogando que Chaucer se limitou, para todos os contos, a adoptar «technical terms, specific images, and story plots from contemporary sermon literature». E adverte: «(...) creating a handful of characters who sound like preachers because they moralize and quote Scripture is not the same as actually borrowing verbal material from contemporary sermons». Cf. Siegfried Wenzel, «Chaucer and the Language of Contemporary Preaching», *Studies in Philology* 73, 1976, p. 139.



e do dirigismo ideológico da linguagem da prédica, já que, com efeito, «(...) a very moral *exemplum* is put to the most immoral use: extortion; (...) biblical allusions are used to hide or distort biblical truths»⁴¹.

Em consequência, como observa Maureen Thum, «In Chaucer's tale, the Pardoner is portrayed as a consciously multivocal figure whose 'tale' becomes equivocal and multi-voiced in relation to its consciously equivocal teller»⁴². Com efeito, a defracção de sentido que atinge o conto-*exemplum* do *Pardoner* é atribuível à dispersão polifónica de vozes ou máscaras verbais, decalcadas do discurso religioso canónico, permitindo à personagem, durante a sua *performance*, oscilar entre as *personae* do pecador impudico e do pregador arguto. Esta ambivalência interpretativa revela-se antipodal relativamente ao *modus recipiendi* requerido pela narrativa exemplar.

Em Chaucer, a história dos ladrões e do tesouro já não é, portanto, um *exemplum*: muito embora a sua intriga e a sua confessa substância moral evoquem, subliminarmente, aquela que é a sua origem, o autor transformou-a agora numa «alegoria psicológica»⁴³, numa «aventura da fantasia lírica»⁴⁴. O «Pardoner's Tale» institui-se, assim, igualmente como um ensaio em torno dos limites de um género convencional que, nas fissuras que exhibe, deixa perceber que «the old patterns no longer fully integrate the new meanings and problems with which Chaucer burdened them»⁴⁵.

Por um lado, os procedimentos de *amplificatio*, excêntricos à contenção económica da brevidade exemplar, denunciam o deleite do narrador na exploração demorada das possibilidades da história. Por outro, a modulação das vozes apócrifas que se interpõem entre arquétipo narrativo e destinatário, bem como a introdução de motivos folclóricos, inéditos em quase todos os análogos medievais, multiplicam os estratos de sentido. É certo que a história prorroga o anonimato tipificante e a débil individualização de caracteres, mas uma indisciplinada irradiação imaginativa fá-la, sem remédio, romper os diques da sua estreita vocação exemplar⁴⁶.

A intriga é transposta para a Flandres do tempo da peste, acrescentando-se-lhe os motivos, desconhecidos das outras versões, da demanda da morte pelos três ladrões e da enigmática figura de um velho, que parece representar uma variação alegórica do judeu errante⁴⁷. A sua presença, como muito oportunamente observa A. C. Spearing, «(...) leaves us baffled and disturbed as by a dream rather than instructed as by an *exemplum*»⁴⁸. A inquirição do paradeiro da morte (cuja presença insidiosa, sob a forma de *cupiditas*, acabará por destruir os intrépidos demandadores) recria, em segundo plano, uma paisagem de dança macabra que dissolve os liames realistas do conto e o faz deslizar para uma atmosfera inquietantemente mistérica e

⁴¹ Cf. Lawrence Besserman, «Chaucer and the Bible: Parody and Authority in the *Pardoner's Tale*», in David H. Hirsch, Nehama Aschkenasy (eds.), *Biblical Patterns in Modern Literature*, Chico-California, Scholars Press, 1984, p. 48.

⁴² Maureen Thum, «Frame and Fictive Voice in Chaucer's "The Pardoner's Tale" and Kipling's "The King's Ankus"», *Philological Quarterly* 71, 1992, p. 270.

⁴³ Cf. Lee Patterson, «Chaucerian Confession: Penitential Literature and the Pardoner», *Medievalia et Humanistica* 7, 1976, p. 162.

⁴⁴ A expressão é utilizada por S. Battaglia, *op. cit.*, p. 547.

⁴⁵ Sabine Volk-Birke, *Chaucer and Medieval Preaching. Rhetoric for Listeners in Sermons and Poetry*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1991, p. 261.

⁴⁶ Como nota Valerie Edden, do horizonte de expectativas do auditório fariam, naturalmente, parte componentes de género: «But his [the reader's] expectations are also controlled by simple generic considerations: that he already has experience of sermon *exempla* and of quest stories». Cf. Valerie Edden, «Reading the *Pardoner's Tale*», Malcolm Coulthard (ed.), *Talking About the Text*, Birmingham, English Language Research, 1986, p. 74.

⁴⁷ «The Man has been identified variously as Death, Old Age, The Wandering Jew, a Wisdom Figure, Despair, and the Pauline *vetus homo*». Cf. Ann W. Astell, *art. cit.*, p. 416, n. 14.

⁴⁸ A. C. Spearing, «The *Canterbury Tales* IV: Exemplum and fable», p. 166.



visionária, do «telone mobile e cangiante della fantasia»⁴⁹. Inocula-se, portanto, na história um excesso de sentido que não se conforma com a restritiva univocidade da psicomaquia exemplar: como explicar, por exemplo, à luz de um restritivo didactismo, a busca absurda e metafísica da morte?

Por outro lado, o transparente monologismo que permeava o argumento narrativo que o *Pardoner* retoma é, inevitavelmente, prejudicado pela infiltração de uma ironia disruptiva. Como nota Júlia Dias Ferreira, «de extrema contenção e sobriedade de processos, o conto constituirá talvez o exemplo mais acabado da técnica da ironia dramática em Chaucer»⁵⁰. Essa ironia dimana da tensa especularidade que faz refractar as imagens de contador e história contada, já antecipada, aliás, pelas pontuais metalepses narrativas que promovem a intersecção momentânea dos dois níveis narrativos. Com efeito, porque desvela o pecado capital da cupidez do *Pardoner*, o conto dos três companheiros, que mais não são aqui que uma espécie de *alter ego* colectivo do narrador, constitui uma verdadeira autobiografia heterodiegética. Por outro lado, a ironia tonaliza, igualmente, o próprio relato metadieético: a cegueira espiritual dos ladrões converte-os em presas fáceis do próprio inimigo que, candidamente, acreditaram poder aniquilar. Nesse sentido, o epílogo assinala, a um tempo, o sucesso e o fracasso desse projecto. Assim sendo, pode dizer-se que a ironia procede da opacidade equívoca da narrativa: onde as personagens do conto lêem, denotativamente, ouro, lê o ouvinte-leitor morte⁵¹. Esse engano é ainda o do narrador, também ele irremediavelmente cego, e, portanto, incapaz de deslindar a evidente pertinência da moralização para a sua situação pessoal, e de concluir que a história que conta constitui o seu «objectivo correlativo»⁵².

Essencialmente amoral, a voz do autor renuncia a devolver um sentido indisputável à história. Como observa S. Battaglia, conquanto partícipes de contextos culturais e quadros sociais contíguos, o *exemplum* medieval e o conto de Chaucer espelham já duas mentalidades, duas problematizações da vida e do real distintas, se não mesmo opostas. E, por isso, conclui:

La vita che se affida all'antico esempio non è più la stessa che ferve nelle vene di Chaucer. Questa più recente è indisciplinata, avventurosa, contraddittoria; e quell'altra há una sua codificata esattezza, una sua costanza quasi imperturbabile.⁵³

4. E a vida que, cinco séculos depois, se pressente no conto de Eça de Queirós é já outra. O conto «O Tesouro», emparceirando com «Frei Genebro», foi agregado pelo autor sob

⁴⁹ Salvatore Battaglia, *op. cit.*, p. 547.

⁵⁰ Júlia Dias Ferreira, *Uma retórica da tolerância. Os processos da ironia na obra de Chaucer*, Lisboa, Faculdade de Letras, 1981, p. 274.

⁵¹ Por essa razão, afirma Heiner Gillmeister: «Thus the *exemplum* of the *Pardoner's Tale* could be likened to the third tale of the seventh day in Boccaccio's *Decameron* where a situation is also interpreted differently by the characters involved in the story, which led Tzvetan Todorov to speak of an instance of syllepsis, thus also using a linguistic term in order to describe a literary phenomenon». Cf. Heiner Gillmeister, «Chaucer's *Pardoner's Tale* as a Poetic Sermon», *Poetica: an International Journal of Linguistic-Literary Studies* 29/30, 1989, p. 73. Também Júlia Dias Ferreira sublinha que «as personagens pervertem a verdade espiritual, interpretando-a literalmente; em vez de procurar vencer a condição mortal, assumindo a imagem de Cristo como Homem Novo, eles tentam matar a Morte, o que lhes acarreta a sua própria destruição física e condenação moral. Desse modo, também uma leitura cristã do conto nos dá a sua dimensão irónica». Cf. *Uma retórica da tolerância*, p. 275. A. C. Spearing advoga que o facto de as personagens de Chaucer tomarem, frequentemente, como literalidade aquilo que é da ordem do metafórico «gives the work a primitive, mythological quality». Cf. A. C. Spearing (ed.), *The Pardoner's Prologue and Tale*, p. 38.

⁵² A expressão é de Sabine Volk-Birke. Cf. *op. cit.*, p. 275.

⁵³ Salvatore Battaglia, *op. cit.*, p. 547.



a designação de *As histórias*⁵⁴ e constitui uma das incursões do «último Eça»⁵⁵ em territórios medievalizantes. Poder-se-á, porventura, reconhecer nesta apetência tardia de Eça pelo figurino medievalista mais uma dessas palinódias de fim de vida que, numa espécie de guinada nacionalista, o autor parece ter subscrito. Em 1894, precisamente no ano anterior à publicação de «O Tesouro» na carioca *Gazeta de Notícias*, repelindo a estafada cartilha neogarrettista, lembrava Eça a um jovem Alberto de Oliveira:

Tivemos xácaras, e romanceiras, e lendas, e solaus e mouros, e beguinos, e besteiros, e sujeitos blindados de ferro que gritavam com magnificência: – «Mentes pela gorja, D. Vilão!» – e uma porção imensa de Novelistica popular, e paisagens afonsinas com torres solarengas sobre os alcantís, e tudo o mais que o meu amigo reclama como factor essencial de educação... E de que serviu tudo isso para o aperfeiçoamento dos caracteres e das inteligências, ou sequer para a sua renacionalização?⁵⁶

Mas a verdade é que, tal como «Frei Genebro», o «Tesouro» capitaliza a «guloseima estética»⁵⁷ do passado e, enquanto exercício de reescrita de um texto fundador (que chega a aparentar o contador eciano a um narrador-editor de memória romântica), estriba-se nessa estética do *remake* de que fala Luciana Stegagno Picchio. E a conclusão a que a que a estudiosa italiana chega, para o caso de «Frei Genebro», não andarão muito longe daquilo que se passa em «O Tesouro»:

(...) o “sentido” que os *remakes* de Eça sugerem no fim é sempre completamente diferente, muitas vezes oposto, dos que a “história” apresentava na sua, ou nas suas precedentes encarnações: como se a ironia do contista, a sua total desconfiança no bicho homem, conseguissem sempre desbotar sobre o estofo utilizado, conferindo-lhe a sua ineludível cor de pessimismo finissecular queirosiano»⁵⁸

A despeito de uma confessa sedução historicista⁵⁹, não foi, seguramente, um sedício escrúpulo arqueológico o que terá movido Eça a exumar o apólogo do tesouro fatal. Segundo

⁵⁴ Esta arrumação, abandonada por Luís de Magalhães, foi recentemente retomada por Luiz Fagundes Duarte na sua edição dos *Contos*. Cf. Luiz Fagundes Duarte (ed.), *Eça de Queirós. Contos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002. A esta edição se referem todas as citações do conto queirosiano.

⁵⁵ Como, a propósito desta cómoda catalogação, observa Carlos Reis, «Último, porque termo de chegada de uma vasta produção literária começada em 1886; último também, porque determinado pela construção, é certo que algo convencional, de um lapso cronológico que justamente consideramos o segmento final e mesmo conclusivo da sua obra». Vd. Carlos Reis, «Sobre o último Eça ou o realismo como problema», in *Estudos Queirosianos. Ensaio sobre Eça de Queirós e a sua obra*, Lisboa, Editorial Presença, 1999, p. 157.

⁵⁶ Eça de Queirós, *Correspondência*, leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho, 2.º vol., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, p. 327.

⁵⁷ A expressão é de Castelo Branco Chaves, «António Nobre e o nacionalismo literário», in *Estudos Críticos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932, p. 142.

⁵⁸ Luciana Stegagno Picchio, «Invenção e *remake* nos contos de Eça de Queirós: “Frei Genebro”», in Elza Miné, Benilde Justo Caniato (eds.), *150 Anos com Eça de Queirós. III Encontro Internacional de Queirosianos*, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997, p. 307.

⁵⁹ Refere Mário Martins que Eça «gostava muito da Idade Média, mas à superfície, como quem colhe a flor dum sarçal, à beira do caminho e segue adiante». Cf. Mário Martins, «As origens remotas duma página de Eça de Queirós», in *Estudos de Cultura Medieval*, vol. II, Lisboa, Edições Brotéria, 1980, p. 41.



Castelo Branco Chaves e António Sérgio, ter-se-á Eça inspirado nos *Canterbury Tales* de Chaucer⁶⁰; mais recentemente, avançou Cleonice Berardinelli a muito razoável suposição de ter o autor lido a história na versão que dela consta do *Orto do Esposo*, uma vez que Teófilo Braga, contemporâneo de Eça e seu colega nos bancos da universidade, reproduz, nos seus *Contos Tradicionais do Povo Português*, a narrativa contida no tratado alcobacense⁶¹. Já antes, todavia, observara Mário Martins que o incessante nomadismo dos *exempla* medievais teria multiplicado as hipóteses de Eça se ter familiarizado com o relato do tesouro pela intermediação de uma fonte secundária, distante da versão transmitida pela obra quatrocentista⁶². Mas, certamente mais fecundo que o exercício de averiguar as putativas fontes a que o autor recorreu, será inquirir as suas razões para ressuscitar este ancestral esquema narrativo.

Nos subsídios para uma teoria do conto, que expõe no célebre prefácio a *Azulejos*, do Conde de Arnoso (1886), Eça, depois de contrastar a ingente e devoradora tarefa do romancista (e aduz o caso de Flaubert, «erguendo heroicamente palavra a palavra o seu monumento, com uma pena rebelde») com o que lhe parece ser o bastante mais ameno labor do contista («(...) o conto é esta leve flor de arte que se cultiva cantando»), avança uma lapidar definição deste último género: «Distracção que encerra uma educação»⁶³. Para Eça, como já notou António José Saraiva, o conto – e, neste particular, contradita o autor a mais recente teorização sobre o género – é «como que um romance adelgado, estilizado, descarnado, reduzido ao traço simples, à cor unida, desembaraçado de acessórios, de incidentes, de acumulação descritiva»⁶⁴. E, portanto, prossegue o crítico, ele é pretexto para «(...) uma tese e uma fantasia; ou melhor uma tese revestida de fantasia – melhor ainda uma fantasia armada sobre uma tese»⁶⁵.

Sob essa óptica dúplice se pode, também, compreender a reconversão genológica que Eça empreende em «O Tesouro». A primeira e mais evidente transformação narrativa consiste na autonomização da história relativamente a um contexto doutrinário ou a uma moldura ficcional – o conto vale agora por si, e abandona a condição ancilar de mero suporte argumentativo. A tese, se existe, terá, naturalmente, que ser reconstruída, em cooperação interpretativa, pelo leitor⁶⁶. E ela parece existir no caso do conto de Eça porque, bem entendido, a substância

⁶⁰ Cf. Castelo Branco Chaves, «Eça de Queirós (Estudos Críticos)», in *Crítica Inactual*, Lisboa, Arcádia, 1981, p. 71 e António Sérgio, «O Conto de Eça de Queirós O Tesouro lido e comentado por António Sérgio», *Ocidente*, vol. LXXIX (1970), p. 8. O verbete do *Dicionário de Eça de Queiroz* relativo ao conto aponta ainda Chaucer como a fonte indiscutível da versão queirosiana. Cf. A. Campos Matos (org.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, s.v. (O) *Tesouro*, Lisboa, Caminho, 1988, p. 899.

⁶¹ Vd. Cleonice Berardinelli, «Um tesouro de segunda mão», in Elza Miné, Benilde Justo Caniato (eds.), *150 Anos com Eça de Queirós. III Encontro Internacional de Queirosianos*, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997, p. 167. A narrativa, que Teófilo Braga reproduz sob o título «Os quatro ladrões», tem, no volume II, o número 143. Cf. Theophilo Braga, *Contos tradicionais do povo português com um estudo sobre a novellística geral e notas comparativas*, vol. II, Porto, Livraria Universal, s.d., p. 50-51.

⁶² Mário Martins, «O “Tesouro” e “Frei Genebro”», in *Estudos de Cultura Medieval*, vol. II, Lisboa, Edições Brotéria, 1980, p. 45.

⁶³ Eça de Queirós, «Prefácio a *Azulejos*, do Conde de Arnoso», in *Notas Contemporâneas*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1988, p. 131.

⁶⁴ António José Saraiva, *As ideias de Eça de Queirós*, Amadora, Livraria Bertrand, 1982, p. 54.

⁶⁵ Id., *ibid.*, p. 53. Em função desta concepção do conto como cristalização essencializada do romance, «a tese d’O Primo Basílio encontra-se pelo menos parcialmente no conto *No Moinho*, e toda *A Cidade e as Serras* está no conto *Civilização*». Cf. *op. cit.*, p. 56.

⁶⁶ Como nota João Paulo Braga, «o narrador não assume explicitamente ou directamente o acto de moralização; na estrutura sequencial do conto, não é possível distinguir nenhuma proposição que constitua explicitamente a moralidade». Cf. João Paulo Braga, «“O Tesouro” de Eça de Queirós: o deleite de uma história de proveito e exemplo», *Revista Portuguesa de Humanidades*, vol. 5, 2001, p. 359. Também Consuelo M. Loureiro observa que «In “O Tesouro” (...) the boundaries between good and evil are not directly defined but the reader unhesitatingly understands the implicit universal values expressed». Cf. Consuelo M. Loureiro, *Eça de Queiroz and the Modern Portuguese Short Story*, New York, the City University of New York, 1974, p. 300-301.



apologal mantém-se intacta; não obstante, porque vigora agora uma moral laicizada, em que ao homem só resta defrontar-se com o seu semelhante, ele constitui o emblema de uma natureza humana, já não débil por se encontrar congenitamente inclinada ao pecado, mas tão-somente perversa. Reencontramos, em suma, a já mencionada «total desconfiança no bicho homem»⁶⁷. Ou, nas palavras de António Sérgio, «o tema trágico da nossa desgraça preparado pelas nossas próprias paixões»⁶⁸.

Fazendo gravitar a intriga sob o signo de uma estética da violência instintual, Eça transforma os rufiões, com notável ganho dramático, nos três irmãos, afidalgados e insolventes, de Medranhos. Correlativamente, declina o registo de alegoria metafísica, em favor de um inalienável realismo, elidindo a enigmática personagem chauceriana da Morte.

Não casualmente, os famélicos irmãos asturianos, para além de abandonarem o anonimato com que os tratamentos anteriores haviam rasurado a sua individualidade personalizante, conseguem agora recobrar alguma espessura psicológica: Rui é o «árbitro» e «o mais avisado»⁶⁹; Rostabal um bronco instintivo e sanguinário; Guanes, o «reptilizante, o sôfrego»⁷⁰. Esta matização dos caracteres não é, obviamente, accidental. Recorrendo ao entrecruzamento vocal, agenciado pelo discurso indirecto livre, o narrador concede, por exemplo, evidente destaque às hábeis manobras psicológicas de Rui ao lograr persuadir, com sucesso, Rostabal a aniquilar o irmão. Como já notou Castelo Branco Chaves, o carácter dos irmãos constitui a verdadeira alavanca diegética do infortúnio e, «por isso o afastamento do envenenador, no conto de Eça, é premeditado pelo que primeiro congemma o crime, enquanto em Chaucer essa ausência resulta do acaso da sorte»⁷¹.

No caso de Rui, a dessintonia entre as expectativas delineadas pela sua caracterização nobilitante (o mais avisado, lembre-se) e o malogro do epílogo ocasiona uma espécie de deflação irónica (motivada pelo facto de o assassínio ser, em rigor, perpetrado por um morto), que uma incontida intrusão narrativa não deixa passar em claro:

Oh, D. Rui, o avisado, era veneno! Porque Guanes, apenas chegara a Retortilho, mesmo antes de comprar os alforques, correria cantando a uma viela, por detrás da catedral, a comprar ao velho droguista judeu o veneno que misturado ao vinho o tornaria a ele somente, dono de todo o tesouro.⁷²

A ironia, essa «latente (...) ironia sobre os desígnios humanos»⁷³, como estratégia ideológica de veiculação da tese, socorre-se ainda de um sistemático processo de animalização do humano e, inversamente, de humanização do animal. Os fidalgos são «mais bravios que lobos»⁷⁴, Guanes tem «pescoço de grou»⁷⁵, Rostabal ruge e é apodado pelo irmão de cerdo.

⁶⁷ Cf. Luciana Stegagno-Picchio, *art. cit.*, p. 307.

⁶⁸ António Sérgio, *art. cit.*, p. 15.

⁶⁹ Eça de Queirós, «O Tesouro», p. 146. Cf. As seguintes palavras de Consuelo M. Loureiro: «In “O Tesouro” attention is not limited to the three murders. Equally important are the scenes that precede the events. Unlike Chaucer’s “The Pardoner’s Tale,” which it resembles, Eça tries to distinguish among the brothers, characterizing them somewhat through their own words and actions, as well as by the contrast they offer with a tranquil and benign nature. It is not only the dramatic moments that are underscored, but also the character of the people involved». Cf. Consuelo M. Loureiro, *op. cit.*, p. 258.

⁷⁰ Os adjectivos são de António Sérgio, *art. cit.*, p. 14.

⁷¹ Castelo Branco Chaves, «Eça de Queirós (Estudos Críticos)», p. 76.

⁷² Eça de Queirós, «O Tesouro», p. 153.

⁷³ Castelo Branco Chaves, «Eça de Queirós (Estudos Críticos)», p. 77-78.

⁷⁴ Eça de Queirós, «O Tesouro», ed. cit., p. 145.

⁷⁵ Eça de Queirós, «O Tesouro», ed. cit., p. 147.



Curiosamente, em face do amo morto, caberá à égua de Guanes protagonizar o único momento de humaníssima solidariedade no conto:

Rui atrás puxava desesperadamente os freios da égua, que, de patas fincadas no chão pedregoso, arreganhando a longa dentuça amarela, não queria deixar o seu amo assim estirado, abandonado, ao comprido das sebes.

Teve de lhe espicaçar as ancas lazentas, com a ponta da espada: – e foi correndo sobre ela, de lâmina alta, como se perseguisse um mouro, que desembocou na clareira onde o sol já não dourava as folhas.⁷⁶

Desta história de proveito e exemplo, refere Cleonice Berardinelli, se extraem dois ensinamentos: o primeiro, «de que há uma justiça imanente que faz que o mal seja castigado na medida em que é mais ou menos consciente»; o segundo, «menos patente, de que o homem é tanto melhor quanto menos consciente, mais próximo do animal»⁷⁷. O *explicit* do conto («O tesouro ainda lá está, na mata de Roquelanes»⁷⁸) não deixa, igualmente, de projectar num devir intemporal, a sua tese. A remissão para o presente, claramente discrepante da atmosfera de um *in illo tempore* de lenda, que, na narrativa, activa a sua memória folclórica, pode exprimir a canonicidade da conduta humana e, portanto, asseverar, de modo vicário, a perenidade da lição. E esta mais não é, nas palavras de António Sérgio, a de que «Quando os buscamos como simples instrumentos de satisfação sensível, – todos os tesoiros que ambicionamos ficam na mata de Roquelanes»⁷⁹.

A fantasia de que Eça reveste esta tese, retomando a ditologia formulada por António José Saraiva, é a do estranhamento gótico. São recorrentes, no conto, sinais de um imaginário historicista que, desveladamente, se compraz na reconstituição da cor local medievla: a localização asturiana e a toponímia arcaizante, os pormenores relativos à indumentária e ao ofício bélico, o pano de fundo social de uma aristocracia guerreira do tempo da Reconquista e, sobretudo, a omnipresente retórica da desmesura incivilizada e do excesso bárbaro que dá conta, em magnificação disfémica, de hábitos e comportamentos subsumíveis a um suposto tenebrismo medieval. A ambientação gótica é, além disso, assistida pela presença insistente de convenções elocutórias da literatura de transmissão oral e, especialmente, por um código simbólico pedido de empréstimo ao conto popular: os estilemas típicos da narração oral que intentam recriar a melopeia do contar (*ora, então*); a valência simbólica do número três, que se comunica ao próprio formato ternário do conto; a interferência de motivos do maravilhoso folclórico (v.g. a misteriosa inscrição do cofre, portadora de fatalidade), também evocativos de uma atmosfera de medievalismo mourisco:

(...) os irmãos de Medranhos encontraram, por trás de uma moita de espinheiros, numa cova de rocha, um velho cofre de ferro. Como se o resguardasse uma torre segura, conservava as suas três chaves nas suas três fechaduras. Sobre a tampa, mal decifrável através da

⁷⁶ Id., *ibid.*, p. 150.

⁷⁷ Cleonice Berardinelli, «Um tesouro de segunda mão», p. 172.

⁷⁸ Eça de Queirós, «O Tesouro», p. 153.

⁷⁹ António Sérgio, *art. cit.*, p. 15.



ferrugem, corria um dístico em letras árabes. E dentro, até às bordas, estava cheio de dobrões de ouro!⁸⁰

Sendo, pois, indubitável que «o papel de contador de estórias é voluntariamente assumido por Eça de Queirós, que nos apresenta uma narrativa fortemente codificada»⁸¹, a penumbra gótica não é chamada a textualizar apenas essa impressão difusa de despaçamento. Na verdade, porque do conto se encontra ausente um metadiscorso interpretativo, que transmude a sua substância didáctica em lição de sentido único (a condenação da ambição desenfreada), ele comunga da suspensão ética vigente no universo do negro e do horror góticos. As tintas carregadas do medievismo permitem, justamente, a Eça compor o quadro terrífico de uma «indiferença impassível»⁸², intuído tanto na desaparecionada distância focal do narrador, como na fereza pulsional dos três irmãos desnaturados.

Uma última consideração: a consistente dilação, ditada pela reescrita do *exemplum* como conto, a que Eça necessariamente procede, parece afectar, selectivamente, os fragmentos descritivos do entorno natural, sempre imperturbavelmente idílico, testemunha, silente e resignada, das lutas fraticidas. Ocorre, nestes excursos, uma evidente poetização do espaço, confiando-se à presença dessa paisagem-personagem, discreto contrapeso lírico, o papel de metaforizar, como referia António Sérgio a propósito da estrelinha tremeluzente que encerra o conto, o «contraste entre o sideral e o terrestre»⁸³:

Anoiteceu. Dois corvos, de entre o bando que grasnava, além nos silvados, já tinham pousado sobre o corpo de Guanes. A fonte cantando lavava o outro morto. Meio enterrada na erva negra, toda a face de Rui se tornara negra. Uma estrelinha tremeluziu no céu. O tesouro ainda lá está, na mata de Roquelanes.⁸⁴

O itinerário genológico do *exemplum* ao conto que, em linhas gerais, acabámos de mapear permite esclarecer o funcionamento da regra da genericidade e apreciar a sua incidência em diferentes ensaios de representação narrativa do mundo. Para uma mesma «ontologia social», recuperando a formulação de Jerome Bruner, os distintos modos de dizer que os géneros também são postulam estilos de epistemologia (e, acrescente-se, normas éticas, contextos doxológicos e modelos de sociabilidade) diferenciados. Embora a matéria do mundo vertida no *exemplum*, na *novella* ou no conto seja a mesma, as formas gizadas para a conter deixaram de o ser: com elas, mudou, irrevogavelmente, a predisposição de quem ouve ou lê para usar o entendimento ou a sensibilidade de uma forma particular. Mas, passando incólume a prova do tempo, em Roma ou em Roquelanes, o tesouro, como diria Eça, ainda lá está.

⁸⁰ Eça de Queirós, «O Tesouro», p. 145-46.

⁸¹ Cleonice Berardinelli, «Exercício de análise estrutural: «O Tesouro» de Eça de Queirós», in *Estudos de Literatura Portuguesa*, Lisboa, IN-CM, 1985, p. 95-96.

⁸² Cf. Maria do Carmo Castelo Branco Vilaça de Sequeira, *A Dimensão Fantástica na Obra de Eça de Queirós*, Braga, Universidade do Minho, 2000, p. 291.

⁸³ António Sérgio, *art. cit.*, p. 15.

⁸⁴ Eça de Queirós, «O Tesouro», p. 153.





Ana Margarida Ramos
Universidade de Aveiro

Na génese da literatura de massas: organização narrativa e elementos temáticos da prosa de cordel do século XVIII

Palavras-chave: Narrativa, Conto, Literatura de Cordel, Literatura Oral e Popular, Literatura de Massas, Monstros

Keywords: Narrative, Short Story, Chapbooks, Oral and Popular Literature, Mass literature, Monsters

Resumo: Pretende-se, neste texto, proceder a uma reflexão sobre os folhetos de cordel do século XVIII, posicionando-os quer na esteira de práticas narrativas ancestrais, ligadas à transmissão oral e conotadas com a própria origem do conto literário, quer na origem de manifestações literárias conotadas com a marginalidade do universo literário, como é o caso da literatura de massas.

Abstract: The intention of this paper is to suggest some reading guidelines of some eighteenth century Portuguese "chapbooks". It's our purpose to see them as a reflection and a continuation of traditional oral culture (where the literary short story has its own origin) as well as predecessors of literary (and printing) practices that shape the so-called "mass literature".

ficção científica, banda desenhada, ou outras – são uma presença³ constante no quotidiano do homem, revelando-se como formas que, desde tempos imemoriais, permitiam a organização e elaboração do conhecimento, assim como a sua partilha e manutenção ao longo de gerações, em culturas onde apenas a oralidade existia como possibilidade de comunicação.

We spend our lives immersed in narratives. Every day, we swim in a sea of stories and tales that we hear or read or listen to or see (...) from our earliest days to our deaths¹.

A narrativa, aqui entendida como reprodução textual/discursiva de uma acção ou estado de coisas decorrida numa determinada sequência temporal, tem uma importância determinante na forma como os seres humanos apreendem o mundo e se compreendem a eles próprios². As narrativas, sob diferentes formas – contos de fadas, histórias de aventuras, biografias, histórias policiais,

¹ Arthur Asa Berger, *Narratives in Popular Culture, Media, and everyday life*, Thousand Oaks/London/New Delhi, SAGE Publications, 1997, p. 1

² Arthur Berger ressalta que «clearly, narratives are very important to us; they furnish us with both a method for learning about the world and a way to tell others what we have learned» (Arthur Asa Berger, *op. cit.*, p. 10).

³ Confrontar com «Numberless are the world's narratives. First of all, in a prodigious variety of genres, themselves distributed among different substances, as if any material were appropriate for man to entrust his stories to it: narrative can be supported by articulated speech, oral or written, by image, fixed or moving, by gesture, and by the organized mixture of all these substances; it is present in myth, legend, fable, tale, tragedy, comedy, epic, history, pantomime, painting (...), stained glass window, cinema, comic book, news item, conversation. Further in these almost infinite forms, narrative occurs in all periods, in all places, all societies; narrative begins with the very history of humanity; there is not, there has never been, any people anywhere



Arthur Berger dá conta do relevo da narratividade na construção da personalidade humana, apresentando inclusivamente as rimas infantis como textos iniciadores do contacto da criança com a narrativa, neste caso ainda de forma muito simples. Adaptando o raciocínio de Berger ao contexto português, podemos verificar como muitos textos, semelhantes às *nursery rhymes*, apresentam elementos desta narratividade embrionária. É o caso, por exemplo, de inúmeras manifestações da poesia popular portuguesa⁴, que incluem lengalengas, pequenos romances, adivinhas, trava-línguas, entre outros. Cientes da variação que caracteriza estes textos, fruto da sua especificidade, lembramos aqui dois exemplos:

Era uma vaquinha
Chamada Vitória,
Morreu a vaquinha,
Acabou-se a história!

Era uma vez
Um gato maltês
Tocava piano
Falava francês
Queres que te conte outra vez?

Em comum, estas duas pequenas composições apresentam elementos próprios da narrativa, como sejam a referência a um “herói” ou protagonista, a «vaca Vitória», no caso do primeiro texto, o «gato maltês», no segundo, assim como a acção (ainda que muito incipiente) levada a cabo por estas personagens: “morrer” e “tocar piano e falar francês”. É óbvio que nenhum destes textos, até porque não é esse o seu objectivo principal, revela um verdadeiro investimento na intriga propriamente dita, insistindo antes em aspectos ligados ao ritmo, à musicalidade, à rima, mas veja-se, em contrapartida, como em ambos estão presentes elementos codificados relativos ao acto de contar histórias: «era uma», «era uma vez», «acabou-se a história», «queres que te conte». No caso da segunda composição e, mais precisamente, deste último verso, note-se ainda a presença, explícita, de um narrador e de um narratário, intervenientes directos na actividade do contar da história.

O papel dos textos infantis e dos contos tradicionais, nomeadamente os contos de fadas, no desenvolvimento da personalidade humana⁵ tem sido alvo de vários estudos. As análises de índole formalista, sobretudo na esteira da publicação de V. Propp⁶, assentaram nas propriedades formais e estruturais dos contos com vista à obtenção de um (ou vários) modelo(s) capaz(es) de dar conta da diversidade dos textos. Mas a investigação também prosseguiu no estudo dos elementos temáticos, sobretudo os opostos, como conceitos, ideias, valores, que se revelaram decisivos na obtenção de sentidos de um determinado conto, nomeadamente com análises centradas na busca de binómios isotópicos em cada uma das narrativas. A este respeito, vejamos os estudos apostados na determinação de um número restrito de objectivos por parte dos heróis e dos vilões (aqui também temos uma organização por oposição), assim

without narrative; all classes, all human groups have their narratives, and very often these are enjoyed by men of different, even opposing culture: narrative never prefers good to bad literature: international, trans-historical, transcultural, narrative is *there*, like life» (Roland Barthes, *The semiotic challenge*, New York, Hill & Wang, 1988, p. 89).

⁴ Veja-se, por exemplo, a publicação de Alice Vieira, *Eu bem vi o nascer do sol – antologia da poesia popular portuguesa*, 5.ª edição (1994 – 1.ª edição), Lisboa, Editorial Caminho, 2002.

⁵ Confrontar com Bruno Bettelheim, *Psicanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1986.

⁶ Ver Vladimir Propp, *Morfologia do Conto*, Lisboa, Editorial Vega, 1978.



como a polaridade dos contos. Observe-se, igualmente, o estudo do conto enquanto “forma simples”, tal como é concebido por André Jolles⁷, ou os estudos realizados por Paul Larivaille, que permitiram a obtenção de um modelo constituído por cinco diferentes fases e que pode ser aplicado a praticamente todos os contos, baseado na estrutura narrativa, ou, ainda, o esquema actancial de Algirdas Greimas, onde encontramos as funções narrativas ou actantes presentes em cada um dos contos narrativos de índole popular.

Os textos⁸ que hoje nos trazem aqui, mesmo quando concebemos o conto de forma menos rígida, não o conotando exclusivamente com o conto literário surgido a partir do século XIX, dificilmente caberão na terminologia “conto”, ainda que entendida em sentido amplo. Mantêm, contudo, afinidades com o conto, na medida em que têm uma origem que acreditamos ser comum – a da tradição oral – e usam alguns dos seus atributos. Referimo-nos concretamente aos textos pertencentes à literatura de cordel, que conheceram assinalável êxito na sociedade portuguesa ao longo de vários séculos, sobretudo no século XVIII. Estes folhetos da literatura de cordel (e as narrativas neles incluídas) mantêm características da literatura oral aliadas a elementos de uma cultura já dominada, sobretudo ao nível das elites, pela escrita em geral e pela imprensa em particular.

A questão sobre a existência de um género específico – conto – antes do século XIX é pertinente e tem sido alvo de diferentes teses. A História da Literatura situa o nascimento do conto, como género autónomo e particular, no Romantismo (ainda que algumas correntes afirmem que o Realismo marca o seu auge), como se pode comprovar em diferentes antologias, algumas das quais publicadas muito recentemente. É o caso, para além da antologia do conto português de João de Melo⁹, que abre com o texto de Alexandre Herculano «A dama Pé-de-Cabra»¹⁰, de outra organizada por Vasco Graça Moura, que se inicia sensivelmente na mesma altura, uma vez que, antes, a matéria do conto aparecia ainda ligada a outros géneros literários (e não só narrativos), associada, frequentemente, a fins religiosos e didácticos.

⁷ Confrontar com André Jolles, *Formes Simples*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 173 ss.

⁸ O *corpus* limitado que seleccionámos como ponto de partida para este estudo parcelar da literatura de cordel enquanto manifestação simultaneamente ligada às práticas narrativas orais e ao nascimento da literatura de massas é composto pelos textos seguintes. Note-se que, tanto nos títulos como nas citações que irão surgir, a grafia destes textos foi sempre actualizada.

1 – «Relação verdadeira da espantosa fera, que há tempos a esta parte tem aparecido nas vizinhanças de Chaves: os estragos que tem feito, e diligências que se fazem para a apanharem: segundo as notícias participadas por cartas de pessoas fidedignas daquela província» [anónima, Lisboa, Oficina de José Filipe, 1760, 16 páginas]

2 – «Segunda parte da relação da fera que aparece nas vizinhanças de Chaves, em a qual se dá com mais individuação, a verdadeira notícia do seu princípio, e origem, e dos estragos, que tem feito naquela Província» [anónima, Lisboa, Oficina de José Filipe, 1760, 8 páginas]

3 – «Nova, e verdadeira relação da morte do feroz bicho, que há muitos tempos infesta as vizinhanças de Chaves. Astúcias, artiloso modo, e engano; que um resoluto e valoroso habitador daquelas terras usou para o conquistar, levando consigo um menino, e somente doze homens de escolta bem armados. Por notícia certa, que um amigo mandou da dita província a outro desta corte, juntamente com a apropriada, e bem figurada cópia da fera, a qual aqui vai estampada, e se dá a público, relatando-se tudo fielmente, conforme das ditas partes se tem participado, por pessoas fidedignas, e achadas no conflito» [anónima, Lisboa, Oficina de José Filipe, 1760, 8 páginas]

⁹ Ver João de Melo (org., prefácio e notas), *Antologia do Conto Português*, Lisboa, Edições Dom Quixote, 2002. Ainda que no prefácio o autor refira que «o conto (mesmo enquanto narrativa oral) e a poesia destinada ao canto estiveram na origem de todos os géneros literários» (p. 11) e ainda que «em plena Idade Média, antes de o ser em teoria, já o conto português o era na prática – enquanto narrativa oral e popular: caso, lenda, fábula, prodígio, exemplo, sátira, moralidade ou poema para cantar» (p. 13), a verdade é que insiste que só no século XIX conheceu a autonomia, estilística, temática, formal, que lhe permitiu uma identidade própria e específica.

¹⁰ De notar que este texto corresponde, também ele, a uma adaptação literária de uma narrativa muito mais antiga, com registos escritos datando, pelo menos, da Idade Média.



Contudo, é comumente aceite a ideia de que este género, pelo menos sob a forma da transmissão oral, existe desde épocas muito remotas, estando associado ao próprio despontar da civilização, da cultura e da literatura.

Michèle Simonsen, por exemplo, refere que a palavra “conte” surge desde 1080, afirmando que esta «dérive de *conter*, do latim *computare*, “énumérer”, puis “énumérer les épisodes d’un récit”, d’où “raconter”»¹¹. No seu entender, é possível encontrar traços de contos populares em textos, pelos menos, da Antiguidade, nomeadamente em textos egípcios e outros datados, por exemplo, do século II. E se pode ser mais questionável a utilização da designação “conto” para caracterizar algumas narrativas medievais¹² (ainda que não totalmente posta de parte), é igualmente verdade que textos clássicos do Renascimento europeu, como é o caso da obra de Rabelais, parecem inspirar-se numa antiga tradição oral que será alvo de tratamento ainda mais insistente já nos séculos XVII e XVIII (sobretudo neste último) quando o conto começa a florescer verdadeiramente, sob os auspícios de autores como Perrault, por exemplo, que revela influências da tradição oral popular, ainda que os seus textos evidenciam um forte investimento ao nível da adaptação literária. Por esta altura, os autores letrados descobrem as potencialidades do conto popular e convertem-no num tipo de discurso literário, permitindo a sobrevivência do “conto”, numa estratégia que é definida como sendo «moins de réhabiliter la culture orale que de lui substituer une oralité factice, reconstruite, qui rejette, et pour longtemps, les véritables récits oraux dans les marges de la culture légitime»¹³.

Aliás, Michèle Simonsen considera que é, de facto, na tradição popular oral que o conto literário encontra as suas raízes e referências, ao afirmar, a propósito das dificuldades da definição do “conto” enquanto género perfeitamente autónomo, que: «plutôt que par opposition à la nouvelle, genre mal défini lui aussi, c’est par référence au conte populaire de la tradition orale que le conte littéraire aura quelque chance d’être cerné avec précision. Il est d’autant plus spécifique qu’il se rapproche du conte populaire oral, qui est caractérisé par la conjonction de plusieurs facteurs hétérogènes: oralité, fictivité avouée, structure archétypale particulièrement contraignante, fonction sociale au sein d’une communauté donnée, principalement rurale»¹⁴.

O texto narrativo original, ainda sob a forma poética, tem o seu nascimento nas sociedades caracterizadas por uma oralidade primária¹⁵, como foi, durante muito tempo, o caso da grega. Estas sociedades fazem assentar na comunicação oral a transmissão de conhecimentos e de preceitos onde a poesia desempenha um papel decisivo¹⁶. O facto de estas culturas não

¹¹ Michèle Simonsen, *Le conte populaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 9.

¹² A este respeito, veja-se por exemplo, a opinião de Catherine Velay-Vallantin, que afirma peremptoriamente que «le conte est déjà présent au Moyen Age: si le roman profane et la prédication n’ont inventé ni la forme ni la matière du conte, ils ont du moins contribué à enrichir sa thématique et à codifier l’idéologie qui a suggéré certains schémas d’intrigue» (Catherine Velay-Vallantin, *L’histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992, p. 28), insistindo, ainda, que se a forma do “conto” não é visível, o seu assunto está presente em outros textos medievais como é o caso, por exemplo, da finalidade didáctica e moralizante de textos como a pregação religiosa (sermão) ou mesmo texto de cariz didáctico. Também não pode ser posta de parte, e existem alguns estudos sobre o assunto, a ligação do “conto” aos *exempla*, ainda que estas fossem apresentadas como narrativas de fundo verídico. Ainda sobre a presença do conto na literatura medieval, veja-se o estudo realizado por Nuno Júdice, *O espaço do conto no texto medieval*, Lisboa, Vega Editores, 1991.

¹³ Catherine Velay-Vallantin, *op. cit.*, p. 30.

¹⁴ Michèle Simonsen, *op. cit.*, p. 10

¹⁵ Confrontar a análise proposta por Havelock para a *Odisseia* em Éric A. Havelock, *A musa aprende a escrever. Reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao presente*, Lisboa, Gradiva, 1996.

¹⁶ Paul Zumthor defende que as tradições orais não só desempenharam uma tarefa fundamental na manutenção das sociedades arcaicas, como ainda se revelam essenciais, nos nossos dias, assegurando a sobrevivência de culturas marginais. Ver Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 10.



lidarem com categorias de pensamento abstracto reforça a importância que a narrativa desempenha junto delas, como forma de acumular conhecimento, proceder à sua organização e posterior transmissão. É este estado de coisas que conduz Eric Havelock a afirmar que «a literatura grega tinha sido poética porque a poesia tinha desempenhado uma função social, a de preservar a tradição segundo a qual os Gregos viviam e a de os instruir nela. Isto só podia significar uma tradição ensinada oralmente e memorizada»¹⁷. A poesia, com todas as suas características, era essencial à estabilidade do conhecimento, à sua memorização e consequente repetição, uma vez que era, originariamente, não um discurso estético-literário específico, mas «o instrumento operativo de armazenamento de informação cultural»¹⁸, até porque «as sociedades orais atribuíam comumente a responsabilidade do discurso preservado a uma associação entre a poesia, a música e a dança»¹⁹, concluindo-se, desta forma, que a literatura dos primórdios é justamente em verso pela sua ligação com a oralidade.

No caso grego, a maior atenção é dada aos textos homéricos e à sua reinterpretação enquanto manifestações de uma cultura oral, em que a memória desempenha um papel decisivo. Assim, sobretudo depois dos estudos levados a cabo por Milman Parry²⁰ e prosseguidos por Albert Lord²¹, Eric Havelock²² e Walter Ong²³, entre outros, verificou-se a existência de elementos característicos da oralidade como o uso de fórmulas (nomeadamente os epítetos que estiveram na base das primeiras investigações sobre esta questão), de partes pré-fabricadas e alvo de rapsódias, de clichés e até de temas standartizados, facilitando a memorização dos textos e a sua reprodução posterior: «Homeric Greeks valued clichés because not only the poets but the entire oral poetic world or thought world relied upon the formulaic constitution of thought. In an oral culture, knowledge, once acquired, had to be constantly repeated or it would be lost: fixed, formulaic thought patterns were essential for wisdom and effective administration»²⁴.

Walter Ong enumera aquelas que considera serem as características do pensamento e da expressão nas culturas orais primárias e que, no nosso entender, também se podem estender a outros discursos em que a oralidade ainda mantenha uma presença forte, como é o caso dos textos da literatura de cordel que pretendemos analisar. Este autor considera, então, (1) o discurso oral mais aditivo do que subordinativo, visível, por exemplo, no recurso insistente à parataxe; (2) mais agregativo do que analítico, no sentido em que são empregadas expressões²⁵ fortemente cristalizadas, porque já tradicionais, agrupadas ao longo de gerações; (3) redundante, uma vez que a repetição e a insistência fortalecem a memorização e o acompanhamento por parte dos ouvintes; (4) conservador ou tradicionalista, porque é realizado um grande investimento na repetição exaustiva do conhecimento ao longo de gerações; (5)

¹⁷ Éric A. Havelock, *op. cit.*, p. 18.

¹⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 90.

¹⁹ *Id.*, *ibid.*

²⁰ Parry defende que as canções épicas dos Balcãs eram compostas no momento da performance, que não se distingue, neste contexto, da composição: «Parry's seminal ideas were that these orally performed Balkan songs – some of them several thousand lines in length – were created spontaneously by traditional singers, the guslari (guslars), who judiciously manipulated formulaic verbal constructs» (Bruce A. Rosenberg, *Folklore & Literature – Rival Siblings*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1991, p. 131).

²¹ Albert B. Lord, *The singer of Tales*, 2.ª edição (1.ª 1960), Cambridge/Massachusetts/London, Harvard University Press, 2000.

²² Éric A. Havelock, *op. cit.*

²³ Walter J. Ong, *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word*, London/New York, Routledge, 1982.

²⁴ Walter J. Ong, *op. cit.*, p. 23 e 24.

²⁵ Confrontar com: «Oral expression thus carries a load of epithets and other formulaic baggage which high literacy rejects as cumbersome and tiresomely redundant because of its aggregative weight» (Walter J. Ong, *op. cit.*, p. 38).



fechado à vida humana em concreto²⁶; (6) agónico, aqui entendido no sentido de ligado à luta e à violência, mas principalmente à acção; (7) empático e participativo, em vez de objectivo e distanciado, motivando, desta forma, a identificação e a empatia com o assunto tratado, dando conta das reacções comunitárias e não individuais; (8) homeostático, no sentido em que o equilíbrio do discurso se encontra centrado no presente; (9) situacional em vez de abstracto, uma vez que os conceitos são apresentados de forma operacional, em situações concretas.

Estamos, no fim de contas, a caracterizar textos ou discursos que, dependentes de um ritual específico de memorização e de transmissão, apresentam repetidamente figuras fantásticas e estranhas, assim como heróis grandiosos, porque são mais fáceis de memorizar, e insistem em referir constantemente números, como estratégia visando a criação de repetições paralelísticas. As personagens planas, mais previsíveis ao nível da caracterização e do comportamento, são recorrentes nas narrativas orais (mantendo, inclusivamente, o seu relevo em culturas já dominadas pela escrita, como é o caso, por exemplo, das peças de moralidade da Idade Média), por oposição à personagem redonda, fruto da escrita e sobretudo da imprensa. O mesmo acontece com a estruturação da intriga, caracterizando-se os textos orais, como é o caso dos poemas homéricos, pela não linearidade²⁷ da intriga do ponto de vista cronológico. O enredo linear é o que resulta, por exemplo, da escrita do romance, sendo o texto oral organizado de forma episódica. Os *topoi* ou lugares comuns são igualmente frequentes, porque permitem o estabelecimento de uma maior proximidade entre o discurso do poeta e as expectativas e enciclopédias dos ouvintes. Walter Ong afirma mesmo que os lugares comuns «kept alive the old oral feeling for thought and expression essentially made up of formulaic or otherwise fixed materials inherited from the past»²⁸. Desta forma, compreende-se que a cultura oral, entendida nos termos em que a apresentámos, seja caracterizada pela presença da intertextualidade, uma vez que os textos criados surgem sempre como recriação de outros textos, baseada na paráfrase, no empréstimo, na adaptação, na continuação, partilhando com eles temas, estruturas, padrões...

Ora, estas características, como facilmente se comprova, são aplicáveis a textos que já não pertencem a culturas exclusivamente orais, mas a culturas ainda fortemente dominadas pelos modelos orais, como é o caso da cultura medieval e, também, da cultura popular do século XVIII. Por esta altura, sobretudo no seio das classes menos favorecidas, quer do ponto de vista económico quer cultural, pelo acesso limitado à alfabetização, a transmissão oral continuava a ser uma forma simples de veiculação do saber e de contacto com o escrito, inclusivamente o literário.

No caso dos folhetos de cordel de que nos ocupamos, sabemos, até por registos escritos de práticas congêneres em outros países, nomeadamente na França ou na Inglaterra, que eram alvo frequente de uma leitura de tipo “intensivo” (realizada em voz alta), na medida em que eram lidos sempre os mesmos textos, de forma insistente e repetitiva, fomentando a sua memorização e transmissão, em oposição a uma leitura de tipo “extensivo” (realizada silenciosamente), que se caracteriza pela variedade e multiplicidade dos textos lidos.

Assim, a leitura em voz alta era, nesta altura, o modo habitual de ler, a forma mais comum de apropriação das obras. Além disso, possuía a vantagem de incluir “leitores” semianalfabetos ou mesmo analfabetos que, pelo recurso à oralização, podem ter contacto com a literatura.

²⁶ Ong refere que «oral cultures must conceptualize and verbalize all their knowledge with more or less close reference to the human life world, assimilating the alien, objective world to the more immediate, familiar interaction of human beings» (Walter J. Ong, *op. cit.*, p. 42).

²⁷ Walter Ong refere-se mesmo a uma incompatibilidade entre o enredo linear e a memória oral, mantendo, por exemplo, o romance de aventuras ou de viagens, pela sua organização episódica, muitos vestígios desta oralidade primitiva que caracterizava os textos orais.

²⁸ Walter J. Ong, *op. cit.*, p. 111.



Desta forma, os ouvintes também integram o grupo dos leitores, uma vez que cada exemplar possibilita incontáveis leituras e audições, servindo inclusivamente de suporte à memorização e, posteriormente, à repetição livre e à reformulação do próprio texto, não sendo, por tudo isto, o analfabetismo um entrave à fruição do texto.

No seguimento das ideias que temos vindo a expor, e segundo Zumthor, a literatura de cordel pertence a uma civilização que designa como da “oralidade mista” (quando a influência da escrita sobre a oralidade é apenas parcial e surge com atraso) ou da “oralidade segunda”, (quando a oralidade se reconstrói e se organiza a partir das influências da escrita)²⁹. De facto, trata-se de uma estratégia literária complexa de analisar sob este ponto de vista, na medida em que se encontra «na charneira de dois universos, ela oferece uma simbiose do oral e do escrito e dirige-se a gentes que lêem pouco. Assim é que, pelas suas unidades de narrativas curtas e variadas, os folhetos fazem apelo a uma leitura em voz alta, então muito mais em voga no decurso das festas de oficinas, e sobretudo durante os serões na roda da família ou no círculo de vizinhos: têm eles [os textos de literatura de cordel] esta particularidade de difundir, impresso, um texto que incita à leitura colectiva graças à presença, ao lado de analfabetos puros, de intermediários que assim substituem os narradores da literatura oral»³⁰.

Mas, para além disto, há ainda a reter o facto de este tipo de literatura manter sob a forma impressa muitas das características do texto oral, como o anonimato autoral, uma cristalização e rigidez da expressão e dos temas abordados, um estilo codificado que permite, por exemplo, a apropriação ou o empréstimo de sequências de outros textos e discursos, conduzindo o leitor para um universo e um contexto que lhe são familiares, o que lhe transmite a segurança das rotinas habituais. É, por isso, habitual a presença de redundâncias, de estereótipos e de repetições que visam o reforço e a perpetuação, quase sem alterações, próprios de uma cultura massificada, como teremos oportunidade de verificar mais à frente.

De qualquer forma, muitos destes elementos são recorrentes nos textos que nos propomos estudar. Veja-se, desde logo, a estruturação repetitiva dos textos, obedecendo a um modelo narrativo³¹ mais ou menos codificado, em que se incluem momentos fortemente estereotipados³², permitindo a sua inserção numa mesma família de folhetos de cordel. É o que acontece, por exemplo, no caso dos relatos sobre monstros a elementos como as referências insistentes às mesmas fontes históricas, literárias e científicas, todas elas clássicas, à estruturação em determinadas fases de um mesmo modelo narrativo, à própria construção e organização (encadeamento) da intriga, à opção por determinado vocabulário, assim como um estilo discursivo e retórico particular, em que a adição é frequente, visível, por exemplo, na enumeração. Registe-se, ainda, como a codificação está presente, por exemplo, nos vários títulos dos folhetos e no recurso sistemático a fórmulas fixas, como é o caso dos epítetos. Frequente é, igualmente, a redundância de que o título alargado (sob a forma de sumário) é apenas um exemplo. No corpo do próprio texto, insiste-se amiúde na afirmação da veracidade das informações narradas, nas vítimas e danos provocados pelos monstros, na sua grandeza, bestialidade e crueldade, além de outros aspectos.

No que diz respeito ao desenvolvimento temático dos textos, observe-se a preferência pela narração de factos concretos, que ilustram uma determinada teoria, em vez de a apre-

²⁹ Confrontar Paul, Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 36.

³⁰ Alain-Michel, Boyer, *A Paraliteratura*, Porto, Rés Editora, s/ data, p. 55

³¹ Sobre esta questão do modelo narrativo que suporta os folhetos de cordel relativos ao aparecimento de monstros ver Ana Margarida Ramos, «Aspectos da prosa de cordel do século XVIII: os relatos de monstros», in Maria Saraiva de Jesus (coord.), *I Ciclo de Conferências sobre a Narrativa Breve*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2001, p. 21-23 e Ana Margarida Ramos, «O retrato de monstros na prosa de cordel do século XVIII: tipologias e estratégias textuais», in Luís Machado de Abreu e António José Ribeiro Miranda (coord.), *O Discurso em Análise – Actas do 7.º Encontro de Estudos Portugueses*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2001, p. 168.

³² Destacam-se, como elementos fortemente estereotipados, os relativos à descrição dos monstros e aos danos por eles causados.



sentarem em abstracto. Evidente, no caso dos textos que seleccionámos, é o relevo atribuído a temáticas relacionadas com a luta e a violência, na esteira do que Walter Ong refere como discurso agónico, na medida em que encontramos um tópico tradicional das narrativas orais, em que o ser humano, dotado de características mais ou menos heróicas, como a coragem, a esperteza e a iniciativa, enfrenta um inimigo bestial, em tudo superior a ele, que só derrotará pela inteligência e/ou pela astúcia (esperteza). A luta do Homem contra a Fera (ou o monstro) permite a definição daquilo que é a afirmação da identidade humana por oposição à força brutal do animal, favorecendo, neste caso concreto, uma aproximação aos textos de cariz épico, uma vez que é ao herói que cabe o papel de afirmação da comunidade e da própria espécie.

No caso concreto dos textos que seleccionámos, registre-se que a figura do herói é encarada quer pelo cavaleiro, quer pelo jovem rapaz plebeu, quando estes enfrentam, quase sozinhos, o monstro destruidor que se lhes apresenta. O resultado destes combates, sempre desiguais, de acordo com as fórmulas tradicionais dos contos populares, é incerto e resulta, algumas vezes, no ferimento ou mesmo na morte daquele que intenta atingir a fera. No caso do primeiro texto, é descrita uma tentativa falhada de um jovem empunhando um machado que, sem sucesso, tenta matar o monstro. Depois da morte deste, é a vez de um Cavaleiro enfrentar a sua sorte, escapando com vida a mais este fracasso. A explicação para a abertura que caracteriza esta narrativa, ficando no ar a ideia de que novas tentativas de captura do animal vão ser experimentadas, tem sobretudo consequências comerciais³³, porque prepara imediatamente o surgimento de um novo folheto completando as informações fornecidas pelo primeiro, sendo inclusivamente referido na sua conclusão. O mesmo acontece com o segundo texto que, ao contrário do que tinha sido avançado, não prossegue a narrativa no ponto onde ela tinha sido suspensa, mas opta pela introdução de acontecimentos anteriores aos já relatados, ficando, sob a forma de uma analepse, o leitor a conhecer os antecedentes dos ataques em Chaves, com a narração da origem do fenómeno em Espanha. Aqui o ataque ocorreu com três animais, tendo dois deles sido mortos e sendo o que aparece em Portugal um dos sobreviventes. Os heróis deste folheto são os soldados Estêvão Grizo e Pedro Alonço (este com 14 anos) e um criado chamado Lourenço Gil. Mais uma vez, é na conclusão, novamente aberta, que se antecipa a sua continuação num terceiro folheto, este sim decisivo, criando expectativas suficientemente fortes nos leitores que motivarão a compra e leitura da sua conclusão. O protagonista do terceiro texto encarna na plenitude um conjunto de características próprias do herói épico, a que não faltará o reconhecimento de todos e troféu final³⁴, uma vez que é pela astúcia que vence a fera, construindo-lhe uma armadilha. Descrito como «afoito e espertíssimo mancebo»³⁵, apresentado no título do folheto como “resoluto e valoroso”,

³³ Sobre este aspecto em particular, atente-se na construção em folhetim que caracteriza obras conotadas com a literatura de massas.

³⁴ Confrontar com: «Chegando a Chaves se apresentou ao Governador, dela a preza, e o valorosíssimo, e industrioso mancebo, que dele, e de todos os demais levou geralmente o louvor, e a palma do trofeu tão esclarecido, como se tinha alcançado pela sua afoiteza, e ardil».

³⁵ Atente-se na selecção dos adjectivos, remetendo para duas qualidades essenciais a qualquer herói: a coragem e a inteligência. Mais à frente, e depois de já alcançada a vitória sobre a fera, os epítetos escolhidos para a caracterização do protagonista serão «valerosíssimo e industrioso mancebo», destacando, novamente, as mesmas qualidades. Ainda a respeito dos epítetos das personagens principais dos relatos e da sua reiteração constante, refira-se que, no segundo dos textos do *corpus*, encontramos exemplos como «resoluto», «animoso» e «valeroso» para o catalão Estêvão Grizo e «nobres e valorosos mancebos» para os soldados. No primeiro texto, encontramos a referência a «um mancebo de agigantadas forças e mais animoso que afortunado». Este levantamento reveste-se ainda de maior interesse quando comparado, por oposição, com os epítetos seleccionados para o fenómeno monstruoso, dos quais deixamos aqui só alguns exemplos: «espantosa fera» «horrível fera», «perversa fera», «indómita fera», «monstruosa fera» (1.º folheto); «horrorosas feras» (2.º folheto); «feroz bicho», «furioso bicho», «espantoso monstro», «terrível bicho» (3.º folheto), o que evidencia uma construção organizada em torno dos binómios antitéticos tradicionais Bom/Mau.



o herói enfrenta os seus próprios receios e demonstra, mais uma vez, a superioridade da Razão (própria do Homem) sobre a Força bruta e cruel do Monstro. A vitória final que, previsivelmente, encerra este texto (e o ciclo dos três folhetos publicados sobre este assunto) é vista como uma conquista global (de uma comunidade, de uma região), uma vez que a construção do texto promove a criação de uma empatia entre os leitores e os vencedores desta batalha (inicialmente vítimas), reforçando o sentido de pertença a uma comunidade e a um grupo específico, até porque o facto de se tratar de um acontecimento supostamente ocorrido em Portugal reforça os laços afectivos e físicos existentes.

Do ponto de vista da construção dos diferentes textos, observe-se a repetição ao nível da estrutura narrativa utilizada, com predominância da intriga, em que a acção do monstro e suas consequências (estrágos e mortes várias), assim como as sucessivas tentativas de captura e morte têm lugar de destaque.

Mas, para além do que já referimos, os textos que constituem o nosso objecto de trabalho possuem, igualmente, características de vária índole que os permitem aproximar de manifestações literárias conotadas com a marginalidade do universo literário. Tal facto exige um levantamento e uma análise desses elementos até como forma de contextualizar a literatura de cordel na evolução da literatura em geral, apresentando-a, acreditamos nós, como manifestação antecipada de práticas que vieram a ter lugar, de forma mais ampla e generalizada, sobretudo a partir do século XIX, com a explosão de géneros como o romance-folhetim, o romance gótico, o romance policial, a banda-desenhada, entre muitos outros. Para tal, recorremos a uma teorização sobre estes géneros em particular que tentaremos aplicar à produção de cordel que aqui nos ocupa. Daniel Couégnas, por exemplo, estipula uma linha de desenvolvimento que coloca o romance (enquanto género narrativo consideravelmente longo, que conheceu grande sucesso a partir de finais do século XVIII e durante todo o século XIX) na “descendência” e evolução de uma tradição que inclui, entre outros, os textos da literatura de cordel: «Ce *romance*, terme par lequel la langue anglaise désigne une forme narrative en prose, assez longue et plutôt tournée vers l’imaginaire, reprenait, à la fin du XVIII^e siècle, un certain nombre de thèmes et d’éléments narratifs qui participaient d’une longue tradition au sein de laquelle on citera notamment l’*Odyssée*, le roman précieux, le conte populaire, le roman sentimental, la Bibliothèque bleue»³⁶.

Este autor destaca, como elementos característicos da paraliteratura, sobretudo ao nível formal, além do fechamento da intriga (frequentemente à volta da estrutura do “final feliz”) e a sua focalização sobre o herói, a importância dos paralelismos e das repetições que contribuem para a criação de uma estruturação particular da narrativa. Esta repetição de estruturas e de conteúdos em textos distintos conduz à criação de colecções que não fazem mais do que insistir, a cada novo volume, na reiteração de elementos conhecidos, que o leitor já conhece e que espera ver actualizados com ligeiras variações. Além disso, a apresentação sob a forma de uma colecção, além das implicações comerciais que envolve, motivando à compra, «entraîne un certain nombre de satisfactions non matérielles, symboliques, fantasmatiques, relatives par exemple au décodage du message, mais aussi à l’anticipation du plaisir attendu»³⁷.

Tal como já antecipámos, este tipo de características encontram reflexo nos textos dos folhetos de cordel que seleccionámos. Veja-se a sua inclusão numa família específica de folhetos de cordel – aparecimento de monstros – ao lado de outras como descrição de fenómenos naturais (cometas, terramotos, inundações, tempestades, etc.), relato de milagres, casos insólitos, vidas de santos, entre muitas outras, pela presença de uma série de motivos que, logo à primeira vista, elucidam claramente o leitor sobre o seu conteúdo, como o título, o sumário ou a imagem.

³⁶ Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 13 e 14.

³⁷ Id., *ibid.*, p. 68.



Estratégia semelhante é a empregada pelos textos que se desenvolvem em continuação, como acontece, por exemplo, com o romance-folhetim ou o romance em episódios, que se estrutura através do prolongamento e da reiteração de uma série de características que já desenvolvemos a propósito da paraliteratura em geral. Neste caso, a redundância é calculada de forma a prolongar-se nos vários volumes que constituem a obra. São frequentes, neste caso, os apelos sistemáticos à memória do leitor para que actualize os seus conhecimentos, como acontece com estes três folhetos, ainda que numa escala claramente inferior.

Nesta perspectiva, veja-se a organização sequencial dos diferentes relatos que aqui pretendemos tratar, em que um mesmo assunto, tido como sendo do agrado do público, é acompanhado em três textos distintos. Neste caso, há, claramente, uma tentativa de prolongamento do assunto narrado, na adopção de uma estrutura que se apresenta como folhetinesca e que, por esta altura, e a propósito dos mais variados assuntos, começa a ser cada vez mais frequente, promovendo, entre outros aspectos, a fidelização do público e o consequente sucesso editorial e comercial. É frequente, e visível nos textos em questão, a referência a acontecimentos relatados em textos anteriores do mesmo género (relacionados ou não com o caso concreto), fomentando o diálogo e o reconhecimento de uma matéria já tratada.

Para Daniel Couégnas, a paraliteratura desenrola-se à volta de uma subtil dicotomia entre o “novo” e o “já conhecido” e as expectativas do público (leitor/consumidor) que é imperioso não frustrar: «en résumé, l’acheteur/lecteur de paralittérature veut aussi *du nouveau* tout autant que *du semblable*. Son adhésion est conditionnée par le retour, la répétition assurés de certains traits des produits, en même temps que par l’espoir d’y trouver une relative nouveauté (la satisfaction est en relation avec l’exercice de la mémoire)»³⁸. No fim de contas, percebe-se que o que está verdadeiramente em causa é a resposta positiva a um conjunto de rotinas que caracterizam o comportamento humano, ou seja, o leitor deste tipo de textos satisfaz-se com o facto de encontrar, a cada nova leitura, os temas, as estruturas a que já se habituou e cujo desenvolvimento reconhece, sem surpresas e sem inquietações que o deixem na dúvida ou em permanente questionação. Estamos, concretamente, a falar de um tipo de literatura que, ao contrário da que inserimos no núcleo duro do universo literário, não leva a pôr em causa as convicções, os comportamentos e até, em último caso, a próprio leitor e a literatura. É, também, este o caso dos folhetos de cordel em análise, uma vez que utilizam repetidamente a mesma organização, os mesmos temas e motivos, ainda que se apresentem como textos recentes, “novidades”, fruto de acontecimentos específicos e datados. Tal como no caso de outros géneros, a inovação ocorre só a um nível superficial – linear –, mantendo-se a estrutura profunda inalterada de um texto para o outro e existindo, até, inícios e conclusões mais ou menos rígidos e cristalizados.

Este tipo de estratégias, fortemente codificadas desde há muito tempo (para o confirmar, bastará que lembremos a crítica de Almeida Garrett, n’ *As Viagens na minha Terra* às “receitas” utilizadas na confecção de muitos dos romances da altura) são designadas por Umberto Eco como “artifícios de consolação” e consistem, vulgarmente, na utilização de personagens tipificadas (que o autor refere como “prefabricadas”³⁹), no recurso a soluções estilísticas pré-estabelecidas (já ensaiadas e, por isso, de sucesso), no uso do cliché e no centrar a intriga numa eterna luta do bem contra o mal sempre resolvida. Ao nível da organização da intriga, assiste-se a uma estruturação que segue de perto o modelo aristotélico da organização nas fases da peripécia, da revelação e da catarse, esta última associada ao desfazer do nó atado ao longo de toda a intriga e que deu origem a inúmeras peripécias: «seja um prodígio, uma intervenção divina, uma revelação ou um castigo inesperado: sobrevenha daí, de qualquer modo, uma catarse»⁴⁰.

³⁸ Id., *ibid.*, p. 67.

³⁹ Confrontar com Umberto Eco, *O Super Homem das Massas*, Lisboa, Difel, 1990, p. 21 e 22.

⁴⁰ Id., *ibid.*, p. 18.



É o que se verifica neste caso concreto, se tomarmos os três textos como um todo, em que as várias peripécias, aqui ligadas às investidas da fera e tentativas de captura dos homens, conduzem, inevitavelmente, para a morte do monstro, por acção do homem, salvando-se, desta forma, a comunidade e, simbolicamente, a Humanidade.

É óbvio que a opção por este conjunto soluções estratégicas se diferencia de forma antagónica daquilo que caracteriza a literatura que Eco conota com o “romance ideológico”, em que são propostos finais ambíguos que deixam frequentemente o leitor em guerra consigo mesmo, enquanto o “romance popular” dá uma segurança e uma satisfação que permitem ao autor falar de paz. Também propõe, por exemplo, para estes dois géneros de textos uma relação do tipo “problema” *versus* “consolação”.

A segurança e a estabilidade são sugeridas pela repetitividade dos textos, ao nível das estruturas profundas e intermédias, e pela mínima novidade que apenas surge ao nível mais superficial, ou seja, mantêm-se inalteráveis as estruturas narrativas e mesmo os elementos temáticos e genéricos (que permitem, por exemplo, catalogações do tipo romance-policia, romance popular, romance cor-de-rosa, romance de terror ou erótico) e as únicas variações que ocorrem acontecem nomeadamente ao nível das personagens, ainda que determinadas tipologias se mantenham, até porque são frequentes figuras planas, e dos cenários em que acção se desenrola. Estão presentes, por tudo isto, recorrências de tipo “intertextual” no seio da paraliteratura, aqui visíveis, como já o referimos, na organização dos folhetos em famílias muito específicas, uma vez que os textos acabam por se repetir e se “citar” indirectamente, parafraseando-se e comentando-se constantemente, com todas as implicações que daí advêm: «l'intertextualité paralittéraire ne cesse de tourner allégrement sur elle-même. On circule d'un texte à l'autre, et c'est le même texte»; de là ce sentiment rassurant de *facilité* – le lecteur est protégé des autres, de la différence, des problèmes réels –, ce qui, pour certains, est une forme caractéristique de l'aliénation»⁴¹.

Mas a “facilidade” que caracteriza o texto literário decorre da sua lisibilidade que, por sua vez, tem origem na clareza do discurso utilizado (muitas vezes com a presença do discurso directo – mais fluente, mais veloz –, facilitando, até do ponto de vista estritamente visual, uma relação mais próxima, porque mais arejada, com o texto), promovendo a inteligibilidade, também pelo uso sistemático do cliché: «la force, l'efficacité du texte paralittéraire tiennent, nous l'avons déjà suggéré plusieurs fois, a son insidieuse lisibilité: un effet de mimesis, dans lequel les clichés se taillent la part du lion»⁴².

A presença do cliché (ou das ideias feitas) é um elemento a considerar na literatura de cordel em questão, sobretudo quando se tem em conta as expectativas a que corresponde. Quando inserimos os textos em análise num conjunto mais amplo destinado a provocar sensações fortes, às vezes quase macabras, como o medo, o espanto e o horror é essencial, entre outros aspectos, a presença de descrições o mais fortes possível da morte e da destruição, insistindo-se no facto de as vítimas dos cruéis agressores serem principalmente mulheres e crianças, no número elevado de vítimas (aqui ascende a mais de uma centena), na invulnerabilidade das feras (explicada pela cobertura de “conchas” que caracteriza, praticamente, todas as espécies monstruosas), na sua disformidade e crueldade, referindo-se que a fera em questão tem o hábito de “depois de mortas as pessoas chupar-lhe o sangue, e aberto com as garras o ventre comer-lhe as entranhas”.

Outras características a ter igualmente em conta são o relevo da acção, da intriga propriamente dita, à volta da qual gira toda a história, em detrimento das descrições, tidas como inúteis⁴³, a estruturação de tipo maniqueísta, uma organização por binómios isotópicos antité-

⁴¹ Daniel Couégnas, *op. cit.*, p. 92

⁴² Id., *ibid.*, p. 95

⁴³ Veja-se, por exemplo, que a descrição dos “monstro” só surge completa no final do terceiro texto do conjunto de três que constitui o nosso *corpus*.



ticos, cuja interpretação é óbvia para o leitor comum, como já observámos, por exemplo, a propósito dos protagonistas e da sua relação com o monstro. É por este conjunto de razões que a paraliteratura é conotada com uma literatura fácil, redundante, em que a liberdade interpretativa do leitor está extremamente limitada e controlada pela falta de abertura (e de ambiguidade) que caracteriza estes textos que já contêm em si a sua própria chave de leitura, em que os “espaços em branco” já vêm preenchidos à partida: «on retrouve donc la fermeture sémiotique et le monologisme autoritaire du texte paralittéraire, lequel “programme” une lecture “pas à pas”, donc relativement attentive, bien qu’assez rapide»⁴⁴.

No estudo que realiza de produções conotadas com a literatura de massas, como é o caso de *Les Mystères de Paris* de Eugène Sue ou os romances de Fleming, sobre James Bond, Umberto Eco constata inúmeras invariantes que merecem ser tidas em conta, até porque explicam, por exemplo, a recorrência de determinados temas da literatura popular e da sua publicação em séries ou em sequências, como é o caso, por exemplo, dos folhetos sobre monstros, ou sobre milagres, ou crimes, ou batalhas...

Para Umberto Eco, a estrutura folhetinesca consiste numa re-elaboração da estrutura básica do texto narrativo, prolongando-a quase indefinidamente, naquilo que designa por estrutura sinusoidal, em que a um momento de tensão se segue uma resolução, seguida de nova tensão, a que se seguirá outra resolução e assim por diante. A criação de episódios sucessivos deve-se, em grande medida, às exigências do público que não pretende abandonar facilmente as personagens que conhece. Além disso, o uso do “lugar-comum” como estratégia reiterada assegura os resultados esperados, porque apresenta elementos já testados com sucesso anteriormente. É, por isso, frequente o aproveitamento (quase diríamos reciclagem) e a combinação de signos já conhecidos (de longo e breve alcance) em obras diferentes, como se verifica no caso concreto dos folhetos sobre o aparecimento de monstros, publicados, no que ao século XVIII diz respeito, sucessivamente, ao longo de várias décadas.

Assim, num universo cheio de coincidências não inocentes, cujo principal objectivo é proporcionar divertimento e evasão, «o prazer do leitor consiste em encontrar-se introduzido num jogo de que conhecemos pormenores e as regras – e até o êxito –, tirando prazer simplesmente em seguir as variações mínimas, através das quais o vencedor alcançará o seu objectivo»⁴⁵. Umberto Eco conclui que, nestes textos, «celebra-se portanto, de modo exemplar, aquele elemento de jogo previsto e de redundância absoluta que é típico das máquinas evasivas funcionais no âmbito da comunicação de massas»⁴⁶.

Ora, apesar de estes estudos que temos estado a referir terem como ponto de partida para a análise de textos consideravelmente posteriores (com séculos de distância) àqueles de que nos ocupamos, a verdade é que encontramos, como já fomos vendo, na literatura de cordel, muitos dos elementos que caracterizam a literatura de massas dos séculos XIX e XX. As próprias práticas editoriais⁴⁷ que suportam o fenómeno da literatura de cordel, sobretudo no século XVIII, permitem o estabelecimento de afinidades com práticas verdadeiramente “industrializadas”, tal parece ser o seu alcance.

Referindo-se às quantidades de “papéis de larga circulação” neste século, João Luís Lisboa afirma estar a referir-se a «números que começam por ser da ordem das centenas de exemplares, mas que podem atingir, nalguns casos, várias dezenas de milhar de cópias em edições sucessivas,

⁴⁴ Daniel Couégnas, *op. cit.*, p. 141.

⁴⁵ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 168.

⁴⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 169

⁴⁷ Neste ponto é necessário ter em conta, entre outros aspectos, a questão da própria edição dos textos, ao nível da qualidade inferior do papel utilizado, a ausência de capa dura, o reduzido número de páginas, a baixa qualidade da impressão e dos caracteres empregados, o preço acessível, o formato seleccionado, o modo de exposição dos textos, a circulação e posterior venda dos mesmos, assim como os elementos, nomeadamente os cegos, responsáveis por estes passos.



e que se espalham um pouco por todo o país, rompendo os estreitos limites urbanos e eruditos onde se imagina que acaba o alcance do escrito no Portugal setecentista»⁴⁸. Aliás, este autor refere mesmo que o facto de serem produzidos exactamente a pensar num “consumo massivo” actua como elemento identificador, uma vez que estava conotado com uma leitura de tipo “popular”, definida, sobretudo, pelos níveis baixos de riqueza material e de alfabetização do público a quem se destinavam primeiramente. De entre os textos sujeitos a esta produção massiva, o autor acima referido destaca «os almanaques, os versos jocosos, os livros litúrgicos e de devoção, para além de certo teatro»⁴⁹.

Os folhetos que aqui trazemos incluem-se claramente na categoria acima definida, tanto do ponto de vista formal (gráfico) como de conteúdo. Os relatos sobre o aparecimento de monstros exerciam sobre o público um grande fascínio, semelhante, aliás, ao provocado nos dias de hoje pelas notícias mórbidas de crimes ou de casos insólitos. Tal fascínio é visível no grande número de textos publicados sobre este assunto, assim como pela presença frequente de publicações em série sobre um mesmo caso, acompanhando o seu desenrolar, como é o exemplo dos três textos seleccionados. Mas a atracção exercida por esta temática não se faz só sentir junto do público social e/ou intelectualmente mais desfavorecido. Aliás, a autoria de alguns destes folhetos (anónimos na sua grande maioria ou assinados por pseudónimos irreconhecíveis) foi inclusivamente atribuída a figuras mais ou menos marcantes da sociedade de então, como é o caso de José Freire Monterroio Mascarenhas, a que Inocêncio, no seu *Diccionario Bibliographico*⁵⁰, atribui a autoria de numerosos folhetos, sobre os mais diversos assuntos, entre eles o aparecimento e descrição de vários monstros⁵¹. Tal facto dever-se-á à sua actividade enquanto impulsor da imprensa portuguesa, uma vez que dirigiu durante décadas a *Gazeta de Lisboa*, publicando estes folhetos em simultâneo com essa actividade “jornalística”, nos alvares do jornalismo em Portugal, no qual deixou marcas indeléveis, com certeza influenciado pelo sucesso que a imprensa já então tinha na Europa que conhecia, depois das demoradas viagens aí realizadas.

Assim, estes textos da literatura de cordel, herdeiros e fiéis seguidores de práticas narrativas ancestrais (orais), revelam, igualmente, influências claras de estratégias editoriais ligadas à forte impulsão sentida na imprensa por esta altura, antecipando fórmulas de sucesso que caracterizarão o século XIX, como o romance-folhetim. Respondendo a necessidades e a gostos atemporais por temáticas como a acção, a violência, a crueldade e a morte, mas também o heroísmo e a exaltação da acção humana, e apesar de conotados, desde sempre, com a marginalidade, atraem largas franjas de público, das mais variadas origens sociais, culturais e económicas, fazem escola e influenciam, inclusivamente, práticas literárias conotadas com o cânone.

⁴⁸ João Luís Lisboa, «Papéis de larga circulação no século XVIII» in *Revista de História das Ideias*, Coimbra, Instituto de História e Teoria das Ideias, vol. 20, 1999, p. 132.

⁴⁹ Id., *ibid.*

⁵⁰ Confrontar com Innocencio Francisco Silva, «José Freire de Monterroyo Mascarenhas» in *Diccionario Bibliographico Portuguez. Estudos applicaveis a Portugal e ao Brasil*, vol. IV, Lisboa, Imprensa Nacional, 1860, p. 343-353.

⁵¹ Alguns dos títulos, cuja grafia foi actualizada, relevantes para esta questão, atribuídos a este autor são: «Prodigiosas aparições e sucessos espantosos, vistos no presente ano de 1716, e nos fins do passado, em várias partes do mundo», «Relação de um formidável e horrendo monstro silvestre, que foi visto e morto nas vizinhanças de Jerusalém, traduzido fielmente de uma, que se imprimiu em Palermo no reino da Sicília, e se reimprimiu em Génova, e em Turim; a que se acrescenta uma carta, escrita de Alepo sobre esta mesma matéria. Com o retrato verdadeiro do dito bicho», «Emblema vivente, ou notícia de um portentoso monstro que da província de Anatólia foi mandado ao sultão dos turcos. Com a sua figura, copiada do retrato, que dele mandou fazer o Biglerbey de Amásia, recebida de Alepo, em uma carta escrita pelo mesmo autor da que se imprimiu o ano passado», «O maior monstro da Natureza, aparecido na costa da Tartária Setentrional no mês de Agosto do ano passado de 1739. Exposto em uma relação escrita na língua holandesa pelo capitão Cristiano Shoemaker. Traduzida no idioma português para instrução dos curiosos».



Bibliografia

- BARTHES, Roland, *The semiotic challenge*, New York, Hill & Wang, 1988.
- BERGER, Arthur Asa, *Narratives in Popular Culture, Media, and everyday life*, Thousand Oaks/London/New Delhi, SAGE Publications, 1997.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, Paris, 1986.
- BOYER, Alain-Michel, *A Paraliteratura*, Porto, Rés Editora, s/ data.
- COUÉGNAS, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- ECO, Umberto, *O Super Homem das Massas*, Lisboa, Difel, 1990.
- HAVELOCK, Éric A., *A musa aprende a escrever. Reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao presente*, Lisboa, Gradiva, 1996.
- JOLLES, André, *Formes Simples*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- JÚDICE, Nuno, *O espaço do conto no texto medieval*, Lisboa, Vega Editores, 1991.
- LISBOA, João Luís, «Papéis de larga circulação no século XVIII» in *Revista de História das Ideias*, Coimbra, Instituto de História e Teoria das Ideias, vol. 20, 1999, p. 131-147.
- LORD, Albert B., *The singer of Tales*, 2.ª edição (1.ª 1960), Cambridge/Massachusetts/London, Harvard University Press, 2000.
- MELO, João de (org., prefácio e notas), *Antologia do Conto Português*, Lisboa, Edições Dom Quixote, 2002.
- ONG, Walter J., *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word*, London/New York, Routledge, 1982.
- PROPP, Vladimir, *Morfologia do Conto*, Lisboa, Editorial Vega, 1978.
- RAMOS, Ana Margarida, «Aspectos da prosa de cordel do século XVIII: os relatos de monstros», in JESUS, Maria Saraiva de (coord.), *I Ciclo de Conferências sobre a Narrativa Breve*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2001, p. 11-24.
- RAMOS, Ana Margarida: «O retrato de monstros na prosa de cordel do século XVIII: tipologias e estratégias textuais», in ABREU, Luís Machado e MIRANDA, António José Ribeiro (coord.), *O Discurso em Análise – Actas do 7.º Encontro de Estudos Portugueses*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2001, p. 161-175.
- ROSENBERG, Bruce A., *Folklore & Literature – Rival Siblings*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1991.
- SILVA, Innocencio Francisco, «José Freire de Monterroyo Mascarenhas» in *Diccionario Bibliographico Portuguez. Estudos applicaveis a Portugal e ao Brasil*, vol. IV, Lisboa, Imprensa Nacional, 1860, p. 343-353.
- SIMONSEN, Michèle, *Le conte populaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- VELAY-VALLANTIN, Catherine, *L'histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992.
- VIEIRA, Alice, *Eu bem vi o nascer do sol – antologia da poesia popular portuguesa*, 5.ª edição (1994 – 1.ª edição), Lisboa, Editorial Caminho, 2002.
- ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.



Maria Eugénia Pereira
Universidade de Aveiro

Trilby ou le lutin d'argail: Conto de um sobremundo

Palavras-chave: Sobrenaturalismo, romantismo, Victor Hugo, Baudelaire, Nodier, conto, imaginário, sonho.

Keywords: *Surnaturalisme*; romanticism, Victor Hugo, Baudelaire, Nodier, short story, imaginary, dream.

Resumo: Para Victor Hugo e para Baudelaire, a natureza possui um lado enigmático, oculto, que só a sensibilidade pode alcançar. Porque a natureza exterior não corresponde ao ideal dos escritores, estes procuram-no para além do visível, através do sonho e da loucura. Mas, já antes, Nodier havia tomado consciência da oposição entre o princípio *positivo* e o princípio *imaginativo* e tentado abrir os horizontes do outro mundo pelo poder da palavra poética.

Abstract: For Victor Hugo and Baudelaire nature has an enigmatic, concealed side that only sensitivity is able to reach. Since external nature doesn't match the writers' ideal, they seek for it beyond the realm of visible things, either through dream or madness. However, even before that, Nodier had been conscious of the opposition between the positive and the imaginative principle, thus trying to widen the horizon of the other world by resorting to the power of the poetical word.

Ce qui m'étonne c'est que le poète éveillé ait si rarement profité dans ses oeuvres des fantaisies du poète endormi, ou du moins qu'il ait si rarement avoué son emprunt, car la réalité de cet emprunt dans les conceptions les plus audacieuses du génie est une chose que l'on ne peut contester.

Charles Nodier, *Contes*

Introdução

A reactivação pelos românticos do idealismo neoplatónico fomenta uma nova concepção da prática poética, ao sugerir que a obra de arte constitui um universo paralelo ao da natureza que o torna outro. O escritor deve, pois, procurar traduzir a verdade espiritual que encontra no mundo material e já não representar o universo concreto. Victor Hugo soube usar esse romantismo visionário, mas foi Baudelaire, com o símbolo e a analogia, quem encontrou a chave que permitiu a passagem para o outro mundo; assim, o *surnaturalisme* por ele proposto vem definitivamente comprometer qualquer representação da realidade. O real é, pois, o ponto de partida que conduz a um sobremundo, sendo este uma resposta à tentativa de perversão do próprio real. Em plena vigência romântica, Charles Nodier soube aproximar-se desse mundo, situando-se no limiar do sonho e da realidade, e o seu conto *Trilby ou le lutin d'Argail* participa dessa nova dinâmica, onde o onírico confere uma nova dimensão à realidade.



1. O sobrenaturalismo: um avatar do romantismo

Será, porventura, presumir demasiado afirmarmos que o *surnaturalisme*, que traduziremos por *sobrenaturalismo*, nasceu do luto de um grande homem, Victor Hugo e do sofrimento que lhe trouxe a morte da sua filha, Léopoldine Vacquerie, em 1843. Não será, contudo, inconsequente estabelecermos uma relação entre esse fatídico acontecimento e a nova existência poética desse escritor. Mais próximo do romantismo alemão, surge um Victor Hugo nocturno, visionário, o que nós conhecemos da *Légende des siècles* e que nos diz, em «Booz endormi»:

(...)

Pendant qu'il sommeillait, Ruth, une moabite,
S'était couchée aux pieds de Booz, le sein nu,
Espérant on ne sait quel rayon inconnu,
Quand viendrait du réveil la lumière subite.

Booz ne savait point qu'une femme était là,
Et Ruth ne savait point ce que ce Dieu voulait d'elle.
Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèle;
Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala.

L'ombre était nuptiale, auguste et solennelle;
Les anges y volaient sans doute obscurément,
Car on voyait passer dans la nuit, par moment,
Quelque chose de bleu qui paraissait une aile.

La respiration de Booz qui dormait,
Se mêlait au bruit sourd des ruisseaux sur la mousse.
On était dans le mois où la nature est douce,
Les collines ayant des lys sur leur sommet.

Ruth songeait et Booz dormait; l'herbe était noire;
Les grelots des troupeaux palpaient vaguement;
Une immense bonté tombait du firmament;
C'était l'heure tranquille où les lions vont boire.

Tour reposait dans Ur et dans Jérimadeth;
Les astres émaillaient le ciel profond et sombre,
Le croissant fin et clair parmi ces fleurs de l'ombre
Brillait à l'occident, et Ruth se demandait,

Immobile, ouvrant l'œil à moitié sous ses voiles,
Que Dieu, quel moissonneur de l'éternel été,
Avait, en s'en allant, négligemment jeté
Cette faucille d'or dans le champs des étoiles.¹

¹ Victor Hugo, *Œuvres complètes, Poésie II*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 585-586.



Este poema, como todos os outros da *Légende des siècles*, remoçou a história à procura do pretexto – a mitologia bíblica – para fazer poesia, de modo a exprimir o *mistério da vida*², ou aquilo que designaremos, tal como Baudelaire – e talvez a contragosto do próprio Victor Hugo – como *sobrenatureza*.

O novo Victor Hugo pretende, pois, alcançar uma «ciência profunda» que neutralize o cepticismo da ciência convencional e procure aceitar o enigma, o desconhecido. A *sobrenatureza*, tal como a define em 1854, deve ser aceite como fazendo parte da natureza, assim demonstrando como as barreiras entre o inexplicável e o racional são, por vezes, ténues e frágeis. Segundo o poeta, «L'électricité a longtemps fait partie du surnaturalisme. Il a fallu les expériences multipliées de Clairaut pour la faire admettre et inscrire sur les registres de l'état civil de la science correcte. L'électricité a aujourd'hui pignon sur rue et rente des professeurs»³. Apesar de ter levado o seu raciocínio um pouco além do que nos parece legítimo, tratando-se, pois, de uma ciência experimental, o pensamento a ela subjacente aposta no futuro, pelo que se encontra no limiar do plausível, do aceitável, do explicável e do desconhecido ou, ainda, inexplicável. A descoberta do desconhecido e do misterioso de hoje podem estar ao alcance do homem de amanhã. Senão vejamos:

Le télescope d'Arago, en rapprochant la face éclairée de la lune de quatre-vingt-dix mille lieues à deux cent vingt-cinq, donne à voir ce qui était mystère, fait reculer l'énigme, remplace les fantômes de la superstition par une étonnante fantasmagorie visuelle et, pourrait-on dire, réelle. (...) Le télescope d'Arago, en projetant sur l'imagination préscientifique la lumière du savoir, fait une brèche dans le surnaturalisme.⁴

O criador vê, pois, o que fazia parte do seu sonho, da sua fantasia, tornar-se realidade, passar do campo do inacessível para o acessível. O desenvolvimento do conhecimento gerou um desequilíbrio no homem, na medida em que este precisa do sonho, do incerto, do insólito, do inexplicável para alimentar o seu espírito. Assim, ele terá de, através da natureza, saber inquirir o campo da ciência mais obscura, mais profunda, para desvendar o indefinido, o lado moral das coisas, a alma da realidade.

O universo, segundo Victor Hugo apresenta-se sob três aspectos – o homem, a natureza e o sobrenaturalismo – sendo que a estes três aspectos correspondem três faculdades – a observação, a imaginação e a intuição – que só o poeta, tal como Júpiter, tem o dom de possuir. O poeta recorre à imagem de Pã transformado em Jano para explicar a equação que regula o universo:

Il n'y a pas de surnaturalisme. Il n'y a que la nature. La nature existe seule et contient tout. Tout est. Il y a la partie de la nature. La nature que nous percevons, et il y a la partie de la nature que nous ne percevons pas. Pan a un côté visible et un côté invisible. Parce que sur ce côté invisible, vous jetterez dédaigneusement ce mot *surnaturalisme*, cet invisible existera-t-il au moins?⁵

² Charles Baudelaire, «Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains – I Victor Hugo», *Œuvres complètes*, T. II, Paris, Gallimard, 1976, p. 131.

³ Victor Hugo, «Contemplation suprême», in *Œuvres complètes*, T. XII, Paris, Gallimard, 1976, p. 117.

⁴ Jean Gaudon, «Victor Hugo et le surnaturalisme», in *Le surnaturalisme français*, Neuchâtel, La Baconnière, 1979, p. 68.

⁵ Victor Hugo, «Contemplation suprême», *op. cit.*, p. 115.

⁶ «Victor Hugo et le surnaturalisme», in *Le surnaturalisme français*, Neuchâtel, La Baconnière, 1979, p. 72.



Hugo parte, pois, de uma visão antitética do universo – natureza/sobrenatureza –, de acordo com a qual as duas partes de um Todo parecem encontrar-se dissociadas, cabendo, pois, ao criador unificá-las pela analogia. Como nos diz Jean Gaudon, «Hugo avait, comme tous ces contemporains, cru que la mise en relation des objets du monde visible et des idées du monde invisible était une des clefs de l'univers»⁶. Baudelaire saberá reconhecer a importância desta teoria, alargando-a e adaptando-a à sua famosa doutrina das correspondências. Contudo, Jean Gaudon considera que a «tentativa [hugoliana] de anexar a sobrenatureza à natureza, o invisível ao visível» não teve sucesso, porque «La frontière mouvante qui séparait les deux domaines finit bien par disparaître, mais c'est au profit du noir, dans une débâcle de la raison»⁷. A luta agónica travada entre o Victor Hugo romântico lírico e o Victor Hugo romântico sobrenaturalista, conduziu, por certo, a um dilema profundo, onde a imaginação ocupou cada vez mais o espaço da razão. Não pensamos, contudo, como Jean Gaudon, que se trata de perda descontrolada da razão, mas sim de perda ordenada da consciência.

Baudelaire, em *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, parte, precisamente, de uma crítica a Victor Hugo para desenvolver a sua teoria da «universal analogia», a sua doutrina das correspondências, que transformam o poeta num visionário⁸. A dimensão retórica de Victor Hugo é aceite pelo seu contemporâneo, não em razão do seu substrato estético e formal, mas sim porque visa exprimir as profundezas, «a enigmática fisionomia do mistério»⁹. Por tal facto, glorifica-o quando o aproxima, como pintor em poesia, do poeta em pintura Eugène Delacroix.

Para explicar o método deste pintor e, consequentemente do escritor, Baudelaire, no seu *Salon de 1846*, cita Henri Heine:

En fait d'art, je suis surnaturaliste. Je crois que l'artiste ne peut trouver dans la nature tous ses types, mais que les plus remarquables lui sont révélés dans son âme, comme la symbolique innée d'idées innées, et au même instant. Un moderne professeur d'esthétique, qui a écrit des *Recherches sur l'Italie*, a voulu remettre en honneur le vieux principe de *l'imitation de la nature*, et soutenir que l'artiste plastique devait trouver dans la nature tous ses types. Ce professeur, en étalant ainsi son principe suprême des arts plastiques, avait seulement oublié un de ces arts, l'un des plus primitifs, je veux dire l'architecture, dont on a essayé de retrouver après coup les types dans les feuillages des forêts, dans les grottes des rochers: ces types n'étaient point dans la nature extérieure, mais bien dans l'âme humaine.¹⁰

O adjectivo *sobrenaturalista*, utilizado por Heine, apesar de continuar a evidenciar uma carga metafísica, encontra-se, agora, desvinculado do seu contexto religioso e é transposto

⁷ *Op. cit.*, p. 78-79.

⁸ Cf. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, T. II, Paris, Gallimard, 1976, p. 132-134. Baudelaire diz-nos que «tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le *spirituel* comme dans le *naturel*, est significatif, réciproque, converse, *correspondant*. (...) Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de *l'universelle analogie*, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs. (...) dans l'histoire de tous les peuples, [il n'y a] beaucoup de poètes qui soient, comme Victor Hugo, un si magnifique répertoire d'analogies humaines et divines».

⁹ *Ibid.*, p. 134. A tradução pertence-nos.

¹⁰ *Ibid.*, p. 432-433.



para a esfera da reflexão estética. Baudelaire pretende, pois, perfilhar este termo para baptizar a sua própria estética literária, mas fá-lo através de uma crítica a Delacroix:

Pour E. Delacroix, la nature est un vaste dictionnaire dont il roule et consulte les feuillets avec un œil sûr et profond; et cette peinture, qui procède surtout du souvenir, parle surtout au souvenir.¹¹

Para Baudelaire, também a natureza possui um lado enigmático, oculto, que só a sensibilidade pode descobrir. Por isso, pensamos que o poeta fez uso do adjectivo sobrenaturalista para marcar a oposição com um outro adjectivo que lhe é frontalmente antitético: naturalista. Há, pois, que considerar a faceta de Baudelaire contestatário e polémico, para entendermos este seu posicionamento estético, através do qual ele rejeita a reprodução simples da natureza, a projecção simples de sentimentos.

Para além da natureza, existe um mundo moral e o escritor tem, pois, de metamorfosear o material, o aparente, em ordem a desvendar a sua dimensão moral. Como nos diz Michel Brix, «L'esprit des choses, l'intérêt surnaturel dont l'écrivain les revêt, ce sont les idées morales qu'elles recèlent et que la médiation de l'art fait apparaître. Le monde des impressions morales constitue lui aussi une 'sur-nature'»¹². Porque a natureza exterior não permite ao escritor sobrenaturalista encontrar o seu ideal, este procura alcançá-lo indo para além do visível, graças ao espírito, às emoções e às sensações. E o meio ao seu dispor para fazer comunicar os dois mundos, o visível e o invisível, é o do sonho e do encantamento.

Baudelaire só voltará a utilizar o termo sobrenaturalismo, novamente adstrito à pintura e a Delacroix, em 1855, no seu artigo sobre a *Exposition universelle*. Contudo, entre o *Salão de 1846* e este seu último texto, o poeta passou por duas experiências que haveriam de marcar indelevelmente a sua vida pessoal e literária: iniciou-se nos *paraísos artificiais* e conheceu Edgar Allan Poe. Apesar de não encontrarmos, no seu texto *Du vin et du hachisch*, de 1851, nenhuma referência ao termo sobrenaturalismo, o próprio subtítulo de *Du vin et du hachisch, comparés comme moyens de multiplication de l'individualité* anuncia dois princípios que lhe são inerentes: o da «intensificação das sensações», das emoções e o da «intensificação entre o eu e o não-eu»¹³. Assim, no primeiro caso, Baudelaire explica-nos a «multiplicação da individualidade» da seguinte forma:

Vous avez entendu vaguement parler des effets merveilleux du haschich, votre imagination s'est fait une idée particulière, un idéal d'ivresse, et il vous tarde de savoir si la réalité, si le résultat sera adéquat à votre préconception. (...) Toute joie, tout bien être étant surabondant, toute douleur, toute angoisse est immensément profonde.¹⁴

No segundo caso, diz-nos que:

De temps en temps personnalité disparaît. L'objectivité qui fait certains poètes panthéistes et les grands comédiens devient telle que vous

¹¹ *Ibid.*, p. 433.

¹² Michel Brix, *Le romantisme français*, Louvain-Namur, Peeters, 1999, p. 198.

¹³ Max Milner, «Baudelaire et le surnaturalisme», in *Le surnaturalisme français*, Neuchâtel, La Baconnière, 1979, p. 36.

¹⁴ Charles Baudelaire, «Les Paradis artificiels», in *Œuvres complètes*, T. I, Paris, Gallimard, 1975, p. 389.

¹⁵ *Ibid.*, p. 393.



vous confondez avec les êtres extérieurs. Vous voici arbre mugissant au vent et racontant à la nature des mélodies végétales. Maintenant vous planez dans l'azur du ciel immensément agrandi.¹⁵

Uma vez ultrapassados os limites por via da imaginação, estabelecem-se relações de analogia, multiplicam-se as sinestésias, gera-se a misteriosa unidade tão demandada pelos poetas superiores, tal como Poe¹⁶. Procurando o surpreendente, este escritor americano é identificado, por Baudelaire, como um sobrenaturalista, na medida em que pertence a um género misto, que pretende conciliar o naturalismo e o sobrenatural, o real e o imaginário, o físico e o moral. Aspirando à unidade, percorre o caminho da poesia para chegar ao infinito:

Les paysages qui servent quelquefois de fond à ses fictions fébriles sont-ils pâles comme des fantômes. Poe, qui ne partageait guère les passions des autres hommes, dessine des arbres et des nuages qui ressemblent à des rêves de nuages et d'arbres, ou plutôt, qui ressemblent à ses étranges personnages, agités comme eux d'un frisson surnaturel et galvanique.¹⁷

Assim, como observa Max Milner, se associarmos este arrepio sobrenatural e galvanizador de Poe à estética pictural de Delacroix e aos paraísos artificiais de Baudelaire, obtemos o sobrenaturalismo, onde:

La nature dite inanimée participe de la nature des êtres vivants, et, comme eux, frissonne d'un frisson surnaturel et galvanique. L'espace est approfondi par l'opium; l'opium y donne un sens magique à toutes les teintes, et fait vibrer tous les bruits avec une plus significative sonorité.¹⁸

Tal como para Baudelaire, a droga, para Poe, ajuda a apurar os sentidos e, por tal facto, transforma a natureza, revestindo-a de uma intensidade sobrenatural, isto é, para além do natural. O sobrenaturalismo é, pois, antes de mais, uma forma de sentir, de apreender o conhecido, fazendo uso da hiper-sensibilidade, da hiper-emoção, da hiper-sugestão. Baudelaire descreve, na sua crítica à pintura da Exposição universal, de 1855, a experiência existencial do sobrenaturalismo. Max Milner acrescenta que são vários os elementos que o compõem. O primeiro é de ordem intensiva e eufórica e procura ir sempre para além da vida conhecida, da representação mimética da natureza; o segundo é de ordem espacial e gera profundidade e relevo; o terceiro é de ordem temporal e conduz à expansão, à dilatação; o quarto é de ordem analógica e, vinculado à experiência do tempo e do espaço, centra-se, essencialmente, na metáfora¹⁹. Em suma, o poeta é um tradutor, um decifrador de enigmas para quem a imaginação:

(...) répétant le geste créateur qui est à l'origine du monde, crée, à partir des éléments de son expérience humaine, un monde neuf par rapport à l'univers d'apparences incohérentes et discontinues dans

¹⁶ Baudelaire não deixa de citar outros autores, tais como Hoffmann, Goethe e Balzac (cf. «Études sur Pöe», *Oeuvres complètes*, T. II, *op. cit.*, p. 247).

¹⁷ *Ibid.*, p. 283-284.

¹⁸ *Ibid.*, p. 318.

¹⁹ Max Milner, *op. cit.*, p. 40-44.



lequel nous sommes plongés, mais conforme à 'l'invisible unité' dans laquelle le monde a été proféré.²⁰

Depois de ter desconstruído, ou mesmo destruído, o real, a imaginação cria um novo mundo, um sobremundo, à imagem da alma e do desejo humanos. Há, pois, que reordenar, reajustar esse mundo ao transcendente, ao sobrenatural, para que este se torne ideal. Apesar de, por via da metaforização do real, não se pretender conferir uma dimensão religiosa a esse novo mundo, é indiscutível que o sobrenturalismo não refuta a ideia da presença de Deus, da crença religiosa ou da mitologia bíblica.

O sonho e a alucinação permitem, então, abrir a passagem para esse sobremundo: compete, desde logo, ao artista oferecer testemunho da presença desse outro universo, lançando mão dos meios de expressão que melhor se adaptem ao seu princípio imaginativo.

2. *Trilby ou le lutin d'Argail*: um conto entre o folclore escocês e o mundo da realidade do sonho

Ora, se, até agora, tentámos compreender o sistema poético do sobrenaturalismo segundo Baudelaire, ousemos, agora, tentar descobri-lo num escritor, que, embora não citado por esse crítico e poeta de reputação insuspeita, merece toda a nossa atenção. Façamos, pois, de Charles Nodier e, mais concretamente, de *Trilby ou le lutin d'Argail*, um conto que marca uma etapa no percurso estético-literário deste autor. Mas, para que possamos dar conta da especificidade deste conto, comecemos por resumir muito sumariamente a sua intriga.

Jeannie, jovem barqueira do lago Beau, é objecto das doces travessuras do duende que a ama, Trilby. Apesar de se sentir atraída pelo espírito matreiro, queixa-se ao seu marido, Dougal, das sedução do trasgo; este decide apelar ao monge centenário de Balva, Ronald, para pronunciar o exorcismo que afastará o duende de sua casa. Contudo, o desaparecimento provoca a infelicidade na casa do pescador: Jeannie sofre com a ausência dos carinhos, do afecto de Trilby e sonha com ele, mas, agora, sob os traços de um belo adolescente loiro; Dougal inquieta-se pelo facto de já não beneficiar dos privilégios do duende que lhe propiciavam uma pesca abundante. O casal recorre à protecção de saint Colombain para afastar a má sorte de sua casa e para amaldiçoar Trilby, mas Jeannie, arrependida, acaba por pronunciar votos de «amor e caridade». Certo dia, o regresso da jovem ao lar é perturbado por uma voz que se faz ouvir na outra margem; um velho anão salta para a barca a fim de ser conduzido à casa de Dougal, onde pretende encontrar o seu filho, o duende. Quando Jeannie declara o seu amor pelo espírito, o passageiro despe-se de todos os seus artefactos e toma a sua verdadeira forma: a de Trilby. O destino do trasgo depende da confissão de amor da jovem mulher, mas a felicidade do casal só é possível com a sua condenação definitiva. Jeannie, desesperada, prefere deixar-se levar pela morte.

2.1. *Trilby ou le lutin d'Argail*: novela ou conto?

Pese embora o facto de as primeiras obras de Nodier poderem constituir a trajectória de um autor à procura da sua escrita, o seu perfeito conhecimento da literatura romântica

²⁰ *Ibid.*, p. 44.



inglesa e alemã²¹ orientá-lo-á rapidamente para o conto e para o fantástico. Com efeito, porque o conto lhe parece ser a forma ideal para veicular conteúdos que ele considera, por excelência, não realistas, o autor opta por este género. Explica-nos esta sua atitude no seu Prefácio aos *Contos*:

Depuis plus de cinquante ans que je subis l'ennui de la vie réelle, je n'ai trouvé aux soucis qui la dévorent qu'une compensation de quelque valeur; c'est d'entendre des Contes ou d'en composer soi-même. Aussi, en sage dispensateur de mon temps, ne me suis-je guère occupé d'autre chose, et si j'avois été plus libre, j'en aurois fait davantage: mais quoi? Il n'est donné à personne d'être toujours heureux à sa guise; il faut vivre.²²

O conto, para Nodier, torna-se, pois, o meio expressivo adequado à exploração do imaginário e, por isso, decide enveredar por este caminho para revelar a sobrenatureza que integra o outro lado da realidade.

Contudo, a confiança, talvez desmesurada, que depositamos, hoje, na epistemologia, tende a dificultar a classificação da narrativa de Nodier, se, porventura, não atendermos à época historico-literária na qual se inscreve. Vejamos, então, como *Trilby ou le lutin d'Argail* corresponde a um desafio poético de difícil nomeação, sem atentarmos à vontade do próprio escritor.

Ainda que o subtítulo escolhido para o relato seja *Nouvelle écossaise*, consideramos tratar-se de um conto, embora certos princípios tidos como canónicos na configuração do género (como sejam a unidade de acção e de efeito ou a tendência para a concisão, compressão, brevidade e simetria) não se revelem ser os critérios mais seguros na classificação desta narrativa. O facto é que o texto possui uma configuração peculiar que lhe confere uma certa versatilidade, situando-o, porventura, no limiar do romance, da poesia e do drama, e que torna ainda mais difícil a distinção entre conto e novela.

Partilhamos, então, da opinião de René Godenne quando nos diz:

Au XIX^e siècle, (...), les deux termes [nouvelle et conte], aussi souvent associés, recouvrent une même réalité sémantique: l'ensemble des recueils qui viennent d'être cités, ceux de Balzac, Nodier, Daudet, Mirbeau, Mouton, Villiers de L'Isle-Adam, ne comportent que des histoires vraies comme le sont, par essence, les nouvelles. Par là, le terme de 'conte' perd la signification générique qu'il possédait au XVIII^e siècle pour prendre plutôt son sens large et courant de récit de quelque aventure, de quelque anecdote (...)²³

De acordo com esta citação, verificamos que Nodier também usa indistintamente dos dois termos: no seu subtítulo, recorre ao termo «novela», a fim de salientar a particularidade da sua forma narrativa; mas, no seu Prefácio à primeira edição, o rigor terminológico é abandonado a favor da novidade:

Le sujet de cette nouvelle est tiré d'une préface ou d'une note des romans de sir Walter Scott, je ne sais lequel. (...) Cependant le plaisir

²¹ Senão vejamos o *Cours de belles lettres tenu à Dole en 1808-1809*, Genève, Droz, 1988.

²² *Contes, Œuvres complètes*, XI-XII, Genève, Slatkine Reprints, 1998, p. I.

²³ *La nouvelle française*, Paris, PUF, 1974, p. 55.



de parler d'un pays que j'aime et de peindre des sentiments que je n'ai pas oubliés, le charme d'une superstition qui est, peut-être, la plus jolie fantaisie de l'imagination des modernes, (...) tout cela m'a séduit au point de ne me laisser ni le temps, ni la faculté de réfléchir sur le fond trop vulgaire d'une espèce de composition dans laquelle il est naturel de chercher avant tout l'attrait de la nouveauté. (...) Je me promettais d'ailleurs que mon récit, qui diffère nécessairement des contes du même genre par tous les détails de mœurs et de localités, aurait encore en cela un peu cet intérêt qui s'attache aux choses nouvelles.²⁴

Podemos, pois, equacionar a sobreposição terminológica em *Trilby* como um problema da «dimensão diacrónica do fenómeno literário»²⁵. Esta flutuação taxionómica é reveladora de uma certa liberdade que tende a agrupar os dois domínios em causa – o do conto e o da novela – em um só: o da narrativa breve. Mas, no seguimento do excerto supracitado, e teremos oportunidade de ver no decurso deste trabalho, optámos por designar este texto de Nodier sob a classificação de conto.

Trilby ou le lutin d'Argail é, antes de mais, um texto *contado* por um narrador dotado de um poder mágico e, por tal facto, este último toma várias vezes a palavra ao longo da acção, por forma a transformar o leitor em ouvinte, estabelecendo uma conexão evidente entre história e tradição oral. Assim, a voz do contista confunde-se, desde o *incipit*, com a voz de um narrador-impessoal²⁶, que procura, desde logo, situar a acção algures entre o real e o sobrenatural:

Il n'y a personne parmi vous, mes chers amis, qui n'ait entendu parler des *drows* de Thulé et des *elfs* ou lutins familiers de l'Ecosse, et qui ne sache qu'il y a peu de maisons rustiques dans ces contrées qui ne comptent un follet parmi leurs hôtes²⁷.

Tal como o subtítulo já nos havia informado, o narrador interpela o leitor, com um certo tom de familiaridade, para o instalar, de imediato, no mundo mágico da Escócia. O autor remete-nos, desde logo, para as suas fontes de inspiração folclórica e mística: a Escócia e Walter Scott. No seu Prefácio à primeira edição de 1822, explica-nos, logo na abertura, que o tema da novela foi decalcado de uma obra desse escritor de língua inglesa, da qual, todavia, não se lembra. Contudo, adiante, confessa:

Ce n'est toutefois pas la manie à la mode qui m'a assujetti, comme tant d'autres, à cette cosmographie un peu barbare, dont la nomenclature inharmonique épouvante l'oreille et tourmente la prononciation de nos dames. C'est l'affection particulière d'un voyageur pour une contrée qui a rendu à son Cœur, dans une suite charmante

²⁴ Contes, Moscou, Ed. «Radouga», 1985, p. 77-78.

²⁵ Cristina Robalo Cordeiro, *Lógica do incerto: introdução à teoria da novela*, Minervina, Coimbra, 2001, p. 34

²⁶ Isabel Cañelles acrescenta, a esse repeito: «Cuando alguien escucha una voz tiende instintivamente a buscar su procedencia; y si no encuentra a nadie detrás de ella, se la atribuye al primero que pilla – en este caso, al escritor –, igual que un niño se enfada con su madre con a Caperucita se la come el lobo. Pero en el caso de las ficciones, (...) la procedencia de la voz no tiene ninguna importancia. Lo que importa de ella es lo que narra y cómo lo narra, y no quién la profiere» (*La construcción del personaje literario: un camino de ida y vuelta*, Madrid, Ediciones Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 1999, p. 170).

²⁷ Charles Nodier, «Trilby ou le lutin d'Argail», *Les démons de la nuit*, Paris, Union Générale d'Editions, 1980, p. 19.



d'impressions vives et nouvelles, quelques-unes des illusions du jeune âge; c'est le besoin si naturel à tous les hommes de *rebercer*, comme dit Schiller, *dans les rêves de leur printemps*.²⁸

Para o escritor francês, a Escócia opõe-se ao seu país, demasiado domesticado e demasiado sábio, pelo seu imaginário selvagem, ignorante e sensível²⁹. Nodier pretende, pois, fixar impressões remanescentes da sua viagem e que estão prestes a desaparecer e, por isso, parte à procura do encantamento que ainda lhe resta da superstição, de molde a criar um conto cuja estrutura antitética seja amparada por dois universos: o real e o sobrenatural.

Por outro lado, porque a intenção é de re-contar uma história lida e/ou ouvida, o autor tem forçosamente de manter o narrador separado do mundo das personagens e, por tal facto, utiliza a terceira pessoa do singular. Contudo, o controlo que este exerce sobre a narração é permanente. Deste modo, o autor, através da voz interposta do narrador, toma frequentemente a palavra, quer para justificar um facto:

Les autres moines, ou plus timides, ou moins sévères, s'étaient dérobés à l'appareil redoutable de cette cruelle cérémonie; car nous avons déjà dit que les follets de l'Ecosse, dont la damnation éternelle n'était pas un point avéré de la croyance populaire, inspiraient plus d'inquiétude que de haine, et un bruit assez probable s'était répandu que certains d'entre eux bravaient les rigueurs de l'exorcisme et les menaces de l'anathème dans la cellule d'un solitaire charitable ou dans la niche d'un apôtre³⁰;

quer para relembra a acção:

Nous nous rappelons qu'un vif intérêt de curiosité entraînait Jeannie vers l'extrémité de la galerie des tableaux au moment où le vieux moine disposait de ses auditeurs à remplir le devoir cruel qu'il imposait à leur piété³¹;

quer ainda para explicar a atitude de uma das personagens:

Et si Jeannie avait manqué du courage et de la charité, l'image du saint Colombain aurait suffi pour le ranimer dans son cœur. Il faut avoir vu l'effigie sacrée du protecteur du monastère pour se faire une idée de l'expression divine dont les anges ont animé la toile miraculeuse; car tout le monde sait que cette peinture n'a pas été tracée d'une main d'homme(...)³²;

²⁸ *Contes*, Moscou, Ed. «Radouga», 1985, p. 79.

²⁹ *Ibid.*.

³⁰ *Ibid.*, p. 36.

³¹ *Ibid.*, p. 37.

³² *Ibid.*, p. 38.



pode também brincar com o leitor:

- Tu l'aimais s'écria Trilby en couvrant ses bras de baisers (car ce voyageur mystérieux était Trilby lui-même, et je suis fâché d'avouer que si mon lecteur trouve quelque plaisir à cette explication, ce n'est probablement pas celui de la surprise!)³³;

ou, enfim, certificar a veracidade de alguns factos da história narrada:

Il s'était passé bien des siècles depuis cet événement quand la destinée des voyages, et peut-être aussi quelques soucis du cœur, me conduisirent au cimetière (...). La pierre qui surmontait la fosse de Jeannie a été respectée par le temps, par les cataractes du ciel, et même par les hommes. On y lit toujours ces mots tracés d'une main pieuse: *Mille ans ne sont qu'un moment sur la terre pour ceux qui ne doivent se quitter jamais.*³⁴

«Si les récits du XIX^e siècle mettent en scène une parole conteuse, c'est sans doute parce que leurs auteurs sont de brillants causeurs»³⁵, diz-nos Jean-Pierre Aubrit, e Nodier pertence a esse grupo de «conversadores» para quem a magia da voz que conta tem de ser recuperada. Fá-lo-á ao conferir aos seus relatos a «animação, os efeitos, os silêncios, as mudanças de tom e a gesticulação do discurso»³⁶. Ameaça, pois, o monopólio da palavra ao contador de histórias quando tenta reproduzir os efeitos da articulação, da mímica, dos gestos sonoros da linguagem oral. Veja-se o exemplo seguinte:

Combien de fois n'a-t-on pas vu Trilby, le joli lutin de la chaumière de Dougal, sautiller sur le rebord des pierres calcinées avec son petit *tartan* de feu et son *plaid* ondoyant couleur de fumée, en essayant de saisir au passage les étincelles qui jaillissaient des tisons et qui montaient en gerbe brillante au-dessus du foyer! Trilby était le plus jeune, le plus galant, le plus mignon des follets.³⁷

O narrador-contista, depois de ter interpelado o leitor, procura, agora, assegurar-se da sua cumplicidade: primeiro, ao utilizar a forma impessoal do pronome «on» e o verbo «ver», implica-se afectivamente na história, capta a atenção do receptor e, para criar empatia, utiliza um tom familiar, um registo oralizante; depois, também fomenta a sensibilidade daquele que lê quando se esforça para dar maior credibilidade à personagem e recorre ao uso repetido do superlativo relativo de superioridade, «le plus», e ao uso da exclamação retórica – conseguindo, assim, que o seu pensamento se torne mais fluido e mais próximo do discurso oral. Da mesma forma, a exclamação estabelece uma comunhão afectiva entre ambas as partes, as aliterações em «s» funcionam como um encantamento musical que visa a adesão empática, a aceitação pacífica da estranheza desta personagem.

³³ *Ibid.*, p. 46.

³⁴ *Ibid.*, p. 56-57.

³⁵ *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 129.

³⁶ Esta citação, que nós traduzimos, pertence a Pierre Reboul, mas obtivemo-la através da obra de Jean-Pierre Aubrit, *ibid.*.

³⁷ *Trilby*, *op. cit.*, p. 20.



Não podemos esquecer que o leitor pertence ao mundo real e, por tal facto, há que seduzi-lo para que este adira ao mundo imaginário ficcional; o narrador procura regular as reacções do leitor para que ele não vacile e transite, progressivamente, do mundo real para o mundo sobrenatural. E é, precisamente, por essa razão que o autor, que também pertence ao mundo real, decide apoiar o seu discurso em dois termos ingleses, *tartan* e *plaid*: com efeito, ao procurar usar a palavra certa, o escritor recorre, agora, a um vocabulário inusitado para o leitor ao qual se dirige. E isto, apesar de reenviar para objectos concretos conhecidos do público escocês, na medida em que só o raro consegue abrir as portas a realidades extraordinárias. O leitor está, desde logo, preparado para ultrapassar a fronteira do quotidiano e do conhecido, sendo que a associação simbólica ao fogo suscita, de forma inequívoca, o registo do sonho e instaura, desde logo, o sobrenatural.

Mas, a aceitação desse mundo por parte do leitor só é possível porque, como já vimos, este pertence ao universo da infância, onde o encontro com o passado toma a forma de recordações fantasmáticas: a acumulação adjectival «jeune, galant, mignon» – que serve para descrever o ente sobrenatural – gera uma imagem visual que o receptor capta e descodifica segundo o princípio da coerência; assim, compreende tratar-se de uma personagem estranha entre a infância e a adolescência. Uma vez assimilada pelo inconsciente, essa imagem transformar-se-á numa imagem mental, cujas características atribuídas pertencem, de modo evidente, também, à personalidade daquele que lê. Este último interpreta o enunciado à luz dos seus próprios fantasmas, da sua própria sensibilidade, e o ente sobrenatural é esboçado mentalmente, segundo a seu próprio imaginário, metamorfoseando-se em realidade espiritual. Há, pois, que considerar que este conto, ao dizer o destino pessoal de duas personagens – Trilby e Jeannie –, enuncia também a complexidade do homem, a sua integridade, e situa a realidade no seu próprio interior. Em suma, a identificação do leitor com o escritor passa pela experiência do espiritual.

A voz do narrador continua a exercer a sua fascinação sobre o leitor durante todo o conto, guiando-o na sua passagem de um lado para o outro da barreira, até que encerra a sua narração com um testemunho explícito, que tende a asseverar a veracidade dos factos narrados:

Il s'était passé bien des siècles depuis cet événement quand la destinée des voyages, et peut-être aussi quelques soucis de cœur, me conduisirent au cimetière. Il est maintenant loin de tous les hameaux, et c'est à plus de quatre lieues qu'on voit flotter sur la même rive la fumée des hautes cheminées de Portincaple. Toutes les murailles de l'ancienne enceinte sont détruites; il n'en reste même que de rares vestiges,...). Cependant, la pierre qui surmontait la fosse de Jeannie a été respectée par le temps, par les cataractes du ciel, et même par les hommes. On y lit toujours ces mots tracés d'une main pieuse: *Mille ans ne sont qu'un moment sur la terre pour ceux qui ne doivent se quitter jamais. L'Arbre du saint* est mort, mais quelques arbustes pleins de vigueur couronnaient sa souche épuisée de leur riche feuillage (...)³⁸

O narrador-contista fala, agora, na primeira pessoa, para facultar o seu testemunho sobre os acontecimentos que acaba de relatar. Mas, na medida em que esses acontecimentos pertencem a um passado longínquo e a uma terra distante, ele tem de justificar o regresso ao espaço e ao tempo actual, ou seja, à realidade.

³⁸ *Ibid.*, p. 56-57.



O conto *Trilby* é, pois, o produto dos fantasmas de um escritor, Charles Nodier, e o leitor fará desse produto aquilo que o narrador lhe permitir e aquilo que os seus próprios fantasmas lhe ditarem. Mas, para isso, o leitor tem de reactivar o seu lado infantil, porque, como nos diz Nicole Belmont, «les contes (...) possèdent une *qualité d'enfance*»³⁹, que só pode ser apreendida se se possuir a memória errática da criança.

2.2. No mundo antagónico da natureza e da sobrenatureza...

Vimos, pois, anteriormente, como o contista, no *incipit* desta sua obra, estimula a nossa atenção. Vejamos, agora, como mantém a expectativa:

C'est d'ailleurs un démon plus malicieux que méchant et plus espiègle
que malicieux, quelquefois bizarre et mutin, souvent doux et serviable,
qui a toutes les bonnes qualités et tous les défauts d'un enfant mal
élevé.⁴⁰

A personagem ganha, desde muito cedo, vida na imaginação daquele que lê. A despeito do facto de a sua descrição moral continuar para além desta citação, podemos, desde já, verificar que o termo usado para qualificar Trilby, um «demónio», se opõe aos adjectivos utilizados para o caracterizar («travesso», «terno», «prestável»), e instala-nos no mundo da infância, antes mesmo de nos reconduzir ao universo maravilhoso do sonho: «il se joue (...) à troubler de rêves incompréhensibles, mais gracieux, le sommeil des jeunes filles»⁴¹. O narrador acautela a escolha das palavras que caracterizam directamente a personagem, salientando a sua principal qualidade: é um duende bondoso que, pelo facto de gostar de fazer travessuras, se assemelha a uma criança – a sua estatura, a de um anão, só vem confirmar esta ideia.

Porque a personagem está à disposição do escritor para participar no desenrolar da acção, surge-nos preferencialmente descrita em função dos seus actos («Il fréquente rarement la demeure des grands»; «il se joue à contrarier les vieilles dames»; «Il se plaît particulièrement dans les étables et il aime à traire les vaches»; «il caracole sur les chevaux (...) lustre leur croupe polie»⁴²; etc...). Mas, se todos estes actos já criaram grande impacto no leitor, um deles funciona como um alerta: «Les châtelaines d'Argail et de Lennox en étaient si éprises que plusieurs d'entre elles se mouraient du regret de ne pas posséder dans leur palais *le lutin qui avait enchanté leurs songes*»⁴³. Não esqueçamos que a citação acima referenciada – «il se joue (...) à troubler de rêves *incompréhensibles, mais gracieux, le sommeil des jeunes filles*» – já tinha atraído a atenção do leitor pela qualificação dos sonhos e já tinha gerado um efeito de expectativa. Consideramos, pois, que a reiteração do facto de que o duende invade os sonhos das jovens mulheres funciona como uma bomba-relógio, pronta a explodir – até porque a informação de que algumas mulheres morrem de tristeza, pelo facto de não possuírem o duende, pode constituir um prenúncio para aquele que lê.

Para o leitor, esta personagem fica, seguramente, na memória pelos seus feitos. Assim, quando o narrador nos anuncia que Trilby «était amoureux de la brune Jeannie»⁴⁴, invade-

³⁹ *Poétique du conte: Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999, p. 149.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 19.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, p. 19.

⁴³ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 20.



nos um misto de curiosidade e de receio, estimulando-nos a avançar rapidamente na leitura, até que consigamos libertar-nos da suspeita com que partimos. O efeito de *suspense*, enquanto estratégia de leitura, desencadeia a aceleração do ritmo da primeira abordagem, devido à «indeterminação»⁴⁵ que paira sobre os acontecimentos futuros. Rachel Bouvet distingue, assim, dois tipos de indeterminação:

l'un relatif à la progression de l'intrigue, l'autre à l'identification des situations. Dans le premier cas, l'attente angoissée du lecteur commence au moment où le récit présente l'amorce d'un déroulement d'actions, le début d'une séquence. Le lecteur pose alors la question 'que va-t-il se passer?' (le héros va-t-il réussir à s'en sortir? Le complot qui se prépare sera-t-il déjoué, etc.). (...) Le deuxième type d'indétermination qui peut être conjugué au premier dans la création d'un effet de suspense a trait quant à lui à l'impossibilité d'identifier la nature des événements représentés. Face à certaines situations, il arrive que le lecteur ne soit pas en mesure de comprendre ce qui est en train de se passer exactement. Placé dans l'impossibilité de reconnaître ce à quoi il a affaire, il ne peut qu'attendre que le texte lui fournisse une explication.⁴⁶

Apesar de considerarmos que não estamos perante um conto fantástico, temos de reconhecer que o surgimento do sobrenatural – isto é, de uma personagem com características estranhas e com um amor inesperado –, no seio do que é quotidiano e humano, também perturba o leitor, ao ver os laços que o ligavam ao real abalados, deixando-o na expectativa quanto ao desenrolar da acção. Mas, como veremos mais adiante, essa indeterminação surge, sobretudo, pelo facto de os quadros de referência não desempenharem o seu papel convencional de sistemas de descrição do mundo, e não facilitarem a distinção entre real e irreal, palpável e ilusório, estado de vigília e sonho.

Assim, em *Trilby*, a versão do mundo e os quadros de referência do autor passam pelas personagens principais, Trilby e Jeannie, e o leitor terá que convocar os seus próprios quadros de referência para obter uma versão pessoal desse mesmo mundo. Uma vez que o pensamento do artista Nodier se encontra dissimulado sob o comportamento das personagens, o leitor – que se deixou conduzir pelo poder de sugestão da escrita – sente-se contagiado e adere com naturalidade a todo o universo ficcional. Assim, e neste caso, o salto para o imaginário far-se-á, em primeiro lugar, pelo espírito da personagem Trilby e realizar-se-á, em segundo lugar, no próprio espírito de Jeannie, quando esta se entrega à força de um amor sobrenatural, impossível no mundo real. Nodier procurou, pois, projectar o seu sofrimento e cabe, agora, ao leitor encontrar, no seio da sua própria natureza, o quadro de referência através do qual estes tormentos possam ser interpretados.

Contudo, a anulação da contradição entre dois mundos, em *Trilby*, deve-se ao facto de os quadros de referência serem constantemente justapostos, deixando o leitor avançar livremente na sua leitura, até que um dos mundos vença e altere o rumo da sua interpretação.

Apesar de a personagem de Trilby possuir características que o aproximam do gnomio ou do duende, a indicação selectiva de que se trata de um espírito caseiro que persegue as mulheres nos seus sonhos e que se diverte a fazer judiarias⁴⁷, por um lado, e o próprio vocábulo «follet», por outro, tendem a prevenir uma eventual associação terminológica: a

⁴⁵ Termo proposto por Rachel Bouvet, em *Etranges récits, étranges lectures: essai sur l'effet fantastique*, Montréal, Balzac-Le Griot éditeur, 1998.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 99-100.

⁴⁷ *Trilby op. cit.*



caracterização psicológica deste ente sobrenatural e a forte carga simbólica que lhe é atribuída levam-nos a considerar que se trata de um trasgo: o espírito do fogo que propaga o lume que Jeannie atçou para a convidar ao repouso e ao sono:

Jeannie attisait les charbons à demi blanchis par la cendre (...) et dés que ses paupières, appesanties par le sommeil, commençaient à voiler ses yeux fatigués, (...) Trilby bondissait avec une joie d'enfant dans les flammes,⁴⁸

e que tenta seduzi-la – ou, retomando a ideia bachelardiana, «inflamá-la»⁴⁹ – pelos carinhos e pela súplica:

«Jeannie, ma belle Jeannie, écoute un moment l'amant qui t'aime et qui pleure de t'aimer, parce que tu ne réponds pas à sa tendresse. Prends pitié de Trilby! (...) aime un peu le follet de la chaumière».⁵⁰

O sobrenatural, se já tinha sido anunciado através de uma personagem especial – porque oriunda do território do maravilhoso –, surge, agora, ligado ao fogo que, enquanto elemento masculino e dinâmico, procura assediar a personagem feminina. Assim, a dúvida, a indeterminação, instalam-se no leitor, geram o *suspense*, até que essa sobrenatureza apareça mesclada com o sonho:

Les songes qui te plaisent le mieux, ceux dans lesquels tu vois un enfant qui te caresse avec tant d'amour, moi seul je te les envoie, et je suis l'enfant dont tes lèvres enflammées dans ces doux prestiges de la nuit. Oh! Réalise le bonheur de nos rêves!⁵¹

O quadro de referência definido anteriormente – o do quotidiano – vinha sendo minado: os acontecimentos e as atitudes da personagem tornavam-se estranhos, enigmáticos para o leitor, pela ausência de contexto referencial à sua disposição, até que o sonho os vem situar no domínio da psicologia:

Le savoir que nous possédons sur cette activité psychique qu'est le rêve provient bien en effet de ce domaine spécifique de la science [la psychologie]. La mise en place d'un cadre de référence tel que celui de la psychologie suppose l'existence d'un savoir particulier, aussi minime puisse-t-il être, qui ne peut être confondu avec la simple reconnaissance des actions. Comme chacun sait qu'un rêve peut être rempli des événements les plus bizarres, sans signification apparente, ce nouveau cadre de référence résout le problème de compréhension qui s'était posé à la lecture de la scène précédente⁵².

⁴⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁹ Gaston Bachelard fala-nos de um fogo primitivo sexualizado, onde a chama simboliza o amor: «Si l'on enflamme quand on aime, c'est la preuve qu'on a aimé quand on enflammait» (cf. *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 72 e 74).

⁵⁰ *Trilby*, op. cit..

⁵¹ *Ibid.*, p. 21.

⁵² Rachel Bouvet, op. cit., p. 136.



Depois de ter vagueado na incompreensão, o leitor é, pois, forçado a voltar a pisar terra firme e a tentar compreender os acontecimentos à luz do seu conhecimento da mente humana. Convocado o quadro explicativo da psicologia, o leitor apercebe-se de que a personagem sofre uma amplificação pelo poder dos sonhos, tornando-se, pois, uma materialização personificada do próprio fogo que encarna a vida, o amor e a felicidade, mas que, em virtude da sua ligação ao mundo real, também representa o destino e a morte.

Pese embora o facto de o surgimento de um ente sobrenatural, sob o signo do fogo, abrir uma fenda no real, parece não restarem dúvidas de que o seu aparecimento se encontra claramente associado ao momento do sonho, da ilusão. Este facto vem atenuar o confronto do leitor com o desconhecido e facilitar a sua adesão, tornando-o cúmplice na afinidade espiritual que une a sua à alma do escritor. O leitor sabe que o sonho capta a natureza, a assimila e a metamorfoseia, investindo-a de uma energia sobrenatural, gerando, assim, um quadro simbólico que ele consegue identificar espontaneamente pelo processo de «referencialização»⁵³ – a sobrenatureza.

Se regressarmos ao *incipit*, verificamos que o real é progressivamente destituído de existência, pelo facto de o sobrenatural revestir um carácter doméstico e quotidiano. Assim, quaisquer que sejam as coincidências, o leitor sente-se perturbado pelo facto de não conseguir convocar um quadro de referência adequado, que lhe permita compreender os factos:

Il se plaît particulièrement dans les étables, et il aime à traire les vaches et les chèvres du hameau, afin de jouir de la douce surprise des bergères matinales, quand elles arrivent dès le point du jour, et ne peuvent comprendre par quelle merveille les jattes rangées avec ordre regorgent de si bonne heure d'un lait écumeux et appétissant; ou bien il caracole sur les chevaux qui hennissent de joie, roule dans ses doigts les longs anneaux de leurs crins flottants, lustre leur croupe polie, ou lave d'une eau pure comme le cristal leurs jambes fines et nerveuses. Pendant l'hiver, il préfère à tout les environs de l'âtre domestique et les pans couverts de suie de la cheminée, où il fait son habitation dans les fentes de la muraille, à côté de la cellule harmonieuse du grillon.⁵⁴

A presença de um duende, de nome Trilby, na casa dos Dougal, fomenta a ambiguidade e a dúvida no leitor, mas, como já pudemos constatar, o enigma torna-se explicável pela sua associação ao sonho e permite que se estabeleça o jogo do reconhecimento⁵⁵. Não há que esquecer que a ilusão constitui um imperativo inerente ao homem e que este só necessita de um quadro de referência para resolver o problema da compreensão e entrar no jogo, subjugando a razão à imaginação.

Contudo, o narrador volta a remeter o leitor para a esfera da indeterminação, quando comenta os sentimentos de Jeannie:

Jeannie aimait les jeux du follet, et ses flatteries caressantes, et les rêves innocemment voluptueux qu'il lui apportait dans le sommeil. Longtemps elle avait pris plaisir à cette illusion sans en faire confidence

⁵³ Procedemos à tradução do termo «référentialisation» de Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 132.

⁵⁴ *Trilby*, *op. cit.*, p. 19-20.

⁵⁵ Trata-se, pois de um jogo, no sentido em que o leitor, devido à sua experiência ou ao seu próprio conhecimento, aceita, agora, a personagem e os acontecimentos bizarros e encontra uma explicação para os pormenores anteriormente incompreensíveis.



à Dougal, et cependant la physionomie si douce et la voix si plaintive de l'esprit du foyer se retraçaient souvent à sa pensée, dans cet espace indécis entre le repos et le réveil où le cœur se rappelle malgré lui les impressions qu'il s'est efforcé d'éviter pendant le jour. Il lui semblait voir Trilby se glisser dans les replis de ses rideaux, ou l'entendre gémir et pleurer sur son oreiller. Quelquefois même, elle avait cru sentir le pressement d'une main agitée, l'ardeur d'une bouche brûlante.⁵⁶

O narrador situa o acontecimento algures entre o sono e o estado de vigília e fomenta a dúvida quando menciona que Jeannie vive as impressões que ficaram retraídas durante o dia. Esta suspeita vai-se esbatendo à medida que se constrói a trama, e à medida que as percepções tomam a forma de verdade transcendental. Nodier tenta, pois, abolir os limites entre o sonho e a realidade, ao incentivar o leitor a recorrer ao campo da experiência humana para compreender o mistério.

A adesão do leitor faz-se paralelamente ao ritmo da progressão da personagem central Jeannie, mulher do pescador Dougal, que se move do mundo real para o mundo da ilusão. Constatamos, pois, que Jeannie, apesar de não entrar logo no mundo do gnom, posiciona-se no limiar do conhecido, onde, graças à sua sensibilidade, encontrará a porta que lhe dará passagem para o outro lado da realidade:

Le dernier plan de ce tableau rappelait à Jeannie une tradition fort répandue dans ce pays, et que son esprit, plus disposé que jamais aux émotions vives et aux idées merveilleuses, se retraçait alors sous un aspect nouveau.⁵⁷

Nesse preciso momento, o leitor está apto a acompanhar a personagem, a deambular com ela no mundo do sonho, da ilusão, do sobrenatural. Embora tenha procurado confundir a sua atenção, quando este procurava estabelecer limites entre o sonho e a realidade, o narrador soube tornar o seu discurso verosímil e conduzi-lo habilmente até à mentira.

2.3. Nodier teorizador do sonho

O contista parte em busca de zonas novas de inspiração, tais como o folclore, as lendas, os mitos e os sonhos para estabelecer uma relação, quer onírica, quer literária com a realidade. No seu artigo *Du fantastique en littérature*, Nodier tentará expor a sua nova dinâmica literária, onde a «fada da imaginação»⁵⁸ o transporta para além da natureza palpável, uma vez que o escritor acredita que: «les rêves sont ce qu'il y a de plus doux et peut-être de plus vrai dans la vie»⁵⁹.

Dos confins do sonho nasce um género onde Nodier pretende evocar os demónios que atormentam as suas noites, revelar as zonas mais perturbadoras da sua consciência. A procura do estranho adquire um novo fundamento: alcançar o real. Assim sendo, o sobrenatural é recebido como fazendo parte do real, do quotidiano, do habitual, do humano. O sonho surge,

⁵⁶ *Ibid.*, p. 21-22.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁸ Cf. Charles Nodier, *Miscellanées, variétés de philosophie, d'histoire et de littérature, Œuvres complètes*, V-VI, Genève, Slatkine Reprints, 1998, p. 31.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 30.



pois, como uma experiência excepcional, incomparável, no âmbito da busca do mundo invisível e, por tal facto, o contista explora-o para revelar o enigma, para descortinar o mistério, para o integrar ao quotidiano, ao real. Nodier sustenta, no seu ensaio *Du fantastique en littérature*, que:

La vie d'un homme organisé poétiquement se divise en deux séries de sensations à peu près égales, même en valeur, l'une qui résulte des illusions de la vie éveillée, l'autre qui se forme des illusions du sommeil». ⁶⁰

A segunda série, assim considerada, é concomitante com a realidade humana e, por tal facto, o contista gosta que ela seja literariamente explorada:

Il y a si peu de personnes qui n'aient jamais été poursuivies dans leur sommeil de quelque rêve fâcheux, ou éblouies des prestiges de quelque rêve enchanteur qui a fini trop tôt, que j'ai pensé que cet ouvrage aurait au moins pour le plus grand nombre le mérite de rappeler des sensations connues. ⁶¹

O sobrenatural é, doravante, «aclimatado» ⁶² ao real, ao humano, levando ao esbatimento das fronteiras entre o quotidiano e o maravilhoso, o visível e o invisível, o palpável e o ilusório. Jean-Baptiste Baronian diz-nos, a esse respeito, que Nodier «fait déboucher la féerie sur le surnaturel, par l'école buissonnière du rêve» ⁶³.

O fabuloso, o bizarro tornar-se-ão, pois, os ingredientes indispensáveis para esta categoria de narrativas. Pierre-Georges Castex, na sua obra *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant* ⁶⁴ salientou a trama onírica dos contos de Nodier, mas não concedeu grande destaque aos laços que unem os sonhos às construções míticas, quando estes revelam grande importância para a própria matéria ficcional. Ao tentar desvendar o mistério do seu sonho, o escritor revela parte do enigma do homem. No entanto, dado que o desregramento das sensações é difícil de descrever e de traduzir, irrompe, então, a impressão do insólito e do bizarro ⁶⁵. Jean-Yves Tadié refere que:

les mythes, par lesquels Nodier exorcisa ses démons, n'ont de portée universelle et d'action ensorcelante que dans la mesure justement où ils sont irréductibles à une simple expression de l'aventure 'réelle'. Ce qui compte, c'est l'œuvre et son pouvoir d'incantation ⁶⁶

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Prefácio à 1.ª edição de *Smarra ou les démons de la nuit*

⁶² Este termo foi utilizado por Jean-Pierre Aubrit em *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 67.

⁶³ *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2000, p. 58.

⁶⁴ Paris, Corti, 1967 (1951), pp. 121-167.

⁶⁵ Jean-Yves Tadié explica-nos que Nodier «éprouv[ait] douloureusement le conflit qui, en lui-même, – en tout homme, – oppose au moi social le moi profond (...). Longtemps, il refusa à la fois de faire face à tout ce monde bizarre, enfoui en lui-même, et de lui imposer silence pour se composer un personnage bien adapté à la vie banale» (*L'âme romantique et le rêve*, Paris, Corti, 1991, p. 457). Mas as profundezas da sua alma não haveriam de o deixar continuar a viver a sua mentira e, por tal facto, partiu à procura das imagens do seu mito para encontrar o equilíbrio da vida.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 458.



Para conseguir encontrar a harmonia, fez-se contista e procurou alcançar a verdadeira realidade: a do sonho. Os «encantamentos do sono» tornam-se fonte de inspiração poética e mítica e sobrepõem-se ao pensamento racional e positivo do estado de vigília. Ao reconhecer a existência destes dois mundos, Nodier aproxima-se do pensamento primitivo e atinge realidades imaginárias que o transportam para além do seu universo:

L'extraordinaire valeur du songe ne peut être reconnue que si l'on distingue bien de ses images momentanées, peut-être illusoires, souvent sans valeur, le fait même de rêver; ce qui a une signification infinie, ce n'est pas telle ou telle figure apparue en rêve, c'est l'immense liberté donnée soudain à l'esprit qui, dépassant les limites de son univers habituel, se trouve averti de l'existence d'autres espaces. Dégoûté de sa servitude temporaire, il découvre ce qui est éternel.⁶⁷

São os laços que ligam a invenção dos mitos à experiência do sonho que tornam o poeta ou o artista eternos⁶⁸. Contudo, Nodier não se abandona por completo ao sonho; prefere não escolher entre os dois mundos, o do espírito e o da matéria, e permanece no limiar dos dois.

2.4. Na fronteira do sonho

Também em *Trilby ou le lutin d'Argail* o sonho adquire uma função importante – a da volúpia do amor – e, convocando elementos religiosos, confere uma tonalidade onírica ao conto. Para entendermos a especificidade da dinâmica onírica, temos de acompanhar o ritmo instaurado pela lógica orgânica do sonho que se comunica à própria composição pelos efeitos de deslocação e de condensação.

Assim, em *Trilby*, a fronteira que deveria delimitar a realidade e o sonho é tão ténue, que suscita sistematicamente a dúvida: os carinhos do trasgo, Trilby, pertencem ao mundo da vigília ou ao mundo do sonho?

(...) dès que ses paupières, appesanties par le sommeil, commençaient à voiler ses yeux fatigués, Trilby, qu'enhardissait l'assoupissement de sa bien-aimée, sautait légèrement de son trou, bondissait avec une joie d'enfant dans les flammes, en faisant sauter autour de lui un nuage de paillettes de feu, se rapprochait plus timide de la fileuse endormie, et, quelquefois, rassuré par le souffle égal qui s'exhalait de ses lèvres à intervalles mesurés, s'avavançait, reculait, revenait encore, s'élançait encore, s'élançait jusqu'à ses genoux en les effleurant comme un papillon de nuit du battement muet de ses ailes invisibles, allait caresser sa joue, se rouler dans les boucles de ses cheveux, se suspendre, sans y peser, aux anneaux d'or de ses oreilles, ou se reposer sur son sein en murmurant (...) ⁶⁹

E os desejos da jovem barqueira?

⁶⁷ *Ibid.*, p. 462.

⁶⁸ Charles Nodier, em «De quelques phénomènes du sommeil», faz referência aos sonhos de alguns clássicos que deram origem a grandes mitos: Hesíodo, Homero, Milton (cf. *op. cit.*, p. 161).

⁶⁹ Nodier, *Trilby*, *op. cit.*, p. 20-21.



Longtemps elle avait pris plaisir à cette illusion sans en faire la confidence à Dougal, et cependant la physionomie si douce et la voix si plaintive de l'esprit du foyer se retraçaient souvent à sa pensée, dans cet espace indécis entre le repos et le réveil où le cœur se rappelle malgré lui les impressions qu'il s'est efforcé d'éviter pendant le jour. Il lui semblait avoir vu Trilby se glisser dans les replis de ses rideaux, ou l'entendre gémir et pleurer sur son oreiller. Quelquefois même, elle avait cru sentir le pressement d'une main agitée, l'ardeur d'une bouche brûlante.⁷⁰

A incerteza gera o enigma e fomenta a indecisão no leitor: Trilby parece coexistir com a realidade quotidiana e invadir o mundo real, mas também surge como uma criação da própria alma de uma personagem, Jeannie, cuja vida sensual tem permanecido em estado de latência, entregando-se ao seu fervor pela alucinação.

A dúvida aumenta ainda quando a personagem feminina descreve a aproximação do trasgo, como se de um jogo se tratasse, e o seu fingimento quanto ao sono para facilitar o seu aparecimento:

Etait-ce un si grand mal, pauvre Trilby, qu'il se jouât le soir avec mon fuseau, quand, presque endormie, je le laissais échapper de ma main, ou qu'il se roulât en le couvrant de baisers dans le fil que j'avais touché.⁷¹

Enquanto segredo, o amor reveste-se de inocência, de pureza e inscreve-se num mundo mágico, poético, no limiar da lucidez e do sono, e só uma mente imaginativa como a da Jeannie consegue partilhá-lo com felicidade.

Contrariamente ao marido, que participa somente do universo do real, Jeannie deixa-se seduzir pelo desconhecido, pelo invisível, e tenta definir os traços do trasgo pela imaginação. No entanto,

elle n'apercevait qu'une ombre sans forme et sans vie qui rompait çà et là l'uniformité du rouge enflammé du foyer, et se dissipait à la moindre agitation de la touffe de bruyères sèches qu'elle faisait siffler devant le feu pour le ranimer.⁷²

Contudo, a indeterminação parece estar resolvida quando a transição para o sonho é explicitada. Na verdade, com o desespero e a tristeza de ter perdido o duende, a visão de Jeannie vai tomando forma humana – a do amaldiçoado John Mac-Farlane – e metamorfoseia-se, pois, na própria imagem da tentação e do pecado.

Trilby ne se présentait plus dans ses rêves sous la forme fantastique du nain gracieux du foyer. A cet enfant capricieux avait succédé un adolescent aux cheveux blonds, dont la taille svelte et pleine d'élégance le disputait en souplesse aux joncs élancés des rivages, c'étaient les

⁷⁰ *Ibid.*, p. 21-22.

⁷¹ *Ibid.*, p. 24.

⁷² *Ibid.*, p. 25.



traits fins et doux du follet, mais développés dans les formes imposantes du chef du clan des Mac-Farlane.⁷³

Jeannie, pelo sonho, transforma a ideia abstracta em imagem visual cuja sensualidade ameaça os princípios morais e, porventura, religiosos da personagem. O subconsciente revela os seus sentimentos mais profundos, os seus desejos mais recalcados e coloca-a perante um conflito de difícil resolução: a esposa, fiel, devota ao marido e temendo o pecado, tenta controlar os seus desejos, o seu amor, mas estes permanecem escondidos nas profundezas da sua alma, à espera que a barreira que separa o consciente do inconsciente seja derrubada. Apercebendo-se do perigo desta associação misteriosa – porque, como o próprio narrador esclarece, a personagem transmuta-se em falsa imagem de Trilby⁷⁴ – Jeannie sente-se culpada:

Puis, en le regardant sous sa nouvelle forme, elle comprenait qu'elle ne pouvait plus prendre à lui qu'un intérêt coupable, et déplorait son exil sans oser désirer son retour.⁷⁵

A personagem toma, agora, consciência da verdadeira afeição que a liga a Trilby e avalia os danos que esta já realizou na sua alma. O mistério atrai a sua mente para fora do consistente, do explicável, por forma a conduzi-la ao reconhecimento:

Le mystère incompréhensible du portrait voilé préoccupait toute son âme. (...) [elle] arracha le rideau qui le couvrait, et reconnut d'un regard tous les traits qu'elle avait rêvés – C'était lui.⁷⁶

Esta descoberta atemoriza Jeannie, uma vez que o que era da ordem do sobrenatural reveste, agora, a aparência do real. Mas a voz do narrador-contista irrompe para explicar que todos sabem que a mão que pintou esse retrato não é de ordem humana e que foi um espírito, que baixou à terra durante o sonho do artista, que conferiu essa fisionomia à personagem do quadro⁷⁷. O quadro de referência do leitor sofre novo golpe, insinuando-se a incerteza sobre como interpretar este comentário.

Contudo, não restam dúvidas de que a personagem central, Jeannie, está a evadir-se progressivamente da inconsistência do mundo do seu marido para aceder ao mundo espiritual do trasgo. Graças à sua aptidão ao sonho, a sua alma autonomiza-se, ultrapassa os limites do seu universo e aproxima-se do desconhecido. Mas, porque ainda não abandonou por completo o terrestre, recorre à religião cristã para legitimar a sua aceitação de uma sobrenatureza:

Les éclairs d'un feu doux qui s'échappaient des yeux de saint Colombain, la bienveillance universelle qui respirait sur ses lèvres palpitantes de vie, les émanations d'amour et de charité qui descendaient de lui, et qui disposaient le cœur à une religieuse tendresse, affermirent la résolution déjà formée de Jeannie; elle répéta dans sa pensée avec plus de force: «AMOUR ET CHARITÉ».

⁷³ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁴ Cf. *ibid.*, p. 29.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 36-37.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 38.



De quel droit, dit-elle, irais-je prononcer un arrêt de malédiction? (...) l'intérêt invincible qu'elle prenait à Trilby ne lui avait jamais fait oublier qu'elle était l'épouse de Dougal, elle chercha, elle fixa des yeux et de la pensée la pensée incertaine du saint des montagnes.⁷⁸

Ora, se, até então, a personagem da natureza, Jeannie, lutava contra a vontade de se entregar ao mundo do trasgo; doravante, deixa-se levar pelo seu mundo interior, libertando a sua alma de todo e qualquer peso moral ou religioso: «Quant à Jeannie, c'en était fait pour elle. Rien ne pouvait plus la distraire de ses souvenirs»⁷⁹. Apesar de a razão lhe desocular um destino nefasto, vemos que a personagem se abandona à materialização dos seus sonhos, ao mistério da sua própria natureza. Como o leitor, compreendemos que algo se alterou em Jeannie: a culpa que sentia deixou de representar um obstáculo à sua ligação com o sobrenatural, mas, porque o conflito entre o sonho e a razão permanece latente, o amor espiritual conduzi-la-á ao infortúnio.

Graças à explicação do narrador, aderimos ao imaginário nodieriano, participamos de um jogo literário cujas regras (os diferentes procedimentos usados), que já assimilámos, despertam a nossa reflexão íntima, a nossa sensibilidade. Como nos diz Nicole Belmont: «Si la poésie nous touche, c'est parce qu'elle a la faculté de transcender la subjectivité du poète pour affecter celle de ses lecteurs. (...) Le conte fait de même. Ses images et mises en scène possèdent ce pouvoir de transsubjectivité»⁸⁰. Porque apelamos à nossa própria consciência onírica, estamos aptos a participar de toda a encenação narrativa, a franquear as fronteiras do universo do sonho e a partilhá-lo com a personagem de Jeannie.

A transição para o outro lado preparar-se-á com a imprecisão temporal e com o ressurgimento do cenário aquático:

Le lendemain d'un jour où la batelière avait conduit jusque vers le golfe de Clyde la famille du laird de Roseneiss, elle retournait vers l'extrémité du lac Long à la merci de la marée (...)⁸¹

Já fora da temporalidade do mundo quotidiano, Jeannie deixa-se levar pelas águas do lago, como que encantada, e oferece-se à sobrenatureza em todo o seu esplendor de mortal:

(...) elle livrait aux vents ses longs cheveux noirs dont elle était fière, et son cou d'une blancheur que le soleil avait faiblement nuancée sans la flétrir s'élevait avec un éclat singulier au-dessus de sa robe rouge des manufactures d'Ayr.⁸²

Entregue ao sonho, tal como se entregou às águas do lago, Jeannie é detentora de uma beleza premonitória: as cores preta, branca e vermelha, se, por um lado, realçam a sensualidade da personagem, por outro, pela sua forte carga simbólica, vaticinam o seu destino fatídico: a morte. Estabelece-se, assim, uma união entre as águas e Jeannie, como se estas a convidassem

⁷⁸ *Ibid.*, p. 38-39. Albert Béguin, na sua obra *L'âme romantique et le rêve*, diz-nos que a própria Bíblia conhece os ensinamentos do sonho (Paris, José Corti, 1991, p. 460). Daí que, através da crença, consigamos aderir a todo um misticismo de ordem religiosa.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁸⁰ *Poétique du conte: essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999, p. 131.

⁸¹ *Op. cit.*, p. 39-40.

⁸² *Ibid.*, p. 40.



a avançar para uma morte especial⁸³, que lhe permitirá atingir a sua plenitude. Deixando o mundo da realidade, o sonho permitir-lhe-á libertar toda a sua sensualidade, todo o seu erotismo:

Son pied nu, imposé sur un des côtés du frêle bâtiment, lui imprimait à peine un balancement léger qui repoussait et rappelait la vague agitée, et l'onde excitée par cette résistance presque insensible revenait bouillonnante, s'élevait en blanchissant jusqu'au pied de Jeannie, et roulait autour de lui son écume fugitive.⁸⁴

Porque, poeticamente, já fixámos as regras que nos permitem entrar no mundo do sonho, aceitamos esta sublimação da personagem como se dos nossos próprios fantasmas se tratasse. «L'auteur en appelle à l'expérience onirique personnelle de son lecteur»⁸⁵, diz-nos Frédéric Canovas, com o propósito de transformar a matéria em sonho, a natureza em sobrenatureza. As ondas parecem agir, conduzir a acção, fomentar a produção da ilusão e, com a ajuda do tempo, propiciarem o sentimento do sonho:

La saison était encore rigoureuse mais la température s'était sensiblement adoucie depuis quelque temps, et la journée paraissait à Jeannie une des plus belles dont elle eût conservé le souvenir. (...) Celles [les vapeurs] que le soleil n'avait pas encore tout à fait dissipées se berçaient sur l'occident comme une trame d'or tissée par les fées du lac pour l'ornement des fêtes.⁸⁶

O espaço e o tempo são apresentados de forma anódina, mas as imagens, as comparações situam-nos, de imediato, ao nível do espiritual, do extraordinário: as ondas do lago ganham vida e entram num jogo erótico com a personagem; o tempo permanece vago, impreciso, mas os pormenores climáticos anunciam o sobrenatural. Nodier procura introduzir o insólito no seio da realidade, mas não corta abruptamente com ela; prefere que o insólito se insinue, se infiltre, por forma a deixar que o leitor opte pelo caminho que melhor convier à sua consciência onírica.

Nodier atinge um conhecimento superior, aquele «où les perceptions sensibles s'évanouissent dans la lumière d'une vérité transcendante»⁸⁷. O despertar das emoções tornar-se-á perceptível pela mistura das sensações que gerará uma outra verdade, a verdade do outro lado da natureza:

C'étaient de petits nuages humides où l'orangé, la jonquille, le vert pâle, luttèrent suivant les accidents d'un rayon ou le caprice de l'air contre l'azur, le pourpre et le violet. A l'évanouissement d'une brume errante, à la disparition d'une côte abandonnée par le courant, et dont l'abaissement subit laissait un libre passage à quelque vent de travers, tout se confondait dans une nuance indéfinissable et sans nom qui étonnait l'esprit d'une sensation si nouvelle qu'on aurait

⁸³ Gaston Bachelard, em *L'eau et les rêves*, explica o valor metafórico da associação entre as águas e o sonho (Paris, José Corti, 1991, p. 74 a 80).

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Frédéric Canovas, *L'écriture rêvée*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 50.

⁸⁶ *Trilby*, op. cit., p.

⁸⁷ Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France: de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, p. 127.



pu s'imaginer qu'on venait d'acquérir un sens; et pendant ce temps-là, les décorations variées du rivage se succédaient sous les yeux de la voyageuse.⁸⁸

Apesar de Baudelaire ainda não ter exposto a sua teoria das correspondências⁸⁹, Nodier soube antecipá-la, ou, pelo menos, delinear os seus fundamentos para transmitir o invisível, o inalcançável à consciência. Habituada a contemplar esta paisagem, a personagem, Jeannie, vai agora filtrá-la pelas emoções e vê-la sob um novo ângulo; à medida que progride para o sonho, alcança o lado escondido das coisas. A descrição do avanço para esse outro lado da natureza segue as várias estações psíquicas pelas quais a personagem passa antes de se abandonar ao sono. O tumulto do subconsciente gera uma sucessão de imagens que transfiguram a natureza: as paisagens tornam-se irreais pela forma como a luminosidade outonal, que nelas recai, é filtrada pelas emoções. Surge um outro mundo, pertencendo ao mundo real, mas que é da ordem do espiritual.

Contudo, o abandono ao sono conduzi-la-á por águas revoltas, onde figuras míticas – as de Artur e da ninfa – tomam forma, como que para a alertar dos perigos da tentação: «Il est facile de comprendre par quelle liaison secrète l'histoire de cet exorcisme ancien et de ses conséquences bien connues du peuple se rattachait aux idées habituelles de Jeannie»⁹⁰, comenta o narrador. Estamos, certamente, em condições de poder afirmar que este comentário, para além de «transp[or] uma confidência»⁹¹ do próprio autor, suscita a atenção do leitor pelo vínculo que estabelece entre o amor infeliz de «Artur o gigante» e a ninfa e o de Jeannie e de Trilby. A infelicidade e a morte da personagem nodieriana são definitivamente anunciadas.

Ora, se até então a poesia das formas e das cores patenteava uma beleza extraordinária à paisagem marítima, agora, as águas vão escurecer pela força de uma noite que se quer prematura⁹². A poesia torna-se matéria e «o sonho das substâncias»⁹³ está prestes a iniciar-se: a noite junta-se intimamente às águas do lago para receber as confidências de Jeannie, mas também para não a deixar mais escapar ao seu destino. Gaston Bachelard explica que, na poética de Edgar Poe,

L'eau va s'assombrir. Et, pour cela, elle va absorber matériellement les ombres. (...) Alors la nuit est substance comme l'eau est substance. La substance nocturne va se mêler intimement à la substance liquide.

Em Nodier, as águas também se tornam escuras para facilitar a entrega da personagem, para receber o seu sofrimento e guardá-lo nas profundezas das trevas. Jeannie, que os raios

⁸⁸ *Trilby*, op. cit., p. 40.

⁸⁹ Este quadro nodieriano fez-nos lembrar um excerto de «Les vocations» do *Spleen de Paris* de Baudelaire: «Dans un beau jardin où les rayons d'un soleil automnal semblaient s'attarder à plaisir, sous un ciel déjà verdâtre où des nuages d'or flottaient comme des continents en voyage, (...)» (*Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1975, p. 332).

⁹⁰ *Trilby*, op. cit., p. 43.

⁹¹ Estes termos foram traduzidos de Pierre-Georges Castex, op. cit., p. 140. Apesar de sabermos que o conflito da personagem Jeannie não é mais do que o reflexo da crise moral que o autor viveu, ao descobrir o amor pela sua filha Marie, consideramos, contudo, que o nosso principal interesse reside na forma poética como esse drama sentimental é transposto para o conto e evolui até que atinja, através do sonho, uma dimensão mítica. Jean-Yves Tadié, em *L'âme romantique et le rêve*, explica-nos como Nodier procurou alcançar a harmonia, o equilíbrio interior, estabelecendo um contacto entre experiência do sonho e a criação mítica (Paris, Corti, 1991, p. 457 a 459).

⁹² Cf. *Trilby*, op. cit., p. 43: «les eaux sombres d'une nuit si précoce (...) commençaient à remonter du lac, à graver les hauteurs qui l'enveloppent, à voiler les sommets les plus élevés».

⁹³ Estes termos, aqui traduzidos, pertencem a Gaston Bachelard em *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 75.



do sol embelezam, que a esperança alimenta, mantém-se de pé no barco, ao sabor do vento e das ondas⁹⁴. Mas, quando passa para o lado da sombra, as forças, tal como a esperança, abandonam-na, cai na tristeza, senta-se e deixa-se levar pela força do destino:

La lassitude, le froid, l'exercice d'une longue contemplation ou d'une réflexion sérieuse, avaient abattu les forces de Jeannie, et, assise dans une épuisement inexplicable à la poupe de son bateau, elle le laissait dériver du côté des boulingrins d'Argail vers la maison de Dougal en dormant à demi, quand une voix partie de la rive opposée lui annonça un voyageur.⁹⁵

A passagem de um universo para o outro é, pois, em *Trilby*, simbolicamente representada pela travessia do lago. Todo o material se reveste de um aspecto sobrenatural, como que para encantar a personagem, para a conduzir à outra margem⁹⁶, ao outro lado da realidade.

O espírito de Jeannie está a elevar-se, a abandonar o mundo da natureza, para atingir o mundo da sobrenatureza, mas, antes de o encontrar, tem de travar uma luta entre o consciente e o inconsciente:

La piété seule (...) pouvait seul forcer Jeannie à lutter contre le sommeil dont elle était accablée pour retourner sa proue (...) vers les joncs marins (...).⁹⁷

E se, até então, a personagem se tinha deixado conduzir pelas águas, agora ela vai remar vigorosamente até à terra, pois é pela capacidade que possui de se metamorfosear que vai conseguir aceder ao sobrenatural e granjear lugar de eleição na narrativa. Porém, há que insistir que esta sua opção pelo imaterial tem um preço e que a inteligência a manterá sempre entre os dois estados: o da natureza e o da sobrenatureza. Ela vai evoluindo para um outro mundo – o do sonho e da ilusão –, sem deixar, em absoluto, o mundo terreno⁹⁸.

Ao atingir a outra margem, a noite já se instalou, por forma a favorecer a sua interioridade e a sua regeneração. Ao passar pelas canas – símbolo da moralidade –, situadas na margem das águas profundas e escuras do lago, Jeannie vence o seu último obstáculo e liberta-se dos constrangimentos da existência real para renascer espiritualmente. Essa estranha vegetação esconde a sua própria alma, os seus anseios, os seus desejos, a sua felicidade e o seu fim inexorável. Os dois mundos, até então separados, estão prestes a reunir-se, mas foi Jeannie quem procurou alcançar a outra margem da realidade, a verdade eterna.

A barca, símbolo da viagem para o sobremundo, da travessia da própria existência, recebe o anão, personificação das manifestações incontroladas do inconsciente de Jeannie. O consciente lógico de Jeannie procura uma explicação para o enigma que se lhe apresenta, enquanto que o leitor desvenda facilmente os indícios que lhe permitem chegar ao reconhecimento:

– Mon père, lui dit-elle, je ne vous demande point où vous vous proposez de vous rendre, car le but de votre voyage doit être trop éloigné pour que vous puissiez espérer d'y arriver cette nuit.

⁹⁴ Cf. *Trilby*, op. cit., p. 40-41.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁹⁶ Cf. *Ibid.*, pp. 40 a 43.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁹⁸ A sua imaginação produz um desvio do real, fá-la ter visões, ouvir vozes, mas a consciência lógica conduzi-la-á a respeitar a evidência do mundo físico e a encontrar uma explicação racional (Cf. *Ibid.*, p. 43).



– Vous êtes dans l’erreur, ma fille, lui répondit-il; je n’en ai jamais été aussi près, et depuis que je suis dans cette barque, il me semble que je n’ai plus rien à désirer pour y parvenir, (..)

– Cela est étonnant, reprit Jeannie. (...) je répondrais que vous n’avez point de toit sur les côtes de la mer d’Irlande.

– Oh! J’en avais un, ma chère enfant, qui était bien voisin de ce rivage, mais on m’en a cruellement dépossédé.⁹⁹

Porque o leitor já conhece os artifícios usados pelo narrador, compreende que, quer pela sua idade muito avançada, quer pelo seu isolamento do resto da sociedade, este ente, feito de mistério, vive fora do espaço e do tempo real. Assim, não se deixa enganar e o reconhecimento do velho é imediato. Contudo, descobrimos que este reconhecimento foi, afinal, intencional por parte do narrador: «(car ce voyageur mystérieux était Trilby lui-même et je suis fâché d’avouer que si mon lecteur trouve quelque plaisir à cette explication, ce n’est probablement pas celui de la surprise!)»¹⁰⁰.

O leitor já aderiu ao universo onírico nodieriano, já encontrou o seu quadro de referência, por isso, não há qualquer surpresa na identificação, mas antes curiosidade quanto ao desfecho porque ele sabe que esta personagem misteriosa é a representação do desejo recalcado de Jeannie, que se mantém, voluntariamente, cega, e não consegue desvendar o enigma que a fará penetrar no outro mundo:

Pour revenir parmi nous, il faut aimer quelqu’un dans cette région des tempêtes, que les serpents eux-mêmes désertent à l’approche de l’hiver. (...) Les pères, les époux, les amants ne craignent pas cependant d’aborder des contrées rigoureuses quand ils s’attendent à y rencontrer les objets auxquels ils sont attachés; (...)»¹⁰¹

Trilby, como mensageiro do «verdadeiro» mundo, daquele que se encontra para lá da natureza, revelar-se-á no momento em que Jeannie confessa o seu amor por ele¹⁰², abandonando-se esta por completo a um sonho onde ele a volta a assediá-la e a suplicá-la o seu amor. Contudo, não há que esquecer que o trasgo foi submetido a uma transfiguração ao longo dos sonhos de Jeannie, foi adquirindo uma carga erótica à medida dos seus desejos. Assim, a sua fisionomia toma a dimensão do pecado:

Ce n’était plus que l’esprit vagabond du foyer, mais l’obscurité prêtait à son aspect quelque chose de vague qui ne rappelait que trop à Jeannie les prestiges singuliers de ses derniers rêves, les séductions de cet amant dangereux du sommeil qui occupait ses nuits d’illusions si charmantes et si redoutées, et le tableau mystérieux de la galerie du monastère.¹⁰³

⁹⁹ *Ibid.*, p. 44.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 44-45.

¹⁰² «Ma haine ! reprit Jeannie en laissant tomber sa main sur la rame et sa tête sur ses mains. Dieu seul peut savoir combien je l’aimais». *Ibid.*, p. 46.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 46.



Jeannie volta a posicionar-se entre dois mundos: entre o das tentações dos seus sonhos e o do ideal de pureza que se impôs como mulher de Dougal. Pelo simbolismo imediato de algumas indicações, compreendemos que Jeannie está prestes a cair no encantamento do trasgo, da ilusão, mas o seu subconsciente mantê-la-á em alerta e fá-la-á voltar-se para a realidade¹⁰⁴. Os símbolos deste encantamento amoroso são portadores de uma dualidade, de um confronto entre o erotismo e o amor casto, o desejo terreno e o desejo imaterial. O sonho e o estado de vigília sucedem-se e entrelaçam-se; a personagem terrena sente-se invadida pela magia que emana da personagem sobrenatural e tem dificuldade em refutar os seus argumentos:

– Jeannie, pardonnez-moi de vous le répéter, si cet aveu coûte à votre cœur!... Vous avez dit que vous m'aimiez!

– Séduction ou faiblesse, égarement ou pitié, je l'ai dit, reprit Jeannie, mais auparavant, mais jusque-là je croyais que le bateau devait être inaccessible pour vous, comme la chaumière...¹⁰⁵

Jeannie luta contra ela própria, contra os seus sentimentos, enquanto Trilby a assedia, a convida ao amor eterno, à «volúpia imortal»¹⁰⁶. O sonho adquire então a sua significação máxima: graças a ele, Jeannie pode alcançar o mundo intemporal do trasgo e a felicidade: «Mille ans ne sont qu'un moment sur la terre pour ceux qui ne doivent se quitter jamais»¹⁰⁷.

Dougal irrompe no meio da escuridão para quebrar o feitiço, para trazer Jeannie de volta ao mundo terreno, mas ela permanece entre os dois mundos, não conseguindo libertar-se do torpor do sonho, da lembrança do seu amor por Trilby. E é quando o sonho se desdobra:

Il lui semblait qu'un nuage flottait devant ses yeux et obscurcissait sa pensée, ou que, transportée d'illusion en illusion par un songe inquiet, elle subissait le poids du sommeil et de l'accablement au point de ne pouvoir se réveiller. (...) Jeannie pensa d'abord que sa paupière était frappée enfin à la suite d'un long rêve par la clarté du matin, mais ce n'était pas cela (...)¹⁰⁸

Jeannie vagueia de ilusão em ilusão, pensando estar acordada: «Je ne dormais pas! dit Jeannie. Fortune déplorable!»¹⁰⁹. Os seus escrúpulos ligam-na constantemente à sua vida positiva, ao mundo das proibições e impedem-na de ceder à volúpia do amor etéreo. O sonho confunde-se com a realidade, o amor com a culpa e o destino de Jeannie continua a seguir o seu caminho: o «perjúrio», o «desespero» e a «morte» serão o seu futuro¹¹⁰.

A tenacidade dos seus sentimentos fá-la-á correr riscos e chorar aquele que ela julga estar perdido. Contudo, o conflito moral conduzi-la-á a fugir de si própria e a trancar os seus

¹⁰⁴ Cf. Em sonho, Trilby encanta a personagem, mas o medo levá-la-á a olhar para a margem onde se encontra o lado real da natureza, sendo o espaço físico Argail, e o espaço moral o seu marido: «Jeannie s'aperçut qu'elle s'était trop éloignée du rivage, mais Trilby comprit son inquiétude et se hâta de la rassurer en se réfugiant à la pointe du bateau» (p. 47).

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 49.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 52.

¹¹⁰ Cf. p. 52.



anseios numa caixa feita de uma «matéria preciosa». Essa caixa, que Dougal tira das águas do lago, encerra o inconsciente de Jeannie, os seus desejos excessivos, e urge, pois, mantê-la fechada para não sucumbir à tentação e quebrar a promessa que a liga à igreja e, consequentemente, ao seu marido. «Il faudrait savoir les mots magiques de l'enchanteur qui l'a construite et vendre son âme à quelque démon pour en pénétrer le mystère», diz-nos Jeannie¹¹¹. O criador de sonho possui a chave que abre a fechadura do amor, mas o preço a pagar pela descoberta do seu mistério é a morte.

O peso da realidade leva-a a negar a Trilby a confissão do seu amor, condenando-o ao enclausuramento. Mas, quando sente que o trasgo, e consequentemente o seu amor, está a ser posto em perigo por agentes terrenos, volta a refugiar-se no mundo das sensações do sonho: ouve «un gémissement qui ressemblait à une plainte du sommeil»¹¹². O antagonismo existente entre os seus desejos e os seus valores mantê-la-á em luta constante. Assim, porque parece não haver outra alternativa para o seu sofrimento senão a morte, segue o seu caminho: «Elle suivait les longues murailles du cimetière (...)»¹¹³.

Mergulhamos, desde logo, numa atmosfera fúnebre, onde o sonho toma, agora, a forma de pesadelo: o simbolismo da descrição instalar-nos-á num cenário onde todos os elementos da natureza se convertem em indícios, em presságios:

L'aube du Nord, qui avait commencé à blanchir l'horizon polaire depuis le coucher du soleil, déployait lentement son voile pâle à travers le ciel sur toutes les montagnes, triste et terrible comme la clarté d'un incendie éloigné auquel on ne peut porter du secours. Les oiseaux de nuit, surpris dans leurs chasses insidieuses, resseraient leurs ailes pesantes et se laissaient rouler étourdis sur les pentes du Cobler, et l'aigle épouvanté criait de terreur à la pointe de ses rochers, en contemplant cette aurore inaccoutumée qu'aucun astre ne suit et qui n'annonce pas le matin.¹¹⁴

Somos pois avisados de que o espírito de Jeannie está prestes a abandonar o seu universo habitual para se entregar ao eterno. Outros espaços, desconhecidos até então, estão, doravante, ao alcance da personagem feminina¹¹⁵ e a harmonia encontrar-se-á, precisamente, aí, nesse sobremundo onde o sonho toma a forma de poesia e onde os mistérios não são para desvendar.

Quando o monge, na companhia de Dougal, profere o seu último anátema e aprisiona Trilby numa bétula para a posteridade, Jeannie lança-se para uma fossa entregando-se à morte. Símbolo tanto da vida como da morte, esta árvore origina um comentário por parte do narrador: «(...) si j'avais été poète, j'aurais voulu que la postérité en conservât le souvenir»¹¹⁶. Inesperadamente, e em tom de provocação, o narrador intervém para se posicionar entre os dois mundos e eleva o sonho ao plano da poesia¹¹⁷.

A transição para o desfecho trágico do conto far-se-á, então, pela voz do narrador e, mais precisamente, por uma única palavra que funciona como um alerta: «posteridade». Conduzida

¹¹¹ *Ibid.*, p. 52.

¹¹² *Ibid.*, p. 55.

¹¹³ *Ibid.*, p. 55.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 55.

¹¹⁵ Nodier dir-nos-á, a esse respeito: «Il me semble que l'esprit, offusqué des ténèbres de la vie extérieure, ne s'en affranchit jamais avec plus de facilité que sous le doux empire de cette mort intermittente, où il lui est permis de *reposer dans sa propre essence* et à l'abri de toutes les influences de la personnalité de convention que la société nous a faite»

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 56.

¹¹⁷ Cf. Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1991, p. 455-467.



pela mão do destino¹¹⁸, a heroína de Nodier morre, ainda nova, de desespero e de sofrimento, mas a imagem da sua morte é rapidamente associada à da imortalidade: «*Mille ans ne sont qu'un moment sur la terre pour ceux qui ne doivent se quitter jamais*». O poder do amor é superior ao poder do fanatismo religioso do monge, à pressão social, e à erosão do tempo. Pierre-Georges Castex considera que Jeannie sofreu uma subjugação e amou Trilby, independentemente da sua vontade. Tal como na história de Tristão e Isolda, quando pensa ter perdido o homem que ama, a personagem feminina entrega-se à morte, ou seja, ao amor eterno¹¹⁹, deixando o amor terreno que a mantinha presa à culpa.

A voz do narrador faz-se ouvir para testemunhar a autenticidade do cenário: o cemitério tornou-se irreconhecível com o passar dos séculos. Contudo, a pedra tumular de Jeannie continua a manter-se intacta, resistindo à devastação da passagem do tempo, e o epitáfio reitera o dizer mágico de Trilby: *Mille ans ne sont qu'un moment sur la terre pour ceux qui ne doivent se quitter jamais*. Pelo narrador, acedemos a uma cópia de uma realidade que o próprio autor tinha gravada na sua memória e que o seu desejo interior e os seus fantasmas souberam metamorfosear. Assim, e até ao fim do conto, o narrador insiste no poder da consciência imaginativa:

L'Arbre du saint est mort, mais quelques arbustes pleins de vigueur couronnaient sa souche épuisée de leur riche feuillage, et quand un vent frais soufflait entre leurs scions verdoyants, et se courbait, et relevait leurs épaisses ramées, une imagination vive et tendre pouvait y rêver encore les soupirs de Trilby sur la fosse de Jeannie.¹²⁰

O trágico é intencionalmente atenuado para que vença o mundo das sensações e, consequentemente, das ilusões. O homem, Nodier, torna-se, então, poeta: procura criar um mundo novo, um mundo à imagem dos seus sonhos. O imaginário de *Trilby ou le lutin d'Argail*, liberta, pois, o autor dos constrangimentos da existência e leva-o a criar um mundo outro, imbuído dos seus fantasmas e dos seus desejos. Nodier procura ultrapassar o seu drama pessoal pela poesia, pela força das imagens e o drama individual transforma-se no drama de toda a consciência humana, adquirindo, assim, uma dimensão mítica.

Conclusão

A dinâmica da elaboração do conto de Nodier constitui uma trama mítica, onde se esconde a condição do homem. Porque Jeannie, a heroína da sua obra, pertence a esses seres superiores que têm aptidão para o sonho, a composição do texto é, toda ela, escandida pela lógica do sonho. E, se Nodier prolonga Jacques Cazotte e *Le diable amoureux*, também é verdade que a originalidade com que descreve a sua atracção por um outro mundo – um sobremundo – o distancia inequivocamente do simbolismo moral cazoteano. Ei-lo, portanto, um sobrenaturalista à margem do romantismo mais intelectualizado que se posicionará na primeira linha da evolução literária do século XX.

¹¹⁸ «elle s'élança dans la fosse qui l'attendait sans doute, car personne ne trompe sa destinée!», diz-nos o narrador. *Ibid.*, p. 56.

¹¹⁹ Cf. *Le conte fantastique en France*, Paris, José Corti, 1951, p. 141.

¹²⁰ *Trilby*, op. cit., p. 57.





M. Fátima M. Albuquerque
Universidade de Aveiro

Novo conto para crianças: J.E. Agualusa e os seres sem exemplo

Palavras-chave: cliché, infantil, fantasia, paródia, pastiche, recorrência, transformação, metamorfose, ilustração.

Keywords: stereotype, children, fantasy, parody, pastiche, recurrence, transformation, metamorphosis, illustration.

Resumo: Após a apresentação da colectânea de contos para a Infância “Estranhões e Bizarrocos” da autoria de José Eduardo Agualusa passamos a demonstrar que a aparente utilização da paródia e de outros procedimentos de transformação textual ajudam a criar um modelo complexo de Literatura Fantástica, adequada a crianças e a adultos. É também de ressaltar a contribuição fornecida pelas belíssimas ilustrações, complemento natural do texto escrito para crianças.

Abstract: After the presentation of the short stories volume for children, “Estranhões e Bizarrocos”, written by José Eduardo Agualusa, we will show that the apparent parody as well as other procedures of textual transformation help to define a complex model of Fantastic Literature, suitable for children and adults alike. We also refer to the contribution given by the very beautiful illustrations included, complementing the written text.

José Eduardo Agualusa, escritor angolano, exerce a actividade de jornalista, tendo publicado, de 1989 até agora, uma dezena de romances. São eles *A Conjura*, sua obra de estreia, a que se seguiu *A Feira dos Assombrados*, *Estação das Chuvas*, *Nação Crioula*, *Fronteiras Perdidas*, *A Substância do Amor*, *Estranhões e Bizarrocos*, *O Homem que parecia um Domingo* e *O Ano em que Zumbi tomou o Rio*.

Tendo levado algum tempo a definir as suas preferências narrativas fez algumas incursões pelo romance histórico, pelo romance documental e pelo romance de realidade, acabando por se dedicar ao realismo mágico, tingindo o mundo circundante de toques de pitoresco, de insólito

e de estranho. Sobretudo os seus contos vão dando voz a uma matriz de literatura fantástica em que a presença do indefinido, do ambíguo e frequentemente do inexplicável coabita com o real pacificamente, nunca o alterando mas também não se dissipando.

O seu último romance *O Ano em que Zumbi tomou o Rio* (2002) é claramente uma parábola sobre a violência e a injustiça nas sociedades do terceiro mundo e especialmente sobre o caos instituído. Como todos os seus textos anteriores, também este último, de um modo mais óbvio e declarado, expressa uma rejeição dos modelos sociais vigentes, e faz um apelo à renovação e às transgressões possíveis.

A obra de Agualusa que vamos agora estudar, *Estranhões e Bizarrocos*, é uma recolha de contos muito curtos, inicialmente inseridos na revista *Pais e Filhos* e oportunamente publicados pela própria revista com o título pouco imaginativo de “Era uma Vez”.

Os vinte e dois contos infantis do autor foram organizados nessa colectânea segundo a sua ordem de publicação na revista, mantendo o formato, os conteúdos e mesmo o aspecto gráfico originais. Ficamos, aliás, com a impressão que pouco ou nada foi feito pelo criador



dos textos, cabendo à revista os procedimentos de divulgação e possivelmente de rentabilização da encomenda literária feita ao escritor, o que resultou numa edição pouco cuidada.

Contudo, um ano depois é o próprio José Eduardo Agualusa que procede à publicação dos seus contos, agrupando-os agora sob o título genérico de *Estranhões & Bizarrocos*, nome atribuído a uma das histórias, a oitava na edição anterior e que se perfila agora como o resumo da colectânea e uma pista incontornável para a sua interpretação. Esta nova edição apresenta, aliás, diversas alterações, nomeadamente a supressão de doze das histórias iniciais, a mudança da ordem dos dez contos que permaneceram, o recurso a um ilustrador de grande mérito, Henrique Cayatte, e a utilização de um subtítulo de considerável impacto: *Estórias para adormecer anjos*. O resultado estético desta parceria de artistas mereceu, em 2002, o Prémio Gulbenkian, na categoria de melhor livro ilustrado do ano.

Começarei, aliás, pelo subtítulo, «estórias para adormecer anjos», que pressupõe um leitor implícito e modelo, no sentido mais literal da palavra: um leitor constituído por meninos bem-comportados que, de acordo, com uma metáfora familiar, são os nossos anjos. Do mesmo modo, o lexema «adormecer», activa uma imagem da nossa infância, recriando o conforto das linguagens maternas, lembrando as histórias ouvidas no momento de deitar. Sob o ponto de vista literário este subtítulo, «estórias para adormecer anjos», indicia uma das características globais destes contos: a sua sonoridade, o seu complexo xadrez fónico que os converte em textos para serem lidos em voz alta, para serem saboreados por diversos intervenientes que lêem, escutam e dialogam entre si.

É assim através do complicado simbolismo desse mesmo subtítulo que somos alertados para a presença de dois leitores paralelos, a quem o narrador se dirige constantemente: um leitor adulto, com o papel de mentor como sucedia nas histórias tradicionais, cuja função é não só ler os contos, mas também ajudar na sua interpretação e torná-los acessíveis a um segundo leitor, este um leitor infantil. Este diálogo do narrador do texto com o adulto mantém-se constante, implícita ou explicitamente, criando claras cumplicidades com esse transmissor de conceitos; assim acontece, por exemplo, através do recurso a inúmeros clichés que nós adultos reconhecemos. Exemplifico com um trecho retirado de «Sábios como Camelos», quando o narrador nos explica que a caravana de camelos «era uma verdadeira biblioteca sobre patas. Quando lhe apetecia ler um livro, o Grão-vizir mandava parar a caravana e ia de camelo em camelo, não descansando antes de encontrar o título certo». Ao ler esta frase, qualquer adulto lembra com um sorriso, o slogan das bibliotecas itinerantes – “a sua biblioteca sobre rodas”, assim como a nossa intenção, em qualquer biblioteca de procurar os livros de estante em estante...

Aliás, a maioria desses clichés engloba frases e conceitos que nós adultos utilizamos em conversas com as crianças, brincando com o seu sentido literal e só então apontando para a interpretação simbólica. Assim acontece, por exemplo, com a girafa Serafina (A Girafa que comia estrelas) que passava o tempo «com a cabeça nas nuvens», que ela conseguia atingir pondo-se na pontinha dos pés. Só com o desenrolar da história descobrimos que ela também vivia num mundo à parte, fazendo jus ao sentido figurado da frase!...

Como explica Gilles Mathis¹, o recurso ao cliché não pressupõe apenas uma identificação banalizante da linguagem, antes um apoio em fórmulas que, por si, são essenciais à Cultura em geral: «La culture est pour une large part, fait d'unités relativement stables et aisément identifiables». No entender deste estudioso é este mecanismo automático de reconhecimento feito por todos nós que constitui a cadeia das 'unidades de transmissão' que ligam o discurso, nos seus segmentos constitutivos, ao contexto.

Logo, esta utilização de frases feitas que permite ao adulto/intermediário a compreensão imediata e inconsciente de algumas implicaturas, facilita a identificação com o narrador, reforçando o contacto com o segundo leitor presente, o leitor infantil. Em relação a este, o

¹ G. Mathis, *Le Cliché*, Toulouse, Presses Universitaires, 1998, p. 8.



narrador interfere directamente, estabelecendo um diálogo explícito, que corta o texto narrativo com frequência. Estas intrusões do narrador, ostensivamente dedicadas às crianças, tomam diversas formas, podendo, por exemplo, recorrer-se a procedimentos de identificação entre o público-leitor e a personagem, como sucede em «O Periquito e os Dragões»: «O Menino (da história) é igual a ti, podias ser tu, vamos imaginar que és tu». Outras vezes o narrador passa a dar explicações sobre o léxico mais difícil. Assim acontece em «Sábios como camelos», quando é explicado: «Há muitos anos viveu na Pérsia um Graõ-vizir – nome dado naquela época aos chefes do Governo –, que gostava imenso de ler». Finalmente, o narrador também interfere para acentuar algumas especificidades da língua. Assim, em «É proibido falar com os animais», o narrador lista as vozes de diferentes bichos e, depois de falar na cabra que bale, refere «e os elefantes – aposto que não sabem – bramam».

Realmente a presença deste leitor infantil é tão forte que leva o narrador do texto a ser quase redundante, introduzindo expressões que quebram a própria sequência da frase para chamar a atenção do pequeno público. Tal acontece, por exemplo, no fim de «O Mar está cheio de Canções», quando é explicitado: «O mar – sabiam? – está cheio de canções. Há-de ser Daniel – quem sabe – o menino que virou baleia».

Este diálogo permanente do narrador com um público-alvo de face dual, adulto/mentor, criança/ouvinte, só aparentemente reforça a posição global do leitor, nunca se concretizando a condição que Gunther Kress apresenta com atributo desta matriz, da Literatura Infanto-Juvenil em geral: uma inversão de forças que se traduz na presença de um leitor mais poderoso e determinante quanto ao texto criado, do que o próprio criador.

Ao contrário, neste caso dos contos infantis de Agualusa, o narrador não só é onisciente, mas mantém uma voz progressivamente mais decisiva, não só dominando a relação descrição/narração/diálogo, mas caracterizando as personagens do modo que acha mais conveniente, seleccionando os episódios do enredo e sobretudo veiculando os símbolos e relacionando-os com a vida afectiva e cognitiva do leitor implícito. Esta autoridade do narrador vai-se afirmando com o decorrer dos contos, atingindo uma postura algo caprichosa, chegando a revelar ao leitor as manobras de criação do autor, assumindo-se então como um intermediário cúmplice. Assim acontece, por exemplo, em «O Pai que virou mãe» quando o narrador/autor selecciona a seu bel prazer o desenlace, explicitando essa mesma atitude: «Talvez há pouco eu me tenha enganado. Parece-me agora que esta história tem um final feliz. Porque decidi que ela acaba aqui, num nascimento, e porque a partir daquela manhã de sol, passou a existir neste nosso planeta um pai que dá à luz».

Na organização estrutural da história a interferência do narrador começa por se revelar na introdução e nos desenlaces escolhidos. Quanto às introduções, procura-se diversificar o mais possível, estando presentes várias fórmulas narrativas, como «Era uma vez...» ou «Uma noite», ou «Há muitos anos», ou «Antigamente...», que nunca se repetem em dois ou mais contos. Outra introdução privilegiada é constituída por uma intrusão óbvia do narrador, dialogando directamente com o pequeno leitor. Cito:

Quando eu tinha a vossa idade costumava passar férias numa pequena aldeia de pescadores («A Aldeia naufragada»);
Esta é a história de uma menina chamada Manuela, que tinha uma enorme colecção de bichos de peluche, e não gostava de nenhum («A menina de peluche»);
Quero que conheçam este gato. («Aventuras e desventuras de um gato boi»);
Esta estória tem dois personagens principais: um pássaro e um menino. («O Periquito e os Dragões»).

Aliás, de um modo geral, a maioria das introduções recorre a uma apresentação da personagem, ou especificando o seu nome e a sua condição, ou apresentando o problema



que ela vive. Como não há duas histórias sobre o mesmo assunto, é um modo ostensivo de variar os inícios dos contos. Por exemplo «Alba de Melo e Vasconcelos era uma coelhinha branca», ou «Jácome era um inventor de coisas impossíveis» ou «Ícaro gostava de ver os pássaros a voar», ou «Cristobal nasceu num aquário», etc. Mais de metade das histórias procede a esta apresentação da personagem principal, enfatizando o seu problema sempre que este é original. Assim sucede por exemplo em «O Rei mais pequeno do mundo»: «Era um rei. O rei mais pequeno do mundo. Porém, tinha a mania das grandezas»; ou ainda mais obviamente em «A menina que queria ser maçã»: «Quando perguntaram a Joaninha o que é que ela queria ser quando fosse grande(...), ela não hesitou: – Quando for grande quero ser maçã».

Também os desenlaces destas histórias tão curtas são muito variados e raramente atingem a fase de superação do problema e de retorno à harmonia que segundo B. Bettelheim² é uma meta final essencial nas histórias tradicionais e sobretudo nos contos maravilhosos. Na maioria permanece aliás um final aberto, deixando ao leitor a possibilidade de encontrar as possíveis explicações. Exemplifico com «A Cegonha que não gostava de viajar»: «O sapo Simão ainda hoje se ri quando passa por ela (a cegonha)». Supomos que é porque a enganou, como sucede em muitas fábulas, em que um ser mais pequeno consegue ludibriar o seu predador habitual!... Mas outras possibilidades se abrem: por exemplo que o sapo se ri porque está satisfeito por a cegonha ter conseguido sobreviver, porque lhe deu uma lição, porque a fez descobrir algumas capacidades que ela não sabia possuir, porque a obrigou a experimentar coisas novas, etc. Aliás, tirando uma exceção, os fins felizes surgem como precários e discutíveis. No caso por exemplo de Alba a coelhinha mágica, no fim, «Alba agita a varinha, toca com ela nas próprias orelhas e desaparece em meio a uma súbita nuvem dourada. Os pombos têm medo que um dia Alba desapareça de vez».

Quanto às histórias que têm um final fechado é também um final circular, como acontece com a história do cavalo-marinho: depois de nos ser anunciado que os cavalos-marinhos/machos transportam os próprios filhos, passa-se à narração de como tudo começou e termina-se com o cavalo marinho a dar à luz. Ainda mais obviamente circular é a história de Joaninha que queria ser maçã e só concretizou o seu sonho após a morte, transferindo então o seu estranho desejo para uma criança que a colheu numa bela manhã de verão...

Passando agora ao mundo das personagens, as histórias gravitam à volta de crianças iguais a qualquer outra e por isso, quer os defeitos quer as suas qualidades são gerais e aplicáveis a qualquer menino; crianças que amam bichos e plantas, que defendem o ambiente, que têm animais domésticos, que podem ser insatisfeitas e caprichosas, mas que no fundo nunca perdem a generosidade. As personagens secundárias são sobretudo adjuvantes, e quando se atravessam à frente da personagem principal é sem intenção de prejudicar. Curiosamente, ao contrário das histórias tradicionais com que mantêm laços, neste mundo ficcional não há malvados e os processos de oposição surgem das próprias contradições íntimas dos protagonistas.

As personagens principais destas histórias podem ser crianças, ou animais com atributos de crianças, vivendo sempre em mundos inventados: os animais podem ser camelos que aprenderam dos livros que transportam toda a sabedoria do mundo, peixinhos de aquário que anseiam por chegar ao mar, gatos a viver um amor impossível ao apaixonarem-se por vacas, um cavalo-marinho que aprende as delícias da maternidade, uma mosca que se converte em pirilampo; entre as crianças protagonistas, meninos que caçam borboletas e as libertam no azul, meninas insatisfeitas que se transformam em peluches, meninas que desejam ser maçãs e outras que assistem deslumbradas ao nascimento de anjos.

Estas personagens principais começam logo por ser caracterizadas pelo nome atribuído, revelador de uma carga simbólica facilmente identificável, e fundamental, para a compreensão da história que se vai desenrolar: assim, o gato apaixonado chama-se Fellini, o peixinho que

² Bruno Bettelheim, *Psicanálise dos Contos de Fadas*, Lisboa, Bertrand, 1976, p. 31.



queria abandonar o aquário e lançar-se no mar alto é Cristóbal, o menino que ansiava voar chama-se Ícaro e o outro que gostava de baleias, Daniel.

A simbologia dos nomes das personagens é sobretudo reforçado em dois casos: Joaninha, a menina que queria ser maçã e na história do casal de cavalos-marinhos.

Na «Menina que queria ser maçã», Joaninha é uma personagem que só no quarto parágrafo se revela como uma menina, pois até este momento da narração podia ser um insecto. Esta ambiguidade é ainda reforçada pela utilização do diminutivo do nome próprio, procedimento a que o autor sempre se furta: crianças pequenas são referidas nos contos como o pequeno Gabriel, o pequeno Carlos, etc. E já que ser maçã era realmente «ter um cheiro a manãs lavadas, a Primavera, um cheiro que se cola a nós», até à menção explícita da menina Joaninha julgamos encontrar-nos num mundo de plantas e bichos.

A mesma ambiguidade surge na escolha dos nomes dos protagonistas de «O Pai que virou mãe»: Mário e Maria, ternamente referidos pelos diminutivos Marinho e Mariaminha. A simbologia dos nomes próprios atribuídos às personagens principais, identificando o macho com o meio em que vive e a fêmea como parte integrante do casal e da família, ajuda-nos a antever o final mágico da história, quando Mariaminha, cada dia mais fraca e mais transparente decide o que há-de fazer para salvar os filhos: «Com as poucas forças que lhe restavam encostou-se a ele: – Vou dar-te os nossos filhos – disse, e abriu-lhe a barriga e colocou dentro dele todos os seus ovos – Quando eles nascerem mostra-lhes o mar. Disse isto num suspiro e desapareceu».

É, aliás, através dos nomes atribuídos às personagens, sobretudo às principais, que somos alertados para o facto de que estes contos curtos se enquadram numa estrutura organizacional claramente parodística, onde se procede a uma imitação voluntária e consciente de outros textos, de outros motivos de outras personagens, feita por vezes com ironia, e outras vezes com um tom um pouco nostálgico, sobretudo no que diz respeito a tópicos específicos da infância.

Além disso, em «Estranhões e Bizarrocos» como bem explicava Bakhtin³, a paródia baseia-se numa visão global e bem clara do mundo circundante, antevisto como estando às avessas, mesmo de pernas para o ar, se bem que, segundo Curtius, esta cosmovisão não se limita a obras parodísticas, apresentando-se como uma das constantes da cultura e Literatura ocidentais.

No caso específico em estudo esta noção é textualmente demonstrada através da história do «menino que caiu do mar» e, ainda mais explicitamente no conto «No país dos contrários». Nesta última história um gato apaixonava-se por uma vaca. Cito: «Fellini sentava-se à noite em frente do estábulo onde dormia Graciosa e compunha canções para a lua, canções tristíssimas, que falavam dos olhos mansos do seu amor, e do seu pelo macio, e do seu caminhar pelo pasto húmido ao amanhecer. Graciosa nem olhava para ele». Por amor de Graciosa, Fellini transforma-se num gato-boi e, ao sentir-se um monstro, resolve partir para outro país: o tal país dos contrários, onde espera poder integrar-se. Aí começa por encontrar «um elefante, tão pequeno como uma formiga», que lhe pergunta: «Chamas-te que é como?». Este país está verdadeiramente do outro lado do espelho e a história constrói-se numa permanente repetição, em que a frase e os tópicos se interligam e reforçam, para não deixar o leitor esquecer que se encontra no país dos contrários. O conflito vai então crescendo até ao desenlace satírico e inesperado, já que no fim o gato-boi apaixonava-se de novo por uma vaca, mas «uma vaquinha tão pequena que não lhe chegava aos calcanhares».

Algumas vezes, esta ideia de um mundo às avessas é conjugada com outros procedimentos narrativos claramente complexificantes, como sucede, por exemplo, em «O rei mais pequeno do mundo» onde a redundância por reiteração dos atributos da personagem cria uma antítese interna na construção do próprio texto, que só o desenlace parece justificar. Cito: «Era um rei. O rei mais pequeno do mundo. Porém, tinha a mania das grandezas. Exigia que os seus súbditos, isto é toda a gente do país, o tratasse sempre por Vossa Alteza; Vossa Enormidade;

³ Apud Simon Dentith, *Bakhtinian Thought*, Londres, Routledge, 1995, p. 71 ss.



Vossa Imensidade; Vossa Grandeza. Os amigos podiam tratá-lo, nos dias em que estivesse bem-disposto, por Vossa Proeminência». E o texto continua explicando que montava girafas e que pôs ao filho, pequeno como ele, o nome Máximo Magno. Esta situação verdadeiramente hiperbólica é usada como antítese para se chegar à conclusão final: «Ninguém nasce maior ou menor. Um dia dirão talvez que foste o maior rei do mundo, mas será por aquilo que fizeste, será porque foste um bom rei, e não por causa da tua altura».

Além desta recorrência de teor enfático, outros mecanismos são acrescentados para estabelecer relacionamentos múltiplos intertextuais, já que, no caso específico destes contos de Agualusa não só obras literárias são imitadas, mas também são transformados alguns motivos, algumas personagens e mesmo modelos da Literatura, como iremos ver.

A relação entre os textos originais e os secundários são evidentes e ultrapassam o irónico das definições de Genette⁴ e, sem dúvida, o carnavalesco dos estudos de Bakhtine⁵. Na nossa opinião, estamos mais perante pastiches – de novo usando a categorização de Genette sobre o mimético transtextual – já que é clara a intenção lúdica e fantástica. Aliás, em nenhum dos contos nos parece ser possível falar de ironia como finalidade narrativa, talvez devido ao facto de que nunca é esquecida a presença de um leitor infantil, para quem esta categoria literária permanece como verdadeiramente impenetrável.

O caso mais óbvio de elaboração de um hipertexto surge em «O Carteiro e a Princesa», onde nos é apresentado um pombo-carreiro de nome Cirano que transporta as cartas de amor de um rei poderoso, belo, mas tolo, para uma linda princesa de nome Roxana. Tendo por acaso lido a primeira carta e verificado como é desinteressante o pretendente da Princesa, Cirano resolve começar a substituí-las por outras que ele próprio escreve. A semelhança deste texto com *Cyrano de Bergerac* de Rostand limita-se a este desenvolvimento da intriga, como se o criador do conto quisesse inventar um esquema conteudístico que nos fizesse recordar o hipotexto, tão divulgado em inúmeras narrativas, peças de teatro e mesmo filmes. A partir daí, recorre-se a uma transformação organizacional do texto e as relações entre hipertexto e hipotexto passam a ser de clara oposição; essa oposição revela-se, por exemplo, na diferença entre os heróis respectivos que, no caso de Rostand possui um nariz enorme e é fanfarrão e arrogante; no caso de Agualusa, possui um nariz diminuto, como é característico dos pombos, e é discreto e um pouco tímido. Assim, estamos perante um procedimento criador em que se instala a «inversão transformadora», na opinião de Linda Hutcheon característica de todo o tipo de paródia, ou, recorrendo a um teórico incontornável, Bakhtin, a um caso de «paródia não-estilizada» onde se verifica a intersecção de duas vozes: a original e a marca registada do novo criador. Neste caso a visão de um mundo às avessas em que o grande é substituído pelo pequeno, o arrogante pelo tímido, o que em si constitui uma antevisão de transformações mais profundas quando, como é vulgar nos contos tradicionais se recorre a uma metamorfose: para o conto terminar bem, um dos dois apaixonados tem de mudar e não apenas procedimentos, mas a sua própria natureza. Assim sucede realmente: «Vendo-a tão desesperada Cirano quis abraçá-la. Porém – oh desgraça! – faltavam-lhe os braços. “Se tu me beijares”, disse-lhe, “Serei o teu rei”. A Princesa fechou os olhos, beijou-o, e imediatamente se transformou numa bela pomba branca. Depois? Depois foram felizes para sempre – lá, numa ilha perdida no meio do Mar de Rosas, no grande pombal do Rei de Copas». A reconversão da solução tradicional, em que o animal, Príncipe enfeitado se converte num belo Jovem, para uma princesa que se converte em pomba, comprova a teoria de Paola Mildonian que explica que os escritores actuais descobriram inúmeras possibilidades de alterar os pastiches e as paródias, organizando novas matrizes a seu bel prazer.

⁴ G. Genette, *Palimpsestes: La Littérature au second Degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7 ss.

⁵ Todas as implicações textuais desta perspectiva do estudioso russo são criticamente desenvolvidas em Catherine Depreto, *L'Héritage de Bakhtine*. Bordeaux, Presses Universitaires, 1997.



Mas nem sempre, nestes contos de Agualusa, os distanciamentos do hipotexto são feitos de um modo tão exuberante e multifacetado. Em diversos contos usam-se diversos motivos literários que funcionam como verdadeiras fórmulas indutoras de conceitos e novas cosmovisões. Esses motivos literários são muito variados e podem provir da Bíblia, da tradição clássica, ou das histórias tradicionais.

A tradição clássica, este autor irá buscar o mito de Ícaro para ponto de partida do conto «Se tivesse penas podia voar», onde um jovem de nome Ícaro, ao ver os pássaros a voar, resolve construir umas asas para os seguir. Experimenta-as com sucesso, até que a proximidade do sol, lhas derrete... Ícaro estava em vias de se esmagar contra as rochas «quando sentiu que estava a subir de novo, desta vez num voo firme e quando conseguiu espreitar, viu que era uma águia gigantesca quem o agarrava». Mais uma vez o modelo da Literatura tradicional interfere para marcar a distância existente entre este hipertexto e o hipotexto, criando um texto segundo, em que a intervenção do auxiliar mágico salva o herói da morte e permite um fim feliz, após o protagonista reconhecer o seu erro e assumir que aprendeu uma lição.

Se as coincidências entre o conto supracitado e o motivo original parecem ser frequentemente significativas, bem mais afastados estão «O Mar está cheio de Canções» da história bíblica de Daniel. Podemos mesmo dizer que Agualusa pegou apenas no motivo de Daniel/ possuidor de conhecimentos e visões incluindo animais, para recriar uma nova variação, em que Daniel não só entende o que as baleias sentem e vivem, mas acaba por se identificar com o seu mundo de vastos espaços abertos: «Correu pela praia em direcção às ondas. Foi adentrando pelo mar e a cada passo que dava, mais distintamente ouvia o chamado das baleias, e foi andando até perder o pé, até perder os dois pés, e então deu-se conta que, sem nunca ter aprendido a nadar – nadava. E foi-se adentrando mais, e mais, chamado por aquelas vozes que conhecia tão bem. E já sem pés, já sem pernas, sentiu que o corpo crescia, dilatava e que os braços se transformavam em poderosas barbatanas».

Outro motivo literário que surge nestas “estórias” de Agualusa e que se revela de grande importância na estrutura dos contos tradicionais é a presença central de um contador de histórias. Fundamental sobretudo na colectânea *As Mil e Uma Noites* todas as narrativas revolvem à volta da Princesa Xerazade, cuja voz selecciona os episódios e nos transporta a mundos possíveis, muito mais belos que os reais. O mesmo sucede na estrutura organizacional de «Sábios como camelos», onde Agualusa, numa recriação notável, reformula o ambiente fantástico destas histórias árabes, não faltando um Grão-vizir poderoso, servos, palácios encantados, um deserto assustador, unidos para construir um cenário onde contadores de histórias se movem, inventando um mundo intermédio entre o real e o imaginário. No centro desta fantasia, o contador com o seu talento de reinvenção... só que neste caso, não se trata de uma bela e misteriosa princesa árabe, mas sim um camelo de talentos comprovados: «Assim a partir daquele dia, todas as tardes, um camelo subia até ao quarto (do grão-vizir) para lhe contar uma história».

Se a exploração deste motivo literário se apresenta como o mais lúdico e divertido da obra de Agualusa, a paródia em que mais se inflecte para o imaginário, acontece no conto «O Sonhador», em que se parte duma frase feita «o poente é a hora dos anjos». Socorrendo-se da ideia pré-concebida de que as crianças são os nossos anjos, já referido no subtítulo, o autor mistura o fantástico e o sobrenatural religioso, levando o seu pequeno protagonista a assistir ao nascimento de anjos: «A luz tinha-se tornado subitamente mais macia. Então a abóbora à frente dele começou a palpitar, ouviu-se um choro fraco, ela rompeu-se, e de lá de dentro saltou um bebé com asas. Espantado, o pequeno Carlos, viu o bebé esticar as asas húmidas, olhar para eles com os seus intensos olhos azuis – e voar. As outras abóboras, por toda a praia estalavam, abriam-se e em pouco tempo o céu estava coberto de bebés-anjos, que riam e brincavam uns com os outros».

Neste conto, a utilização do motivo literário (e mesmo religioso) ponto de partida esfuma-se rapidamente, servindo apenas como motivação para uma clara incursão no domínio do



mágico: aliás, os anjos do texto parecem-se com pequenas fadas, na sua representação da segunda metade do século XIX ou primeira metade do século XX, vindo-nos à memória toda uma série de ilustrações, em que seres frágeis e diáfanos coloriam o mundo das crianças e só por elas podiam ser vistos. No nosso entender, é também neste último exemplo de imitação de motivos literários que Agualusa mais se afasta do mero campo da Literatura, fazendo uma recolha de indícios culturais dedicados à infância, sobrepondo intervenções de manuais escolares, tradições orais, filmes, ilustrações, álbuns, etc.

O fantástico claramente transgressor deste último exemplo, reforça apenas os indícios apresentados nas outras utilizações parodísticas que nos alertam para o facto de que Agualusa, claramente, põe em causa a perspectiva pedagógica e moralizante da Literatura Infanto-juvenil. Do mesmo modo, e como iremos comprovar, também duvida da outra vertente consagrada da mesma matriz: a vertente informativa (informar para formar), que, à primeira vista, parece documentar em algumas das suas histórias.

Com efeito, no decorrer da colectânea *Estranhões & Bizarrocos*, o autor refere a migração das cegonhas, os hábitos dos camelos no deserto, as canções das baleias e, ainda mais demonstradamente, os comportamentos dos cavalos-marinhos e dos pirilampos. Contudo, estes tópicos de cariz científico nunca são apresentados de modo frio e impessoal, antes recorrendo a transformações que, ou recusam o habitual, como sucede com a cegonha que não quer emigrar, ou apresentam efeitos secundários imprevistos: assim acontece com os camelos que, comendo livros no deserto para sobreviver, se convertem em sábios, ou com as baleias que não só comunicam entre si, mas que enfeitiçam os ouvintes, como se fossem sereias.

O falso teor informativo destes contos é ainda mais evidente em dois casos: «O Pai que virou mãe» e «O Primeiro pirilampo do mundo». No primeiro exemplo, parte-se de uma das curiosidades da natureza, o facto de ser o cavalo-marinho/macho que incuba os ovos, para se construir uma bela história de amor e de solidariedade, em que a mãe cavalo-marinho, num gesto de preservação dos filhos, ao sentir-se morrer, transfere os ovos para o companheiro; no segundo exemplo, inventa-se uma resposta para a questão que é lançada no começo do conto: «Mas de onde vieram eles, os pirilampos?». Segue-se uma narrativa, onde se utilizam todos os componentes essenciais a um bom conto maravilhoso, com uma heroína, «uma borboleta, linda como um arco-íris», presa no castelo do vilão, uma teia de aranha, e um Herói, um Príncipe das Moscas em busca do fogo e que liberta a borboleta do seu cativeiro; por isso é recompensado:

A borboleta ouviu-o com interesse: – Ninguém consegue agarrar o fogo com as mãos. Vou dar-te uma bolsa, que herdei da avó da minha avó, feita de um material transparente, e tão forte que o fogo não o consegue destruir.

O Príncipe das Moscas regressou então só ao seu reino, com o fogo preso na pequena bolsa, e a borboleta pela mão. Os dois casaram e tiveram filhos e são esses filhos que nós vemos ainda, por vezes, iluminando as noites com as suas estranhas bolsas de lume.

Assim, se Agualusa recusa a matriz da Literatura Infantil como ensinamento, e também a da Literatura infantil como processo informativo, que modelo nos propõe ele?

Para o compreendermos melhor temos de retomar a organização da colectânea e verificar que o conto número oito da edição original, passa agora para o número um sendo também tão importante que o seu nome serve de título, portanto de resumo temático, a toda a colecção de histórias.



Indiscutivelmente, toda a obra se organiza à volta desse primeiro conto – o do inventor de coisas impossíveis, de «estranhões, bizarrocos e outros seres sem exemplo» que surge, antes de mais nada, como uma alegoria da própria arte, já que o inventor apresentado na história «inventou um mundo», que não tem finalidade prática: «Tinta invisível, formigas mecânicas, pássaros a vapor, sapatos voadores, aparelhos de produzir espirros»; «Água em pó, pregos de papel, comprimidos para adormecer caracóis».

Todas estas coisas, verdadeiros paradoxos, são definidos pelo narrador como «inutensílios» e os amigos de Jácome sugerem-lhe então invenções com sentido prático como, por exemplo, «couves com sabor a chocolate, máquinas de fazer sol, peúgas à prova de buracos».

Se virmos a diferença entre a actuação do inventor-personagem e aquilo que lhe é proposto como válido descobrimos que é a própria noção de utilidade e, só paralelamente, da sua possível transformação em elemento de prazer, comprovando a fórmula vital de juntar o útil ao agradável.

Mas Jácome cada vez se afasta mais da ideia de utilidade e de realidade prática, enfatizando a noção de beleza aliada à gratuidade, fazendo com que «um mundo inteiramente novo comece a surgir na sua oficina: eram lagartixas com todas as cores do arco-íris, camelos com cinco bossas, camaleões cantores de pele luminosa, gatos que pareciam anjos com pequenas asas de seda plantadas no meio das costas».

Portanto, a partir de um dado momento o acto de criação de Jácome não se divide, nem limita, entre o útil e o belo, passando para uma assumida procura de imaginário. Esta vinculação ao universo da fantasia concretiza-se com o surgimento desses seres estranhos, indescritíveis, que o narrador apelida de «estranhões» e «bizarrocos» e que vão provocar a reacção hostil dos vizinhos: «Este homem inventou um mundo. E o mundo dele está a engolir o nosso». Jácome é preso e acaba por ser salvo pelas crianças e pelos seres que inventou...

O conto converte-se assim num elogio da transgressão, mesmo como uma afirmação já não de um mero mundo às avessas, mas da criação de um mundo integralmente novo, que supere as realidades práticas e instale o improvável e o impossível. Neste mundo assim constituído o existente «não serve para nada. Mas é muito importante».

Verdadeira chave para a compreensão da mensagem do autor, o conto «Estranhões e Bizarrocos» vai além do maravilhoso tradicional, recusando toda a exemplaridade (destacando mesmo «seres sem exemplo») e demarca-se de todas as finalidades informativas ou/e pedagógicas da literatura Infantil: das explicações não-científicas, aos modelos literários já existentes tudo serve a Agualusa, para enfatizar a imaginação e o lúdico na sua forma mais construtiva: na forma mais conseguida do fantástico.

Esta sua fantasia literária expressa-se sobretudo no recurso a conteúdos temáticos, agrupados à volta da noção íntima de desejo, como se toda a colectânea documentasse apenas o cliché “quem me dera!”, e se desenvolvesse como uma antítese à frase de sabor nostálgico, proferida pelo narrador de um dos contos: «poucas vezes, porém, conseguimos cumprir os nossos sonhos». Nestes contos, se as histórias não documentam finalidades práticas, se não se sujeitam a moralismos, pelo menos as personagens intervenientes tentam cumprir os seus sonhos e esses seus desejos individualizados podem integrar-se em três grupos específicos: um primeiro, expressando um desejo a realizar, assumido frontalmente, como acontece com Cristóbal, o peixinho de aquário que queria morar no mar. O seu desejo é tão grande que vai mesmo ao ponto de confiar na gata, Verónica, e no albatroz, Nicolau que o transportam até à imensidão do oceano.

Um segundo grupo de contos expressa um desejo a ser repellido, porque se descobriu que afinal está ligado a um sonho que se revelou como negativo: assim acontece, por exemplo, com o menino que muito queria colecionar borboletas e a quem elas ensinam que devem permanecer livres e não pregadas em álbuns.

Finalmente, um terceiro grupo temático surge da conjugação destes dois elementos, – expressão de desejo e respectiva rejeição –, através duma referência a uma situação especial



e depois passando a um segundo momento de superação. Entre a etapa inicial e a segunda, de recusa, estabelece-se uma grande cumplicidade entre narrador e leitor, ambos vivendo paralelamente, o momento de recusa final, muitas vezes resultado da interferência castrante da realidade. Assim sucede na história de Joaninha, a menina que queria ser maçã quando fosse grande: «Uma maçã verde, luminosa, tão perfumada, como uma manhã de Primavera», explica ela. Este seu anseio tão poético permanece durante toda a sua vida exemplar e cujo desenrolar, dado pelo narrador, é seguido pelo leitor atento com alguma comoção. Quando no fim da vida, Joaninha lamenta não ter realizado o seu sonho – «Meu Deus, porque não me deixaste ser maçã?» – também o seu leitor, mesmo sabendo que o seu desejo é paradoxal, lamenta que a personagem não tivesse obtido o que tanto pedia.

Em termos simbólicos, este terceiro grupo integra os contos mais ricos desta colectânea, já que não podemos deixar de perceber que, especialmente nestes casos, a fantasia literária de Agualusa, se aponta ou sugere as fundações da ordem social e da realidade, abre, por um rápido momento, o que está fora da ordem e do verdadeiro. No fundo, apresenta ao leitor o que é normalmente silenciado na vida, falando da tentativa de realizar desejos improváveis, tornando visíveis e presentes meros anseios. Mas mais do que isso: como sucede com muitos escritores de realismo fantástico, também Agualusa utiliza a sua linguagem literária para, partindo da ordem dominante e aceitando as suas normas, voar para mais alto e recuperar áreas escondidas da vivência humana, já que esta incursão pelo imaginário que começou pelo real verdadeiro acaba por se converter nas próprias fronteiras desse mesmo real: logo, nestes contos a introdução do fantástico, do não-real contrapõe-se sempre à própria categoria do real e é este mesmo que é interrogado, definido e depois superado pela diferença. Quando Joaninha, no fim da história, questiona Deus sobre o seu desejo mais íntimo, ser maçã, retoma uma impossibilidade em termos de real, mas pelo paradoxo poético levantado, introduz na vida do leitor o possível tornado invisível e escondido e um mundo de probabilidades que permanecem ausentes das nossas vidas, mas que, afinal, não deixam de ser belos e fundamentais.

Sem querer entrar na controvérsia que pretende definir a Literatura fantástica, achamos adequada, a esta obra de Agualusa, a perspectiva de Todorov⁶ que faz uma formulação sistemática da chamada “poética da fantasia”. Pondo de lado explicações filosóficas ou psicológicas, Todorov propõe uma análise do texto em si para justificar este género literário, considerando que o fantástico pressupõe a presença de três condições, nomeadamente:

First, the text must oblige the reader to consider the world of the characters as a world of living persons and to hesitate between a natural and supernatural explanation of the events described. Second, this hesitation may also be experienced by a character; thus the reader's role is entrusted to a character... the hesitation is represented, it becomes one of the themes of the work. Third, the reader must adopt a certain attitude with regard to the text: he will reject allegorical as well as poetic interpretations.

Assim, o fantástico ultrapassa o maravilhoso, mas também se afasta de “verdades”⁷ simples e redutoras, impondo-se num espaço feito de “verdades” múltiplas e contraditórias, accionando mecanismos de compreensão verdadeiramente polissémicos. No caso de Agualusa, a presença

⁶ T. Todorov, *The Fantastic: a Structural Approach to a Literary Genre*, Londres, Longman, 1973, p. 33 ss.

⁷ Segundo Irene Bessière (*Le Récit Fantastique: La Poétique de l'Incertain*) tanto as personagens como o próprio leitor ficam «atravessados» entre a realidade e o fantástico, lidando com factos que dão origem a interpretações contraditórias. Dá-se assim, no entender de Georges Bataille «une déchirure» que não é passível de solução.



do distancemente possível, ou do paradoxal, acaba por criar ambivalências textuais, que uma linguagem poética e de forte imagística acaba por reforçar.

Essas imagens dão voz a mundividências que nos são conhecidas como existentes no real circundante, mas a que elas, na sua forma textual, ostensivamente se opõem. Nessas alturas, o autor usa um léxico límpido e uma construção de frase simplificada, para realçar o confronto entre a própria imagem utilizada e o real. Vejamos, como exemplo, este “quadro” retirado de «O Sonhador»:

Chegaram a um jardim muito bonito, com árvores como ele nunca vira antes, que se riam e conversavam entre si, e que cumprimentavam delicadamente quem quer que passasse perto delas. Crianças passeavam nuvens amarradas por um fio, como se fossem papagaios de papel, nuvens coloridas – azuis, vermelhas, amarelas –, algumas com formatos estranhos e que iam mudando de cor e de forma ao longo do tempo. As nuvens derramavam no chão sombras de todas as cores. A tarde era uma festa.

Se as imagens, sobretudo as visuais, são as figuras de estilo mais constantes nos textos de Agualusa são reforçadas por outros processos estilísticos que ajudam na transfiguração do real: assim, inúmeras comparações, símiles, metáforas, personificações e sinestesias, vão colorindo os contos, enfatizando alguns pormenores do contexto imagístico: «a areia parecia viva», «os homens correm o tempo todo como paraísos», «os camelos movem-se (...) como um carreirinho de formigas», «a coelhinha era frágil como uma flor», o menino «gostava de ter asas como as gaivotas», etc. É sobretudo, pela sinestesia que esta contribuição da linguagem para o fantástico se torna mais evidente e a mistura de sensações serve para criar uma atmosfera onde a alegria e a tranquilidade é a nota dominante. Por isso, a borboleta «tinha uma voz de algodão doce», «a maçã cheirava a manhãs lavadas», «a luz tinha-se tornado mais macia» e «o sol, cansado, (adquirira), aquela cor macia, que tem o mel». Aliás, é essa mesma confluência sinestésica de planos de sensações que aparece desenvolvido em diversas imagens, como podemos ver pelo exemplo que agora transcrevemos de «A girafa que comia estrelas»:

À noite comia estrelas. Enquanto as outras girafas dormiam, Filipa subia ao morro mais alto da savana, levantava o pescoço e comia estrelas. As estrelas ardiam um pouco na garganta, mas eram doces e macias e sabiam a pêssego. Ao contrário do que seria de supor, a noite não ficava mais vazia por causa disso. À medida que Filipa comia as estrelas, outras nasciam, novinhas em folha, brilhando ainda mais do que as antigas. Assim, de certa maneira ela renovava a noite.

Mas não são só as imagens que nos transportam para um fantástico, onde o poético se espelha e a realidade se transfigura. Também a própria escolha de linguagem, em que um vocabulário extremamente simples, uma escolha de construção frásica onde a frase simples impera, esconde subtilidades semânticas, essenciais às implicaturas textuais, que o leitor adulto tem de decifrar. Documentamos a nossa argumentação com apenas dois exemplos: «É sempre assim: as histórias de amor só são felizes quando não as contamos até ao fim», explica-nos o narrador de «O pai que virou mãe»; ou então, ouçamos a borboleta – personagem de «O Caçador de borboletas», quando ela alerta o seu captor para a existência de coisas importantes, incompatíveis com cativeiros: «Há certas coisas que não se podem guardar. Por exemplo, não podes guardar a luz do luar, ou a brisa perfumada de um pomar de macieiras. Não podes guardar as estrelas dentro de uma caixa. No entanto podes colecionar estrelas».



Em muitos destes casos a ambiguidade é criada através duma conjugação difusa de elementos manifestamente irrealis, com outros de cariz simbólico, com toques de real, tudo organizado num encadeamento estruturalmente lógico.

Em alguns poucos casos, Agualusa vai ao ponto de utilizar o fantástico na sua subcategoria de surrealista. No nosso entender a particularidade deste tipo de texto deve-se à sua proximidade do maravilhoso, sobretudo porque o narrador raramente se encontra numa posição de incerteza, já que os acontecimentos extraordinários que ele narra, não parecem surpreendê-lo, relatando-os com alguma indiferença. Assim sucede, por exemplo, em «O Menino que caiu do mar», onde uma personagem cai da terra dentro do mar. Isso mesmo nos é explicado pelo próprio protagonista em cena: «Estava na praia a flutuar, de barriga para cima, quando de repente senti que caía. Caiu, caiu, foi caindo, e caindo, cada vez mais depressa, atravessando as nuvens, até se precipitar no mar, naquele outro mar, mesmo ao lado dele». Perante a surpresa da outra personagem-testemunha, no fim do conto, «(...) Romão caiu em direcção ao céu. Não era como se subisse, não, ele caía realmente em direcção às nuvens, ao sol, ao azul luminoso do céu. Caiu e caiu e foi caindo sempre, até que ultrapassou as nuvens, e continuou a cair cada vez mais pequeno, apenas um pequeno ponto escuro e, depois nem isso, e desapareceu...».

Se a meu ver este texto de toques surrealistas partilha com os outros textos fantásticos de Agualusa de alguns temas, tópicos e motivos, como uma insistência sobre a desintegração dos objectos e uma tendência para considerar o real circundante como irrelevante, partir-se, no conto, de um motivo claramente impossível, faz com que se instale, no mundo do pequeno leitor, uma sensação inicial de estranhamento, dificilmente superável. Normalmente, aliás, como sucede em muitos casos de realismo fantástico, o criador parte de uma situação real, que pode ser um pouco insólita, quase sempre ambígua, mas que serve para uma incursão no imaginário que se dilui com um retorno à realidade, ou pelo menos com uma conclusão plausível e internamente lógica.

Como Todorov tão bem explica, o fantástico não pode ser considerado uma alegoria, mas é desta sua resistência a ser conceptualizado que advém a sua capacidade socialmente transgressora. É por isso que nestes contos «para adormecer anjos», as construções metafóricas têm de ser encaradas literalmente, o que dá origem a um ultrapassar do próprio processo metafórico, encaminhando-se todo este universo textual para o metonímico: na verdade, nestas histórias um objecto não toma o lugar de um outro, antes um objecto (ou uma personagem) torna-se outro: quando Daniel, por exemplo, parte com as baleias, não se identifica simplesmente com elas, mas sim transforma-se numa delas, numa baleia...

Portanto quando o inventor de «Estranhões e Bizarrocos» cria um mundo novo, não se trata de nos apresentar uma alegoria, antes de proceder a uma verdadeira proposta de criação de um novo mundo, de características difusamente omissas, mas que assentam numa metamorfose, proveniente de uma familiaridade com o fantástico, num acesso ao irreal, ou melhor, à recusa ou à superação desse mesmo real.

Se toda a colectânea se funda nessa indefinição de conceitos, que podemos resumir na ideia de que é preciso recriar o mundo, deixando implícita a noção de que, perante o que temos, qualquer nova formulação será positiva, os limites desta concretização de literatura fantástica acabam por ser determinados pelo própria autor, quando ele procedeu à selecção dos dez contos dos vinte e dois originais. Para tornar mais clara a nossa exposição, integramos uma tabela comparativa do volume inicial e do organizado pelo autor, onde se evidencia a posição de cada um dos contos:

Era uma vez	Estranhões & bizarrocos
A aldeia naufragada	Estranhões e Bizarrocos e outros seres sem exemplo
A cegonha que não gostava de viajar	Sábios como camelos



Era uma vez	Estranhões & bizarrocos
A girafa que comia estrelas	A menina de peluche
A menina de peluche	O peixinho que descobriu o mar
A menina que queria ser maçã	O primeiro pirilampo do mundo
Alba, a coelhinha mágica	O país dos contrários
Aventuras e desventuras de um gato-boi	O caçador de borboletas
Estranhões e Bizarrocos	O pai que se tornou mãe
Se tivesse penas podia voar	O sonhador
O caçador de borboletas	A menina que queria ser maçã
O macaco que sabia javanês	
O mar está cheio de canções	
O menino que caiu do mar	
O peixinho que descobriu o mar	
O periquito e os dragões	
O pombo e a princesa	
O rei mais pequeno do mundo	
O sonhador	
Sábios como camelos	
O pai que virou mãe	
O primeiro pirilampo do mundo	
É proibido falar com os animais	

Logo num primeiro relance se torna visível a alteração da ordem de colocação dos contos na transferência da 1.^a edição para a 2.^a edição, apesar de uma leitura atenta revelar que linguisticamente nada foi alterado, com excepção de o nome de um dos contos em que «O pai que virou mãe» passou a «o pai que se tornou mãe», talvez justificável por uma tentativa de fuga ao brasileirismo.

Em termos de organização literária, o autor suprimiu as histórias que tinham uma conclusão moralizante como o conto «O Rei mais pequeno do mundo», por exemplo; além disso, foram também retiradas do volume definitivo as narrativas em que se utilizam procedimentos de maravilhoso tradicional, como quando um auxiliar mágico intervém na intriga para repor uma harmonia que, de outro modo, nunca seria atingida. Tal sucede em estórias do tipo «Se eu tivesse penas podia voar»; igualmente, foram suprimidos os contos em que se usaram “pastiches” ostensivos, como acontece em «O Pombo e a Princesa»; finalmente, puseram-se de lado as histórias de toques surrealistas que poderiam alienar e confundir o pequeno leitor, como é o caso de «O menino que caiu do mar».

As dez histórias restantes organizam-se então à volta do conto que deu nome à colectânea, que, como já dissemos, também abre caminhos para uma leitura mais esclarecida, sobretudo através do acrescento do aposto inexistente no volume primeiro, «e outros seres sem exemplo». Não só este primeiro conto, mas igualmente os outros nove, tratarão de «seres sem exemplo»: daí, camelos sábios, uma menina de peluche, um peixe de aquário/navegador, uma mosca transformada em pirilampo, um gato tornado boi, um pai convertido em mãe, um menino que vê anjos, uma menina que se torna maçã. Como base de todas essas experiências, uma metamorfose, conseguida ou desejada, num mundo que se fosse o ideal, permitia a todos o acesso à felicidade. Metamorfose é realmente o arquétipo fundamental destes contos, ou para evitar o risco de nos metermos em conceitos antropológicos dificilmente esclarecidos, digamos que é o “esquema”, como ele é definido por Pierre Brunel⁸.

Como momento charneira da organização destes contos, o conto número cinco, espécie de clímax narrativo, onde o autor reitera a mensagem indiciada na primeira estória, clarificando-

⁸ Pierre Brunel, *Le Mythe de la Metamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 11.



-a, através da descrição fantástica do «país dos contrários»; assim, altera o título inicial do conto, em que se referem os problemas da personagem principal que era «Aventuras e desventuras de um gato boi», para poder veicular uma mensagem mais profunda e directa. É exactamente esse desejo de transformação do mundo circundante especificamente documentada nesse conto intermédio, que se afirma em crescendo nas histórias que se sucedem, permitindo uma maior presença do imaginário na sua forma de impossível ou, pelo menos, de improvável.

Mas, como explica Todorov, porque o fantástico se encontra sobretudo no olhar lançado sobre as coisas, no texto literário, e mais especificamente na Literatura infantil, muitas vezes surge nessa linha de partilha entre o texto e a ilustração, em que a leitura é simultaneamente solicitada por esses dois veículos artísticos.

É então neste percurso de desejos sonhados e nostalgicamente distantes que se instala a imagem, soberbamente representada pelo trabalho de ilustrador de Henrique Cayatte. Desde a capa que as ilustrações desta obra se erguem numa total complementaridade com o texto escrito, contribuindo para as suas implicaturas e transmitindo matizes ao escrito que o icónico melhor documenta.

Aliás, estamos longe da visão um pouco redutora, defendida pela escritora Luísa Dacosta, quando ela desabafava: «A imagem, pela sua instantaneidade torna o receptor passivo, e a literatura lenta e processual torna-o activo, porque o obriga a recriar os sentimentos que nascem, se desenvolvem ou se desvanecem à medida que se lê».

Se acho que esta concepção é certamente justa para a ilustração que se inseria nos textos infantis até há uns trinta anos, já que normalmente nada acrescentava ao texto escrito, agora vão surgindo obras literárias como *Estranhões & Bizarrocos* em que se dá uma verdadeira fusão entre o pictórico e o verbal. Assim se cria uma intertextualidade artística que assenta num mundo de imagens que falam ao leitor/receptor em dois planos distintos: num primeiro, através da representação visual do escrito; num segundo, através de um domínio imaterial da imagem que complexamente se vai formando na nossa mente.

A imagem, passa então a converter-se no que Lindeza Diogo nomeou como «a segunda natureza da obra infantil». Daqui se infere que, se a imagem não substitui o texto escrito, também o texto escrito não consegue substituir as potencialidades da imagem, sobretudo devido à suas capacidades inerentes de enriquecer o verbal e mesmo de evocar outros mundos para os quais a linguagem pode apresentar-se como insuficiente.

No caso da obra em estudo, as gravuras integradas permitem uma ampliação conotativa dos conceitos expressos e uma clara afirmação do imaginário, ou melhor do inventado procurado.

Mas, fazendo uma análise mais sistemática da participação das ilustrações de Cayatte e do seu contributo para uma melhor leitura do texto, vemos que, antes de mais nada as gravuras criam o espaço ideal, esse espaço privilegiado da literatura infantil onde, segundo Jaqueline Held⁹, têm de confluír três elementos: uma paisagem inventada, produto da deambulação da própria imaginação a partir de elementos conhecidos, neste caso específico de referentes literários accionados pelo narrado; uma paisagem real, conhecida pelo autor, pela personagem em cena e pelo leitor; e finalmente, ainda mais importante, uma paisagem afectiva um domínio preservado, que é aqui um lugar da infância, mas da infância mítica, idealizada, revisitada pelo prisma dos sentimentos, das recordações e das potencialidades de que o adulto a vai povoando.

Mas a transferência óbvia das duas primeiras “paisagens” para essa terceira é completada por ilustrações que nada guardam de subalterno em relação ao texto escrito, cooperando com ele, e por vezes dominando mesmo. Sentimos, aliás, que este é um dos casos em que o ilustrador Henrique Cayatte se apresenta como o primeiro leitor do texto de José Eduardo Agualusa e como tal se levanta, como um quase tradutor das inferências do texto literário.

⁹ Jaqueline Held, *L'Imaginaire au Pouvoir*, Paris, Ed. Ouvrières, 1977, p. 31 ss.



Assim, e plagiando Searle e os seus «actos de fala», cada imagem presente no livro levanta-se como um «acto de imagem», interpelando o leitor, ordenando, apelando. Se a imagem, como diz Isabel Calado, revela uma vertente fortemente referencial, tornando a informação textual mais concreta, mais organizada e mais facilmente interpretável, também a transforma e Henrique Cayatte devolve-nos o texto original, accionando o nosso imaginário e permitindo-nos interpretações mais críticas e – quem sabe? – mais dialécticas. No caso de *Estranhões & Bizarrocos*, na globalidade, as ilustrações dão vivacidade e abertura à narrativa, pontuando-a de um modo que é decisivo para a nossa leitura da obra.

Mas passemos então a um comentário descritivo, mais pormenorizado, do conteúdo de algumas das imagens. Em termos gerais, o que mais nos chama a atenção é a presença forte da cor – verdes, amarelos, azuis, vermelhos –, frequentemente utilizada em situação contrastante com o negro, ou com o branco como ausência de cor. Além disso, o uso de desenhos a aguarela, delimitados por traço grosso, logo com fronteiras difusas, dá-nos a sensação de que as figuras centrais se diluem no cenário de fundo; finalmente, recorre-se a um sem número de curvas, insistindo-se nas figuras arredondadas que sabemos ser as preferidas das crianças.

Começando a desfolhar o livro evidencia-se a presença, mais ou menos a meio de cada história, de um buraco, com uma configuração variada que destaca do desenho de fundo um pormenor claramente essencial. Esses orifícios centrais têm múltiplos formatos, podendo ser quadrados, rectângulos, terem a forma de uma estrela, de um círculo, ou mesmo de uma meia-lua, ou de um losango. Assim, se procede a um verdadeiro zoom, um primeiro plano em relação a um desenho maior que, além da economia de ilustrações que origina, também condiciona a nossa leitura e sobretudo a leitura das crianças, já que elas ficam com uma imagem reforçada de cada conto, em que é o próprio ilustrador que chama a atenção para os detalhes que considera importantes: aliás, dentro desse pequeno quadro, e com excepção do conto primeiro em que nos aparece um relógio, em todas as outras histórias, o quadrinho apresenta-nos uma personagem fundamental, o grão-vizir, a menina de peluche, a menina que queria ser maçã, etc.. Também para aumentar esse extraordinário diálogo entre o texto escrito e o icónico, o dinamismo das histórias reflecte-se directamente nas imagens, onde as personagens surgem sempre em movimento: é um peixinho a nadar, os pirilampos a voar, o pássaro a conversar, o camelo a contar histórias. Aliás, no meu entender esta última ilustração que acompanha o conto «Sábios como camelos» é a mais conseguida e original de toda a colectânea, apresentando-nos num cenário todo cores vivas, um grão-vizir regaladamente deitado na sua cama, com um ar muito feliz, e escutando um camelo, que através da janela e num fundo de céu azul, lhe conta possivelmente uma história!...

Mas a meu ver, esta é uma das obras em que se comprova claramente a tese de Kress e van Leewen quando defendem que, se as palavras não podem ser exactamente reflectidas na imagem, muitas vezes a imagem antecipa e prenuncia elementos que se encontram no próprio texto preparando o leitor, ou então indo mesmo ao ponto de apresentar elementos que não estão especificamente no texto. Como exemplo de antecipação por excelência, notemos a belíssima ilustração da capa, onde vemos num fundo de noite estrelada («À noite as estrelas quase se podiam tocar com os dedos»), uma personagem em posição central, de costas para nós, logo virada para o interior do livro, incentivando assim o pequeno leitor a identificar-se com ele, e a abrir a «gruta dos tesouros» que esse mesmo livro representa; na parte lateral, um animal, possivelmente um camelo, dando ainda mais credibilidade a um livro cheio de mistérios e magias, de conteúdo atemporal, onde múltiplas linguagens, literárias e culturais intensificam o acesso ao mítico da infância.

Para documentar o modo como a imagem ultrapassa o escrito, sem o adulterar contudo, vejamos as imagens em que se representam as personagens fundamentais dos contos, em que além dos pormenores descritos no próprio texto, é-lhes atribuído um ar de permanente alegria e felicidade, sentimentos esses que superam o tom nostálgico ocasional do escrito, concretizando a ideia de que a vida «é uma festa». Logo, as ilustrações de Henrique Cayatte não documentam ou individualizam apenas alguns traços do texto escrito, mas ao interpretá-lo,



contribuem directamente para a sua compreensão, reescrevendo-o numa outra linguagem, a visual. É nesse sentido que partilhamos a opinião de Lucrécia Ferrara quando defende que na literatura infanto-juvenil é preciso proceder a duas leituras paralelas, uma verbal e uma leitura não-verbal; esta última define-se sempre como «uma espécie de olhar tátil, multissensível, sinestésico», que enriquece as implicaturas do próprio texto escrito, muitas vezes contribuindo com significados novos.

A individualização do ilustrador, ocorre apenas na última gravura, como se só então ele tivesse consciência da presença desse segundo público, desse público adulto que ajuda a interpretar a obra e, juntando-se à intenção lúdica de Agualusa, integra uma imagem de uma grande maçã verde, que ocupa todo o espaço a ilustrar e que é sem dúvida um hipertexto, sendo o hipotexto, o quadro famoso de Magritte. Só que neste caso, não há um ser humano sob a maçã, apenas uma individualização do fruto, já que neste mundo artístico, frutos, animais e pessoas têm a mesma importância e em nada se diferenciam.

Em conclusão, *Estranhões & Bizarrocos* é uma obra excelente de literatura infanto-juvenil em que a colaboração entre autor e ilustrador reverteu num indiscutível sucesso e na criação de uma verdadeira obra-prima da literatura fantástica.

Bibliografia

AGUALUSA, José Eduardo, *Estranhões e Bizarrocos*, Lisboa, Dom Quixote, 2000.

BAJTIN, M., *Teoría y Estética de la Novela*, Madrid, Taurus, 1989.

BESSIÈRE, Irene, *Le Récit Fantastique: La Poétique de l'Incertain*, Paris, PUF, 1974.

BETTELHEIM, Bruno, *Psicanálise dos Contos de Fadas*, Lisboa, Bertrand.

BRUNEL, Pierre, *Le Mythe de la Metamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974.

CALADO, Isabel, *A utilização educativa das imagens*, Porto, Porto Editora, 1994.

DACOSTA, M.^a Luísa, «Leitura e Pedagogia do Deslumbramento» in Mesquita, Armindo et al. *Pedagogias do Imaginário*, Porto, Asa, 2001.

DENTITH, Simon, *Bakhtinian Thought*, Londres, Routledge, 1995.

DEPRETTO, Catherine, *L'Héritage de Bakhtine*, Brodeaux, Presses Universitaires, 1997.

DIOGO, A.L., *A Literatura infantil. História, teoria, interpretações*, Porto, Porto Editora, 1994.

FERRARA, Lucrecia, *Leituras sem palavras*, São Paulo, Ática, 1997.

GENETTE, G., *Palimpsestes. La Littérature au second Degré*, Paris, Seuil, 1982.

GILLES, Mathis, *Le Cliché*, Toulouse, Presses Universitaires, 1998.

HELD, Jaqueline, *L'Imaginaire au pouvoir*, Paris, Éditions ouvrières, 1977.

HUTCHEON, Linda, *A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Londres, Routledge, 1988.

ISER, W., *The Implied Reader*, Londres, J.Hopkins University Press, 1978.

JACKSON, Rosemary (1981), *Fantasy: the literature of subversion*, Londres, Routledge, 1981.

KRESS, G. & van Leewen, T., *Reading images. The grammar of visual*, Londres, Routledge, 1994.

MILDONIAN, Paola, et al., *Parodia, Pastiche, Mimetismo*, Roma, Bulzoni, 1997.



PINA, Manuel António, «Para que serve a literatura infantil?» in VV.AA, *No Branco do sul as cores dos livros*, Lisboa, Caminho, 2000.

SANTAELLA, Lúcia & Noth, Winfried, *Imagem, Cognição, semiótica e média*, São Paulo, Iluminuras, 1999.

TODOROV, T. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (1973), Londres, Longman, 1973.

ZIPES, Jack, *The Great Fairy Tale Tradition*, Londres, Norton &Company, 2001.





Francisco Maciel Silveira
Universidade de São Paulo

Do conto ao microconto: a estilística do tácito, a temática do nefando em Dalton Trevisan

Palavras-chave: Dalton Trevisan, conto brasileiro, estilística.

Keywords: Dalton Trevisan, Brazilian short story, stylistics.

Resumo: Caracterização da estilística do tácito e da temática do nefando na evolução da narrativa de Dalton Trevisan: do conto ao haikai.

Abstract: Characterization of the stylistics of the tacit and the theme of the sacrilegious in Dalton Trevisan's narrative evolution: from the short story to haikai.

1. O rei da terra

Julho de 1925, o nascimento. Em Curitiba. Cujo vampiro é, segundo corre pela "Boca Maldita", ali na esquina da Rua XV de Novembro. Aquele

de chapelão e capa preta, esgueirando-se por sombras e becos, mal nasce a lua, – dizem – é o próprio. Só de oclinho escuro e meia preta, quando abrir a capa exibicionista?

- Veja como é quentinho.
- Lincha tarado!

Em capas outras, as dos livros, assina Dalton Trevisan.

O nome verdadeiro, de batismo? Não será, acaso, pseudônimo? Alter-ego de suas criaturas æ João, Nelsinho, Candinho, Dr. André? *Animus* da Maria santíssima e mártir das porradas bêbadas? E da Maria-vai-com-os-outros, madalena pecadora nos crimes da paixão adúltera? E da Maria polaquinha, abismo de rosas no meio das coxas brancas e roliças, virgem louca aos loucos beijos com distinto pai-de-família?

Um dos mistérios de Curitiba. Lá, o rei da terra. Atração visitada por ônibus turísticos. Que passam disfarçadamente pela Rua Emiliano Pernetá (ou será, agora, a Ubaldino, ensurdecida pela trombeta apocalíptica de irmãos cenobitas?), binóculos frestadores a querer devassar-lhe a privacidade. Defendida com unhas (longa a do mindinho sinistro?) e dentes (risonhos de ouro os caninos?). Não dá entrevistas, não se deixa fotografar (medo de que o negativo, como os espelhos, não lhe revelem a imagem?).

Ai do chupim crapuloso que, travestido em parente e aderente, lhe traia a confiança e estampe nos jornais confidências hospitalaíras, não bastando ter-lhe bebido todo o licor de ovo, ter-lhe devorado toda a broinha de fubá mimoso! Ai das santíssimas e patuscas mestrandas e doutorandas que lhe violem o segredo constitucional de íntima ou familiar correspondência! Hão de suscitar a ira sonora da trombeta do anjo vingador:



– Ah Senhor dos bодоques de Davi, então a mira de teu olho não vê a que baixeza alçam os vôos dessas corruíras nanicas e arapongas bêbedas de melífluo licorzinho!

Deixá-lo a cultivar o *marketing* ululante do anonimato. Aceitando que «nada tem a dizer fora dos livros», que «só a obra interessa», que «o conto é sempre melhor que o contista», que «o autor não vale o personagem». Pronto. Cala-te, boca!

2. Ah, é?

Mas, no caso, o autor não vale mesmo as personagens que para si criou? A mais divulgada, a do Vampiro. Assumida em «Quem tem medo de vampiro?» (*Dinorá*, 1994) na obliquidade de terceira pessoa (o *outro*, a *sombra* que toda voz diegética – hetero, homo ou auto – sempre é da *persona* civil e tributária), a retocar declarações de entrevistas que nunca teria concedido:

æ Vampiro, sim, de almas. Escorpião dos corações solitários. Escorpião de bote armado, eis o contista. Só inventa um vampiro que existe (dito, em confidência, às orelhas de *A faca no coração*, 1975).

Apenas estratégia de mercadologia editorial o enfocar o *outro*, a *sombra* da *persona* civil, cotidiana e tributária que todos somos? o assumir-se vampiro de almas? o distanciamento de anacoreta? o anonimato às escâncaras? a publicidade do silêncio? Você crê que tudo isso apenas *marketing*? Nem eu.

Antes indícios de uma estilística, de uma temática. A *estilística do tácito*, a *temática do nefando* – emblematizadas nas personagens do Vampiro e do Anacoreta que para si engendrou.

æ Uma bala Zequinha, caro leitor? Bolacha Maria com geléia de uva, querida leitora? Ah pequenas delícias da vida! Ai o arrepio no céu da boca, enquanto lhe frestamos a obra a fim de lobrigar a *temática do nefando*, a *estilística do tácito*.

3. De Joaquim a João e Maria

Em 1945 Dalton Trevisan vem a lume com um voluminho de contos intitulado *Sonata ao luar*. Renegado, a exemplo das doze narrativas enfeixadas em *7 anos de pastor* (Edições Joaquim, 1948). Entre um e outro livro, a aventura de *Joaquim*, revista que fundou em abril de 1946 e durou até dezembro de 1948.

De sua redação, na Rua Emiliano Pernet, 476, saíram vinte e um números. Iconoclasta, revisionista, insurgindo-se contra o academismo dessorado de um ressurgente parnasianismo, abrigando, a partir do número oito, desenhos de Portinari, Di Cavalcanti, Heitor dos Prazeres, Poty (já presente no segundo número), *Joaquim* decididamente não queria ser expressão do «beletrismo paranista – ó sagrado templo das musas pernetas». Empenhada em divulgar idéias modernas sobre poesia, teatro, pintura, música, a revista foi calorosamente acolhida por Carlos Drummond de Andrade, Antônio Cândido, Helena Silveira, José Lins do Rego – endereços certos, no apanágio, para quem quisesse sair do anonimato provinciano.

Lançada «em homenagem a todos os Joaquins do Brasil», já se lobriga aí o vezo daltoniano da *tipificação* – não o indivíduo, mas o homem no que tem de geral. A dedicatória era um *trailer* dos futuros João e Maria, já um sintoma de lições flaubertianas que sua ficção há de abrigar, conforme mais adiante veremos.

Não reconhecendo nada que publicou antes de *Novelas nada exemplares*, data, portanto, de 1959 o início de sua ficção. Descartadas três antologias (*20 contos menores*, 1979; *Primeiro livro de contos*, 1979; *Contos eróticos*, 1984), vinte e três livros até agora.

A *Novelas nada exemplares*, seguem: *Cemitério de elefantes* (1964); *Morte na praça* (1964); *O vampiro de Curitiba*, 1965; *Desastres do amor* (1968); *Mistérios de Curitiba* (1968); *A guerra*



conjugal (1969); *O rei da terra* (1972); *O pássaro de cinco asas* (1974); *A faca no coração* (1975); *Abismo de rosas* (1976); *A trombeta do anjo vingador* (1977); *Crimes de paixão* (1978); *Virgem louca, loucos beijos* (1979); *Lincha tarado* (1980); *Chorinho brejeiro* (1981); *Essas malditas mulheres* (1982); *Meu querido assassino* (1983); *A polaquinha* (1985); *Pão e sangue* (1988); *Ah, é?* (1994); *Dinorá* (1994); 234 (1997).

Uma observação de August Willemsen corrobora a idéia da *estilística do tácito*, da *temática do nefando*. Numa visão de conjunto, o tradutor da obra de Dalton Trevisan surpeende dois momentos: «o período de 1959-1972, que pode ser visto como fase de domínio do material temático; e o de 1973-1979, período de rigorosa compressão estilística»¹.

Se considerarmos que o conto «Boa noite, senhor», escrito em 1959 (inserto em *Novelas nada exemplares*), – a tratar, oblíqua e elipticamente, de uma felação homossexual –, passou por três versões (em 1970, 1975 e 1979), percebe-se que a *temática do nefando* e a *estilística do tácito* obsessivamente percorrem, sem solução de continuidade, a ficção de Dalton Trevisan. Ou seja, sua temática, porque do *nefando*, desde sempre buscou a meia frase, o subentendido, a insinuação, o implícito, componentes de sua *estilística do tácito*. Afinal, indigno de se nomear, o *nefando* expressa-se por meio do *tácito*.

4. Estilística do tácito

À Verlaine, Dalton Trevisan vem há anos torcendo o pescoço da eloquência romano-ciceroniana que ainda nos enferma: æ «Em busca da apalvra certa? Fácil, meu chapa. Siga o fio furtivo da pulga que costura o pêlo negro do cachorro» (234, p. 118). Ao invés das lantejoulas da grandiloquência, a miniloquência maltrapilha, adequada à pequenez da vida de seus réprobos: æ «Escolhe as palavras no cuidado de quem, ao morder, sente um espinho na doçura do peixe» (234, p. 116). Sua condensação expressiva manifesta-se na supressão de verbos, de pronomes tautológicos, de conjunções; na preferência pelas orações nominais, assindéticas, ablativas. Exige, assim, que o leitor articule as zonas de sombra, as entrelinhas de uma prosa elíptica – *tácita*, na exata medida em que, aparentemente *inexpressa* mas preenhe de subentendidos e de implícitos, de algum modo se deduz.

Sua ambição estética – ascender «do conto, para o soneto, para o haicai» – é sintoma dessa busca de condensação e concisão, à procura da alma dos fatos, seres, coisas. Ninguém desconhece que o haicai não objetiva a expressão de pensamentos ou idéias. Arte do tácito, busca flagrar a própria realidade das coisas, a essência pura dos seres.

Coerente com tal proposta, a intratextualidade será outra característica do universo narrativo trevisaniano. Ei-lo não só a reescrever contos já publicados. Vemo-lo também a pinçar de narrativas anteriores uma frase, um parágrafo, o trecho de um diálogo, republicando-os ora *ipsis litteris*, ora retocando-os com a mudança de uma palavra, uma frase, uma expressão. Essa obsessiva intratextualidade, æ sublinhada a grifos e negritos para os mais distraídos já desde 1994 com *Dinorá* e *Ah, é?*, æ talvez atinja o paroxismo em 234 (uma verdadeira antologia de sua *estilística do tácito*), ilustrando duas máximas de sua arte poética, a de que «o conto não tem mais fim que novo começo» (p. 123) e aquela de sua ambição estética é a de evoluir «do conto para o soneto, para o haicai».

Esse obsessivo reescrever, enxugar e/ou descarnar o já escrito² não significa apenas a busca de aclarar o essencial e/ou revelar um novo ângulo, indício(s) por si só(s) do tácito e implícito que jaziam mergulhados em sombras. Talvez devamos ler nessa ingente tarefa uma

¹ August Willemsen, «Sobre a evolução estilística na obra de Dalton Trevisan e as conseqüências que daí advêm para o tradutor», *Colóquio/Letras* 132/133, 1994, p. 31.

² «Escreva primeiro, arrependa-se depois æ e você sempre se arrepende.» (234, p. 122).



paródica *demanda do Verbo genesíaco, primordial*. As “ministórias” e prosaicos haicais³ que ultimamente vem compondo e recompondo correspondem, em sua estilística, ao abatimento da grandiosidade épica do *fiat lux* divino, reduzindo-o à dimensão da chama fugaz e precária de palitos de fósforo (ou caga-lumes):

- Por você esfrego olho de vaga-lume nas unhas...
- Credo, meu bem.
- ... que acendem teu nome no escuro. (*Pão e sangue*)

O culto à Palavra é o que talvez nos encante nesse universo precito, vampiresco e luciferino. Estamos diante de poeta, a um tempo, *íncubo* e *súcubo*, diabolicamente capaz de perturbar o sono erógeno-pecaminoso de nosso reprimido (e mal-resolvido) inconsciente freudiano:

- Ai, amor. Ai, não pare.

Irritada com a medalhinha que salta entre os seios, atira-a para as costas. E você merece de relance o triste olhar de Nossa Senhora. (234, p. 26).

Um poeta às avessas, competentíssimo no flagrante da poesia escondida no feio, no banal ou no abjeto de situações as mais prosaicas. (Fira-se a retina com o *satori* dos haicais semeados em 234. Um exemplo? À página 120: «As folhas da laranjeira batem asas numa gritaria. Pardais». Outro? Na página 121: «O vento desfia sobre os telhados a cabeleira branca da chuva».

Vem-se notando ultimamente o desaparecimento *autoral* do narrador, despersonalizado no discurso indireto-livre, no diálogo puro e simples sem didascália, na cessão da voz diegética, no uso do clichê e da frase-feita que *desautora* o enunciador do discurso, na elisão de referências a contextos espaciais e temporais. Essa *desautoração* do narrador explícito, responsável pela enunciação do discurso e ideação da trama, transfere para o Verbo o poder demiúrgico da diegese. Nas fórmulas autorais da *Demanda do Santo Graal* – «o conto diz», «o conto relata», «leixa o conto a falar de», expressões da potência genesíaca do Verbo –, talvez encontremos a tradução do que ambiciona Dalton Trevisan.

5. Temática do nefando

Ao dizer-se «sinistro espião de ouvido na porta e olho na fechadura», Dalton Trevisan sugere que está a flagrar o que não é dito ou feito às escâncaras. O voyeurismo conota o pecaminoso, o interdito e, em decorrência, o nefando do que ausculta e lobriga.

O que ausculta e lobriga? Os desastres do Amor que desemboca no ódio, na guerra conjugal, «as mil e uma batalhas da minha, da tua, da nossa *Ilíada* doméstica» (*Ah, é?*). A fornicção, crimes de paixão praticados por tarados priápicos, adúlteras, marafonas, polaquinhas ninfomaníacas, pais-de-família homossexuais, velhinhos pedófilos: – «No eterno sofá vermelho (de sangue?) a última virgem louca aos loucos beijos com o maior tarado de Curitiba» (*Dinorá*). Em síntese, a dessacralização do Amor, reduzido à fagia canibalesca e intransitiva, pecaminoso em seus desvios e transvios.

Presume de moralista comprazendo-se na mais grosseira pornografia?

Ora, senhores e senhoras, por favor! Desarme-se a mão hipócrita da primeira pedra. É contra o provincianismo dessa moralidade filistéia que Trevisan açula suas metáforas mordentes: æ «Uma cadela engatada que espuma, uiva, morde, arrastando o macho e perseguida pelos anjos vingadores que atiram pedras: Curitiba». O anacoreta frestador da urbe babilônica, mitificada em Curitiba, não se presume santo. Vampiro, assume-se também partícipe das *sombras* luciferinas que condicionam e motivam nossos atos humanos.

³ «Haicai – a ejaculação precoce de uma corruíra nanica.» (234, p. 112).



Insistindo na *temática do nefando*, que lhe caracteriza a obra, o título 234 parece sugerir, tacitamente, deliciosa ironia. As situações narradas criminalizam o volume como objeto infrator do artigo 234 do Código Penal brasileiro: «fazer, importar, exportar, adquirir, ter sob sua guarda para fim de comércio, distribuição ou de exposição pública escrito, desenho, pintura, estampa ou qualquer objeto obsceno». Atraídos e/ou deliciados pelas abjeções, ódios, obscenidades, violências e pequenas vilezas desse universo decaído, somos todos – editor, livreiro e leitor – cúmplices na infração do artigo 234 do Código Penal!

Tacitamente irônico, o título 234 não se refere, como à primeira vista parece, ao número de minicontos e haicais reunidos no volume. Aliás, a rigor, não temos duzentas e trinta e quatro “ministórias”, embora apareçam duzentos e trinta e quatro textos numerados. Basta ver, por exemplo, logo no início, o miniconto acerca de um azarado, cujo relato, em primeira pessoa, espalha-se por três meias páginas, fragmentado em três parágrafos sob os números 2,4,6.

A propósito e entre parêntesis, registre-se o esmero editorial da Record, a transformar (suponho que) a ideiação trevisaniana num julio-cortazariano *jogo-de-amarelinha*. Em cada página, temos dois textos: o primeiro, as mais da vezes curtíssimo, sob números ímpares, em tipo itálico; o segundo, as mais da vezes mais comprido, sob números pares, em tipo romano. A partitura gráfica oferece-se para que o leitor orquestre a leitura a seu bel prazer. Procurando um sentido e ordem no universo apoca(e)líptico de Dalton Trevisan ou perdendo-se nele.

Na ambivalência contraditória do Vampiro e do Anacoreta figuram-se, respectivamente, os âmbitos da temática e da estilística de Trevisan, duplicemente João: æ o João vampiresco e vampirizado nos enredos nefandos da fornicação e o João da sétima trombeta apocalíptica.

O João segundo, anacoreta terceiro da ascese expiatória, terá pregado no deserto de ouvidos moucos, se não lhe auscultarmos, tácita em sua escritura, «a palavra do Senhor contra a cidade de Curitiba no dia de sua visita» (*Mistérios de Curitiba*).

Um frêmito de sacra indignação arrepia o universo profano, decaído e maldito de Dalton Trevisan. Frase de efeito dizer-se, enquanto escritor, «irmão de Caim e primo distante de Abel», herdeiro adâmico da réproba miséria humana? Mera *boutade* afirmar seja a Bíblia o «único livro que a gente não pode deixar de ler»? O sustentar que, a par de Machado de Assis, o Pe. João Ferreira d’Almeida, tradutor da Bíblia, venha a constituir um dos «dois estilos da vida»?

Afinal, é da Sagrada Escritura que extrai a litania versicular de suas lamentações. Nela se inspira ou para decretar a genealogia precisa do ser humano – «o homem e o filho e o neto, raça de víboras do pó» (*Ah, é?*) – ou para sintetizar os desastres do amor em eterna guerra conjugal –: «Em toda casa de Curitiba, João e Maria se crucificam aos beijos na mesma cruz» (*Ah, é?*). Suas *malditas mulheres, desgracidas, assassinas e castradoras*, abismos de rosas a cavar o despenhadeiro do homem, surgem das profundas do *Eclesiastes*: – «O coração da bem-querida: oco de pau podre, aqui floresce aranha, serpente, lacraia de fogo». (*Ah, é?*) No livro dois de *Samuel* colhe a imagem que radica a conflituosa relação pai/filho no mito do Pai Primordial: «Em Curitiba todo Pai é Rei Davi e todo filho, príncipe Absalão» (*O rei da terra*).

Nefando é o universo cujas relações humanas reduzem-se à sistemática infração do Decálogo. «Maldito o dia em que o filho do homem te habitou» (*Os mistérios de Curitiba*) e esqueceu o troar de bíblicos mandamentos. Que fazem os reincidentes João e Maria, Nelsinho, Dr. Candinho e Cia Ltda se não esquecerem furibundas interdições (não matarás, não pecarás contra a castidade, não desejarás a mulher alheia, não roubarás), desamando o próximo, desonrando pais e mães?⁴ E esquecidos do Juízo, malgrado o anúncio da sétima trombeta apocalíptica de João, terceiro de Trevisan na figura do anacoreta vingador.

Não é por acaso que o universo luciferino de Dalton Trevisan, em 234, traga na capa, e esquartejado nas páginas interiores como ilustração, um quadro de George Grosz, intitulado

⁴ «Moço, você devia honrar e obedecer em tudo aos pais./ Você, pai, deve compreender e tudo perdoar aos filhos./Afinal, quando chegará tua vez?» (*Ah, é?*). «Se Pedro, que era Pedro, negou três vezes a Jesus, e mais era Jesus, por que não podia ele renegar o pobre pai?» (*Ah, é?*).



«Pandemonium». Figurada no «Pandemônio», a Curitiba de Trevisan, æ microcosmo, ao cabo, do Brasil æ, é o palácio de nosso demônios interiores, ostentando imagem diferente daquela estampada em *outdoors* político-administrativos que desejam torná-la modelo de qualidade de vida: æ «Ai da tua Curitiba do primeiro mundo da propaganda. Em toda calçada a legião de meninos dormindo, cheirando cola, se trocando. Cada praça um cemitério de elefantes. Eis o pivete que te assalta o bolso. Um mendigo rastejante puxa o teu pé. Corra, a bicicleta me derruba no passeio. Paro, e o carro te atropela na faixa do pedestre. Com a bênção do maioral que nos promove um trio elétrico e o céu também» (234). Inútil indignar-se ou protestar contra esse anacoreta vingador, iconoclasta de totens, violador de tabus: æ«Dá uivos, ó Rua 15. Berra, ó Ponte Preta. Uma espiga de milho debulhada é Curitiba: sabugo estéril» (234).

Uma Curitiba, enfim, que o Anacoreta insito em Trevisan, ao explorar a *estilística do tácito* e a *temática do nefando*, nos apresenta de forma apoca(e)líptica: «Curitiba/ ó maldito vaso de água podre/ figo fervilhante de bichos/ ó cedro retorcido de agulhas/ hiena comedora de testículos quebrados» (234, p. 50).

6. Tabus e totem

O universo ficcional de Dalton Trevisan, vinte e tantos livros depois, estrutura-se como uma novela no encadeamento assindético, sinusoidal e, portanto, repetitivo de situações e personagens. E novela de proveito e exemplo ao ser nada exemplar. A vida, paixão e morte de suas personagens, crucificadas em relações sadomasoquistas, servem de escarmento às baixezas morais de um mundo dessacralizado – «A besta do Apocalipse, quem diria, reduzida a cobrar o dízimo dos fiéis» (*Ah, é?*) – e precito a ponto de abastardar a *comunhão* com o próximo, transubstanciando-a em vampirismo.

A crueza de suas *tranches de vie*, a reprodução fotográfica de coisas mínimas e ignóbeis, o comprazer-se no *kitsch* e no repugnante, além do «museu de monstros morais» (Cf. «Quem tem medo de vampiro?», in *Dinorá*) que são suas personagens, revelam o diálogo da ficção de Dalton Trevisan com a herança realista/naturalista.

Ao cabo, seus Joões e Marias são produto de um meio provinciano e filisteu, tipificando arquétipos filogênicos que compõem os totens e tabus da moral e família burguesas. Essa herança (deuteronômica?) personifica-se no Pai, violento, ciumento, o *rei da terra*, a quem são devidas, na *força do homem*, todas as concubinas peticinhas. Na Mãe, Maria santíssima, heroína e mártir ou gralha esganiçada, castradora das conquistas boêmias e crepusculares do *rei do lar*. Na Pecadora, Maria adúltera, prostituta ou prostituída, às vezes Madalena arrependida de seus descaminhos. No Galã, amado de todas as *taxi-girls*, rei cafetão dos randevus, protótipo do priapismo que faz a *força do homem*. No Filho, edipiano Absalão, invejoso do poder do Pai, ansiando, contraditoriamente, destroná-lo e assimilá-lo.

Relações regidas pela (antropo)fagia oral e genital, pela busca de *comunhão* e comunicação, na incorporação canibalesca do outro, suas personagens (note-se-lhe o matiz naturalista do vocabulário) *pastam*, *chupam*, *devoram*, *lambem*, *relincham*, *babujam*, *sugam*, *bufam*, *fungam* – expressões da bestialidade humana, totemizada no Vampiro.

⁵ «O falo ereto – única ponte entre duas almas irmãs.»; «Ele mordisca o seio direito: – Aqui o pão. Depois o esquerdo: – Aqui o vinho. Tão iguais, por que sabem diferente? – Agora molho o pão no vinho» (*Ah, é?*).



7. E (sobre)viva o Estilo lapidar!

Leitor, confesso, dos clássicos, Dalton Trevisan não esconde sua admiração pelo virtuosismo machadiano da meia-frase, do subentendido, da insinuação – articuladores, como vimos, de sua *estilística do tácito*. Insere, entre as pequenas delícias da vida, «um e outro conto de Tchekov». Mas deixa tácita uma lição que permeia seu universo ficcional: a de Flaubert.

Na figura que engendrou para si do Anacoreta, pode-se ler a metaforização de ensinamentos de Flaubert: o ficcionista deve evitar o prender-se à engrenagem social; é permanecendo à parte, e num isolamento relativo, que poderá observar e pintar com mais justeza e fidelidade a realidade exterior – flaubertianamente reduzida a «l'embêtement et les ignominies de l'existence!».

Coincidentemente com Flaubert, não transforma a ficção em arma de combate ou palanque de teses sociais, políticas ou econômicas: «Não escreve (cochicha Dalton à orelha de *Faca no coração*) para mudar a vida, melhorar o mundo, salvar sua alma. O papel branco vale mais coberto de palavras? Toda a sua desculpa de escrever». Ou seja, a finalidade básica de um escritor é *escrever* – leia-se: compor uma obra de arte. O absenteísmo não implica, contudo, alienação ou inexistência de uma postura ética e moral. Na contraface de suas histórias nada exemplares estampa-se, tácita, a lição de proveito e exemplo.

O apuro formal preconizado por Flaubert, sob a égide clássica do *limae labor et mora*, repercute no incansável reescrever a que se dedica Trevisan. Flaubert torturava-se dias, semanas, meses a procurar *le mot juste*, a burilar uma frase, um parágrafo? Trevisan não fica atrás. Lembem-se os já citados – «Escolhe as palavras no cuidado de quem, ao morder, sente um espinho na doçura do peixe». «Em busca da palavra certa? Fácil, meu chapa. Siga o fio furtivo da pulga que costura o pêlo negro do cachorro» (234).

Anacoreta, também escreve «longe do estéril turbilhão da rua». E, bilaquiana versão cabocla de Flaubert, «trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua», convicto de que «para escrever o menor dos contos a vida inteira é curta. Nunca termina uma história – basta reler para escrever de novo».

Será exagero dizer que a concisão e condensação da *estilística do tácito* em Trevisan, sobretudo a praticada ultimamente em seus haicais ou “ministórias”, corresponde à ambição extrema de Flaubert: compor uma obra que fosse pura forma, abolido o conteúdo material fornecido pela observação ou tornado mero pretexto, uma ocasião para o exercício puro e simples do estilo, tornado auto-suficiente, autocomunicante?

Um poeta, enfim, cuja obsidente demanda pelo *mot juste* persegue, à Verlaine e, sobretudo, à Flaubert, o *fiat lux* do Verbo primordial. Sua concisão *lapidar* – «o estilo do suicida no último bilhete» –, ambiciona ser a inscrição definitiva de uma fatia de vida que, intempestivamente amputada ao Tempo, deseja eternizar-se, lembrada no mármore (parnasiano, sim) da Forma. A ficção precita e maldita de Trevisan vem progressivamente cultuando a Arte pela Arte – na sua mais bela acepção clássico-horaciana e flaubertiana do *limae labor et mora*.

Na beleza formal perseguida, ínsita e tácita, a sublimidade moral, como cria Flaubert – «soleil [qui] pompe à lui toutes les crasses de la terre».

No amante do haicai, incubo, o poeta – *wet dream* de que virgem *anima*-maria reprimida?⁶ –, capaz de tratar com delicado e comovido lirismo a degradação humana (vejam-se, a propósito, contos como «Os três presentes», «O anjo», «A mãe do menino», «Retrato de Katie», insertos em *Os mistérios de Curitiba*).

E, em sua raiz flaubertiana, incubo poeta de parnasiana extração. (Que Deus me livre e guarde de suscitar sua ira. Nem me passa equipará-lo a claudicações emilianamente poéticas!)

⁶ «O amor é uma corruíra no jardim – de repente ela canta e muda toda a paisagem.»; «Solta do pessegueiro a folha seca volteia sem cair no chão – um pardal» (*Ah, é?*).



Mas, no culto da Forma, Deusa Serena, Dalton Trevisan vem lapidariamente empunhando seu cinzel em prol do Estilo – única lápide capaz de, tácita, encerrar o inefável inscrito na Realidade?

– Desista, cara. Já tentou riscar no papel o vôo fácil da corruíra catando ao vento ossinho de borboleta?

– Ah, é?

Bibliografia

ATAÍDE, Vicente de Paula, *Aspectos do conto de Dalton Trevisan*, Curitiba, 1969 (tese).

PORTELA, Eduardo, *Dimensões II*, Rio de Janeiro, Agir, 1959, p. 125-237.

WALDMAN, Berta, *Do Vampiro ao Cafageste – Uma leitura da obra de Dalton Trevisan*, São Paulo, Editora Hucitec/Editora da Unicamp, 1989.



José Maria Rodrigues Filho
Universidade de Mogi das Cruzes
São Paulo

“Uma Galinha”: um conto modelar de Clarice Lispector

Palavras-chave: Clarice Lispector, conto, literatura brasileira.

Keywords: Clarice Lispector, short story, Brazilian literature.

Resumo: No conto «Uma Galinha», Clarice Lispector, partindo de uma história muito simples, constrói um texto literário complexo e sedutor.

Abstract: In her short story «Uma Galinha», Clarice Lispector taking a simple storyline as point of departure, succeeds in building up a complex and seductive literary text.

A autora em foco estreou com o gênero romance, apresentando ao público leitor a obra denominada *Perto do Coração Selvagem*, em 1944. Na perspectiva de definir em sua trajetória literária a narrativa de índole filosofante e introspectiva, Clarice Lispector publica o seu primeiro livro de

contos *Laços de Família*, em 1960. Nele encontra-se uma narrativa que, segundo a crítica, projetou-se como um dos exemplares mais perfeitos do gênero contístico. Trata-se de um texto intitulado «Uma Galinha»¹.

Tematicamente, este exemplar não representa a totalidade das facetas do universo ficcional da escritora. No entanto, ao ser focalizado separadamente esclarecerá acerca dos fundamentos da arte contística de matiz reflexiva e psicológica. Além de paradigmaticar as narrativas posteriores da escritora, essa pequena jóia é influenciada pela linha existencialista sartriana, embora, nunca em entrevistas, a autora tivesse afirmado categoricamente esta sua adesão.

O enredo, a partir da decupagem da seqüência das ações, de forma expositiva, retrata as peripécias de uma galinha que seria o almoço de uma família, num domingo qualquer em uma cidade brasileira. Repentinamente alça voo e foge da cozinha onde estava desde sábado, encolhida num canto. A trajetória de sua fuga perfaz o roteiro que vai da cozinha para o terraço do vizinho e em seguida para o telhado das casas do quarteirão. O dono da casa resolve interceptá-la e vai em seu encalço. Após curta perseguição pelos edifícios e muros do quarteirão, ela é capturada. Quando, então, acontece um fato inesperado. Exausta e surpreendida pela perseguição e conseqüente captura, a galinha põe um ovo. Logo em seguida, afeita instintivamente para esse ato em razão de seu sexo, a maternidade aflora-lhe os sentidos e assim ela senta-se sobre o ovo para chocá-lo. A menina e o pai estarecidos em vista do ocorrido se negam a comê-la como almoço. A mãe dá de ombros e não a mata. E assim, a

¹ Clarice Lispector, «Uma Galinha», in *Laços de Família*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983, p. 33-36.



galinha passa a viver com a família, como membro do clã, até que um dia, matam-na para satisfazerem os seus apetites de sobrevivência.

O que se pode aferir de uma estória tão banal e acerca de toda essa celeuma narrada em três páginas no livro? Com relação à estética do conto, àquilo que a teoria literária classifica, tendo como parâmetro taxionômico, tal como a extensão ou tamanho de uma narrativa curta, essa forma de aferição sempre encontrou interferências teóricas de vários fundamentos da crítica literária. No entanto, parece ainda ser o critério da extensão aquele que melhor engloba as características principais do gênero. Neste particular, o essencial reside no limite que é oferecido pelo suporte, a folha de papel, e naquilo que foi equacionado lingüisticamente e literariamente, consignado pela forma do gênero quanto à discursividade prosaica. Essa limitação quanto à extensão parece ser fundamental para o sucesso do *corpus* em questão, como exemplaridade do gênero, quanto ao sintetismo já mencionado no título deste artigo.

A arte do contar em conto pressupõe uma disciplina que juntamente carrega as qualidades e destrezas artísticas do *scripteur*. A questão se multiplica, então, pelos estudos que, segundo Edgar Allan Poe se afirmam na teoria literária de que o conceito de extensão provoca um efeito de reação único e especial no leitor em função dessa dosagem formal². É assim que vigora a conformidade ficcional a despeito do digressivo vago promovido nos romances.

Essa disciplinização do consensual, abalizado por uma criativa formatação e síntese discursivas da matéria narrada, configura-se modelar em «Uma Galinha», de Clarice Lispector. Esse texto, em se tratando de um conto do real, em oposição aos contos do fantástico³, apresentou-se, desde seu surgimento, um desafio à crítica literária. A concentração de mistérios da realidade implicadas no *corpus* em função do eixo diegético, já decupado anteriormente no início deste artigo, retrata o tom filosofante proposto pelo narrador que procura antropomorfizar, em todas as suas intervenções, as atitudes da galinha como forma de refratar o plano psicológico das personagens envolvidas, a menina, o pai e a mãe. O narrador, ao detectar e aferir planos existencialistas, descreve as três necessidades básicas da humanidade: matar (abater) para alimentação; a questão da sobrevivência e as circunstâncias passionais ocorridas na vida do ser humano.

Todo esse itinerário é primorosamente equacionado no conto de Clarice Lispector. Primeiramente são levados em conta os principais pontos da ação em função da síntese cognitiva do caso e tema impostos na narrativa. Em claros episódios, em função das fases do desenvolvimento da ação, pode-se deparar com momentos de alto valor semionarrativo: a galinha vista como alimento, pronta para o abate; a micronarrativa seqüencial finita configurada na fuga, perseguição e captura; o ponto nuclear, episodicamente tenso quanto ao *pathos*, quando a galinha põe o ovo e choca-o; a compaixão dos membros da família; a provisória salvação da galinha; a vivência da galinha como membro da família; o passar do tempo e o conseqüente desenlace semantizado na conversão ao estado inicial cíclico, fixado pela abate.

Num quase programa de disposição mítica, o quadro cíclico proposto no epílogo, ao ser observado o trecho, «e passaram-se anos», caracteriza um sem tempo metafísico e circular onde tudo se repete em forma de texto em aberto.

No engendro do conto, como um todo unificado, a intervenção do narrador se coloca como um fato fundamental e decisivo para o controle do plano quantitativo e na velocimetria da diegese. Implicado com a mundividência da autora em questionar, no animal, características da natureza humana, como ser vivo. Essas relações se voltam para o plano antropológico já visto em outros contos da autora como «O Búfalo»⁴ e «Macacos»⁵. Por esse procedimento, a

² Edgar A. Poe, «The philosophy of composition», in *The Fall of the House of Usher and other writings*, London, Penguin Books, 1986, p. 480-492.

³ Armando Moreno, *Biologia do Conto*, Coimbra, Almedina, 1987, p. 48.

⁴ Clarice Lispector, *op. cit.*, p. 147.

⁵ Clarice Lispector, «Macacos», in *Felicidade Clandestina*, 8.ª ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1994, p. 104.



galinha, aos olhos do narrador, é tributária de uma adjetivação própria dos humanos, tais como nestes passos do discurso: «apalpada em sua intimidade», «luta selvagem pela vida», «a galinha tinha de decidir», «sozinha no mundo, sem pai nem mãe»; culminando com a postulação, «a galinha é um ser». Tudo isso ocorre antes que a galinha simbolicamente pusesse um ovo.

Em forma de digressão, notoriamente curta, redigida num só parágrafo, o narrador se posiciona em dois momentos de avaliação dentro do conto, antes e depois do episódio do ovo. É assim que, no primeiro momento, a adjetivação antropomórfica recobre a ave com estatutos de humanidade e a coloca em níveis filosóficos verdadeiramente além de sua espécie. Essas digressões filosóficas ocorrem de forma sintética, por conta dessa formatação econômica a que a autora se propôs com rigor, organizando um todo unificador, de tal forma bem feito que o seu entendimento somente se completa em função dos ditames da arte do conto.

O segundo momento, após o episódio do ovo, é preenchido por digressões contínuas num tom mais vincado, quanto aos pressupostos do existencialismo, os quais suportam o arcabouço ideológico do texto, confirmado assim, na passagem «inconsciente da vida que lhe fora entregue». O narrador não deixa, em todos os passos da narrativa, de estabelecer paralelos entre a caracterização humana da galinha e seu primitivo destino de animal, analogia essa definida na passagem «na sua cabeça de galinha, a mesma que fora desenhada no começo dos séculos».

Esse contraponto entre o humano e o zoomórfico remete o conto ao seu congêneres arquitextual, a fábula, ao mesmo tempo em que estrutura uma dinâmica lúdica e transcendente em relação ao comportamento e à escatologia do ser humano na terra, os seus enigmas como ser perante a morte e a mitificação dos mistérios da existência.

Em depoimento dado a uma publicação da Editora Ática, Clarice Lispector descreve a gênese desse conto:

«Uma Galinha» foi escrito em cerca de meia hora. Haviam me encomendado um crônica, eu estava tentando, sem tentar propriamente e terminei não entregando: até que um dia notei que aquela era uma história inteiramente redonda, e senti com que amor a escrevera. Vi também que escrevera um conto, e que ali estava o gosto que sempre tivera por bichos, uma das formas acessíveis de gente.⁶

Pode-se aferir que, por essa declaração, a autora confirma a sua predileção pela temática animal/ser humano, bem como pelo gênero de narrativas curtas, ou seja, a crônica e o conto.

Ao serem ressaltados os aspectos da economia narrativa, cumpre-se ainda destacar as fórmulas empregadas no conto quanto à configuração do espaço e do tempo, elementos polarizadores da ação. O âmbito espacial não passa de um quarteirão, de uma cozinha e de um quintal, descritos somente pelos substantivos dêiticos, sem informação alguma acerca da disposição, tamanho e composição dos recintos. O mesmo ocorre com o tempo que é construído discursivamente, com modelos aspectuais que delineiam a cronometragem da história no discurso, por meio de fórmulas consagradas pelas literaturas. Para a exemplificação desse traço basta citar o início da narrativa que é feito por meio de uma fórmula tradicional nos contos maravilhosos, «Era uma galinha de domingo». Nesse sintagma, por silepse, estão registradas as substâncias fabulares do «era uma vez», bem como uma solução cronotópica, designada pelo dêitico temporal «domingo», retratando o hábito no Brasil de se comer galinha nos fins de semana, portanto tempo e espaço familiares.

Toda essa construção resulta em estratégias narrativas de sumarização do plano narrativo, no qual ocorrem as técnicas do suspense⁷, juntamente com as regras das três unidades, como

⁶ Clarice Lispector, *Para não esquecer; crônicas*, São Paulo, Ática, 1978, p. 57.

⁷ Sean O'faolain, *The short story*, 3. ed., Bristol, Mercier Press, 1972.



registro compactante da intriga e da tensão. Para isso concorrem, no caso, uma só protagonista (a galinha), um único espaço a casa (da família) e um tempo decupado: na parte incoativa, «Era uma galinha de domingo» e no epílogo: «Até que um dia mataram-na comeram-na e passaram-se anos».

Essas dimensões reduzidas, segundo Boris Eikhembbaum⁸ se pronunciam na parte terminativa do conto com uma conclusão e desfecho inesperados. Por essa razão, no conto «Uma Galinha», o referido epílogo não passa sintaticamente de um período coordenativo assindético a concluir essa odisséia patética, cuja brevidade do relato, com força de clareza, conforma-se com a teoria de Norman Friedman⁹, para quem um conto deve ser uma narrativa curta em oposição ao romance e à novela

As excepcionalidades da escritura de Clarice Lispector nesse aspecto são celebradas neste conto «Uma Galinha» que já ganhou a admiração e o reconhecimento da crítica em muitos ensaios e análises. Trata-se de um universo de significações que essa pérola da literatura contística brasileira suscitará sempre para os ensaístas, cuja atenção se voltará, sempre, em reconhecê-lo como um objeto literário modelar da literatura racionalizante. Para tanto, ao finalizar esta linhas, vale a pena confrontar estas poucas ponderações com o pronunciamento de Affonso Romano de Sant'Anna:

Pode se dar que o crítico ande também pelo mundo ficcional de Clarice Lispector e não lhe descubra o tesouro onde ele aparentemente mais se exhibe. Pode a riqueza estar do lado de fora, no vazio insituável. Pode até ser atingido aleatoriamente, estar escondido onde menos se espera, por exemplo, nos sujos *quintais* ou na impureza dos métodos aplicados na análise¹⁰ (grifo nosso)

Tal é esta estória ordinária, banal e vulgar de «uma galinha» e seu «ovo» a despertarem a consciência dos leitores para o entendimento simbólico das «cozinhas», «quintais», «muros» e «quarteirões» da existência.

Bibliografia

BOSI, Alfredo, «Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo», in *Conto Brasileiro Contemporâneo*, 3.ªed., São Paulo, Cultrix, 1978.

EIKHEMBAUM, Boris. M, «Sobre a teoria da prosa», in *Teoria da Literatura, formalistas russos*, Porto Alegre, Editora Globo, 1970.

FRIEDMAN, Norman, *What's makes a short story short?*, The Univ. of Georgia Press, 1958.

LISPECTOR, Clarice, «Macacos», in *Felicidade Clandestina*, 8.ªed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1994, p. 104.

LISPECTOR, Clarice, «Uma Galinha», in *Laços de Família*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.

⁸ Boris. M. Eikhembbaum, «Sobre a teoria da prosa», in *Teoria da Literatura, formalistas russos*, Porto Alegre, Editora Globo, 1970, p. 147.

⁹ Norman Friedman, *What's makes a short story short?*, The Univ. of Georgia Press, 1958, p. 134.

¹⁰ Affonso R. Sant'anna, «Laços de Família e legião estrangeira», in *Análise estrutural de romances brasileiros*, 5.ªed., Petrópolis, Vozes, 1978, p. 182-212.



- LISPECTOR, Clarice, *Para não esquecer; crônicas*, São Paulo, Ática, 1978.
- MAGALHÃES JR., R., *A Arte do Conto*, Rio de Janeiro, Boch Editores, 1972.
- MORENO, Armando, *Biologia do Conto*, Coimbra, Almedina, 1987.
- O'FAOLAIN, Sean, *The short story*, 3. ed. Bristol, Mercier Press, 1972.
- POE, Edgar A, «The philosophy of composition», in *The Fall of the House of Usher and other writings*, London, Penguin Books, 1986.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, 5.ªed., Coimbra, Almedina, 1996.
- SANT'ANNA, Affonso R., *Laços de Família e legião estrangeira*, in *Análise estrutural de romances brasileiros*, 5.ª ed., Petrópolis: Vozes, 1978.





Maria Sofia Pimentel Biscaia
Universidade de Aveiro

Seguindo o rasto do sacrifício em 'The Werewolf' de Angela Carter

Palavras-chave: Angela Carter, gender studies, subversão, conto de fadas, Capuchinho Vermelho, sacrifício

Keywords: Angela Carter, gender studies, subversion, fairy tales, Little Red Riding Hood, sacrifice

Resumo: A escrita de Angela Carter é reconhecidamente comprometida com políticas feministas. Ao visitar novamente um dos mecanismos emissores de papéis culturais tradicionalmente defensores de uma ordem falocrática, o conto de fadas, a escritora pretendeu subverter o conteúdo do mesmo. Contudo uma leitura de «The Werewolf» permite questionar se, apesar das suas intenções, não terá Angela Carter transmitido, e portanto reforçado, um dos mais comuns mitos: o do sacrifício feminino.

Abstract: Angela Carter's writing was committed to issues related with gender politics. The writer aimed to subvert the subliminal content of the fairy tale by presenting her own versions since traditionally it has been used as a mechanism to transmit cultural roles which reinstate a phallogocentric social order. However, a close reading of «The Werewolf» allows one to question whether she has not reused ineffectively and therefore reinforced a common misogynistic myth, that of female sacrifice.

Chamber and Other Stories. Recorrendo mais à tradição folclórica transmitida via oral do que às versões cristalizadas na literatura a autora dá-nos a conhecer a sua visão que paradoxalmente denota admiração pela forma mas desprezo por algum do conteúdo. Em «The Werewolf» e «The Company of Wolves», o conto aqui em questão e outra reescrita do *Capuchinho Vermelho* pertencente à mesma colecção, os dois mitos acima citados (a virgem redentora e a mãe conciliadora) são anulados em favor de uma virgem assexuada, outra que utiliza a sua libido para ela própria cativar o lobo e de uma avó (a segunda mãe) que emerge como animal predador. Pela invalidação desses mitos parece inerente a negação da vitimização feminina

I believe that all myths are products of the human mind and reflect only aspects of material human practice. I'm in the demythologising business.

I'm interested in myths – though I'm much more interested in folklore – just because they are extraordinary lies designed to make people unfree.¹

All the mythic versions of women, from the myth of the redeeming virgin to that of the healing, reconciliatory mother, are consolatory nonsense; and consolatory nonsense seems to me a fair definition of myth, anyway.²

O compromisso de Angela Carter de combater os mitos néscios, literalmente sem sentido, de que são alvo as mulheres levou-a a reescrever vários contos de fadas reunidos em *The Bloody*

¹ Angela Carter: *Shaking a Leg, Collected Journalism and Writings*, editado por Jenny Uglow, Chatto & Windus, Londres, 1997, p. 38.

² Angela Carter, *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*, Londres, Virago Press, 1979, p. 5.



que os acompanha; a menina não é atacada por um lobo faminto, não assiste passivamente ao seu salvamento nem por lenhador nem caçador e a avó não é devorada.

De modo a que os trâmites do padrão sacrificial pudessem ser postos a descoberto houve necessidade de os reutilizar subversivamente pelo que residem no texto certos elementos sacrificiais. Contudo, se de um lado Carter desfiava as estruturas sacrificiais contidas em determinados mitos, de outro lado tecia a sua própria versão, que mesmo ao incluir elementos novos e ao retirar os 'nocivos', parecia certificar o paradigma.

O primeiro elemento novo é a criação de um ambiente primevo associado a um espaço cultural de reminiscências medievais. O texto abre com uma descrição do ambiente físico extremamente adverso. É um contexto invernal que poderia indicar a familiaridade do ambiente dos contos de fadas nos quais a mudança de estações tem um valor simbólico mas que, ao invés do que é habitual, não pretende contrastar com o coração quente, benévolo, das personagens. Pelo contrário, esse ambiente é indicador da rudeza e crueldade dos intervenientes:

It is a northern country; they have cold weather, they have cold hearts.

Cold; tempest; wild beasts in the forest. It is a hard life. Their houses are built of logs, dark and smoky within. There will be a crude icon of the virgin behind a guttering candle, the leg of a pig hung up to cure, a string of drying mushrooms. A bed, a stool, a table. Harsh, brief, poor lives.³

A brevidade das descrições, conseguida quer por uso de ponto e vírgula obrigando a pausa quer por frases curtíssimas, aponta para a agreste simplicidade de uma existência humana que se prevê lacónica e pouco propensa a deambulações ontológicas. A escuridão do Inverno é a escuridão das suas vidas sem prazer que coloca

as pessoas ao nível da selvajaria das outras bestas que fazem da floresta a sua casa. As habitações, que nos tradicionais contos de fadas aparecem como locais de abrigo ou de perigo onde uma vez ultrapassado o teste se desencantam, são meras extensões de uma floresta temerosa, parte desse corpo englobante desprovido de magia. A expressão «wild beasts in the forest» pretende portanto definir os lobos, os ursos, os javalis, os vampiros, as bruxas, até o diabo e abranger também os humanos que são repetidamente referidos apenas como «they». Até o adjectivo «crude» usado para descrever a imagem da sua protectora, a Virgem, indica rudeza, imperfeição e naturalidade.

A religião é introduzida não tanto como factor de possível salvação mas antes no seu aspecto terrífico, atenta a todos os indícios de danação. Desta maneira, a Virgem ficará reduzida a esta exígua referência enquanto o diabo e as bruxas merecem por parte de Carter uma elaboração vasta tendo em atenção a extensão total do conto. A menção ao clima e a estas figuras não é de todo secundária considerando ainda que são elaborações que antecedem a narrativa principal; fazem parte de uma caracterização indispensável que a autora salvaguardou de se perder no conto ao colocá-la no início. É de facto através do diabo e particularmente das bruxas que a noção de sacrifício é introduzida.

O diabo tem uma directa relação com a morte dado que as suas supostas aparições acontecem no cemitério, território a que os relatos religiosos não o costumam restringir. Já sugerida no clima tempestuoso, na matança presente na carne de porco pendurada para curar e pelos cogumelos que não são venenosos mas outros há na floresta que o são, a morte entrelaça-se assim com a figura do diabo que a imaginação aterrorizada se encarrega de produzir:

³ Angela Carter, «The Werewolf», in *The Bloody Chamber and Other Stories*, Londres, Penguin, 1979, p. 108. Indicações futuras relativas à paginação serão feitas no corpo do texto entre parêntesis.



To these upland woodsmen, the Devil is as real as you or I. More so; they have not seen us nor even know that we exist, but the Devil they glimpse often in the graveyards, those bleak and touching townships of the dead where the graves are marked with portraits of the deceased in the naïf style and there are no flowers to put in front of them, no flowers grow there, so they put out small, votive offerings, little loaves, sometimes a cake that the bears come lumbering from the margins of the forest to snatch away. (108)

Nesta terra de desolação onde nem flores existem a população recorre às oferendas votivas, recordando as dedicações a divindades pagãs a que determinados sacrifícios aparecem ligados. Aqui não é só morte e vida que estão entrelaçados pela oferenda de pão nas campas; existe também a representação de um vínculo de características primordiais entre os humanos e a floresta; a natureza bravia, na forma do urso, recolhe o pão e poupa por algum tempo os humanos indefesos.

Para além do primitivismo existencial, existe igualmente uma caracterização de ambiente de teor medieval através da inclusão de superstições populares e crenças cristãs que pelo sacrifício exorcizam um mal que a autora, com o seu sarcasmo denunciador, revela ser inexistente:

At midnight, especially on Walpurgisnacht, the Devil holds picnics in the graveyards and invites the witches; then they dig up fresh corpses, and eat them. Anyone will tell you that.

Wreaths of garlic on the doors keep out the vampires. A blue-eyed child born feet first on the night of St John's Eve will have second sight. When they discover a witch – some old woman whose cheeses ripen when her neighbours' do not, another old woman whose black cat, oh, sinister! *follows her about all the time*, they strip the crone, search for her marks, for the supernumerary nipple her familiar sucks. They soon find it. Then they stone her to death. (108. Italics in the text)⁴

A inclusão do factor religião distancia definitivamente o texto de Angela Carter do conto de fadas. Os elementos referidos deste texto aproximam-se do conto popular do folclore anterior ao processo didacticista que pautou o conto de fadas particularmente com a versão de Charles Perrault no final do século XVII que adaptou o Capuchinho Vermelho às necessidades de uma classe alta cujos padrões sociais, estéticos e educativos eram bem distintos daqueles do povo. Perante a inserção do fenómeno cristão e das superstições de cariz medieval que recordam as gravuras de Baldung-Grien e as pinturas de Bosch, apercebemo-nos que estamos ao nível do conto folclórico cujo discurso e imagética certamente acentuavam a dureza da vida do povo que o reproduzia⁵. Ao considerarmos a versão que Paul Delaure conseguiu reconstituir e publicar em Nièvre em 1885 como 'Conte de la mère grande' e que Jack Zipes identifica como a mais próxima das tradições populares orais verificamos por um lado ser

⁴ *Walpurgisnacht* refere-se ao mito germânico da noite do sabat das bruxas. A véspera da noite de São João assinala o solstício do Verão e o dia mais longo do ano após o qual se caminha de novo para o Inverno.

⁵ Tenho em mente particularmente *O Noivo Enbruxado* e o *Sabat das Bruxas*, de Baldung-Grien e *A Tentação de Santo António*, de Bosch onde o pintor incluiu a representação de uma missa negra. Outros exemplos que retratam especificamente a relação do diabo e das bruxas são abundantes. Ulrich Molitor, em 1489, no seu *Von den Unholden und Hexen*, ilustrou demónios e bruxas voando juntos para as celebrações do sabat e o diabo em relações carnavais com uma bruxa.



uma versão mais sangrenta e por outra mais fidedigna quanto à verdadeira postura da aldeã perante o perigo de ataques de animais selvagens. Está portanto bastante distante da função regularizadora da sociedade e manutenção de uma determinada ordem social e sexual tal como foi posteriormente concebida por Perrault e consubstanciada em 1812 pelos Grimm⁶. Jack Zipes descreve assim a diferença:

Whereas the oral tale referred directly to actual conditions in the country faced by peasants and villagers, Perrault's literary version assumed a more general aspect. It talked about vanity, power, and seduction, and it introduced *a new child*, the helpless girl, who subconsciously contributed to her own rape. Gone are the alleged cruelty and coarseness of the oral tale.⁷

Vários elementos que são relevantes para esta discussão foram devidamente "saneados" nas versões impressas: a existência de um lobisomem em detrimento de um lobo, a inexistência de capa e de qualquer material de cor vermelha, a matança da avó cuja carne é armazenada e o sangue engarrafado para serem consumidos pela neta, o despojar das suas roupas a pedido do lobisomem e posterior fuga sem ter sido molestada. Não parecem residir portanto dúvidas que Angela Carter estava informada dos contornos do conto antes de serem remodelados por Perrault já que os utilizou ou em «The Werewolf» ou em «The Company of Wolves». Carter parece ter querido um retorno às origens, realizando um "return of the repressed", sendo que a repressão se refere à missão "civilizacional" de imposição de padrões de comportamento, maneiras, e auto-disciplina que abonavam os valores e o prestígio social que demarcava hierarquicamente a burguesia-aristocracia. Neste prisma, Carter pretendeu reavivar uma história em que a personagem feminina se vale a si própria, dos seus recursos e da sua esperteza, e que sem apoio nem de avó nem de couteiro (personagem salvadora criada por Ludwig Tieck em 1800) se desembaraça da ameaça que pende sobre si⁸. Por outras palavras, evitar a estrutura de dominação masculina de textos posteriores que inerentemente responsabilizavam a menina pela sua tragédia ao atribuí-la à ociosidade (ela detém-se a colher flores enquanto o lobo corre para a casa da avó), descuido (ela fala com um estranho) e desobediência (a mãe havia-a instruído para não sair do caminho).

Tendo como base o conto oral, Carter recupera a figura do lobisomem e, através deste, pode também introduzir a da bruxa que é uma figura que historicamente aparece aliada ao lobisomem. Na Idade Média a crença em lobisomens na Europa, nomeadamente em França (país que a par de Itália é o berço do Capuchinho Vermelho), era generalizada. Logo se verifica que a escolha da época histórica de «The Werewolf» não é casual. Contudo, a associação dos lobisomens com o diabo só acontece no final da Idade Média devido a uma mudança na teologia cristã que, tendo até então negado a sua existência, reconheceu na superstição da licantropia um meio de criar inimigos do diabo, criaturas reais que poderiam ser capturadas e castigadas em espectáculo judicial a que o povo assistia arrebatado. A Igreja conseguia

⁶ Para mais pormenores sobre as versões de Perrault e dos Grimm e da sua inserção no contexto cultural, político e da mentalidade das suas épocas vide a excelente introdução de Jack Zipes em *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*, Nova Iorque e Londres, Routledge, 1993, p. 1-88, particularmente 25-37 e 75-83.

⁷ *op. cit.*, p. 27. Itálico no texto.

⁸ O conto de Ludwig Tieck, «The Life and Death of Little Red Riding Hood: A Tragedy», é profundamente marcado pelo sentimentalismo cristão tal como o é, por exemplo, «The Story of Little Red Riding Hood» de Richard Henry Stoddard em 1864. Vide Jack Zipes, *op. cit.*, p. 99-128 e 188-192. Em última instância o lobo é sacrificado por falta de fé na justiça divina que corrigiria os males a que havia sido submetido.



deste modo reforçar a sua superioridade temporal e espiritual em tempos de crise já que não só o Protestantismo e Catolicismo se digladiavam entre si por conquista de crentes mas havia ainda que ter em atenção um vasto leque de seitas heréticas não-conformistas. Era um imperativo portanto impor um regime de controlo tão apertado quanto possível que resultava no exercício da intolerância religiosa. Assim se entende que durante os séculos XVI e XVII a excitação da caça às bruxas não distinguisse nos tribunais religiosos lobisomem de bruxa pois o híbrido era considerado o companheiro mais comum, a par do gato, da bruxa no cumprimento dos seus feitos diabólicos.

O intuito final do processo de perseguição de lobisomens e bruxas é visto por Zipes como uma necessidade de regularização das práticas e papéis sexuais de modo a preservar uma ordem social dominada pela masculinidade que, perante um novo contexto económico e religioso, enfrentava modificações sociais que eram potencialmente prejudiciais:

Whereas people in the early Middle Ages had assumed their nature to be determined by the social order and had also accepted the unity of inner and outer nature, the emergence of bourgeois relations of production and the increasing technological capacity to control nature brought about a division between human beings as subjects and the objective outside world. Along with these socio-economic factors, the Church distinguished human beings as 'electors' distinct from nature. The task of all good Christians was to subdue nature, drive out Satan and heretics from the world, restore order, and bring about God's kingdom on earth.⁹

Bruxas e lobisomens pertenciam à categoria da natureza que se exigia fosse dominada pelo pensamento civilizacional e pela autoridade religiosa. Angela Carter está ciente da convergência da bruxa e do lobisomem como representantes do Outro, que é um indomesticado ou uma criatura "natural". Essa convergência é concretizada numa única figura: a avó. Não surpreende pois que em «The Werewolf» haja o aproveitamento do fenómeno histórico da caça às bruxas que mais aliciante se torna para a autora porque tem particular importância para os interesses de valorização feminina na medida em que inverte a lógica do sacrifício: as bruxas são *mulheres* que por razões que carecem de substância (o queijo que cura quando o dos outros não, o gato que segue a sua dona) são apedrejadas até à morte, logo transformadas de motor maléfico em vítimas. Assim estabelece-se uma associação com a prototípica vítima, o *pharmakos* ateniense, o indivíduo que era alimentado e alojado pela cidade com o intuito de ser sacrificado em ocasião de crise que poderia ser política, uma guerra ou uma catástrofe natural.

O fenómeno da perseguição das bruxas não foi de todo único na História. Há registos de execuções de vestais durante os séculos I e II levados a cabo por purgação simbólica de determinada cidade quando esta atravessava uma crise ou tinha sofrido um desastre natural. O espectáculo da execução de uma Alta vestal, por exemplo enterrada viva, revestia-se de uma importância política ao nível da recuperação de confiança no imperador que iria conseguir salvar os demais da obliteração com aquele sacrifício. Neste quadro a questão da culpabilidade de certo crime, de facto da existência inclusive de crime, está ausente. A bruxa torna-se uma vítima sacrificial pela idade que não lhe permite fazer um contributo activo para o bem geral e pelo seu género; uma vida socialmente dispensável mas comunalmente primordial através do sacrifício que todos salva. Este mecanismo René Girard denomina de vitimização substituta exercida por um movimento de violência unânime, isto é, em que toda a comunidade participa

⁹ *op. cit.*, p. 71.



para que todos possam ser abrangidos pelos benefícios do sacrifício e para que a culpa se dilua. Girard afirma que a vítima

is a substitute for all the members of the community, offered up by the members themselves. The sacrifice serves to protect the entire community from its own violence; it prompts the entire community to choose victims outside itself. The elements of dissension scattered throughout the community are drawn to the person of the sacrificial victim and eliminated, at least temporarily, by its sacrifice.¹⁰

A relação da bruxa com o diabo em «The Werewolf» é apresentada como uma colecção de clichés de modo a realçar a falta de base, tal como Girard enuncia, já que a preponderância é atribuída não à vítima mas ao acto sacrificial em si; as motivações, que nem precisam de ser realmente credíveis, são as crenças de necrofagia, o vampirismo, as orgias na walpurgisnacht, um nascimento de mau presságio (também o diabo se diz ter nascimento com os pés para a frente) de um bebé com poderes visionários e a descoberta real ou imaginária da marca distintiva da bruxa¹¹. Esta marca é a verruga na mão tomada por terceiro mamilo: «They knew the wart on the hand at once for a witch's nipple» (109-110). Assim, se confirma a sua intimidade com o diabo que já era perceptível quando a neta a descobriu das mantas da cama e ela se contorceu «like a thing possessed» (109). É claro que ao estabelecer esta ligação a autora espera que o/a leitor/a identifique a verdadeira causa, a dor.

Martha Reineke em *Sacrificed Lives: Kristeva on Women and Violence* relata que na Alemanha do século XVI, em pleno frenesim de caça às bruxas, o tribunal inquisitorial impunha duas condições para que alguém fosse considerado/a bruxo/a: três denúncias independentes (normalmente obtidas de mulheres que pela tortura denunciavam outras mulheres conhecidas pelo seu comportamento excêntrico ou fora do vulgar ou por serem mulheres conhecidas na sociedade, como por exemplo as parteiras) e pela marca do diabo (uma marca de pele insensível à dor quando picada ou que não sangrasse). Esta marca era com frequência um terceiro mamilo. Reineke argumenta convincentemente que as bruxas são vítimas sacrificiais preferenciais já que estas tendem a viver à margem da sociedade e da instituição patriarcal que protege (ou aprisiona, dependendo da perspectiva) as mulheres: a família. Eram vistas como sendo particularmente perigosas aquelas mulheres que conseguiam sobreviver razoavelmente fora do foro marcado pela masculinidade e mais ainda se prosperavam dado que representavam uma ameaça para a ordem económica. Sendo que a caça às bruxas tem sido vista como uma reacção social a uma forma de poder não autorizada nem sancionada por instituições masculinas é desconcertante pensar que ao não defender a bruxa da sua história Carter rejeita esse mesmo poder alternativo e feminino.

Em «The Werewolf» a avó é portanto a bruxa e o lobisomem (não um mero lobo), ambos marcando-a como uma figura diabólica. Contudo, o único acto de agressividade ocorre na forma de animal, quando a avó não está na posse das faculdades humanas que lhe permitiriam fazer julgamentos morais. Em momento algum há referência de agressão contra algum daqueles que serão os seus assassinos ou contra a própria neta que determina a sua morte. O/a lobisomem de «The Werewolf» é desta maneira uma manifestação literária adequada da interpretação que Zipes dele faz num momento anterior à moralização cristã iniciada com Perrault: «Symbolically linked to the devil, the wolf is a powerful agent, but he was not necessarily used to punish 'sinners' in the folk tradition. The wolf was crucial in archaic thinking

¹⁰ René Girard, *Violence and the Sacred*, traduzido por Patrick Gregory, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1972, p. 8. Itálico no texto.

¹¹ Penso que é possível ver na referência de necrofagia a ligação com o consumo da carne da avó do conto recolhido por Delarue. Uma imagem remanescente disso mesmo é a perna de porco pendurada para curar.



as a representative of the human wild side, of wilderness. He was more a hazard of nature linked to sorcery and part of organic nature»¹². Pelo contrário é o sangue frio e calculismo da neta que faz com que o/a leitor/a veja nessa personagem a expressão da maldade tanto quando ela calmamente limpa a faca depois de ter mutilado um animal como quando incita a população a matar a sua avó, dando concretização à expressão inglesa “throwing someone to the wolves”. Igualmente significativo é que a neta se aproprie da casa da avó e prospere, isto é, que tenha obtido benefícios materiais directos e em termos de estilo de vida com a eliminação da avó. É caso para indagar se Carter consegue de facto construir um texto subversivo ou se reforça concepções anti-feministas quando a sua protagonista extrai a sua independência e o seu poder do exercício da violência.

A subversão em «The Werewolf» é extremamente arrojada já que se baseia na ausência, ausência das mais paradigmáticas características do conto aburguesado e em larga medida de um género, o masculino. Há a registar primeiramente a ausência da capa vermelha suprimindo o valor sexual da criança. Esta carga sexual está manifesta no conto «The Company of Wolves» quando a menina despe o seu manto vermelho, «the colour of poppies, the colour of sacrifices, the colour of her menses»¹³. Parece pois que relacionando o objecto à menstruação, portanto à assunção de uma sexualidade, a menina estaria necessariamente a aceitar um sacrifício inerente à feminilidade. Daí que ela o rejeite, se dispa ela própria e não careça que o lobo o faça. Ainda que este episódio seja inspirado na fonte folclórica, preservando até o pormenor das roupas serem atiradas para o fogo, a interpretação que nos é sugerida por Carter é bastante diferente indicando que cada reconto tem em consideração as preocupações do seu tempo. Se a menina foge do lobisomem numa primeira instância, com Carter ela aceita a sua sexualidade e abraça a do lobo também, salvando-o do seu comportamento sexual predatório.¹⁴ Ainda pela sua conotação sexual foram retiradas de «The Werewolf» as expressões e o próprio momento da confrontação que alude ao tamanho dos olhos, da boca e dos dentes do lobo travesti de velha senhora cuja imagem é levada mais longe ao concretizar a fusão e originando a avó lupina.

A outra manifestação da ausência refere-se aos papéis masculinos da história que são eliminados (do pai só se ouve falar na faca) ou absorvidos por uma figura feminina (avó lobisomem e menina que toma o lugar do caçador/lenhador/couteiro). Há ainda a inclusão de uma personagem alheia ao conto mas que aparece emprestada de outros contos, claramente em outros moldes: a bruxa. Quando o conto é tomado por mulheres pensar-se-á que tal feito representa um sucesso para a literatura feminina que conquista a autoria e os papéis para si. De certo que já não estamos perante uma menina indefesa, passiva e doce que necessita de intervenção masculina para salvar a sua honra (o ataque do lobo nas histórias do Capuchinho Vermelho é quase unanimemente aceite como tendo ressonâncias de um assalto sexual da libido masculina à recém conquistada maturidade sexual pavoneada com a

¹² *op. cit.*, p. 33.

¹³ Angela Carter, ‘The Company of Wolves’, in *The Bloody Chamber and Other Stories*, p. 117. Uma das versões do conto recolhidas por Charles Joisten nos anos 50 atribui o nome da protagonista ao facto de ela usar uma papoila nos cabelos. Vide Jack Zipes, *op. cit.*, p. 4-5.

¹⁴ Esta visão não é consensual já que alguns críticos encaram a decisão da menina como a única possível. É o caso de Patricia Duncker que vê a violação como acto inevitável e que de modo a minimizar as consequências a menina prefere entregar-se. Já Robert Clark interpreta o acto sexual como celebração da sexualidade por parte da menina mas que depende da aceitação dos parâmetros patriarcais que limitam o poder feminino. Vide respectivamente «Re-imagining the Fairy Tales: Angela Carter’s *The Bloody Chamber*», *Literature and History* 10/1, 1984, p. 3-14 e «Angela Carter’s Desire Machines», *Women’s Studies* 14, p. 147-61. A perspectiva de Duncker ignora o factor que Clark reconhece, o prazer, e que está bem patente no texto. Embora reconhecendo a existência dos problemas que os dois colocam, não considero que apresentem argumentos definitivos. Sendo uma menina astuta poderia a protagonista de «The Company of Wolves» ter arquitectado uma fuga, como a sua homóloga da tradição oral. A leitura deste conto parece indicar uma opção mais do que uma submissão ao auto-sacrifício.



capa encarnada). A questão sexual é inclusivamente bastante atenuada ou até eliminada quando se considera que neste caso o lobo é a própria avó e que não existem outros elementos para além do ataque que corroborem este ponto de vista, como por exemplo o diálogo entre lobo e menina na floresta pelo qual ele a tenta seduzir. No entanto, na versão de Angela Carter há uma alteração da fonte de violência que se desloca do elemento masculino (caçador/lenhador/couteiro) para o feminino (a menina) que gera contenda semelhante à suscitada em volta da figura homicida e vingadora de Sufiya em *Shame* de Salman Rushdie, isto é, discute-se em que medida é que a apropriação de poder por parte das mulheres passa pelo exercício de actos destrutivos nomeadamente de vidas humanas.

Na instância da Capuchinho de Carter é cometido um crime moralmente repreensível motivado pela ganância ou até por rivalidade feminina baseada na gasta visão de que as mulheres mais velhas devem retirar-se para dar lugar às mais novas. O segundo mecanismo apontado por Girard que opera no fenómeno do sacrifício é exactamente o do desejo mimético ligado à rivalidade que é causada pela ausência de uma definição de ser. Nas palavras de Girard: «The rival desires the same object as the subject, and to assert the primacy of the rival can lead to only one conclusion. Rivalry does not arise because of the fortuitous convergence of two desires on a single object; rather, *the subject desires the object because the rival desires it*»¹⁵. Mais adiante acrescenta:

[S/h]e desires *being*, something he himself lacks and which some other person seems to possess. Thus the subject looks to that other person to inform him of what he should desire in order to acquire that being. If the model, who is apparently already endowed with superior being, desires some object, that object must surely be capable of conferring an even greater plenitude of being.¹⁶

A motivação para a mudança de residência da rapariga é motivada portanto pela casa, o objecto em questão, não porque ela o deseje em si já que não há qualquer indicação nesse sentido, mas porque ao tomar a casa da avó está a tomar o seu lugar. Segundo uma perspectiva girardiana, está a adquirir ser e a preencher o seu sentimento de vazio ontológico. Já na versão de Ludwig Tieck a responsabilidade da morte da senhora cabe à neta que irresponsavelmente (subconscientemente) deixou o portão aberto permitindo a entrada do lobo¹⁷.

Por outro lado há que considerar que a menina ao assumir até espacialmente o lugar da avó se coloca na posição da futura vítima. Como a avó foi, ela agora é um «lone wolf». Daí a sua capa de velha que para além ser um *visual pun* de «a wolf in sheep's clothing» é, como foi para a avó a verruga, o indicador da vitimização recordando outra expressão: «a lamb to the slaughter»¹⁸. Mais persuasivo este raciocínio se torna ainda ao ter em mente a

¹⁵ *op. cit.*, p. 145. Itálico no texto.

¹⁶ *op. cit.*, p. 146. Itálico no texto.

¹⁷ Os aspectos que mais frequentemente são apontados como os defeitos da menina são a ociosidade e a vaidade. No entanto também o desejo de possuir o que é da avó aparece como uma das suas faltas em «Little Red Riding Hood» de Walter de la Mare (1927). Neste caso a ganância toma a forma de gula já que a menina cobiça a cesta de alimentos que leva à avó. Vide Jack Zipes, p. 208-214.

¹⁸ Vide comparativamente «Ye True Hystorie of Little Red Riding Hood or The Lamb in Wolf's Clothing» de Alfred Mills escrito em 1872. Nesta versão é o companheiro da menina, um cordeiro que «veste» o papel de lobo e que apesar do seu disfarce ser uma mera partida inócua e portanto ter sido perdoado por todos, a informação dada a rematar o conto é que «he shed his blood a few months after [...] for the good of his friends», Zipes, *op. cit.*, p. 192. Verifica-se portanto já a co-existência numa única personagem do valor simbólico do cordeiro e do lobo, a realização do sacrifício apesar da «inocência» da acção e o consumo da carne de um animal antropomorfizado, remanescente da ingestão usual das duas personagens femininas. Funcionando o cordeiro também como duplo da menina, a quem imitava em tudo incluindo à sua maior falta, a vaidade, deduz-se que a menina sofrerá consequências de índole análoga se não se emendar.



conexão que Reineke fez entre a feminilidade e a prosperidade. A menina portanto assume as funções que tradicionalmente aparecem atribuídas pela aparente contradição a duas personagens diferentes: sacrificadora e sacrificada ou cordeiro e lobo. Desta maneira, a figura da menina é monstruosa não apenas porque a sua imagem de inocência é falsa mas porque nela se infere a duplicidade de outras histórias de monstros como em *Frankenstein* (entre o humano e o inumano) e, mais arquetipicamente, em *Doctor Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson (entre o bom e o mau). Duplicidade é de facto a estratégia dominante em 'The Werewolf' através da qual se esboroam as distinções entre masculino e feminino (avó/lobisomem, menina/caçador, coiteiro ou lenhador), entre animal e humano (avó/lobisomem, menina/ovelha e menina/lobo) e entre o bem e o mal (avó/bruxa, menina inocente/assassina).

Outra perspectiva ainda vem obscurecer as interpretações mais positivas: o factor masculino pode estar tenuemente aludido mas é preponderante na acção. É com a faca do pai, símbolo fálico evidente, que a menina ataca lobo e avó e só por mimetismo de uma atitude que também pelos contos de fadas tem sido padronizada como masculina, a violência, pôde a menina alcançar os seus intentos.

Este tipo de paradoxos tem colocado os críticos em discordância já que se manifesta em várias obras da autora. A controvérsia tem todavia sido mais centrada em «The Company of Wolves». Os comentários gerados são significativos para esta discussão. Apenas para estabelecer os parâmetros em que esta disputa tem ocorrido tomarei como posições exemplificativas a de Patricia Duncker e a de Merja Makinen. A primeira argumenta que qualquer trabalho que evolua de um conto de fadas tradicional fica irremediavelmente preso na economia sexista que lhe é inerente:

the infernal trap inherent in the fairy tale, which fits the form to its purpose, to be the carrier of ideology, proves too complex and pervasive to avoid. Carter is rewriting the tales within the strait-jacket of their original structures. The characters she re-creates must to some extent, continue to exist as abstractions. Identity continues to be defined by role, so that shifting the perspective from the impersonal voice to the inner confessional narrative as she does in several tales, merely explains, amplifies and re-produces rather than alters the original, deeply, rigidly sexist psychology of the erotic.¹⁹

Makinen defende o uso do conto de fadas por parte de Carter alegando que cada um incorpora especificidades históricas e que logo não estamos perante uma forma literária universal e imutável:

Narrative genres clearly do inscribe ideologies (though that can never fix the readings), but later re-writings that take the genre and adapt it will not necessarily encode the same ideological assumptions. [...] When the form is used to critique the inscribed ideology, I would argue, then the form is subtly adapted to inscribe a new set of assumptions.²⁰

O cerne da questão parece pois ser se é possível concluir se há um novo conjunto de relações que podem ser retiradas dos contos de Carter e de «The Werewolf» em particular.

¹⁹ *op. cit.*, p. 6.

²⁰ Merja Makinen, «Angela Carter's *The Bloody Chamber* and the Decolonization of Feminine Sexuality», *Feminist Review* 42, 1992, p. 4-5.



Existe indubitavelmente uma reforma de qualidade feminina que parte, se distancia e subverte a fórmula já existente, uma fórmula moralizante e repressiva enraizada no inconsciente colectivo desde Perrault que advertia as jovens senhoras a não deixarem os lobos, especialmente os mais educados e ternos porque são os mais perigosos, a segui-las «[r]ight into their homes, right into their alcoves»²¹. Contudo a acumulação de significados cria um labirinto de aparentes incoerências que ora parecem ser libertadoras da condição feminina, ora parecem reforçar papéis tradicionais. Estas ambiguidades, entre as quais se encontra o sacrifício, são cuidadosamente tecidas e enlaçadas pela autora para que a um nível superior de leitura a sua escrita seja verdadeiramente revolucionária e distinta da voz literária masculina, vista com frequência, correctamente ou não, como autocrata e única, ou, posto nos termos bakhtinianos, monológica.

Bibliografia

CARTER, Angela, *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*, Virago Press, Londres, 1979.

CARTER, Angela, "The Werewolf", in *The Bloody Chamber and Other Stories*, Penguin, Londres, 1979.

CLARK, Robert, «Angela Carter's Desire Machines», *Women's Studies*, 14, p. 147-61.

DUNCKER, Patricia, «Re-imagining the Fairy Tales: Angela Carter's *The Bloody Chamber*», *Literature and History*, 10/1, 1984, p. 3-14.

GIRARD, René, *Violence and the Sacred*, traduzido por Patrick Gregory, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1972.

MAKINEN, Merja, «Angela Carter's *The Bloody Chamber* and the Decolonization of Feminine Sexuality», *Feminist Review*, 42, 1992, p. 2-15.

UGLOW, Jenny (ed.), *Angela Carter: Shaking a Leg, Collected Journalism and Writings*, Chatto & Windus, Londres, 1997.

ZIPES, Jack, *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*, Routledge, Nova York e Londres, 1993.

²¹ Citado em Jack Zipes, editor, *op. cit.*, p. 93.



Noélia Duarte
Universidade dos Açores

O «Decálogo» de David Mourão-Ferreira: formulação de uma poética

Palavras-chave: David Mourão-Ferreira; teoria do conto; "decálogo".
Keywords: David Mourão-Ferreira, short story theory; "decatalogue".

Resumo: O presente estudo explora a teoria do conto em David Mourão-Ferreira, tal como foi enunciada no "decálogo" que faz parte do prefácio que acompanha a obra *Os Amantes e Outros Contos*. Olhamos, assim, em conjunto, a parte da obra crítica e literária do autor em questão.

Abstract: The present study explores David Mourão-Ferreira's theory of the short story, such as it was formulated in the "decalogue" included in the preface to *Os Amantes e Outros Contos*. Therefore, we take a look at part of the author's critical and literary work.

Muitas vezes, o local escolhido para a concretização do discurso sobre a literatura é o próprio texto literário, outras vezes, poderá ser outro qualquer tipo de texto, de índole diversa, que com este relacione. Neste último conjunto, ganham relevo os prefácios, espaços privilegiados para a materialização deste mesmo discurso. É neste sentido que este estudo se propõe analisar o texto que antecede *Os Amantes e Outros Contos*,

de David Mourão-Ferreira: «Para o «Dossier» deste Livro»¹. Estudá-lo, porém, não significa que somente nos detenhamos no que seria apenas uma leitura imanente do texto em questão, mas sim que o tenhamos em conta também no que o transcende. Isto se justifica porque esta transcendência se revela de especial importância no entendimento da obra mencionada e, sobretudo, na apreensão da totalidade da obra do autor.

Partindo desta consideração, e olhando para os cinco tipos de relações transtextuais que Gérard Genette distinguiu, interessa-nos particularmente a que denomina de paratextualidade². Trata-se de um tipo de relação que o texto em si mantém com o seu paratexto, que se ocupa do seu enquadramento. Este enquadramento tanto pode ser já apontado no título,

¹ Este prefácio autoral aqui mencionado está datado de Outubro de 1981. Para este estudo, utilizaremos, desta mesma obra, a 7.ª edição, da Editorial Presença, 1996. A partir daqui, far-se-á apenas referência ao número de página.

² Sobre a paratextualidade, adianta Genette: «Le second type est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une oeuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte*: titre, sous-titre, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou alographes, qui procurent au texte un entourage (variable) [...]» (Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 9).



ou inserido no interior do mesmo volume, num acompanhamento mais alargado, na forma de prefácio ou posfácio. Como “texto liminar”³, o prefácio é também um pórtico que permite ao autor, valendo-se da dimensão pragmática do texto, comunicar com um seu leitor. Podemos também tomar conhecimento de um determinado método de trabalho.

Em determinadas obras, a sua importância vai para além do circunstancialismo de uma mera saudação por parte do autor, ou outro que tome o seu lugar, para adquirir a dimensão de texto fundacional no entendimento da obra que acompanha. É o que sucede com o prefácio autógrafo de *Os Amantes e Outros Contos*, que é, ao mesmo tempo, um estudo sobre a obra e um discurso sobre a arte do conto. Aqui se introduz, sob a forma de um «decálogo», a configuração de uma poética. Sendo esta uma ponderação que parte do pólo produtor, ela acaba por estabelecer uma ligação com outras reflexões do tipo, empreendidas por outros criadores: é o caso de Horacio Quiroga, no seu «Decalogo del Perfecto Cuentista»⁴.

Significativamente, David Mourão-Ferreira dá ao seu texto um título que é já em si uma declaração de intenções. Ou seja, o próprio autor elabora o «dossier» da sua obra, reunindo, no espaço do mesmo volume, o que sobre ela escreve e o que sobre a mesma se foi escrevendo. Tratou-se de juntar o que, à volta do texto, durante a sua circulação, se foi construindo. Para isso, Mourão-Ferreira serve-se do que, de duas entrevistas que deu, na altura da primeira e segunda edições da obra, mais importa para o entendimento da mesma e da visão do autor⁵. Antes, porém, e porque se trata de constituir um «dossier», começa por traçar o percurso acidentado que conheceu o texto, muito devido a circunstâncias de ordem histórica⁶. O autor recorda também, num sinal de reconhecimento, alguns dos trabalhos académicos e jornalísticos que contribuíram para o enriquecimento do seu trabalho.

Nesta perspectiva, a selecção a que foi procedendo é da maior importância, porque irá surgir depois listada sob a forma de um «decálogo». Isto é, os excertos das duas entrevistas dirão respeito a cada um dos elementos deste último. Nas partes seleccionadas, explica, portanto, quase ponto por ponto, o significado a atribuir a cada um dos seus «mandamentos». Muito embora o autor chame, posteriormente, a nossa atenção para o facto de pensar já de modo diferente sobre o que respondeu, o facto é que não é de modo diferente que selecciona as parcelas das entrevistas que deu⁷.

³ A expressão é de Genette: «Je nommerai ici *préface* [...] toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède.» (Sobre as diversas funções dos diferentes tipos de prefácios, cf. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 150).

⁴ A forma escolhida por David Mourão-Ferreira para uma reflexão sobre a narrativa breve foi também a escolhida por Horacio Quiroga, no trabalho intitulado «El Manual del Perfecto Cuentista», de que faz parte o «decálogo» mencionado. Este texto de Quiroga, que aborda também aspectos teóricos do conto, contrasta, em determinados pontos, com o de David Mourão-Ferreira. Noutros pontos, porém, demonstra uma afinidade flagrante e de muito interesse na avaliação do pensamento dos autores sobre a sua arte. A título de exemplo, deixamos aqui apenas dois dos dez «mandamentos» do «decálogo» de Quiroga que mais se aproximam dos de Mourão-Ferreira: «III. Resiste cuanto puedas a la imitación, però imita si el influjo es demasiado fuerte.; VII. No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil.» Se as semelhanças são notórias, os contrastes também o são. A falta de espaço, porém, leva a que deixemos a reflexão em aberto. O «decálogo» de Quiroga está na obra *Del cuento y sus alrededores*.

⁵ O autor elege duas entrevistas, uma das quais dada a um suplemento literário de um jornal, a outra dada a uma revista: a entrevista que concedeu a Jacinto Baptista, para o *Diário Popular* (de 6-6-1968), e a que concedeu, mais tarde, a Maria Teresa Horta, inserida na revista «Flama» (de 28-6-1974). Estas informações são dadas pelo próprio autor, no prefácio agora em estudo. (cf. p. 13 e 17).

⁶ Recorde-se que a 1.ª edição, que recebeu o título de *Os Amantes* apenas, é de 1968, e que a sua 2.ª edição, já *Os Amantes e Outros Contos*, acrescentadas que foram mais três narrativas, é de Abril de 1974. O livro parece, de facto, ter acompanhado uma parte significativa da história recente do país.

⁷ Repare-se que as entrevistas são anteriores à escrita do prefácio em questão, datado de 1981, e revisto, em 1988, para a 4.ª edição da obra. O que pretendemos realçar é que, se o seu modo de pensar tivesse sofrido uma tão grande alteração, a selecção teria sido diferente da que aqui se faz.



De clara ressonância bíblica, o «decálogo» pode significar um outro tipo de aliança, já não contraída com Deus, mas firmada entre o criador e a sua arte. Ainda que não se trate de um conjunto de preceitos imposto por outro, o decálogo é um conjunto de regras que reflecte uma disciplina a que se obriga o próprio autor; é também uma planificação, um método de trabalho⁸. Acrescente-se, todavia, que se trata sobretudo da enunciação de uma poética, individual e geral: individual no que revela da concepção estritamente pessoal que, sobre a arte do conto, possui o autor; geral, na medida em que, no «decálogo», está contido o conjunto de elementos que define a narrativa curta. Vejamos que *itens* fazem parte deste mesmo «decálogo», para que os possamos articular com o que dele revelam as entrevistas dadas por David Mourão-Ferreira:

- 1.º Plenos poderes à imaginação.
- 2.º Não utilizar directamente matéria autobiográfica.
- 3.º Não cobiçar os casos do próximo.
- 4.º Não explicar.
- 5.º Antes narrar que descrever.
- 6.º Evitar palavras abstractas.
- 7.º Nunca dizer em duas frases o que pode ser dito apenas numa.
- 8.º Atender a cada pormenor em função do conjunto.
- 9.º Escrever sempre em estado de sonho.
- 10.º Reescrever sempre em estado de vigília. (p. 14)

Antes mesmo que o discutamos, é essencial que tenhamos em atenção o que escreveu o autor, na pequena parte introdutória que o antecede, pois nela se detecta alguns dos pontos essenciais que com ele se relacionam. Diz o autor:

Logo a seguir, inquirido sobre esta nova experiência novelística [*Os Amantes e Outros Contos*] pressuporia uma diferente «arte narrativa», considere que sim, desde que se entendesse a respectiva formulação como «posterior à elaboração da obra». E acrescente: «...*no fim* é sempre possível tomar consciência das «tábuas da lei» de que *sem consciência* nos fomos servindo». Finalmente, convidado a indicar quais aquelas de que, nos contos de *Os Amantes*, *inconscientemente* me tinha servido, aponte-as sob a *precisa forma* de um «decálogo» [...]. (p. 13-14. Itálico nosso.)

Em primeiro lugar, repare-se na insistência colocada na espontaneidade de que se reveste a criação, expressa na ênfase atribuída a uma tomada de consciência posterior a ela *apenas*. O autor faz questão de realçar que não se serviu das ditas «tábuas da lei» e depois procedeu à construção de qualquer das narrativas da obra, mas que as elaborou depois de já terminadas estas mesmas narrativas. Mais importante, e ainda em consonância com a ideia de uma criação liberta de restrições, é a insistência em expressões como «sem consciência», ou no advérbio de modo, «inconscientemente», que a ecoa. Aqui se concentram pelo menos dois dos pontos do «decálogo»: o 1.º e o 9.º Ambos insistem numa arte que não dependa de uma estrita ancoragem realista, mas que opte por ultrapassar uma tal obrigatoriedade. Esta ultrapassagem será o espaço aberto à intrusão do fantástico⁹.

⁸ O autor insistirá, como se verá, no aparecimento destas regras como sendo posterior à criação, mas delas se depreende uma consciência anterior, um conhecimento prévio, que não fere de modo nenhum a espontaneidade que pretende evidenciar.

⁹ A afirmação de Valerie Shaw corrobora este nosso ponto de vista: «[...] [T]he short story as an alternative form is implicitly given an even fuller task to perform: it will not only reflect the disturbed, fragmentary quality of modern life, it will deal with "irreality"; a project which clearly includes the possibility of replenishing the elements of fantasy and the supernatural that have been associated with short story since its inception.» (Valerie Shaw, *The Short Story – A Critical Introduction*, London and New York, Longman, 1992, p. 229.).



Às suas anteriores afirmações, acrescenta David Mourão-Ferreira a tal ressalva de que se falou já, considerando que então, isto é, à data do prefácio, 1981, talvez optasse por toda «uma outra ordem de considerações». Colocando-se numa posição crítica ulterior relativamente às afirmações produzidas, questiona-se acerca da abrangência do «decálogo». O que parecia corresponder a uma exactidão, é agora posto em causa, porquanto o seu autor considera a hipótese de ter subtraído, ainda que não intencionalmente, algum elemento do «elenco de “processos” que [foi] utilizando, de modo mais ou menos inconsciente, ao longo da escrita de *Os Amantes*» (p. 14).

Sublinhe-se que, se anteriormente o autor realçava a ausência de consciência como sinónimo de espontaneidade, agora reformula o seu pensamento, e reconhece uma certa margem de incerteza («de modo mais ou menos inconsciente»). O que pretende evidenciar é que se trata de um conjunto de elementos resultantes de uma prática, e não de uma reflexão teórica, e isto é já evidente na oscilação que detectámos. David Mourão-Ferreira sabe-se ciente das regras do género e reconhece que, de algum modo, elas estarão presentes, ainda que a um nível subjacente. A explicitação de uma poética individual, formulada *a posteriori*, não invalida a noção latente de uma poética do género em questão. Acrescentemos, para além disso, que, se a sistematização de «processos» a que se submete a sua arte contrasta de algum modo com o «estado de sonho» a que se refere, não contrasta decididamente com a «vigília» que é o culminar do percurso.

Se, no primeiro dos dez «mandamentos», se fala de uma liberdade necessária, no segundo («Não utilizar *directamente* matéria autobiográfica.» Itálico nosso.), explora-se a questão da maior ou menor vinculação autobiográfica, do ponto de vista da experiência individual isolada, mas também do ponto de vista desta mesma experiência enquanto parcela da vida colectiva. Para o autor, é importante a redução da magnitude deste tipo de vínculo, ainda que ele *indirectamente* lá esteja. O princípio não obriga a uma não inclusão total, mas a uma inclusão indirecta. Neste sentido, vão as palavras de Curt Meyer-Clason, que fazem parte da introdução a uma antologia alemã, de 1972, que reuniu contos modernos portugueses, entre os quais «Os Amantes». Foram seleccionadas pelo autor para que fizessem parte deste prefácio. Referem-se elas à descoberta de um «sentido implícito» que havia passado despercebido ao poder censório da P.I.D.E. Mais à frente, veremos o quanto este mesmo «sentido implícito» se relaciona com o 1.º dos «mandamentos» do «decálogo».

O crítico alemão procede à descodificação da temática do conto, expressa implicitamente, por razões até resultantes de condicionantes impostas pela situação política contemporânea do próprio texto a que se refere. No seu discurso, a dilatação de uma situação particular, a que é vivida no conto pelos dois protagonistas, ganha relevo e projecta-se em direcção a uma situação real. Não se circunscrevendo ao espaço do texto, o seu «Leitmotiv» acaba por ser «a recusa da política colonial do [...] país». A relação dos dois jovens, nesta «história de amor e morte», é um elemento actuante que permite tornar claro o que está implícito. Note-se que, nesta perspectiva, o anonimato atribuído às personagens favorece um alargamento interpretativo, concedendo ao texto um carácter muito mais universal e abrangente. A atribuição onomástica poderia, de facto, fazer da narrativa uma simples «história de amor e morte», o mesmo não acontecendo quando esta surge revestida de uma atmosfera de mistério que origina uma constante deriva de sentidos. Se pensarmos na dúbia situação do narrador-personagem, morto ou ainda a morrer, tudo se torna mais evidente¹⁰.

¹⁰ Meyer-Clason diz: «Aqui, o leitor só precisa de trocar as palavras-chave para reconhecer o “leitmotiv” do autor: a recusa da política colonial do seu país, e seu desejo de que a África, maltratada pela Europa, comece a emancipar-se. Assim, a mãe da mulata por causa da qual o jovem branco desta aparentemente equívoca história de amor e morte participou, numa zona dos trópicos, na «rebelião dos dezanove», chama-se África, e seu pai, contra cujo dinheiro o jovem vem alertando a sua amante, aconselhando-a a renegá-lo – e esta, para sua satisfação, «começa a reagir» – chama-se Portugal» (p. 11-12).



De facto, a interpretação que Meyer-Clason faz do referido «sentido implícito» já havia sido reiterada pelo próprio autor. Este conto acima mencionado, assim como «Nem Tudo é História», possuem ambos uma quota de vinculação à experiência de vida do autor e à do país. 1968, data da publicação da obra e data do conto homónimo, justifica a incursão, no seu universo ficcional, da que é a posição pessoal do autor. Se, por um lado, nesta mesma altura, a situação interna do país não era de todo ideal – como, aliás, assim continuou a não ser – por outro, a questão do Ultramar adquiria cada vez mais peso¹¹.

A agravar a situação, em 1968, a «queda» do Presidente do Conselho, António de Oliveira Salazar¹², facto que modificaria novamente a situação política do país. O envio de tropas portuguesas para África continua, e as relações entre portugueses e africanos deterioram-se. O tempo passa, por entre movimentos independentistas e tentativas de supressão dos mesmos, com toda a violência que o choque faz prever e cujos resultados todos nós já hoje conhecemos. Daqui resulta que, no interior da ficção, David Mourão-Ferreira recuse, como defende Curt Meyer-Clason, a política colonial do seu país. O próprio, aliás, o afirmaria de modo explícito, posteriormente, em entrevista a Graziana Somai, para a *Colóquio/Letras*¹³, quando questionado sobre se partilhava da opinião daquele crítico. Esclarece que «[f]oi sem dúvida nessa clave, nesse registo, que [imaginou] o conto.» E acrescenta que «tudo o que se passava em Angola era, para [si] uma coisa monstruosa, tal como o que se passava nas outras colónias portuguesas. A guerra colonial foi um flagelo terrível.»

Aliás, o conto representa a tentativa de superação da violência que se fez sentir no domínio do real, actuando a ficção, segundo as palavras de Curt Meyer-Clason, como curativo para a ferida que marcas profundas foi deixando. O texto parece solicitar este tipo de interpretação:

Os teus terrores pareciam ter envenenado por completo as últimas semanas da nossa ligação. Talvez a culpa tenha sido minha: fui imprudente em te haver dado a entender a conjura em que estava comprometido. Mas precisava que tu soubesses, e que soubesses que era por ti, sobretudo por ti, que eu decidira contribuir para libertar a gente da tua raça, da raça de tua mãe. (p. 122)

Mais do que isso, trata-se de uma narrativa que nos proporciona o entendimento do 1.º «mandamento» enunciado. A este entendimento, como sucede as mais das vezes, quando se trata de David Mourão-Ferreira, somos levados pelas palavras do autor¹⁴, que encara o texto como produto da contaminação do modo narrativo pelo lírico. Esta contaminação é passível

¹¹ Cf., a propósito, a síntese de Oliveira Marques: «O problema principal fora agora transferido da Metrópole para o Ultramar, onde as revoltas africanas, os actos de terrorismo e a participação estrangeira, preocupavam toda a gente. Começavam guerrilhas na Guiné (1963) e em Moçambique (1964), além das de Angola, efectivas desde 1961. Em Macau os Comunistas impuseram a sua vontade (1966), embora tolerando uma soberania portuguesa teórica. Aumentou o número de anos de serviço militar obrigatório, intensificando-se o recrutamento.» (António H. de Oliveira Marques, *Breve História de Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1995, p. 638-639).

¹² O autor refere ironicamente o episódio da «queda» de Salazar, episódio que conduziu à sua retirada forçada: «Simplesmente, em Setembro, graças ao mau funcionamento de uma cadeira de lona e à “queda” que dela deu então o Presidente do Conselho, logo estas expectativas [as da publicação próxima de *Os Amantes*] se viram goradas [...]» (David Mourão-Ferreira, *op. cit.*, p. 11).

¹³ Entrevista a David Mourão-Ferreira, conduzida por Graziana Somai, *Colóquio/Letras* 145-146, 1997, p. 46.

¹⁴ Diz o autor: «O que tentei nos *Amantes* – não sei se bem se mal – foi uma certa coabitação do poético e do narrativo e até do real e do fantástico ou do quase-fantástico, pelo menos com uma maior predominância do *imaginário*» (*ibid.*, *itálico* nosso).



de submeter ao *magnetismo* da lírica o elemento narrativo. Repare-se que já aqui o autor se refere à totalidade da obra, não apenas ao texto que surge referenciado no título. É por isso que essa submissão é sentida noutros textos, nos quais a sequencialidade narrativa é deixada em suspenso, tornando-se o ar que a anima quase rarefeito. No entanto, o facto não implica que o género abdique da narratividade que o caracteriza. Sobretudo, é importante realçar que, para além da «coabitação do poético com o narrativo», Mourão-Ferreira enfatiza a conjugação – relacionada, aliás, com o que antes se disse acerca do «sentido implícito» que governa *Os Amantes* – do real com o fantástico ou «quase-fantástico», mas «com uma maior predominância do imaginário.»

Assim se concede «plenos poderes à imaginação», capacidade de projectar novas combinações. Deste modo, a imaginação é sempre germinação de uma nova criação, de uma nova ficção, independentemente dos moldes em que esta se concretize. Esta cedência de poderes significa também a opção pelo mundo do onírico, o devaneio do mundo do sonho. Aliás, para o criador, onirismo e poeticidade estabelecem entre si uma relação de causalidade, pois a linguagem é «poética porque [é] onírica»¹⁵.

O conto «Os Amantes» é sustentado por este conjunto de características seleccionadas pelo autor, nomeadamente no que concerne à presença de uma «atmosfera sobrerreal» e ao predomínio do onírico. Há aqui todo um universo que se constrói neste predomínio, onde a sensação do incerto e do misterioso, do entrecruzamento entre sonho e realidade, imperam. Eduardo Prado Coelho, no seu posfácio, afirma que «[...] *Os Amantes* conta-nos precisamente essa travessia para o lado de lá da morte, onde alguém nos fala e descreve o modo como descobre as imagens que mostram a morte que ele já morreu, a morte que ele ainda não sabe que morreu [...]» (p. 145).

No que diz respeito a este ponto, «Nem Tudo é História» apresenta-se como um texto onde igualmente se introduz uma certa dimensão autobiográfica, ainda que apenas indirectamente, subtilmente:

Eu assisti à cena. Nessa tarde, pela primeira vez, o meu pai levaram-me com ele a um café em Saint-Germain –, um pequeno café que me pareceu enorme. E tínhamos acabado de chegar a casa. Embora eu contasse apenas dez anos, já pela segunda arremetida a História intervinha na minha existência. A primeira – de que naturalmente me não recordo – tinha sido em 1934, durante os motins de 6 de Fevereiro.

Não admira que eu seja tão preciso, tão rigoroso: foi o dia em que nasci. E mais depressa do que se esperava: a minha mãe, apanhada no remoinho de toda aquela confusão, caiu e desmaiou em plena rua. Acabou por me dar à luz a caminho do hospital. Mas veio a morrer nessa mesma noite.

Muito mais tarde, agora mesmo, noites e noites a fio... Nem tudo é História na vida de uma pessoa. E todavia, bem o sei, também a História pesa muito. (p. 35-36)

Veja-se o jogo – e a palavra jogo faz todo o sentido em relação à obra de David Mourão-Ferreira – que se estabelece entre História, entendida como história geral, e a história, narrativa

¹⁵ Ainda na entrevista a Somai: «-Podemos, efectivamente, falar duma linguagem ao mesmo tempo onírica e poética? -Poética porque onírica: talvez, na maior parte dos casos, não em todos, com a recusa de certos padrões realistas que assinalavam as *Gaivotas em Terra* e indo muito mais para uma atmosfera sobrerreal. Não quer dizer que seja surrealista, surrealista de escola, mas que terá recebido as suas influências do surrealismo [...]» (Graziana Somai, *op. cit.*, p. 46).



que se inscreve no domínio da ficção. Eduardo Prado Coelho torna também claro este entrecruzamento, quando diz que «em tudo o que neste livro se conta, há a história contada e a que a excede, e que é simultaneamente margem da história e história de outra margem incontável – precisamente este esbater das fronteiras do visível que dá pelo nome de “fantástico”» (p. 141)¹⁶.

Relativamente ao 3.º «mandamento» do «decálogo» em estudo («Não cobiçar os casos do próximo.»), há que ter em conta que se dá sempre relevo especial ao processo de revitalização da escrita, considerando o autor a diversidade requerida pela «arte narrativa» um elemento central neste mesmo processo. A sua posição, neste domínio, é clara¹⁷. A razão desta diversidade radica na recusa da criação fácil, falsidade que seria «[p]ersistir numa linha já anteriormente “ensaçada”». Daí que se depreenda uma recusa peremptória do estatismo a favor do dinamismo. À margem do que seria apenas reincidência e formalização de uma postura criativa já antes assumida, o autor opta por um distanciamento intencional que o obrigue a não cair numa monotonia repetitiva. Contudo, ressalve-se que, mesmo que faça questão de realçar que «os processos narrativos» utilizados em *Gaivotas em Terra* se demarcam dos utilizados na sua produção contística, cremos ser possível detectar, numa atenção cuidada, algumas afinidades maiores neste sentido¹⁸.

É evidente a defesa da variação constante da sua arte de narrar, de uma heterogeneidade que se ensaia a cada nova criação. Contudo, necessário será ver que esta mesma diversidade de que fala não exclui de todo a unidade que marca toda a sua obra, quer a poética quer a contística. Entre estas, aliás, firma-se uma comunicabilidade constante. Veja-se o caso, apenas a título exemplificativo, de «A Boca» (*Os Amantes e Outros Contos*), e o poema «A Boca As Bocas» (*Os Sonetos*)¹⁹, entre tantos outros que se poderia mencionar. Este «não cobiçar» significa, portanto, o recurso à variabilidade da técnica e à variabilidade da matéria do conto, não incorrendo no erro de repetir o que já foi feito por outros e pelo próprio autor. Basta olharmos a esta diversidade dentro da sua produção contística, tanto em *Os Amantes e Outros Contos* como em *As Quatro Estações*²⁰. Teremos, então, contos que são relatados numa terceira pessoa,

¹⁶ Por outro lado, e ainda relativamente à presença ténue da história no texto mencionado, escreve José Martins Garcia: «David José da Silva Ferreira, que desde 1992 colaborava na “Seara Nova”, assinando David Ferreira, era Funcionário da Biblioteca Nacional de Lisboa [...]. Por ter participado na frustrada tentativa revolucionária de 7 de Fevereiro de 1927, é demitido do referido cargo, juntamente com António Sérgio, o facto ocorreu uma semana antes do nascimento do primeiro filho». Em nota, ressalva que este mesmo episódio, que marcas deixou em David homem, foi «[transfigurado] narrativamente», como se viu na passagem antes citada.

¹⁷ «Ao ser-me perguntado, por exemplo, a razão de não ter adoptado, nos contos de *Os Amantes*, os processos narrativos que utilizara nas novelas de *Gaivotas em Terra*, tivera ocasião de esclarecer o seguinte: – Porque seria demasiado fácil. Porque seria totalmente falso. Persistir numa linha anteriormente “ensaçada” – e que deu as suas provas, boas ou más – não passaria, em primeiro lugar de reincidir num processo relativamente seguro, que já deixou de ser dinâmico como uma aventura para se tornar estático, passivo como um simples molde... Em segundo lugar, seria viver na ilusão de ainda ser o “outro” que utilizou determinado processo... Não! Não me resigno a escrever como já outros escreveram, mesmo que esses “outros” tenham sido eu» (p. 13).

¹⁸ Maria Alzira Seixo realça a proximidade existente entre a novela «Tal Qual o Que Era», primeira de *Gaivotas em Terra*, e alguns dos procedimentos utilizados pelo autor na sua produção contística: «[...] Talvez devamos exceptuar o primeiro destes textos, porém, onde um processo muito típico dos contos posteriores de David Mourão-Ferreira já se afirma: a tonalização global do texto por uma situação ilocutória central, que em «Tal Qual o Que Era» aparece fundada na fala de uma primeira pessoa interveniente e totalizadora, mas cuja intervenção se limita ao seu próprio discurso [...]» (Maria Alzira Seixo, «Os Dedos Quentes de Julho. Leitura de “Trepadeira Submersa” de David Mourão-Ferreira», in *Outros Erros. Ensaios de Literatura*, Porto, Asa Editores, 2001, p. 145).

¹⁹ Vd. David Mourão-Ferreira, *Obra Poética. 1948-1988*, 4.ª edição, Lisboa, Editorial Presença, 1988, p. 267.

²⁰ Muito embora saibamos que o «decálogo» aponta para o entendimento da obra que acompanha, somos da opinião de que o mesmo, pela generalidade e abrangência que permite, pode perfeitamente aplicar-se às duas obras mencionadas.



como é o caso de «A Boca» ou «O Viúvo»²¹, contos que se apresentam em diálogo, como em «Amanhã Recomeçamos», e outros marcados por uma estrutura dramática, como em «Ao Lado de Clara». Há ainda aqueles onde o implícito volta a actuar no encobrimento de um interlocutor que apenas sabemos lá estar por ser interpelado²².

Um número alargado de mutações a que se acrescenta a utilização especial do discurso indirecto livre, na construção de uma atmosfera enigmática, em «Trepadeira Submersa»²³, ou o conto em solilóquio, «Erika e a Madrugada», no qual a protagonista se enreda num «discurso de si para si», como refere José Martins Garcia²⁴. No primeiro, ser-nos-á dada a história apenas nesta “voz dual,” que nos mantém na expectativa; no segundo, o discurso de Erika é o fio condutor.

O 4.º «mandamento» enunciado pelo autor presta-se a uma análise conjunta com os outros quatro que o seguem. «Não explicar»; «Antes narrar que descrever»; «Evitar palavras abstractas»; «Nunca dizer em duas frases o que pode ser dito apenas numa» e «Atender a cada pormenor em função do conjunto» funcionam como uma unidade máxima. A razão deste agrupamento, que não reflecte mais do que a distribuição significativa dada pelo autor, reside no facto de considerarmos esta unidade maior como contendo o que será o núcleo da sua poética individual, mas, sobretudo, da poética do género. Podemos, por conseguinte, acrescentar que se reflecte acerca dos traços intrínsecos da narrativa, acerca dos traços sobre quais se tem debruçado a actividade teórica recente. Se, em certos pontos, sabemos tratar-se de uma posição individual, noutros, como nos aqui apontados, esta posição é ultrapassada.

No seu artigo «Criterios para una conceptualización del cuento»²⁵, Carlos Pacheco parece resumir a razão que motivou esta nossa escolha, quando diz que «[...] algunos de sus trazos [da narrativa breve] definitorios apuntan justamente hacia la concisión, el rigor y la precisión.» Isto é, quando o autor refere que «não [deve] explicar», retoma a ideia de concisão que exige o conto; quando diz que se deve «evitar palavras abstractas», é pela defesa do rigor que opta; quando, finalmente, acha que se não deve «dizer em duas frases o que pode ser dito apenas numa», ao mesmo tempo que há que «atender a cada pormenor em função do conjunto», é pela precisão que luta.

Em termos concretos, o 4.º «mandamento» acarreta as seguintes implicações: é ao leitor que cabe a descodificação do implícito, do subentendido, porque estamos perante um género que exige a participação activa do mesmo, e o «não explicar» é condição essencial da brevidade que caracteriza a forma. Importante se torna para o criador o investimento no sentido de apenas aludir a algo que faça parte da história, deixando que o seu leitor se ofereça como

²¹ Helena Malheiro vê este conto como um caso híbrido: «[...] este narrador, longe de ser um narrador impessoal, onisciente, como na maior parte das narrações clássicas escritas na terceira pessoa, observa através dos olhos das suas personagens, limitando o seu relato ao que podem ouvir ou sentir os seres que descreve. [...] O narrador aparentemente exterior à narração, não nos ilude: ele usa uma máscara e não passa do próprio Adriano. A instância narrativa desta novela não é a terceira pessoa que aparenta ser, mas sim a primeira pessoa que se oculta por trás do narrador.» (Helena Malheiro, *Os Amantes ou a Arte da Novela em David Mourão-Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 32).

²² Assim o atesta Eduardo Prado Coelho, no posfácio à obra: «Mas noutros contos o diálogo é implícito, travando-se entre um interlocutor que fala e outro que parece forçado ao silêncio; em *Agora que Nos Encontramos*, o sujeito da enunciação dirige-se a um sujeito inteiramente passivo e desliza sob o rosto dos vários sujeitos dos enunciados de ficção que desenrola.» (p. 147).

²³ Maria Alzira Seixo, a propósito do enigma, faz a seguinte observação: «A construção coesa de Poe, na sua costumada urdidura policial ou fantástica, parece emergir em autores posteriores sobretudo através de um efeito de enigma que pode revestir a modalidade de uma situação inexplicável, se bem que fortemente ancorado no quotidiano, ou, por vezes, de modo mais lato, de um sentido questionado da existência que se apreende não propriamente como situação absurda mas, de forma mais banal, como carente de uma significação imediata ou de vectores de determinação [...]» (Maria Alzira Seixo, *op. cit.*, p. 146).

²⁴ José Martins Garcia, posfácio a *As Quatro Estações*, Lisboa, Editorial Presença, 2001, p. 79.

²⁵ Carlos Pacheco e Luis Barrera Linares, *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1992, p. 13.



participante activo, com o intuito específico de reconstruir, juntando as peças do *puzzle*, o que o «potencial alusivo» apenas deixa entrever. Muitos, de resto, são os autores que parecem partilhar desta nossa opinião, sobretudo por ser esta uma questão que releva da pragmática do conto literário²⁶. De facto, a importância do leitor na fruição do sentido do texto não é de somenos importância, porque o próprio texto reclama para si um observador não-passivo, que se deixe guiar pela orientação que lhe foi dada²⁷.

No 5.º «mandamento», e tendo em conta o factor compressão subentendido na brevidade do género, o autor reconhece a supremacia do narrar sobre o descrever. O tratamento a que deve ser submetida a narrativa terá que ser coordenado por um número de procedimentos que visem a sua condensação: desde o tratamento do tempo, influenciando a organização da narrativa, com consequências na relação entre história e discurso, e consequente reordenação dos acontecimentos que fazem parte do universo ficcional criado, ao tratamento a que são submetidas as personagens, à configuração sintética do espaço. Deve a narrativa limitar-se ao que lhe é essencial, eliminando o supérfluo e o anódino.

Estamos perante um modelo que se baseia na selectividade, também explicitada no 6.º «mandamento». A recusa do abstracto, aqui, significa a opção pela contenção discursiva, utilizando uma linguagem directa, num estilo igualmente conciso. Há que ter a noção do limite imposto pela própria forma. Uma palavra só adquire sentido se for capaz de explicar o que toda uma frase não consegue. É deste tipo de essencialidade que vive a narrativa breve de David Mourão-Ferreira²⁸. Pretende-se, neste processo selectivo, realizar um depuramento da arte do conto que seja também visível à superfície textual, optando por frases curtas, como se defende no 7.º dos dez «mandamentos» do «decálogo», que possam traduzir uma relação complexa, um pensamento difuso²⁹.

Evidentemente, todas as questões até aqui levantadas conduzem-nos ao 8.º «mandamento», porque aqui se trata também de pormenores que terão influência em todo o conjunto. Quando se tem em mente a construção de uma totalidade, a proliferação de elementos provoca uma determinada dispersão que acaba por fazer ruir esta mesma unidade. Para o autor, tudo depende da importância que deve ser concedida ao pormenor. A sua arte contística, refere, não surge a partir de uma «ideia» (muito menos de uma tese) [...], mas «a partir

²⁶ Julio Peñate Rivero coloca a questão nos seguintes termos: «Destaquemos ahora la importancia que posee la categoría de lo implícito y, en particular, la noción de lo sobreentendido, en la pragmática del cuento literario. Reside aquí uno de los componentes textuales que son condición de la brevedad del cuento: le ofrece la posibilidad de aludir eludiendo, de sugerir sin necesidad de mencionar. En ello estriba una de las tareas más exigentes y estimulantes en la elaboración de esta modalidad narrativa: elegir el término y el enunciado de mayor potencial alusivo, teniendo en cuenta tanto su riqueza como su pertinencia.» (Vd. «El Cuento y la teoría de los sistemas: propuestas para una posible articulación», in Peter Frölicher y Georges Güntert, *Teoría e Interpretación del Cuento*, Bern, Berlin, Frankfurt/M, New York, Paris, Wien, Meter Lang, 1997, p. 61).

²⁷ O mesmo autor realça também a importância fulcral do leitor na descodificação do sentido implícito de que acima se falou: «[...] Si, en general, el observador influye en el sistema que estudia, no hará menos el lector del cuento, observador de un sistema que no se mantiene sin su participación e interpretación: el cuento literario no impone sentido sino que ofrece una orientación sobre él» (*ibid.*).

²⁸ O próprio dá conta desta busca pela essencialidade: «“Trepadeira Submersa” e “Ao Lado de Clara” eram, aliás, muitíssimo mais longos em duas versões primitivas. Num caso e noutro, o que precisamente me interessou foi reduzi-los ao essencial. Sempre profundamente me impressionou esta declaração de Tchekov: “A arte de escrever consiste muito menos na de bem escrever que na de riscar o que está mal escrito”» (p. 17).

²⁹ Barrera Linares assim o afirma: «[...] La frase breve, la sugerencia, el significar cosas sin expresarlas, parecen requisitos inherentes a su lenguaje (el cuento debe mostrar, no decir demasiado ni explicar). Su sintaxis está constreñida por estructuras oracionales muy concretas y directas, con muy poco o ningún escarceo retórico. Tal condición viene dada por la exigencia de un ritmo que no admite disonancias.» (Luis Barrera



de um pormenor concreto», com destaque para uma «imagem» singularizada, uma «presença sensorial», uma «atmosfera» envolvente, um «gesto», «uma figura», «um cenário». Enfim, um conjunto de factores individualizados que denota uma preocupação especial com o pormenor de que fala, com o particular, levando-nos a concluir que o seu percurso criativo procede por indução³⁰.

Se tivermos em conta as narrativas breves que fazem parte de *Os Amantes*, veremos que, de facto, a atenção dispensada a cada pormenor é um elemento fulcral, não só na construção da própria narrativa enquanto unidade, mas também no que diz respeito ao valor semântico que se vai impondo como determinante. Eduardo Prado Coelho menciona a existência de um conjunto de «elementos itinerantes» (p. 142-145), grupo de unidades que se incorporam na narrativa e que, quanto a nós, adquirem mesmo estatuto de símbolos. São itinerantes na medida em que são «deslocáveis de narrativa para narrativa». As luvas de «Nem Tudo é História» voltam a surgir em «O Viúvo», onde se transformam na presença mortificadora de uma ausência, por serem o único vestígio de Paula, desaparecida tragicamente. Contudo, mais importante ainda, será notar como o «pormenor concreto» funciona como ponto de partida, como acontece com o «automóvel preto» de «Nem Tudo é História», que se volve em imagem sugestiva de uma presença obsessiva como é a do mar: «Mais me intrigava aliás o próprio carro, que parecia ter estado debaixo de água – ou ter sido fabricado no fundo do mar –, embora não apresentasse, na carroçaria, nenhum vestígio de humidade.» (p. 29). A partir daqui, a «envolvência de [uma] atmosfera» marítima é obsidiante: o *capot* do carro é «como um dorso de um cetáceo». Sucedem-se as associações a imagens marítimas: o «flanco», os «peixes», a «quelra», a «sereia», a «concha», o «molusco», as «ondas». No fim, reúne-se um conjunto de factores que nos encaminham para o domínio do onírico de que falava anteriormente o autor. A ficção narrativa breve de David Mourão-Ferreira constrói-se, pois, na envolvência deste tipo de atmosfera que a sugestão de imagens procura fixar, muitas vezes no registo poético que procura.

Eis-nos chegados à polaridade fixada pelos dois últimos «mandamentos» do «decálogo». O discurso sobre a escrita termina no 9.º «mandamento», seguindo-se a breve referência à reescrita, que é o polimento da primeira, e o culminar do percurso. É importante notar que o 9.º e 10.º «mandamentos», no seu conjunto, o binómio «sonho»/«vigília», contêm a antinomia que sempre parece marcar a reflexão acerca do fazer literário: o delírio e um certo desequilíbrio, que marcam o entusiasmo do criador, e um determinado autocontrolo, pleno domínio das faculdades do sujeito, que com ele contrabalançam. Dir-se-ia que o autor busca sempre o equilíbrio entre as duas imagens, hierarquizando-as, contudo. A noção de ofício, está, sem dúvida, insistentemente presente no «decálogo», mas não sem que nele se introduza o seu lado complementar: o «órfico». É sob a guarida do poder encantatório do «sonho», do onírico, que repousa o 9.º «mandamento» e desperta o 10.º, numa vigília que é o «ofício» de poeta e contista, ou poeta-contista, se quisermos. Entre estas duas facetas, termina o «decálogo» do autor.

David Mourão-Ferreira incluiu, na sua atenta actividade de crítico, um vasto número de autores aos quais dedicou parte da sua vida, mas, na verdade, esta sua dedicação não deixou nunca que o próprio se desconsiderasse enquanto autor também. Nesta sua faceta, como se depreende da análise aqui empreendida, não deixou igualmente de reflectir sobre a sua própria obra. Considerando-a criticamente, legou aos seus leitores uma herança a ser utilizada na compreensão da mesma, em qualquer das suas dimensões: da poética à dramática.

Linares, «Apuntes para una teoría del cuento», in *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1992, p. 37).

³⁰ Para que o entendamos, a intervenção do autor é essencial: «[...] quer no que respeita a estes contos quer no que respeita a todos os restantes, nunca é a partir de uma “ideia” (muito menos de uma tese) que em mim se origina o mecanismo de efabulação: é, sim, a partir de um pormenor concreto, da sugestão de uma imagem, de uma difusa ou obsessiva presença sensorial, da envolvência de uma atmosfera, da maior ou menor presença de um pormenor concreto, de um cenário que depois me esforço por fixar» (p. 18).



Desta sua generosidade, nasce o prefácio sobre o qual se falou. Através dele, e do «decálogo» que dele faz parte, somos conduzidos a uma compreensão máxima do que foi para o autor o ofício de criar e, sobretudo, dos contornos de que se reveste a poética do conto e a sua poética individual do conto. Esta, aliás, permanece cristalizada na reflexão que o autor aqui deixa aos seus leitores.

Bibliografia

- COELHO, Eduardo Prado, «Quando depois do Sol não vem mais nada», in *Os Amantes e Outros Contos*, Lisboa Editorial Presença, 1996, p. 139-156.
- FRÖHLICHER, Peter et al., ed., *Teoría e Interpretación del Cuento*, Bern, Berlin, Frankfurt/M, New York, Paris, Wien, Peter Lang, 1997.
- GARCIA, José Martins, «Posfácio», in *As Quatro Estações*, Lisboa, Editorial Presença, 2001, p. 69-81.
- GARCIA, José Martins, *David Mourão-Ferreira: A Obra e o Homem*, 1.ª edição, Lisboa Arcádia, 1980.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- LINARES, Luis Barrera, «Apuntes para una teoría del cuento», in *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1992, p. 29-41.
- LOHAFFER, Susan e Clarey, Jo Ellyn (eds.), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge e Londres, Louisiana State University Press, 1989.
- MALHEIRO, Helena, *Os Amantes ou a Arte da Novela em David Mourão-Ferreira*, Lisboa. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.
- MARQUES, António de H. De Oliveira, *Breve História de Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1995, p. 638-639.
- MOURÃO-FERREIRA, David, «Para o «Dossier» deste Livro», in *Os Amantes e Outros Contos*, Lisboa, Editorial Presença, 1996.
- MOURÃO-FERREIRA, David, *Obra Poética. 1948-1988*, 4.ª edição, Lisboa, Editorial Presença, 2001.
- PACHECO, Carlos e Luis Barrera Linares (org.), *Del Cuento y sus Alrededores*, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1992.
- PACHECO, Carlos, «Criterios para una conceptualización del cuento», in *Del Cuento y sus Alrededores*, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1992, p. 13-29.
- RIBERO, Julio Peñate, «El Cuento y la teoría de los sistemas: propuestas para una posible articulación», in Peter Fröhlicher y Georges Güntert, *Teoría e Interpretación del Cuento*, Bern, Berlin, Frankfurt/M, New York, Wien, Peter Lang, 1997, p. 47-65.
- SEIXO, Maria Alzira, «Os Dedos Quentes de Julho. Leitura de “Trepadeira Submersa” de David Mourão-Ferreira», in *Outros Erros. Ensaios de Literatura*, Porto, Edições Asa, 2001, p. 145-156.
- SHAW, Valerie, *The Short Story – A Critical Introduction*, London and New York, Logman, 1983.
- SOMAI, Graziana, Entrevista a David Mourão-Ferreira, in *Colóquio/Letras* 145-146, 1997, p. 9-80.





Mónica Cabral
Doutoranda
Universidade de Aveiro

Os contos de ÁlamO Oliveira

Palavras-chave: ÁlamO Oliveira; cânone contístico;
conto de temática açoriana.

Keywords: ÁlamO Oliveira; short story canon; short
story dealing with Azorean themes

Resumo: Este texto apresenta, num primeiro momento, os aspectos principais dos contos de ÁlamO Oliveira. Segue-se um breve esboço histórico-literário do conto de temática açoriana e, finalmente, uma visão mais detalhada dos contos deste escritor em que essa temática está presente.

Abstract: This text starts with a general approach to ÁlamO Oliveira's short stories. After that, we provide a brief historic and literary sketch of the short story dealing with specific Azorean themes. The last part shows a more detailed analysis of this writer's short stories which present those themes.

1. Os contos de ÁlamO Oliveira: os novos caminhos do conto

Analisar aprofundadamente dois livros de contos em algumas páginas é tarefa quase impossível. Por esse motivo, o propósito destas linhas não é

oferecer uma visão detalhada dos textos de *Contos com Desconto* (Angra do Heroísmo, Instituto Açoriano de Cultura, 1991) e de *Com Perfume e com Veneno* (Lisboa, Edições Salamandra, 1997), de ÁlamO Oliveira, nem muito menos esgotar as hipóteses de interpretação destes contos, mas sim apresentar, num primeiro momento, uma leitura abrangente destas duas obras, e, após delinear um breve esboço histórico-literário do conto de temática açoriana, mostrar uma perspectiva mais atenta sobre os contos em que esta temática está presente.

ÁlamO Oliveira nasceu na ilha Terceira, em 1945. É autor de uma vasta obra, que inclui poesia, drama, romance, conto e ensaio. Publicou dois livros de contos, marcados sobretudo por uma grande originalidade, sentido de humor e perspectiva crítica e irónica do homem e da comunidade em que ele se insere. Estes contos apresentam elementos, quer na estrutura, quer no conteúdo, que constituem subversões em relação ao cânone contístico, o conjunto de características tradicionalmente atribuídas ao conto e que surgiram numa fase primitiva deste género – a do conto de tradição oral. Os contos de ÁlamO Oliveira nem sempre seguem as exigências técnico-formais desse cânone e nem sempre respeitam as componentes habituais do género, configurando-o, tal como os tendências modernas do conto, como um género inovador e experimental, aberto à mudança.

Apesar de existirem inúmeras diferenças de conto para conto, podemos encontrar um conjunto de traços e elementos que o distinguem dos outros géneros e que nos permitem

Mónica Cabral, Os contos de ÁlamO Oliveira, *forma breve* 1, 2003, p. 163-178 | 163



caracterizá-lo como um género autónomo, com as suas origens, história e natureza própria. A insegurança, o cepticismo e a falta de princípios claros, especialmente na teoria dos géneros, originam a falta de consenso no seio da investigação literária moderna quanto a essa lista de elementos individualizadores do género contístico. Todavia, segundo Luis Beltrán Almería, autor do artigo «El cuento como género literario», a teoria do conto tem-se orientado essencialmente pela linha retórica, que tem dominado a teoria do romance e que assenta no estudo da narratividade¹. Ora, este estudioso apresenta-nos uma teoria do conto que segue uma orientação oposta à linha retórica² e que sustenta que as características do conto apontadas pelos teóricos ao longo dos tempos – em especial, a brevidade – derivam do cânone contístico, principalmente do carácter oral que caracterizava este género na sua fase primitiva³. Além da oralidade, o cânone do conto continha uma fábula, uma dimensão fantástica, de carácter tradicional, um certo didactismo ou intenção moralizadora, uma natureza sério-cómica, sustentadas por personagens-tipo, desprovidas de grande interioridade⁴.

Embora o conto ainda preserve grande parte destes traços definidores, tende a distanciar-se cada vez mais desta “forma simples” tradicional, à medida que vai evoluindo ao longo dos tempos e sofrendo mudanças graduais, o que torna difícil, inúmeras vezes, determinar se são realmente contos certas narrativas que subvertem a configuração estrutural deste género. Neste sentido, Luis Beltrán Almería explica que o percurso histórico do conto tem tornado cada vez mais evidente a crescente dissolução do cânone contístico, «canon que la aparición de la novela se ha encargado de difuminar, atrayendo el género hacia el dominio novelesco»⁵. Como se vê, o destino moderno do conto, grandemente influenciado pelo romance moderno, tem dificultado a tarefa de construir uma teoria contística uniforme e tem originado o aparecimento de textos inovadores no campo da produção contística.

São cada vez mais numerosos e variados os caminhos do conto, muitos dos quais representam verdadeiras transgressões das características tradicionais deste género. Os contos de Álvaro Oliveira contêm várias subversões desse cânone, como o fantástico que surge em alguns textos. Não se trata da fantasia de carácter tradicional, característica do cânone contístico⁶,

¹ «La teoría genérica del cuento está en nuestra época y ha estado generalmente en el pasado dominada por la teoría de la novela, o, mejor dicho, por una de las grandes líneas de la teoría de la novela: la línea retórica. [...] Esta concepción teórica se ha desarrollado en los movimientos teóricos de naturaleza retórica – el formalismo, la estilística, el estructuralismo, fundamentalmente – e incluso ha buscado definir los universales de la narración» («El cuento como género literario», in Peter Fröhlicher e Georges Güntert (eds.), *Teoría e Interpretación del Cuento*, Berna, Peter Lang, 1997, p. 18).

² Esta teoria apresenta três pontos principais:

1. – El cuento es un género no sólo autónomo de la novela, sino opuesto por su origen, su naturaleza y su historia.
2. – Para definir un género literario nunca bastan los elementos textuales y el cuento no es una excepción. Sólo el abanico completo de sus elementos enunciativos puede definir un género. Y
3. – Comprender la naturaleza del cuento nos debe permitir enunciar lo que A. M. Wright llama un *cluster of characteristics* que van más allá de los esquemas retóricos de la narración» (*ibid.*, p. 21).

³ «El cuento es un género forjado en la oralidad y perfectamente dotado de un canon. [...] La brevedad – característica esencial y certeza única de la crítica actual – es sólo una consecuencia del carácter oral del canon cuentístico. No se puede tener al auditorio en una espera eterna. Lo mismo se puede decir del “efecto único” y de la conexión principio-fin. Son leyes dictadas por las necesidades de un canon oral» (*ibid.*, p. 22 e 23).

⁴ Cf. Luis Beltrán Almería, *art. cit.*, p. 30-32.

⁵ *ibid.*, p. 30.

⁶ Luis Beltrán Almería descreve essa dimensão fantástica: «No cabe en el cuento la fantasía producida por la libre imaginación, sino una fantasía de corte tradicional, limitada. Esta fantasía limitada no nace de la libertad creativa sino de una noción mágica acerca de la naturaleza de la verdad. [...] En el cuento se ponen a prueba las creencias, mediante extrañas situaciones cotidianas – accidentes, hechos casuales, etc. –, es decir, todo lo que al superar las escasas fuerzas humanas pone de manifiesto el choque entre lo divino y lo humano. De ahí, esa curiosa combinación de creencias, lo natural cotidiano y lo milagroso, lo inesperado» (*ibid.*, p. 30 e 31).



mas sim um novo fantástico, que nasce da liberdade imaginativa e criativa do autor e que surge frequentemente como o insólito, o irracional, o grotesco. A dimensão fantástica que percorre alguns contos deste escritor resulta da intromissão do irreal, do estranho na realidade quotidiana e da subversão do real, aliadas ao grotesco e a uma linguagem geradora de ambiguidade, que deixa o leitor na incerteza, contrariamente à fantasia tradicional, aceite como a manifestação do natural milagroso e do divino.

O elemento fantástico surge com maior frequência em *Com Perfume e com Veneno* do que em *Contos com Desconto*, onde podemos detectar uma maior proximidade ao cânone contístico, visto que, na primeira obra, são mais visíveis as tendências modernas do conto, isto é, a presença de elementos inovadores e subversivos, quer ao nível da estrutura, quer ao nível do conteúdo e da linguagem. O conto «O velho Joaquim» (*Com Perfume e com Veneno*) é perpassado por elementos estranhos e fantásticos e até mesmo pelo grotesco, pois os acontecimentos que presenciamos na pequena e isolada ilha onde se desenrola a acção deste conto são, no mínimo, surpreendentes: após terem perdido a vontade de trabalhar e de viver, os habitantes são devorados por uma multidão de ratos que invade a ilha e que, depois de devorar a comitiva do governo que visitava a ilha, ironicamente morre de indigestão e afogamento. Curiosamente, a personagem que dá título ao conto – o velho Joaquim – é a única que sobrevive a estes estranhos acontecimentos, o que acentua a visão desta personagem como personificação da própria eternidade:

O velho Joaquim, à porta da sua casa, é agora dono e senhor da sua ilha. Mantém-se com as mãos sobre os joelhos e o mesmo tremor sísmico no corpo. Os seus olhos continuam a anunciar a cor do mar. Como se fosse a própria eternidade, não se vai aperceber que, assim como o governo, também o mundo, um dia, acabará. Porém, sempre que pode, sorri. Levemente. (p. 148)

No conto «O perfume da santa», de *Com Perfume e com Veneno*, o final da história atribui ao texto um carácter irreal e até mesmo grotesco, visto que a morte da personagem principal, uma figura feminina solitária, pura, inocente, a que está associada a ideia de santidade, causa, de forma miraculosa e bizarra, a morte das personagens que a rodeiam (as freiras do convento):

De olhos postos na doente, viram que o peito amansava, sossegando..., sossegando... Depois, suspirou mais generosamente e deixou escapar uma flor do ânus. Viram-na pelo cheiro. E ajoelharam para aspirar, com unção, o perfume da santa.

Morreram envenenadas. Subitamente. (p. 98)

Este texto parece representar uma subversão de uma forma literária tradicional – a lenda. O fantástico e o grotesco unem-se para tornar esta “santa” diferente de qualquer outra, pois a sua morte não apenas lhe atribui esse carácter de santidade, mas sobretudo representa um castigo infligido às outras freiras, que esqueceram o significado de “saúde” e provocaram a morte da pomba branca, figura simbólica e companheira da “santa”.

Como podemos verificar, os elementos fantásticos presentes nestes contos não seguem a linha tradicional do cânone contístico, devido à complexidade que atribuem aos textos, especialmente às personagens, e à ambiguidade que instauram em diversos momentos, não oferecendo explicação possível para os acontecimentos que presenciamos. Na maior parte das vezes, nem é somente o fantástico propriamente dito que encontramos mas também o grotesco, isto é, a distorção dos estereótipos e da ordem ideal. De facto, nestes contos, encon-



tramos situações aberrantes e excêntricas, resultantes da livre imaginação de um autor e que não possuem a função de pôr à prova qualquer crença através de acontecimentos inesperados e estranhos.

Uma das inovações do conto moderno é a exploração do conteúdo psicológico, uma influência do romance moderno. Nos contos de Álamó Oliveira, as incursões no domínio do psicológico estão ligadas à expressão do lirismo e do mundo interior das personagens. «Cinco escudos» é o conto de *Contos com Desconto* em que é mais evidente a confluência, no mesmo texto, de elementos narrativos e elementos líricos, assim como o predomínio da reflexão e da introspecção sobre a acção. Os cinco escudos representam o elo de ligação entre um narrador anónimo e uma personagem, também anónima, que o primeiro interpela constantemente e com quem mantém uma relação complexa e ambígua, uma relação de amor/ódio que termina com o assassinato da personagem por parte do narrador. Ao longo do texto, vamos percorrendo os labirintos da vida das personagens, dos seus mundos interiores, e da relação entre as duas. A interferência do lirismo neste texto narrativo, que faz dele um conto lírico, insere-se numa tendência moderna herdada do Romantismo, presente em grande parte da literatura contemporânea – o hibridismo genológico.

A exploração da subjectividade e a valorização do mundo interior das personagens opõem-se a uma característica tradicional do conto: o tipismo, em que as personagens não apresentam grande profundidade ou interioridade, correspondendo, por isso, a personagens planas, estáticas, e ilustrando, normalmente, certas dominantes histórico-sociais. Nestes textos de Álamó Oliveira, podemos encontrar personagens-tipo, principalmente nos contos que apresentam uma componente crítica. No entanto, nos que revelam elementos líricos, as personagens mostram uma grande complexidade interior, resultante de uma experiência concreta do mundo, e que as torna seres únicos, com a sua cosmovisão particular. O lirismo, nestes textos, vem normalmente associado à linguagem poética. Por exemplo, «Por uma lágrima gorda» (*Com Perfume e com Veneno*) é constituído pelas lembranças do narrador em relação ao tempo que passou em África como soldado da guerra colonial, em especial a profunda amizade que mantinha com uma criança africana, que o ajudou a suportar a experiência dolorosa da guerra e que mudou, para sempre, a sua vida e a sua maneira de ver o mundo. A linguagem poética e o lirismo servem este recuar no tempo e este reviver do passado, que tem como elemento central uma criança da Guiné-Bissau chamada Segunda:

Os dias foram pingando. Afecto sobre afecto, Segunda tornara-se-me insubstituível. Estava no meu coração como polvo sadio. Aorta sentimental, anjo da guarda de todos os perigos do meu quotidiano. Por isso, foi num de repente gelatinoso que dei por mim com os dedos a tocar no tempo do regresso. (p. 17 e 18)

Entre os tipos de conto que apresenta, Massaud Moisés inclui o conto de personagem⁷, muito menos comum que o conto de acção. Maria da Assunção Morais Monteiro sublinha que este tipo de conto privilegia o exame da personagem, sendo, por isso, frequente o uso da descrição:

O *conto de personagem* [...] tem prioritariamente em consideração a caracterização da personagem, do herói, sendo por esse motivo menos usual do que o de acção, já que a pausa descritiva, neste caso para fazer um retrato minucioso do protagonista, é mais própria do

⁷ Cf. Massaud Moisés, *A Criação Literária: Prosa*, São Paulo, Cultrix, 1983, p. 39 e 40.



romance do que do conto, onde tradicionalmente é pouco utilizada, uma vez que a atenção incide prioritariamente sobre a acção.⁸

Daí que possamos afirmar que este tipo de conto transgride as características tradicionais do cânone contístico, onde as personagens são caracterizadas de forma mínima de modo a não retardar o desenrolar da acção. Contudo, ÁlamO Oliveira apresenta-nos vários contos em que o elemento central é a personagem. Ao longo desses textos, um narrador heterodiegético relata-nos o percurso de vida de determinadas personagens, caracteriza-as física e psicologicamente e termina com o momento da sua morte. De facto, nos casos de «O coreto», «Cristóvão Colombo», de *Contos com Desconto*, e em «Ela», «Vida & feitos do bothicaryo de Odemyra» e «O engraxador», de *Com Perfume e com Veneno*, que podem ser considerados contos de personagem, normalmente o texto termina com a morte da personagem principal, cuja vida foi resumida nas linhas do conto. Por esse motivo, estas narrativas abrangem um longo período de tempo, contrariamente ao modo como é habitualmente tratado o tempo neste género: os acontecimentos narrados no conto costumam ocorrer num curto lapso de tempo, uma vez que o passado e o futuro não são importantes, como explica Maria da Assunção Morais Monteiro:

O que interessa é o presente da história, o momento em que ela decorre; os acontecimentos anteriores ou ulteriores não têm interesse, a não ser como motivadores do conflito ou então consequentes dele. Quando o narrador tem necessidade de referir esses factos passados, fá-los em poucas linhas, recorrendo ao sumário e à elipse e servindo-se da narração que, tal como a descrição e a dissertação, tendem a anular-se no conto, de modo a valorizar sempre o lapso temporal em que a história se passa, uma história que é em geral contada de forma simples, sem enfeites ou outros elementos acessórios.⁹

Todavia, em várias narrativas breves deste autor, essas componentes habituais dos contos nem sempre são respeitadas, já que o escritor por vezes centra a sua atenção na personagem, e não na acção, recorrendo à pausa descritiva para caracterizá-la. Outro tipo de conto que dá importância à descrição é o conto de cenário ou atmosfera¹⁰, que, como a própria designação indica, privilegia uma das categorias narrativas: o espaço. Podemos encontrar um conto de cenário ou atmosfera em *Contos com Desconto*, que se intitula «A catedral estava linda». Neste texto, não há propriamente uma história, pois o narrador limita-se a descrever os vários momentos da celebração da eucaristia, focalizando o espaço – a catedral –, cuja descrição pormenorizada deixa transparecer a denúncia do luxo e da riqueza daquele espaço, contrários aos princípios de um Cristianismo primordial. A crítica implícita dirige-se, pois, à desigualdade social que a própria catedral, símbolo do materialismo, ajuda a perpetuar. Por conseguinte,

⁸ Maria da Assunção Morais Monteiro, *O Conto no Diário de Miguel Torga*, Vila Real, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 1998, p. 30.

⁹ *ibid.*, p. 25.

¹⁰ «O conto de cenário ou atmosfera privilegia a descrição do cenário, do ambiente em que se movem as personagens e onde a história decorre, assumindo este um papel de grande relevo em detrimento de outras componentes, inclusive da própria personagem. Se no tipo de conto anterior se dava primazia ao retrato da personagem, o que nos levou a tecer algumas considerações acerca da velocidade narrativa, tais considerações aplicam-se igualmente ao conto de cenário ou atmosfera, já que a pausa descritiva com incidência sobre o cenário retarda o desenrolar da acção, imprimindo ao conto uma velocidade narrativa mais adequada ao romance, o que contraria as características habituais do conto, não sendo, pois, de estranhar que textos exemplificativos desta tipologia sejam mais esporádicos» (*ibid.*, p. 31).



podemos afirmar que este conto possui uma função moralizante, que, mesmo apresentando uma diferente forma de tratamento, lembra uma das características tradicionais do conto: o didactismo.

O papel didático ou moralizante do conto está presente nos contos de ÁlamO Oliveira. Trata-se de um didactismo implícito que se articula com o uso da ironia, que instaura nestes textos uma certa ambiguidade e indefinição, tornando-os complexos. Este conceito de ironia ultrapassa a mera função estilística e abrange um sentido mais geral, que configura este fenómeno da linguagem como um princípio gerador de ambiguidade e problematizador do discurso. De acordo com Maria da Assunção Morais Monteiro, a intenção moralizadora constitui um elo de ligação entre os contos e sobreviveu à evolução deste género e às mudanças graduais introduzidas pelos autores ao longo dos tempos¹¹. Porém, importa referir que o modo como essa moral é veiculada no texto e é tratada pelo autor surge de diversas formas. Neste caso, ÁlamO Oliveira utiliza a ironia, o sarcasmo, a caricatura e a sátira para evidenciar uma determinada moral, que pode ser detectada quer na crítica à governação política, mais evidente nos contos «Eureka» e «O velho Joaquim», quer na ridicularização de uma aristocracia vencida e orgulhosamente hipócrita, nos contos «A grafonola» e «Os Brindeirinhas», quer na denúncia dos interesses materialistas da Igreja, em «A catedral estava linda», quer ainda na crítica implícita a uma intelectualidade decadente, especialmente nos textos «Livreria meu amor» e «O maior livro das ilhas». A maior parte destes contos apresenta um final irónico, que representa o culminar da crítica moral e social. Por exemplo, em «A grafonola», conto cuja acção é localizada na ilha Terceira, durante a ditadura salazarista, um aristocrata, apesar de praticar o adultério e de se envolver em práticas moralmente degradantes, mostra uma enorme preocupação em manter as (falsas) aparências e em educar o filho bastardo de modo a que este dê continuidade ao sangue nobre da família. No entanto, todos os seus esforços resultam em vão, já que o filho acaba por «amaricar», mesmo depois de frequentar as «aulas da vida» com prostitutas, pagas pelo pai:

O Visconde de San-Pedro contratou então o Serafim Caipora – chuleco bonzão que parasitava pela Rua dos Canos Verdes – para acompanhar o Jesezinho às aulas da vida. Pagava-lhe consoante o contratado, um salário digno de preservar segredo. Três vezes por semana o Jesezinho tinha aulas de dança com a Guidinha das Rendas; outras duas, aulas de cama com a Zira Chuchona; e uma de prelúdios e devaneios eróticos com a Luísa Gorda. [...] “Malgré tout”, o Jesezinho amaricou. (p. 50)

Estes contos possuem uma dupla função: por um lado, provocar o riso (ou, pelo menos, o sorriso), uma vez que o humorismo atravessa vários textos; e, por outro, despertar a consciência do leitor para os dramas do quotidiano. Além disso, a propensão humorística de vários contos apresenta-se de duas formas: um humorismo velado, utilizando o implícito, o subentendido, originando a ironia, a sátira, o trocadilho, a caricatura¹²; ou então uma comicidade

¹¹ «... apesar das diferenças que possam existir entre os vários contos, apesar das tipologias que eventualmente sejam propostas, há sempre um elo de união que os congrega a todos, constituído por um conjunto de aspectos e características que os uniformizam, os individualizam em relação a outros géneros do mesmo modo, e que estão relacionados com a pragmática do conto. É que, neste género do modo narrativo, tudo converge no sentido de exercer uma certa influência sobre o receptor, de produzir um determinado efeito, de conduzir a uma moral...» (*ibid.*, p. 32 e 33).

¹² Por exemplo, no conto «Livreria meu amor» (*Com Perfume e com Veneno*), o narrador ridiculariza uma intelectualidade hipócrita, medíocre e feita de aparências através da caricatura de várias figuras que frequentam uma livreria dos Açores, um local «bonito, discreto, personalizado» que «confere, a quem o frequenta, um grau de elevada inteligência» (p. 101). O olhar do narrador denuncia esse culto das aparências através



mais directa, mais explícita, utilizando o grotesco, o palavrão de natureza hilariante¹³. Em qualquer dos casos, estamos perante narradores com um apurado sentido de humor, um humor irónico que deixa transparecer uma crítica. Importa realçar que a natureza cômica dos contos, que representa a linha folclórica, é uma característica do cânone contístico, a par da seriedade, mais ligada à tradição e à retórica¹⁴. Efectivamente, há contos de Álvaro Oliveira que apresentam um carácter sério-cómico, uma vez que a intenção moralizante e a intenção lúdica, resultantes de um modo subjectivo de ver a realidade, entrecruzam-se, apresentando tanto o lado trágico como o lado cómico de determinadas situações, como acontece no conto «Os Brindeirinhas» (*Contos com Desconto*), em que uma família aristocrática entra em decadência por falta de sucessores, declínio que tem como símbolo, no final do conto, a casa em ruínas da qual resta apenas a retrete:

Os anos passaram e o tecto da Casa Grande começou a ceder. Durante o inverno, caíu. Parecia ter sido bombardeada. [...] Apesar dos anéis, já ninguém fala nos Brindeirinhas, e, como símbolo da petulância dos Macedo Pimenta, apenas a retrete, entalada entre o poço e o jardim sem flores, mantém a porta aberta. Ainda hoje, nas imprevisíveis horas de aperto, esse espaço se usa. Sem rancores. Serenamente. (p. 58)

Um final trágico-cómico, do qual se pode retirar uma lição de moral, sucede igualmente à personagem principal de «O maior livro das ilhas» (*Com Perfume e com Veneno*): um escritor ambicioso mas também ridicularizado por toda a sociedade açoriana, devido ao peso e tamanho excessivos do seu último livro, um fracasso de vendas, facto que o leva ao desespero, à loucura e à morte. Eis uma das versões da maneira como morreu:

da descrição e da caricatura dos traços mais observáveis (e criticáveis) dos clientes dessa livraria, como, por exemplo, a «Senhora Quase Cinquentona», o «Senhor Sem Dinheiro» e o «Senhor Bem Informado»: «Vejo que a Senhora Quase Cinquentona folheia, junto do escaparate central, a Bíblia de Dorée. Quando se sentir isolada do meu olhar, vai certinha à estante da esquerda retirar um Jorge Amado da fase porno. O Senhor sem Dinheiro é mais depressivo. Todos os dias lê um capítulo de um volume sobre astrologia. À saída, pergunta se já receberam o livro que tem título e autor que ninguém conhece. Mais interessante é o comportamento do Senhor Bem Informado. Sistemáticamente pretende adquirir o que, no momento, não há. Por isso, leva o Tin Tin e o Pato Donald – opção óbvia para recompensar a decepção da escolha do inexistente» (p. 102 e 103).

¹³ Por exemplo, no conto «O coreto» (*Contos com Desconto*), um conto de personagem, o narrador relata-nos um percurso de vida trágico-cómico: a vida atormentada do Joaquim Sacristão, que morreu de desgosto devido ao embaraço que lhe causava um problema de saúde – uma excessiva flatulência: «Pobre Joaquim Sacristão que passou sem glória toda uma vida que podia ter sido o reflexo do melhor repicar de sinos. Não teve. Por tabernas e tendas de barba, por cavaqueiras de adro e degraus de Sociedade, as pessoas recreavam-se com os azares e as desgraças intestinais de Joaquim. Qualquer peido consentido no rancho do cavaco fazia lembrar mais uma história: “ – Lembra-te de quando o padre Simão se ajoelhou defronte do altar para a novena do padroeiro e o Joaquim se apressou a tomar lugar ao lado?...” – e lá vinha a descrição, pormenorizada e basta, de um peido estrondoso que calou as vozes afinadas do grupo coral que nem o braço do regente fez continuar. Foi a primeira grande gargalhada que se ouviu dentro da igreja... E a novena prosseguiu sem música nem devoção e com o Joaquim transido de horror lacrimejando na sacristia» (p. 21).

¹⁴ Luis Beltrán Almería explica que «el cuento es un género de naturaleza mixta: sério-cómico. En su seriedad conecta con la tradición y con la retórica, en su comicidad conecta con el folclore. El cuento es un género esencialmente folclórico, que sólo tardíamente se incorpora al dominio literario. El cuento literario conserva deformada su naturaleza folclórica. [...] La risa es la principal manifestación de esta línea folclórica y durante mucho tiempo cuento y risa han sido dos conceptos en interdependencia» (Luis Beltrán Almería, *art. cit.*, p. 31 e 32).



Mas também há quem diga que a sua morte foi mais trágica do que heroica: a cabeça esmagada pelo maior livro das ilhas que, em secreta e mágica mensagem, lhe devolveu o peso da autoria. O livro terá caído em cima do guarda-fato, apanhando-o sentado no bacio a defecar uns restos de massa encefálica. Dizem que o estrondo foi enorme, mas isso não pode passar de mera especulação. (p. 122)

Uma outra característica destes contos é o diálogo com o intertexto bíblico, presente nos contos «A catedral estava linda» (*Contos com Desconto*), «Estória de Natal» e «A inconveniência de se chamar Noé» (*Com Perfume e com Veneno*). No segundo conto, a “estória” do nascimento de Jesus é vista pelos olhos de uma criança. Trata-se de um olhar puro, inocente, doce e ingênuo, mas que deixa transparecer uma certa sabedoria. Atento às palavras da mãe, que lhe conta a “estória”, o menino vai fazendo perguntas à narradora, dando a sua opinião sobre os vários pormenores do relato. As suas observações e pensamentos revelam uma maturidade moral pouco normal para uma criança de cinco anos, que recorre ao poder da imaginação para visionar tudo o que ouve. Em certos momentos do conto, assistimos à intromissão de pormenores que representam uma subversão do discurso bíblico, conferindo ao texto um carácter humorístico:

Gustavo sorria. A mãe tentava não entrar nos pormenores do parto. O seu pudor empurrava-a para devaneios descritivos que Gustavo não perfilava. Colocou os anjos do coro e da tuna suspensos dos tirantes, em posições de equilíbrio acrobático. Fez com que repetissem, muito baixinho, a noite feliz. E foi nesse entretanto que o Menino Jesus nasceu. Era meia-noite em ponto. S. José tivera o cuidado de confirmar pelo relógio. (p. 30 e 31)

Encontramos, em *Contos com Desconto*, dois contos com propensão fabulística: «Cristóvão Colombo» e «Não é pra me gabar». Antes de mais, convém relembrar que a fábula está normalmente associada a uma verdade moral, transcendendo os limites do possível, visto que, nesta forma literária tradicional, é usual atribuir características humanas aos animais e seres inanimados. É o que sucede nestes dois contos. Em «Cristóvão Colombo», um gato “aristocrata” morre orgulhosamente de fome por se recusar a roubar para comer e a juntar-se aos gatos “socialistas”. Esta pequena sociedade felina não é mais do que a representação da sociedade humana, onde o desenvolvimento do socialismo abalou as estruturas sociais. Este conto possui claramente uma função moralizante, aliada à crítica ao preconceito social e a uma aristocracia decadente e faminta mas irremediavelmente orgulhosa.

Para terminar, estas duas obras apresentam um discurso multifacetado e uma diversidade de vectores temáticos e de tipos de narrativas, já que podemos encontrar, nestes textos, vestígios da lenda, do conto infantil, do texto bíblico, do conto de personagem, da sátira, do conto humorístico, da fábula, entre outros. Esta variedade de percursos torna essencial a confrontação com outros géneros, em especial as formas tradicionais que surgiram da fronteira entre a oralidade e a escrita, como meio de reconhecer as características tradicionais destes contos, ou seja, os traços que sobreviveram, ainda que deformadamente, às tendências inovadoras do género, assim como as subversões que estes textos apresentam em relação ao cânone contístico, que, apesar de sofrer uma gradual dissolução, não deixa de constituir um ponto de apoio fundamental para conhecer a origem, o desenvolvimento e a essência deste género cada vez mais complexo. E é provavelmente a complexidade, a ambiguidade e a profundidade destes contos que representam um dos principais desvios em relação ao cânone do conto de tradição oral, que contém fundamentos amplos, concretos e elementares, contrariamente às características actuais dos contos.



2. Breve esboço histórico-literário do conto de temática açoriana

A ficção literária açoriana nasceu no século XIX. Só depois da consolidação do liberalismo é que existiram condições que propiciaram o desenvolvimento normal da literatura. A cidade da Horta, no Faial, apresentava, na segunda metade do século XIX, condições¹⁵ que permitiram o surgimento de periódicos, onde se começa a publicar contos e capítulos de romances. Nos Açores, desenvolveu-se uma imprensa precoce, onde os jornais eram verdadeiros pólos aglutinadores de gentes e ideias. Os contistas da Horta, que no final desse século escreviam muito para os jornais, praticavam uma escrita enraizada, vinculada ao seu próprio contexto e que servia a expressão da condição insular. São contos que reflectem a vida rústica das gentes do mar e da terra, dos caçadores de baleias e dos emigrantes. Deste modo, podemos detectar três veios temáticos principais: a terra, através da representação do quotidiano nos meios rurais; o mar, em especial a baleação, que se articula com as condições de pobreza e com os dramas da morte; e a emigração, que, na maior parte das vezes, assumia a forma de fuga para a América, em que se focaliza o momento da partida, visto que o tempo na América é normalmente elidido. São contistas desta geração Ernesto Rebelo, Manuel Zerbone, Florêncio Terra, Rodrigo Guerra e Nunes da Rosa¹⁶. Esta escrita é marcada pela influência da época, em especial do neogarrettismo, devido à presença, nos contos, de espaços nacionais imediatos e à atenção dada às pequenas coisas do quotidiano próximo. Encontramos ainda a influência do conto rústico, de que Trindade Coelho é sem dúvida o maior representante na literatura portuguesa. Este tipo de conto, que normalmente assume a forma de uma narrativa curta em que há pouca conflitualidade, apresenta uma visão idílica do campo e a exaltação de tudo o que de puro e instintivo ainda possa subsistir no homem.

Ao longo do século XX, é difícil determinar com exactidão as tendências literárias e as linhas estéticas do conto de temática açoriana. No entanto, podemos afirmar que nos anos 20 se pratica uma literatura regionalista, de interesse puramente local e com características superficiais. Contudo, os anos 40 e 50 representam uma brisa literária no panorama açoriano. O chamado “Grupo de Ponta Delgada”, um grupo de escritores associados ao jornal *A Ilha*, é responsável por uma certa libertação temática e por uma ideologização da ficção açoriana. A par disso, este grupo revela uma preocupação em fazer da escrita um olhar mais atento sobre a realidade açoriana. Encontramos, nesta escrita, os primeiros ecos do modernismo e a divulgação, já tardia, de ideias estéticas neo-realistas. Além disso, não podemos deixar de referir a criação, em 1968, do suplemento literário “Glacial”, do jornal *A União*, de Angra do Heroísmo, que se transforma num movimento de intervenção cultural bastante dinamizador e que dá origem a uma nova geração insular, que inclui os nomes de João de Melo, J. H. Santos Barros, Borges Martins e até Álamo Oliveira, que demonstra preocupação em articular

¹⁵ A Horta surge, nesta altura, como um centro de contactos com o exterior, promovendo uma grande abertura dinâmica a outros espaços físicos e culturais. Pedro da Silveira explica como esta cidade se tornou num centro cultural de criação literária: «A Horta, sobretudo, mercê dos seus antecedentes (a navegação que parava pelo seu porto, levando aos naturais as ideias da Revolução francesa e os produtos das Culturas europeias, principalmente anglo-saxónica e galesa), estava bem preparada para poder ser o berço da nova literatura açoriana. E foi aí, efectivamente, que surgiram os primeiros ficcionistas insulanos» («O conto açoriano e os seus caminhos», in *Estrada Larga – Antologia do suplemento “Cultura e Arte” de O Comércio do Porto*, org. De Costa Barreto, Porto Editora, s.d., p. 544).

¹⁶ João de Melo refere como estes escritores se distinguiram dos demais: «Com mão segura eles ultrapassam o provincianismo híbrido e interceptado da maioria dos seus contemporâneos, dando-se então início a uma literatura interessada em dar testemunho do tempo e do lugar em que é construída» (*Antologia Panorâmica do Conto Açoriano – Séculos XIX e XX*, org. por João de Melo, Porto, Editorial Vega, 1978, p. 19).



o conceito de insularidade com o universo cultural português mais vasto. O suplemento “Glacial”¹⁷ torna-se num pólo aglutinador de várias filiações estéticas, de textos de proveniências diversificadas, sendo igualmente conhecida como a geração da guerra colonial.

A ficção açoriana pós-25 de Abril apresenta uma crescente maturidade literária, escapando ao puro regionalismo e revelando uma visão multifacetada da condição insular. De facto, a partir de 1974, os escritores sentem uma liberdade que não gozavam antes, o que permitiu este salto literário qualitativo, especialmente na prosa açoriana, onde se evidenciam autores como João de Melo, José Martins Garcia, Cristóvão de Aguiar, Vasco Pereira da Costa, entre outros. Trata-se de uma nova fase da escrita açoriana que, principalmente a partir dos anos 80, apresenta uma grande variedade de tendências. Todavia, não é difícil detectar as linhas temáticas mais constantes quer desta altura, quer do período que a antecedeu: o trabalho quotidiano da terra e do mar, presente em praticamente todos os momentos da trajectória do conto de temática açoriana, por onde perpassa um certo ruralismo, mesmo quando o espaço privilegiado é o da cidade; a emigração, que se ramifica na perspectiva do lado de cá (Manuel Ferreira, Ruy-Guilherme de Moraes) e na perspectiva do lado de lá (Onésimo Teotónio Almeida e Manuel Ferreira Duarte); a insularidade, que se expressa pela distância, pela nostalgia e que está ligada à estética da permanência, onde parece que nada acontece e em que a ilha surge como um cárcere imobilizador; o fatalismo ilhéu, relacionado com o destino amaldiçoado dos que nascem e vivem num espaço permanentemente ameaçado pelas forças da natureza e que atribui ao açoriano um estatuto de orfão em relação a Deus (daí a profunda religiosidade do povo açoriano, na esperança de atenuar a ira divina); a memória da infância insular (Dinis da Luz e Cristóvão Aguiar); a baleação, que é uma temática presente em muitos contos de escritores açorianos, em especial Dias de Melo, cuja obra focaliza a luta do homem com o mar; a viagem, um tema muito importante, quer se trate de uma viagem física ou de uma viagem psicológica, uma viagem pela memória do vivido.

A narrativa açoriana deve muito ao papel da memória, pois, em muitos contos, encontramos narradores que são guardiões da memória colectiva, contadores de “histórias” e de “estórias”, que mantêm uma intrínseca ligação com um mundo vivo e autêntico. A incursão na memória faz-se ainda através da evocação de episódios históricos, que, não raramente, representam uma subversão da história oficial. É curioso verificar que a crónica é um dos géneros mais preferidos dos escritores açorianos. Por isso, muitas vezes, deparamo-nos com contos-crónicas, onde a ficção e a realidade apresentam fronteiras muito ténues, o que acontece, por exemplo, nos contos de Manuel Ferreira, Daniel de Sá e Alfredo de Mesquita.

O conto de temática açoriana apresenta, indubitavelmente, uma forte vinculação a um lugar onde a geografia e a história moldaram um determinado modo de sentir, pensar e viver e que Vitorino Nemésio designou de “açorianidade”. Este escritor merece uma referência especial, visto que a sua multifacetada obra representa um marco decisivo na história literária dos Açores. Há quem defenda que *O Mistério do Paço do Milhafre* (1949), que acrescenta contos à obra *Paço do Milhafre* (1924), representa o melhor livro de contos escrito por um autor açoriano. A propósito da obra contística de Nemésio, Pedro da Silveira afirma: «a obra de Nemésio não está fora da linha evolutiva do conto açoriano. Segue-a, ampliando, é certo, o

¹⁷ O contexto em que surgiu esta geração é descrito por João de Melo da seguinte maneira: «Numa altura em que o fascismo despertava na juventude açoriana interrogações e traumatismos de toda a ordem, para mais com o cadafalso moral que era a perspectiva da guerra nas colónias, nasce uma consciência colectiva que se expressa no poema e no conto, de par com outras manifestações criadoras, tendo como ponto de partida um projecto que desde logo se afirma pelo desbloqueio das estruturas decrépitas da cultura insular. Como condição essencial, o princípio da condição açoriana, incapaz de trair ou de se deixar corromper» (*ibid.*, p. 24). Ainda a propósito desta geração, diz J. H. Santos Barros o seguinte: «É uma geração que se lança à conquista da modernidade com firmeza, inicialmente recusando radicalmente toda e qualquer referência aos particularismos locais isolados do contexto do país e do mundo» (*O Lavrador de Ilhas*, Porto, Secretaria Regional da Educação e Cultura, 1982, p. 62).



seu poder de comunicação para fora dos horizontes naturais do Açoriano»¹⁸. Por outras palavras, com os contos de Nemésio, o conto de temática açoriana alarga os seus horizontes e chega a novos espaços e a um público mais alargado, que, deste modo, passa a conhecer uma realidade geográfica e humana muito particular.

Interessa sublinhar que o conto de temática açoriana não apresenta um percurso linear, pois é mais cultivado em certos momentos e por certas gerações literárias do que por outras. A par disso, as escolas e os movimentos literários, apesar de terem eco nos Açores, na maior parte das vezes revelam-se tardiamente, o que leva à reformulação das influências por parte dos escritores. Todavia, é possível detectar as principais linhas da evolução do conto de temática açoriana, onde a diversidade dos temas é bastante acentuada.

3. A temática açoriana nos contos de ÁlamO Oliveira

ÁlamO Oliveira é autor de uma vasta obra, unificada por uma temática profundamente açoriana. A condição insular está presente em inúmeros momentos dos seus contos. Apesar de subverter constantemente a História¹⁹, este escritor deposita nos contos a verdade de uma comunidade e de uma vivência, atormentada quer pelas forças sociais e políticas (desigualdade social, incompetência governativa, exploração dos mais fracos, hipocrisia dos membros da Igreja), quer pelas forças da natureza (sismos, vulcões, tempestades), uma manifestação do poder divino. Na sua maioria, os contos localizam-se em espaço insular. Podemos detectar pormenores de carácter etnográfico, em especial o culto ao Espírito Santo, assim como a presença da pronúncia micalense, particularmente nos contos «O Coreto» e «Por um punhado de Espírito Santo».

Nestes contos, a ilha surge como um microcosmo, em que as pessoas encaram o mesmo dia-a-dia, pautado pela monotonia, pela solidão insular e pequenez do espaço. A sobrevivência histórica do povo açoriano está representada no conto «O Arquipélago das Lapas» (*Contos com Desconto*). Não é difícil reconhecer que a história deste arquipélago é muito semelhante à do arquipélago dos Açores, nomeadamente no que diz respeito aos pormenores da descoberta, povoamento e desejo de conquista da autonomia. Além disso, também os “Laparosos”, os habitantes do Arquipélago das Lapas, tal como os açorianos, passaram, ao longo dos tempos, por muitas “provações” e “privações”:

...ao longo da sua história, os laparosos tinham passado pelas mais temíveis provações e pelas mais ingratas privações: tinham engolido vulcões e sucessivas crises sísmicas; obedeceram, calados e satisfeitos, a todos os déspotas do país e das “ilhas”; aturaram os saques de quantas companhias de piratas lhes passaram pela porta; foram obrigados a gostar de touradas só por causa dos espanhóis; suportaram o chá-das-cinco para agradarem aos ingleses, logo mudando para as pastilhas elásticas por causa dos americanos, etc., etc.. (p. 12)

A forte carga irónica e até cómica deste conto passa pela subversão de determinados pormenores históricos, como o próprio nome dos habitantes deste arquipélago, os “Laparosos”,

¹⁸ Pedro da Silveira, *art. cit.*, p. 547.

¹⁹ O que ÁlamO Oliveira pretende mostrar-nos nestes contos não é a versão oficial da História mas sim a subversão dessa mesma História ou, se quisermos, uma “contra-realidade”, expressa, na maior parte das vezes, através do recurso ao fantástico, ao irreal, ao estranho, ao absurdo e ao grotesco.



que, nos Açores, possui uma carga extremamente depreciativa e que, no conto, constitui um grande obstáculo à conquista da tão desejada autonomia:

Em 1880, alguns dos mais lúcidos espíritos das Lapas advogaram um novo processus político-administrativo: a autonomia – chamaram. A palavra seria óptima se, por acaso, os discursos preparados para a mentalização das massas não esbarrassem logo na saudação da praxe: “Caros laparosos!” Era feio. E a autonomia morreu, ali, mesmo, seca como erva arrancada e ruim ou coisa imprópria para consumo. Fizeram-se algumas tentativas mas..., moita-chapéu! Não vingava. (p. 13)

Porém, a solução é encontrada e o discurso inaugural do primeiro parlamento das Lapas é um sucesso:

O presidente subiu à tribuna. Nas mãos autorizadas, os papeis tremiam atacados de gota. Os deputados, suspensos de receio, estavam como que tombados na hirta quietude das fotografias. O presidente levantou os olhos, deixou-os cair de seguida sobre os papeis e... todos ouviram bem: “Caro povo da Região das Lapas!” (p. 14)

O conto «Não é pra me gabar» (*Contos com Desconto*), escrito na primeira pessoa do singular, possui uma dimensão metaficcional. Trata-se de um narrador que tece considerações a propósito do processo da escrita e que se apresenta como guardião da memória colectiva: «sou a única vera testemunha da derradeira guerra interinsular que o engenho e a arte venceram em verdadeiro conluio dos deuses com os homens» (p. 35). Como director do Museu da Baleia, o narrador pôde assistir a esse acontecimento histórico. Além do carácter particular do narrador, neste texto notamos a intromissão do fantástico, assim como o diálogo intertextual com a mitologia grega, já que um «barco-baleia-submarino», feito de madeira, foi o meio usado pelos habitantes da outra ilha para reaverem a colecção de dentes de baleia que havia sido desviada para aquela ilha, lembrando o cavalo de Tróia, usado pelos gregos para nele se esconderem e se infiltrarem em terreno inimigo. Ora, a baleação constituiu, até algumas décadas, uma actividade do povo açoriano, reflectindo uma necessidade económica e um modo de sustento assim como uma forma de fugir à monótona realidade açoriana. O caçador de baleias sempre foi considerado uma figura heróica, admirado por todos. Por isso, o espólio dessa actividade ancestral é valorizado pelo povo açoriano. Daí que haja esta guerra interinsular, esta luta pela posse dos artefactos e peças do museu. A propensão fabulística deste conto está ligada à figura da baleia, que assume um carácter fantástico e irreal ao apresentar características humanas:

As pessoas estavam exaustas e felizes. Mesmo assim, antes do merecido descanso, levaram a baleia para o mar. Despediram-se com grande comoção e foi impressionante ver aquela nuvem de lenços num adeus agradecido e definitivo, enquanto a baleia se afastava lentamente. Não é pra me gabar, mas juro que lhe vi duas lágrimas gordas tombarem dos olhos de vidro. De seguida, mergulhou, emergiu e logo se afundou para sempre [...] Na costa da Austrália, uma baleia gigante apodrecia sem largar o cheiro putrefacto dos cadáveres. Disse o locutor que parecia feita de madeira e que, enquanto o mar lhe arrancava pedacinhos de carne, uma voz feminina repetia débil e monotonamente: Vão pra casa, meus meninos. Vão pra casa, meus meninos!... (p. 41)



No conto «Por um punhado de Espírito Santo» (*Contos com Desconto*), os aspectos etnográficos e a pronúncia açoriana assumem um carácter especial. O conto assenta na rivalidade entre dois partidos da mesma freguesia. A contenda teve origem na discordância quanto ao modo como se deve celebrar o Espírito Santo. Uma das facções, os “saiotes”, liderada pelo padre, defendia a abolição da parte profana desta festa religiosa: «era preciso acabar com as práticas pouco dignas de tal devoção: os bailhos e os jogos não seriam permitidos [...] Era preciso devolver “à devoção do Espírito Santo o antigo sentido dos votos e das promessas que os nossos avós faziam nas suas aflições particulares, ou quando os atingia calamidade vinda do céu e da terra!”» (p. 63 e 64). Para tal, a Igreja teria um maior controlo sobre as festividades, particularmente sobre o dinheiro destinado ao culto do Espírito Santo. O outro partido, os “terroristas”, proclamavam que «o Espírito Santo não é de igrejas! É da gente!» (p. 64), ou seja, defendiam que esta festa religiosa era mais uma festa do povo e que, por isso, não deveriam ser obrigados a prestar contas aos membros do clero. Esta contenda já é parte do passado (em relação ao momento da narração), de um passado em que se valorizava a tradição, os usos e costumes ancestrais, em que as próprias rivalidades eram um reflexo da preocupação, do empenho e do interesse das pessoas pela tradição. O conto termina com uma nota nostálgica, em que as virtudes do passado subsistem apenas na memória dos velhos, como o “ti Francisco Florinda”, que, com a sua pronúncia micalense, elogia o passado e condena o poder transfigurador e desgastante do tempo.

O fatalismo ilhéu, relacionado com a constante insegurança devido às crises sísmico-vulcânicas e à possibilidade da catástrofe, é um aspecto presente em vários contos de Álvaro Oliveira, em especial no conto «A inconveniência de se chamar Noé» (*Com Perfume e com Veneno*). Como o título indica, é bastante visível, neste texto, o diálogo com o intertexto bíblico, nomeadamente com o Antigo Testamento. A história bíblica de Noé repete-se neste conto, localizado em espaço insular, onde a personagem principal tem uma missão a cumprir: «vai haver um dilúvio nas ilhas e fomos os escolhidos para salvar as espécies...» (p. 84) Esta tarefa é-lhe incumbida precisamente devido ao facto de a personagem ter o nome de Noé. É uma fatalidade a que não pode fugir. Porém, não se trata de um dilúvio universal mas sim um castigo aos habitantes daquelas ilhas. O fatalismo e o determinismo são, pois, forças que acompanham a condição insular. A harmonia entre o homem e a natureza é um estado precário, pois a vida nas ilhas obedece continuamente a um ciclo de destruição-construção:

... todos os fenómenos da ilha se manifestavam, exclusivamente, através de violentos e dolorosos abalos de terra que derrubavam casas e igrejas, abriam fendas e medos e só estancavam quando tudo ficava com as tripas à mostra, a baba das pessoas e das pedras espalhada pelo chão como se tudo se tornasse agonicamente apoplético. Depois, era uma questão de resignação. Refeitos do susto, logo se entregavam, como penélopes conformadas, à reconstrução de quanto fora destruído. (p. 82 e 83)

O facto de se ter nascido numa ilha era já para a família de Noé um castigo suficiente:

Para eles, viver numa ilha era já castigo bastante. Tinham que nascer minados pelo vírus da virtude; viver com a preocupação permanente de olear os parafusos mentais; morrer motivados de pachorra e permanecer deitados. Afinal, de nada lhes servia os múltiplos castigos de fogo e de lava. (p. 85)

A ideia de permanência, presente nestas palavras, ou seja, a sensação de que nada acontece nestas ilhas, em que a vida é pautada pelo tédio, pela circularidade e pelo amorda-



çamento do tempo, tudo isto concorre para a visão da ilha como uma prisão, uma prisão quotidiana. Podemos detectar esta ideia de permanência no conto «O velho Joaquim», igualmente situado em espaço insular, mais especificamente na ilha do Corvo, a mais pequena e mais isolada dos Açores. Por isso, não é de estranhar que a monotonia assuma, neste espaço, uma presença constante:

Andavam todos por ali, num quotidiano feito de coisa nenhuma, penélopes comprometidas com a invisível teia do destino. E ele [o velho Joaquim], sentado à porta, não era mais do que o espelho do tempo, delapidado por incontroláveis rasgos, posto como uma necessidade ou reflexo da própria eternidade. (p. 139)

A personagem principal deste conto, o velho Joaquim, é a própria personificação da permanência e da solidão insulares: «só o velho Joaquim mantinha inalterável o ritmo cardíaco do seu estar sentado, feito graça da terra ou garrafa de SOS que se esquece de acostar em tempo útil» (p. 141).

Este viver circularizado, este isolamento e enclausuramento provocam no ilhéu a vontade de fugir, de partir, o desejo de libertação. Este sonho de evasão é motivado pela presença do mar, que exerce fascínio sobre o açoriano, como refere a mulher de Noé: «podias dizer-lhes que andas a sentir o apelo do mar. Não há ilhéu que o não sinta...» (*Com Perfume e com Veneno*, «A inconveniência de se chamar Noé», p. 80). Por isso, o açoriano parte, deixa o cárcere imobilizador e aventura-se no desconhecido. Todavia, instala-se no ilhéu desenraizado um permanente desejo de voltar à ilha perdida, e a saudade passa a ser o sentimento dominante. E é a saudade da ilha que é responsável pela morte da personagem principal do conto «O perfume da santa» (*Com Perfume e com Veneno*), surgindo como uma doença implacável e incurável:

Chamaram o médico que diagnosticou uma saudade descompensada, agravada por desistências inomináveis. “Saudade?!” comentara a Madre que já se esquecera disso. “Sim!”, disse o médico. “A saudade é um vírus que se faz morto quando quer matar. E nunca se sabe como se manifesta. Qualquer terapia é infuncional...” (p. 97)

No conto «Eureka» (*Com Perfume e com Veneno*), o olhar irónico e crítico do narrador é dirigido a um sector da sociedade: os políticos. Parece que o fatalismo ilhéu, que confere aos habitantes das ilhas um carácter de orfandade em relação a Deus, não encontrava apaziguamento através das manifestações de fé nem através das soluções dos políticos que governam o arquipélago. A imprevisibilidade, a conspiração internacional, que minava a promoção dos produtos regionais, bem como os castigos divinos, assolam as ilhas constantemente, apesar de estas revelarem aspectos como «os cenários mais bonitos do mundo, com suas montanhas cobertas de verde, seus valados exuberantes de flores, casario alvo e desabitado, estradas típicas de buracos, lagoas em vias de estiagem e um povo calmo, pachorrento, envelhecido, completamente desfasado dos turbilhões tumultuosos que infestam os países desenvolvidos [...] Quando se junta a tudo isto um mar perfeitamente infinito recheado de golfinhos, de baleias e de história gloriosa, fica-se triste com a má ventura governativa» (p. 127). Até ao dia em que “eureka” – os políticos encontram uma solução para melhorar a economia: como cada ilha possui uma identidade própria, era necessário reconhecer a especificidade delas e conceder a cada uma uma determinada função. Por exemplo, uma ilha seria transformada em zona de jogo, com a construção de casinos; outra seria convertida em lar para idosos e outra teria a responsabilidade de promover touradas e festas. Uma das ilhas até seria entregue



aos artistas e escritores. Três ilhas ficariam confinadas à criação de gado e à agricultura. Finalmente, reservar-se-ia uma ilha para o turismo. «Seria a ilha de todos os prazeres, espécie de éden antecipado, com ofertas para todos os gostos e idades, a preços compatíveis a todas as bolsas.» (p. 134) Como se vê, trata-se de uma solução totalmente absurda e ilógica e que atribui ao texto um efeito cómico, que denuncia o nível de incompetência que os políticos podem, por vezes, demonstrar.

Para terminar, podemos dizer que nos contos deste autor, e não só nos de temática açoriana, encontramos personagens que sofrem um enclausuramento não só físico mas sobretudo interior. Do mesmo modo que a ilha pode ser vista e sentida como um cárcere, também a vida das personagens, mesmo das que não vivem em ilhas, pode ser considerada uma prisão. Encarceradas na infelicidade, no conformismo, numa vida de aparências, na solidão, na saudade, na hipocrisia, no orgulho, na vergonha, na monotonia, as personagens destes contos só encontram a verdadeira libertação na morte. Apesar de encontrarmos vários tipos sociais, aliás um dos traços caracterizadores do cânone contístico, aparecem, nestes contos, personagens com uma grande interioridade e complexidade e que, não raramente, partilham connosco uma visão lírica do mundo. Há características tradicionais deste género narrativo que se mantêm nestes contos, mas o que predomina é a subversão, a deformação, resultantes da liberdade imaginativa do autor, que nos oferece um olhar diferente e irreverente que percorre a História, o texto bíblico, a sociedade, a literatura, enfim, o homem e o mundo em que vive. A tradição e a inovação entrecruzam-se nestes textos, unificados por uma temática açoriana, em que o homem é profundamente marcado por condicionalismos históricos e geográficos. A temática açoriana revela uma multiplicidade de facetas (etnográfica, antropológica, histórica, literária e linguística) que contribui para enriquecer ainda mais estas duas obras, fruto da memória e da invenção.

Bibliografia

- ALMEIDA, Onésimo Teotónio, *Açores, Açorianos, Açorianidade*, Lisboa, Marinho Matos Brumarte, 1989.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Teoría y Técnica del Cuento*, Barcelona, Ariel, 1992.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *Qué Es el Cuento*, Buenos Aires, Editorial Columbia, 1967.
- BARROS, J. H. Santos, *O Lavrador de Ilhas*, Porto, Secretaria Regional da Educação e Cultura, 1982.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis, "El cuento como género literario", in Peter Fröhlicher, Georges Güntert (eds.), *Teoría e Interpretación del Cuento*, Berna, Peter Lang, 1997, p. 17-32.
- BENJAMIN, Walter, "O narrador – Considerações acerca da obra de Nikolai Leskow", in Teresa Seruya (org.), *Sobre o Romance no Século XX – A Reflexão dos Escritores Alemães*, Lisboa, Edições Colibri, 1995, p. 49-71.
- BETTENCOURT, Urbano, *O Gosto das Palavras II (Leituras e Ensaios)*, Ponta Delgada, Jornal de Cultura, 1995.
- BOOTH, Wayne C., *A Rhetoric of Irony*, Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 1975.
- CESERANI, Remo, *Lo Fantástico*, Trad. De Juan Díaz de Atauri, Madrid, Visor, 1999.
- DANOW, David K., *The Spirit of Carnival: Magical Realism and the Grotesque*, Kentucky, The University Press of Kentucky, 1995.



- FERRAZ, Maria de Lourdes, "Ironia", in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol.3, Lisboa, Editorial Verbo, 1997, p. 1224-1229.
- FREITAS, Vamberto, *O Imaginário dos Escritores Açorianos*, Lisboa, Edições Salamandra, 1992.
- FREITAS, Vamberto, *Entre a Palavra e o Chão: Geografias do Afecto e da Memória*, Ponta Delgada, Jornal de Cultura, 1995.
- FREITAS, Vamberto, *Mar Cavado: Da Literatura Açoriana e de Outras Narrativas*, Lisboa, Edições Salamandra, 1998.
- FURTADO, Filipe, *A Construção do Fantástico na Narrativa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980.
- GONÇALVES, Maria Henriqueta, MELO, Gladstone Chaves de, "Conto", in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Editorial Verbo, 1997, p. 1267-1274.
- LOHAFFER, Susan, CLAREY, Jo Elyn (eds.), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1989.
- MELO, João de, prefácio a *Antologia Panorâmica do Conto Açoriano – Séculos XIX e XX*, Porto, Editorial Vega, 1978.
- MELO, João de, *Toda e Qualquer Escrita*, Lisboa, Editorial Vega, 1982.
- MOISÉS, Massaud, *A Criação Literária: Prosa*, São Paulo, Edições Melhoramentos, 1979.
- MONTEIRO, Maria da Assunção Morais Monteiro, *O Conto no Diário de Miguel Torga*, Vila Real, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 1998.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva, "Grotesco", in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol.2, Lisboa, Editorial Verbo, 1997, p. 893-902.
- OLIVEIRA, Álamo, *Contos com Desconto*, Angra do Heroísmo, Instituto Açoriano de Cultura, 1991.
- OLIVEIRA, Álamo, *Com Perfume e com Veneno*, Lisboa, Edições Salamandra, 1997.
- OLIVEIRA, Fernando M., RODRIGUES, Selma Calasans, "Humorismo", in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol.2, Lisboa, Editorial Verbo, 1997, p. 1117-1126.
- PAREDES NUÑEZ, Juan, *Algunos Aspectos del Cuento Literario: Contribución al Estudio de Su Estructura*, Granada, Campus Universitario de Cartuja, 1986.
- PAVÃO, J. Almeida, "Açores", in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol.1, Lisboa, Editorial Verbo, 1997, p. 47-52.
- SILVEIRA, Pedro da, "Açores", in João José Cochofel (dir.), *Grande Dicionário de Literatura Portuguesa e de Teoria Literária*, Iniciativas Editoriais, 1977, p. 35-46.
- SILVEIRA, Pedro da, "O conto açoriano e os seus caminhos", in Costa Barreto (org.), *Estrada Larga – Antologia do suplemento "Cultura e Arte" de O Comércio do Porto*, Porto, Porto Editora, s.d., p. 544-547.
- SILVEIRA, Pedro da, prefácio a *Antologia de Poesia Açoriana*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1977.



Virgínia de Carvalho Nunes
Universidade de Aveiro

“Rosa – Riso”, de Nuno de Montemor: um conto “de leve”

Palavras-chave: Nuno de Montemor, conto, Júlio Dinis, Junqueiro, exemplaridade, comunitarismo, estilo.

Keywords: Nuno de Montemor, short story, Júlio Dinis, Junqueiro, exemplarity, comunitarianism, style.

Resumo: Nuno de Montemor constrói a diegese enquadrando as personagens em trabalho rural de uma aldeia comunitária à beira Estrela. E as características desse *modus vivendi*, dos seus costumes são transmitidas sobretudo pelo agir das personagens, tomando vulto a solidariedade e a generosidade das mesmas.

Abstract: Nuno de Montemor shapes his storyline by placing rural characters in a community village. The characteristics of their customs and lifestyle are mainly conveyed through their actions, giving special emphasis to their solidarity and generosity.

Vitorino Nemésio n’*O Dia*, jornal que fundou, em página que lhe era reservada, compreensivelmente com o título “Jornal de Vitorino Nemésio”, a propósito do centenário da morte de Júlio Dinis, discorda da conotação algo minimizante ínsita no “de leve” com que Eça de Queirós caracterizou a escrita dinisina. E justifica o facto com a habitual dificuldade em “levar as gerações dianteiras à tolerância e à compreensão das obras das gerações recuadas”.

Evoco o artigo, adaptando-o *mutatis mutandis* a um livro de contos de autor hoje esquecido, se não de muitos desconhecido, também romancista e poeta, em voga sobretudo na década de 30 e primeiros anos de 40 do século findo – Nuno de Montemor (1881-1964) –, que foi ainda colaborador da 2.ª série de “A Nação Portuguesa”, a par de nomes como António Sardinha, Afonso Lopes Vieira, João Lopes de Azevedo e muitos outros do nosso mundo cultural.

Intitula-se a obra *Pobrezinhos de Cristo*, título que poderá levar, desde logo, dada a sugestão de simplicidade e de empatia relativamente ao melhor do sentimento humano, a uma aproximação semanticamente cognata da expressão queirosiana. Integram o volume sete contos e vou ocupar-me do mais longo – “A Rosa – Riso” – composto por também sete capítulos.

De imediato somos introduzidos num espaço rural comunitário duma aldeia à beira da Estrela – a eira – cenário de movimentação contínua e intensa, no decurso dos trabalhos da malha, processo creio que hoje praticamente abandonado para a debulha dos cereais, sobretudo do trigo e do centeio. Movimentação expressa pelo uso de palavra semântica e gramaticalmente ajustada como «chegavam», «trazendo», «trepavam», «abrangiam», «empilhavam», «crescendo», «subindo»..., onde o imperfeito com o gerúndio são reis. Isto, sem falar ainda do uso da onomatopeia, a fazer ouvir os estampidos dos manguais e os «arrancos guturais dos malhadores», ao erguerem e descenderem ininterruptamente os mesmos. uma azáfama que reflecte um trabalho penoso do nascer ao pôr do sol, e tanto mais que, no momento em

Virgínia de Carvalho Nunes, “Rosa – Riso”, de Nuno de Montemor: um conto “de leve”, *forma breve* 1, 2003, p. 179-183 | 179



que somos feitos espectadores, toda a agitação, todo o dinamismo contrasta com o estatismo, a imobilidade canicular, pela ausência total de aragem, de «dia ardente e sufocante de Agosto sem um bafo de vento».

Todavia, quase paradoxalmente, esta dureza, em meu entender, num olhar pormenorizado ao amplo espaço com que deparamos, poder-se-á dizer de bem menor relevância face a um pequeno quadro que profundamente nos toca: «velhinhas trôpegas e crianças respigadeiras» a atarem «montículos de espigas» que certamente se soltavam das medas altas dos mais ricos e das «mais baixas dos remediados», pequenas braçadas, sem dúvida, que «mulheres pobres, sentadas na eira, os lenços em bioco, a defender-se do sol e das praganas, iam malhando tristemente, com a maça curta de bater o linho».

É que Nuno de Montemor, sobretudo num parágrafo de discurso que aparentemente dir-se-ia referencial, faz uma aproximação magoada, de afectividade relativamente aos humildes. Assim, além de velhinhas (e chamo a atenção para o sufixo) e crianças em trabalho, com um simples advérbio – «tristemente» – define a atitude das «mulheres pobres» perante um labor para cuja execução até o objecto de que se servem – «a maça curta de bater o linho» – contrasta com a dimensão e poder dos manguais. Símbolo, afinal, de aspectos que a vida imutavelmente parece impor...

No entanto, o espaço comunitário, na medida em que o é, contribui, parece-me, para minorar esse aspecto conforme o autor explicita: «Como na aldeia onde todos possuíam a sua casa, também todos ali tinham o seu pão».

Familiarizado, pois, o leitor com essa área vital da aldeia, já que pão é sinónimo de vida, entra-se na diegese propriamente dita e os protagonistas, dadas as características já evocadas, nesse ambiente tinham que enquadrar-se.

Assim, terminada a malha do rapaz mais rico do povoado, uma vintena de homens para ela contratados, ainda arquejantes e em ceroulas de estopa e camisas de linho, aguardam a merenda comemorativa: «filhós doiradas, arroz doce, enfeitado a canela» sobre toalha branca estendida na relva seca. E o patrão, igualmente descalço, e que, a par deles, erguera sempre o mangual, ordena a uma trabalhadora, rapariga de extrema graciosidade e permanente sorriso, o que lhe valia a alcunha de Rosa-Riso, que principie a servir moscatel branco.

E todos os trabalhadores, realçando-lhe a beleza, começam a dirigir-lhe piropos, brindando à Rosa Graça, à Princesa das Malhas, o que, no fundo, a lisonjeava. Simultaneamente gracejavam e provocavam o patrão, dizendo-o não capaz de conquistar «os morangos daquela boca» que valiam mais que a «pinga» que lhes era oferecida, e os inspirava. Ora, assim incitado e excitado, o moço, ao chegar a sua vez, prende-a nas mãos e tenta provar os *morangos*, mas contrariamente à expectativa dos rapazes que até formaram roda, deixando-os no meio, Rosa procura furtar-se-lhe e agride-o com uma tamanca. Encerra-se, todavia, aparentemente em bem, o episódio, com cantares de ambos os sexos, desafiando-se.

Como anunciei, a diegese começa efectivamente aqui e os protagonistas facilmente se adivinha serem Rosa e o abastado moço, João Torres, relativamente ao qual, dadas as características da comunidade, no convívio entre eles, não há distinção. Mas, órfã de pais biológicos e adoptivos, Rosa, a mais pobrezinha, das raparigas da aldeia, não esquece o incidente da eira. De seu, apenas a casinha mais que humilde e uma pequena tira de terra, debrum da «veiga imensa» de João. E, indissociáveis terra e pão, este escasseava-lhe, à falta de trabalho que só o lavrador, na sua abastança, em todas as estações, podia proporcionar, pois só ele necessitava de braços estranhos. É certo que a rogara mais do que uma vez, mas ela recusa, deixando-o despeitado.

E, querida e acarinhada de todos, lá ia sobrevivendo e continuava a animar com a sua alegria, jogos e danças, no largo da aldeia ou à sua porta., nos dias de descanso.

Ora, numa das vezes, quando jogavam ao anel, avança para o grupo um outro, só de rapazes, com João à frente que inicia, ao som da viola, cantigas à desgarrada, visando Rosa que, mesmo provocada directamente, não responde.



Nestes moldes, sucedem-se as estações e, de novo, um tempo abrasador de estio, agora com falta de água que a todos atinge. E a veigazita de Rosa que, durante o ano, relembro, mal chegara para matar-lhe a fome. não obstante o pouco ganho na ajuda aos vizinhos remediados, secava minuto a minuto. Água, como o pão, era vida, e Rosa chorava e rezava: só Deus podia valer-lhe.

Do açude que havia longe e, no seu curso, ia servindo os terrenos, pouca era já a água que penetrava na propriedade do vizinho. Este, porém, avistando-a em tamanha aflição, sem ressentimento, oferece-lhe a que para ele resta, sacrificando umas parcelas. Também isto a moça recusa, mas, sem ela se aperceber, o rapaz mandou encarregar-lha.

E então assistimos a uma cena viva, real, de pancadaria com puxão de cabelos torcidos, entre uma rapariga rica, mas desajeitada, que rondava por ali, e todos julgam *prometida* de João Torres, e Rosa. Cena acompanhada de injúrias em que ao *porca* de uma responde o *bácora* de outra. É que, enciumada, ao aperceber-se do desvio, e insinuando conduta duvidosa de Rosa com João, a moça corta – lhe a água que o rapaz, arrependido, repito, de atitudes anteriores lhe tinha conduzido para a territa em detrimento das suas últimas leiras. E tudo continuava a morrer. Água, apenas a dos «olhos roxos» de Rosa a acompanhar as suas preces...

De repente, porém, ao cair da tarde, tolda-se o céu, em prenúncio de trovoadas, e a chuva começa a cair e a fundir-se com as lágrimas e as sílabas emocionadas e agradecidas das Avé-Marias que a angustiada moça, ajoelhada à raiz duma macieira, reza à Virgem.

Viram-na alguns e passaram palavra. Então, no domingo a seguir, satisfazendo o que João lhes solicitara, moços e moças vão com ele a casa de Rosa-Riso para lhe formular pedido de noivado.

Diegese simples, ingénua até, e, em meu entender, pouco verosímil, mas absolutamente adaptada, simbólica mesmo do *modus vivendi* da aldeia, desde início posto em relevo – o espírito comunitário que os rapazes e raparigas vincam bem, ao responderem, corrigindo Rosa que os interroga acerca da necessidade de tantos a *pedi-la*: é que não vão pedi-la, vão dá-la, pois era a Rosa de todos eles.

Simplicidade e ingenuidade cujo desfecho, além do mais, simbologia à parte, nos leva a pensar, sem dúvida, em Júlio Dinis, sobretudo em Guida e Daniel, o sempre simpático par das “Pupilas...”, bem como no lirismo que lhe subjaz, inerente à “leveza” que Eça lhe atribui e, no entanto, o não afastou do areópago dos autores de que nos orgulhamos.

Mas, ainda no que respeita ao título da obra de Nuno de Montemor e à sua carga semântica, não nos ocorrem também de imediato *Os Simples* de Junqueiro? Não intitula ele até uma das poesias líricas dos mesmos “Os Pobrezinhos”, aqueles «pobres de pobres... /almas sem lares, aves sem ninhos»? E a «moleirinha santa... encarquilhada e benta», não poderá dizer-se irmã das «velhinhas trôpegas» do conto em análise? Até no espaço mais relevante, na estrutura do mesmo – a referida eira –, vejo similar nas junqueirianas «Eiras ao luar», de toque simbolista, onde se baila à volta de «medas de prata e ouro».

É certo que Junqueiro foi um dos mais polémicos autores dos fins de dezanove, mas sobretudo por razões de ordem sócio-ideológica. Porém, *Os Simples*, como escreve Jacinto do Prado Coelho, na sua exaltação dos puros e dos humildes são, «sem dúvida, a melhor colectânea do A., traduzem uma inspiração nova, mais íntima»¹:

Ora esta mesma aproximação, incluindo a imputada “leveza” a Júlio Dinis e que não impediu, mas dir-se-á mesmo, insisto, contributo de enriquecimento do nosso pecúlio literário, sente-se em Nuno de Montemor. Filia-se na sua condição vivida de sacerdote católico cujas obras reflectem a preocupação de exemplo a seguir, com personagens empenhadas em fazer o bem. Há nelas um irmanar-se aos humildes, nas suas privações, nas suas dores, ainda que, por vezes, ao arrepio da verosimilhança, como observa João Mendes e já assinala².

¹ Jacinto do Prado Coelho, *Dicionário de Literatura*, Porto, Figueirinhas, 1973, p. 514.

² João Mendes, *Brotéria* 23, 1936, p. 16 ss.



Mas, voltando de novo à diegese propriamente dita, tecnicamente estamos perante uma economia narrativa de acordo com os parâmetros estipulados para o género.

Nestes moldes decorre, pois, a acção propriamente dita, protagonizada por personagens dadas a conhecer, como vimos, no espaço rural com características definidas logo de início, e vivendo um quotidiano com ele concordante. Daí que, não obstante o corte no seu bom relacionamento, continuem a encontrar-se em manifestações colectivas de lazer, o que lhes permite ter presente e aludir mesmo, provocatoriamente, à situação. como nas “cantigas ao desafio” e jogos tradicionais, findos os quais, quase sempre vem o baile e os cantares em coro.

Um convívio do qual ressalta bem – e perdoe-se-me a redundância – o sentimento fraterno e a bondade daquelas almas que a terra partilham e a terra irmana.

Assim, em momento de aflição, quando a seca parecia pôr em risco a sobrevivência de Rosa, João tenta ajudá-la. E, como que premiando a bondade de um e as súplicas fervorosas de outra, do céu cai a «chuva milagrosa» que a pobrezinha de forma comovente agradece

E tudo ocorre, como digo, em parca dilação temporal, sem deixar, todavia, de dizer fundo do doloroso dum subsistir: «Durante o Inverno e a Primavera, o pão escasseara, por vezes, em casa de Rosa».

Com tudo isto, incluindo uma intenção de exemplaridade, que denominei pedagógica, julgo consorciar-se o estilo, na sua fluência e simplicidade, adequada esta ao meio e servida pelo uso de termos próprios, hoje talvez desconhecidos até das recentes gerações rurais, como, por exemplo, *pirtigos* e *coanhas*.

E ainda quanto ao estilo, dir-se-á que habilmente o autor, narrador heterodiegético, enfraquece a sua capacidade própria, relegando o vigor às personagens.

Assim é que, enquanto para ele, as características da beleza de Rosa são «vistosa, olhos com fulgor estranho de frescura e mistério», apontando mais para a alma, para aqueles malhadores que nos mostra vestidos, como realcei, graças a oferta da terra a que intimamente estão ligados e da qual dependem, em imagem na terra colhida, numa aliança que direi sinesteticamente sensual, de sabor e cor, Rosa é definida como «os morangos dessa da sua boca».

Aliado ao mérito literário que a “leveza” em causa lhe confere, o conto, tem ainda, como facilmente se deduz, um interesse de natureza etnográfica: o registo de jogos como o do anel, provavelmente já esquecidos, e de “cantigas ao desafio”, costume hoje infelizmente perdido, excepto, suponho, em muito poucas romarias nortenhas. Cantares, fruto de sabedoria popular, aparentados, sem dúvida, com a parenética e que permitem, como já tive e ocasião de escrever, que tal como os provérbios por eles se «afirmam procedimentos e lancem veredictos»³.

(Permita-se-me, aqui, a título de mera curiosidade, um parêntesis, para lembrar que Junqueiro, estudante, porfiou, nestes moldes, com João Penha, servindo-se da parede duma taberna de Coimbra)⁴.

Contributo é ainda o conto para o conhecimento e estudo dum modo de vida com uma regulamentação própria, chamar-lhe-ei assim, como o era, há relativamente poucos anos, o caso de Vilarinho das Furnas, que o progresso submergiu. Aliás, ainda hoje, algo de vagamente aparentado pervive legalmente nos baldios.

Mas a “leveza” literária do conto e do volume que o integra, sugere-no-la também, de imediato, a simplicidade da dedicatória, modesta oferta, segundo o autor a um nome grande da medicina coimbrã – o Doutor Elísio de Moura. São «rosas de papel», a pagarem o ter-lhe salvo a vida, «sem frescura e sem aroma», pois, na sua Estrela natal, não as encontrou con-dignas com as que para tal fim lhe foram pedidas.

Um livro “leve” conotado com a alma de dois homens que conheci preocupados sempre com os humildes: o autor, quando me iniciava nas primeiras letras, acenando afectuosamente

³ V. Carvalho Nunes, «“Disparates” ou bom senso de Camões?», *Revista da Universidade de Aveiro/Letras* 17, 2000, p. 29.

⁴ Cf. E. Teodoro Wanke, *A trova*, ed. Pongetti, 1973, Rio de Jan.º, p. 220 e seg.



a todos, sobretudo às mães pobres, para cujos filhos fundou e dirigiu até à morte o Lactário Infantil da Guarda; como aluna universitária, seria improvável não conhecer o Doutor Elísio, com a sua típica cabeleira, para quem corriam, em alegre indisciplina, as mais pequeninas, mal entrava, como director, no Asilo da Infância Desvalida de que também foi fundador e que é, ainda hoje, continuando a ostentar o seu nome, residência das sempre baptizadas como as suas “florinhas”.





Paulo Neto
ESEN – Viseu

Contos comuns

Palavras-chave: conto português, realismo, escritores regionalistas.

Keywords: Portuguese short story, realism, regional writers

Resumo: Num mesmo género literário, o conto, apresentam-se cinco escritores próximos no tempo e no espaço, numa representação simbólica análoga, com uma gradação na expressão ideológica consubstanciadora do mesmo denominador comum, e com similares actantes.

Abstract: Under the same literary genre, i.e. the short story, in this article we introduce five writers whose works are akin in terms of time and space, symbolic representation, gradation in ideological representation and characters depicted.

Porquê essa imensa barreira entre o Eu e o Nós na natural conjugação do verbo ser?
Mário Dionísio, *Poemas*, 1941.

1. Sendo o conto um género do modo narrativo englobante da epopeia, do romance e da novela, deles usa distinguir-se pela sua caracterís-
tica de *short story*, pela sua capacidade de poder ser contado¹. Contudo, se em geral nos centramos na limitação da extensão, que traz consigo, necessariamente, a determinação da acção, da personagem e do tempo, enquanto categorias da narrativa, tal conduz-nos também a que a acção em geral seja muito concentrada e linear, com a personagem que raramente é portadora de complexidade e com uma caracterização elaborada e não definitiva, tendendo em geral, e pelo contrário, a ser acentuadamente estática, facilmente lembrada e inserível na categoria do tipo², tantas vezes entendida como componente não dissociável do espaço social, nomeadamente no Realismo, Naturalismo e Neo-Realismo. Assim sendo, também o tempo se encurta, não o tempo da história, necessariamente, mas o tempo do discurso que deve ser gerido pelo narrador com economia, recorrendo frequentemente ao discurso singulativo, à elipse e à desvalorização da pausa descritiva.

¹ «that the extent should not be less than 50000 words» (E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, London, Edward Arnold, 1937).

² «o tipo pode ser entendido como personagem-síntese entre o individual e o colectivo, entre o concreto e o abstracto, tendo em vista o intuito de ilustrar de uma forma representativa certas dominantes (profissionais, psicológicas, culturais e económicas, etc.) do universo diegético em que se desenrola a acção, em conexão estreita com o mundo real com que estabelece uma relação de índole mimética» (Carlos Reis e A.C.M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina, 1987).



No entendimento do período literário como fracção da evolução literária, sincronia de uma diacronia, o Realismo não se encara simplesmente na fórmula consignadora dos personagens, coisas e eventos como tendo toda a realidade que podem ter, portadoras da verdade e nada mais do que a verdade, numa orientação anti-romântica e anti-idealista, mas sim e essencialmente na adopção de “uma atitude pedagógica virada para questões de alcance colectivo e colhidas no quotidiano dos leitores que se tratava de reeducar”³, representada especializadamente na constituição de tipos sociais, síntese de características compostas do colectivo com o individual⁴.

Posta de lado a concepção de que o Neo-Realismo é um prolongamento do Realismo, se neste existia uma ligação global a um pensamento de tipo materialista, positivista ou genericamente anti-idealista naquele, o escritor não é um dileitante não participativo e por vezes paternalista, mas sim alguém que abraça um compromisso literário interventor e abertamente assumido, baseado numa concepção marxista do fenómeno literário.

O regionalismo, pela matéria versada, pelo cenário enquadrado, pela tipicidade das suas figuras, usos e tradições não nos interessa. Tão pouco aquele que retrata falas locais, a nível de vocabulário ou de sintaxe. Não visamos feições folcloristas, nem aquelas centradas no típico do local e sua visão de beleza. Contudo, admitimos que Aquilino Ribeiro, Pina de Moraes, João de Araújo Correia, Branquinho da Fonseca e Afonso Ribeiro, são regionalistas na acepção de naturais de uma região, neste caso e em concreto, a região beiroa. Também recusamos o enfoque redutor e manifestamente depreciativo que lhe é conferido por alguns teóricos do Neo-Realismo, que e em geral, não vislumbram para lá do tipicismo populista e folclorista já referido, sem pretenderem ver nele uma das mais claras e nítidas incipiências do movimento estético por que tanto pugnaram⁵. Ademais se perceptibilizando, que os cenários regionalistas motivariam uma criação literária inserida nos vectores ideológicos inerentes ao Neo-Realismo.

É de nosso entendimento que os escritores em questão se inserem num percurso comungado nas pretensões do homem comum que não se conforma com a realidade asfiantemente opressora, mas que lutam pela sua transformação e bebem no povo o sangue renovador⁶, não devendo minimizar a sua influência na estética do Novo Humanismo, assim como não se devem inserir em sub-períodos nebulosos, facilitistas e de redutora nomeação, como realismo tardio, realismo regionalista, realismo populista, etc., nomenclaturas tão vagas e inexactas quanto inexpressivas⁷.

³ Carlos Reis, *O Conhecimento da Literatura*, 2.ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1997.

⁴ «le type, selon le caractère et la situation, est une synthèse originale réunissant organiquement l'universel et le particulier. Le type ne devient pas un type grâce à son caractère moyen, mais son seul caractère individuel – quelle qu'en soit la profondeur – n'y suffit pas non plus; il le devient au contraire parce qu'en lui convergent et se rencontrent tous les éléments déterminants, humainement et socialement essentiels, d'une période historique...» (G. Lukács, *Balzac et le réalisme français*, Paris F. Maspero, 1973).

⁵ «O Regionalismo, com mais velhas raízes de Escola, foi sempre um movimento estético de interesse restrito, mais formal do que humano. No regionalismo a paisagem, aquilo a que em linguagem acadiana se chama cor local, é o fundo, o essencial; o humano existe como pormenor, como elemento secundário, é ainda paisagem... O sentimentalismo que anima tal literatura já não se volta para o povo mas para a terra, embora uma terra decorativa, como também o é o povo para os populistas. Quer dizer, nos populistas é o povo que serve o talento do artista; no regionalismo é antes certo meio físico, com as suas belezas naturais... etc., etc.» (A.R. de Almeida, «Notas para o Neo-Realismo», *O Diabo* 318, 1940).

⁶ «Para estes a arte popular não é uma via de evasão, mas uma fonte inspiradora, um meio de conhecer e atingir as verdadeiras raízes do popular, o seu carácter autêntico, a sua concepção da vida e do mundo, os seus anseios e a sua luta» (J. Namorado, «Poesia e folclore. García Lorca», *Vértice* 48, 1947).

⁷ «A arte de escrever regionalismo, hoje, não deve ser a submissão ao expresso na linguagem dos álbuns e almanaques desertos do pitoresco de um tipo humano; não deve ser a escravização do escritor somente ao estilo e ao receio de que, expandindo o seu poder criador, venha a ser considerado algo de indesejável... O escritor regionalista de hoje deve procurar actuar, principalmente, no convívio com as realidades do seu tempo, não se importando com as críticas que pretendam fazê-lo desprezar a riqueza humana da sua sensibilidade» (A. Da Silva, «Breve apontamento sobre uma nova literatura regional», *Vértice* 56-57, 1948).



2. Aquilino Ribeiro nasce em Carregal, do concelho de Sernancelhe, em 1885. Escritor prolífico, cultiva fundamentalmente o romance, a novela, o romance infantil, memórias, biografias, traduções, estudos, história, etnografia, monografia, estudos de crítica histórico-literária, fantasias, crítica e polémica, crónica romanceada, legenda, ensaio e ensaios ocasionais, teatro, contos para crianças, lengalengas e toadilhas

O conto, propriamente dito, e à excepção do infantil, aparece-nos numa fase mais iniciática da sua carreira, com *Jardim das Tormentas*, a sua primeira obra, datada de 1913 e *Quando ao Gavião Cai a Pena*, publicada em 1935. Com um total de obras superior a sessenta, colhe dizer que o conto não teve um lugar privilegiado no cômputo geral.

Sempre que no nosso panorama literário se fala de escritores regionalistas, o paradigma referenciador é Aquilino Ribeiro. E contudo, além de ter preferenciado a sua região da Beira Alta em muitos dos escritos, de ter posto a falar o homem beirão, não se nos afigura que este epíteto lhe assente à condição. Grande cultor da filologia, basta-nos a título de exemplo consultar a revista *Beira Alta*, volume I, fascículo III, 3.º trimestre de 1942, para num artigo longo de nove páginas, encontrarmos um notável ensaio sobre a etimologia das palavras «Orcas, Dólmenes e Antas», do qual citamos o *incipit*:

As casas orbiculares das citânias, sem frestas, com portas baixas ou sem portas, defendidas de largo por muralhas ciclópicas, estão em matéria de arquitectura à direita da orca, a nosso ver centro da povoação neolítica. O termo orca deriva ao que parece do céltico e só por ludíbrio, provocado por uma série de aproximações de ordem gráfica, auditiva, de configuração e de sentido, foi defraudada pelo termo arca de seu domínio. Orca, no romance lusitânico, significa dólmen e arca, no latim, sepulcro.

Quando fomos nomeados pelo seu filho Eng. Aquilino Ribeiro Machado, para peritar o inventário bibliográfico do pai, ora existente na Fundação Aquilino Ribeiro, em Soutosa, entre milhares de volumes, manuscritos setecentistas e seiscentistas, poemas inéditos de e por exemplo António Botto, etc., encontrámos um notabilíssimo acervo de dicionários da língua portuguesa das mais diversas épocas, assim como obras tais como o *lêxico* de Grapaldi, *De partibus aedium*; de frei Manuel de S. Caetano, *Tebaida Portuguesa*; de Frei Joaquim de Santa Rosa de Viterbo, *Elucidario*, etc., etc.

Hoje, basta-nos pegar, por exemplo, no *Diccionario Encyclopedico ou Novo Diccionario da Língua Portuguesa*, da autoria de D. José Maria d'Almeida e Araujo Corrêa de Lacerda, 3.ª edição, de 1868, No Escriptorio de Francisco Arthur da Silva, em Lisboa, obra que nos dá com toda a clareza o significado da maioria dos termos usados por Aquilino, por muitos, porque arcaizados, tidos simplesmente como regionalismos, ou expressões específicas de uma determinada região, quando próprias de uma determinada sincronia da nossa língua. Nada mais falso!

Deste autor, surgiu-nos a hipótese de abordarmos um de dois dos seus contos inseridos em cada uma das obras atrás referidas, a saber, de *Jardim das Tormentas*, «A Pele do Bombo», de *Quando ao Gavião Cai a Pena*, «A Reencarnação Deliciosa».

Se por um lado, o primeiro, pela sua datação de 1913, o afastava dos anos 30 e 40 dos contos dos outros autores em análise, por outro lado, o segundo, sendo deles coetâneo, Outubro de 1935, tem uma temática afastada do homem da terra beiroa, que achamos mais particularmente enfatizadora do denominador comum que emerge dos contos em tratamento. Assim optámos pelo primeiro, na certeza de que, à distância de cinco lustros, Aquilino está já de alma e corpo com os vindouros, no conteúdo, no tema e na forma, considerando-o assim, seu precursor.

João Pina de Moraes, oficial do exército, poeta e escritor, nasceu a 6 de Janeiro de 1889, em Valdigem, concelho de Lamego. Intervencionista e fervoroso adepto da participação de Portugal na 1.ª Guerra Mundial, defendeu na imprensa da época os seus pontos de vista e partiu com os primeiros contingentes para França. De regresso, encontrou acesas as lutas políticas entre monárquicos e republicanos, alinhando ardentemente ao lado destes. Na sequência do fracassado golpe de 1927, exila-se e radica-se em França, tendo como companheiros



de exílio político Afonso Costa, Bernardino Machado, José Domingos dos Santos... entre outros oponentes à ditadura aparecida do 28 de Maio de 1926.

As obras publicadas de Pina de Moraes são: *Ânfora Partida* (1917), *Ao Parapeito* (1919), depois traduzido para o francês, *Soldado-Saudade* (1921), *A Paixão do Maestro* (1922), *Sangue Plebeu* (1942), *Sombras* (1949), ficando por imprimir as desaparecidas *Memórias de Um Exilado da República*. Faleceu no Porto em 1953, e foi a enterrar em Cambres, Lamego.

Deste autor do grupo da *Renascença Portuguesa*, prolixo contista da região duriense, escolhemos de *Sangue Plebeu*, «O Manó».

João Maria de Araújo Correia (1899-1985) nasceu em Canelas do Douro e faleceu em Peso da Régua. Médico, exerceu a sua profissão nas aldeias do Douro. Notabilizou-se como contista. A sua obra literária compõe-se de: *Sem Método* (1938), *Contos Bárbaros* (1939), *Contos Durienses* (1941), *Terra Ingrata* (1946), *Três Meses de Inferno* (1947), *Cinza do Lar* (1951), *Casa Paterna – Crónica Rural* (1951), *Caminho de Consorte* (1954), *Cartas da Montanha* (1955), *Folhas de Xisto* (1959), *Os melhores Contos de João de A. Correia* (1960), *Manta de Farrapos* (1962), *Montes Pintados* (1964), *Passos Perdidos* (1967), *Horas Mortas* (1968), *Ecos do País* (1969), *Palavras Fora da Boca* (1972), *Rio Morto* (1973), *Noite de Fogo* (1974), *Tempo Revolvido* (1974), *Nuvens Singulares* (1975), *Pontos Finais* (1975), *Lira Familiar – poesia* (1976), *Pátria Pequena* (1977), *Outro Mundo* (1980).

Aquilino Ribeiro, numa homenagem prestada em 1960 a João Araújo Correia, proferiu entre outras estas palavras:

Não é o mestre da Régua, como se dizia da pintura, no obscuro século de Quinhentos, o mestre de Ferreirim ou de Linhares. Mas o mestre de nós todos, que andamos há cinquenta anos a lavar nesta ingrata e ímproba seara branca do papel almaço, e somos velhos, gloriosos ou ingloriosos, pouco importa; mestre dos que vieram no *intermezo* da arte literária com três dimensões para a arte literária sem gramática, sem sintaxe, sem bom senso, sem pés nem cabeça; e mestre para aqueles que terão de libertar-se da acrobacia insustentável e queiram construir obra séria e duradoura.

Dele escolhemos o conto «O Soba de Mafómedes», extraído da obra *Contos Durienses*.

António José Branquinho da Fonseca, nasceu em Mortágua a 4 de Maio de 1905, falecendo em 1974. Licenciado em Direito (1930), foi conservador do Registo Civil em Marvão e Nazaré, e conservador do Museu-Biblioteca Conde de Castro Guimarães, em Cascais. Dirige os serviços de bibliotecas da Fundação Calouste Gulbenkian (1968). Em Coimbra funda a revista literária *Tríplico* e, com Gaspar Simões e José Régio, a *Presença*, de que foi director até 1930, ano em que fundou, com Adolfo Rocha, a revista *Sinal*. Cultivando os três géneros literários, será no conto que melhor se realiza. As suas obras mais destacadas são: *Poemas* (1925), *Mar Coalhado* (1932), *Posição de Guerra* (1928), *Teatro I* (1939), *Zonas* (1931), *Caminhos Magnéticos* (1938), *Rio Turvo* (1945), *O Barão* (1942), *Bandeira Preta* (1958), *Porta de Minerva* (1947), *Mar Santo* (1952). Dele escolhemos o conto «O Anjo», da colectânea *Caminhos Magnéticos*.

Finalmente temos o último dos cinco escritores, último pela ordem cronológica de nascimento, uma figura envolta nalgum mistério, sobre a qual não conseguimos apurar suficientes dados biográficos, apesar da pesquisa na própria terra natal. Afonso Ribeiro nasceu em Vila da Rua, Moimenta da Beira, em 1911. Professor primário, com muitas dificuldades materiais, afirma-se pelo seu talento e coragem. Contrário ao regime político e ideológico vigente, toda a vida sofreu as consequências da sua atitude e irreverência, tendo sido várias vezes preso, sujeito a buscas domiciliárias, alvo de apreensão das suas obras, proibido de exercer o magistério, constantemente perseguido pela PIDE. Emigrou para o Brasil, depois para a África, tendo-lhe sido sempre a vida madrastra. Conjuntamente com Alves Redol, Sidónio Muralha, Armindo Rodrigues, Mário Dionísio, João José Cochofel, Joaquim Namorado, José Gomes Ferreira, Carlos de Oliveira, Manuel da Fonseca, Fernando Namora, Fernando Monteiro de Castro Soromenho, Virgílio Ferreira... é um dos nomes destacados do Neo-Realismo português. Da sua bibliografia, apontamos, com algumas limitações, nomeadamente cronológicas: *Ilusão na Morte*



(1938), *Plano Inclinado* (?), *Aldeia* (1943), *Trampolim* (?), *Escada de Serviço* (?), *Maria* (1946-56-59), (?); *Povo* (1947), *Da Vida dos Homens* (?), *O Pão da Vida* (?), *O Caminho da Agonia* (?), *Três Setas Apontadas ao Futuro*, *Os Comedores de Fome* (?), *A Árvore e o Fruto* (?), *África Colonial* (?).

De Afonso Ribeiro, seleccionámos o conto «Pobres de Pedir», da obra *Ilusão na Morte*.

3. Pelo exposto se infere que há uma quantidade de denominadores comuns, não reunidos ao acaso. Primeiro, estamos no âmbito do conto. Segundo, os escritores à colação chamados são coevos, estando o mais velho separado do mais novo por vinte e seis anos. Terceiro, são todos oriundos do mesmo espaço físico, zona centro do país, distrito de Viseu e de Vila Real, naturalmente se conhecendo entre si. Lembremos que do Carregal, onde nasceu Aquilino, a Vila da Rua, onde nasceu Ribeiro, distam pouco mais de duas léguas. Quarto, quatro deles, Aquilino, Pina de Moraes, Branquinho e Ribeiro, estão ligados à génese de Revistas de Arte e Crítica determinantes à época. Quinto, três deles viveram as agruras do exílio por mor da oposição à ideologia emergente do 28 de Maio de 1926. Dois deles, Aquilino e Afonso Ribeiro, chegando a penar no cárcere a convicção dos seus ideários. Sexto, em quatro dos cinco contos, o ambiente e o espaço rural predominam. Sétimo, em todos os contos é expressa uma «simpatia (...) à resistência dos pobres e dos explorados contra a violência cruel ou hipócrita (...) por este entranhado mas desapiedado amor à vida sempre em risco e, no plano das sociedades humanas históricas, constantemente reprimida sob a mó das explorações e ideologias dominantes (...)». (Óscar Lopes, *5 Motivos de Meditação*, Porto, Campo das Letras, 1999). Oitavo, a morte é-lhes comum. Nono, a fome, a miséria e o medo estão presentes. Décimo, a denúncia é objectiva.

Em «A Pele do Bombo», de Aquilino Ribeiro, o espaço é o circunscrito à aldeia da Lapa, em cujo colégio o escritor fez seus primeiros estudos, e a personagem central é o cavalo do Cleto, carretador de leite, «vila vai, vila vem». Avelhantado, cansado e dorido de uma vida de labuta e chibata, roído dos alifates nos tendões, sovado a pontapés e arrochadas, calhavam-lhe escassas horas de sono prenhe de pesadelos, para de novo, antes da aurora, dia após dia, recomeçar seu calvário. Aquilino, «o melhor animalista da literatura portuguesa», no dizer de Óscar Lopes na obra supra citada, faz do cavalo do Cleto o protagonista deste conto, metáfora do homem explorado pelo seu semelhante, ele próprio, se dono do esquelético equídeo, pobre diabo, vítima da exploração do dono da fábrica do leite, o sr. José da Loba «homenzinho gordanchudo e tatibitate, mas rico e de muita influência eleitoral», que e para cúmulo, o enxifra, pela figura de sua mulher Joana, que ainda lhe vendia o corpo a troco do trabalho a Cleto concedido. «- Vamos morrer de fome», suplica ao dono da fábrica, enquanto este, «encostando a cabeça à dela, beijocou-a, deixou-lhe pela nuca, pelas têmeperas, uma baba fátua de caracol», pagando-lhe com cinco mil réis, enjoado e à pressa o favor com o corpo feito. O próprio Cleto, não se admira da liberalidade do ricaço, que dá para mercar uma fornada de pão e uma saia de chita. Tem «a moral amolecida», e quanto à despedida da fábrica, aceita-a com um encolher de ombros à inexorabilidade do destino.

O cavalo do Cleto não pode trabalhar, não pode comer. Tem o seu fado traçado, numa sociedade que não tem lugar para os improdutos e sem préstimo, homens ou animais. É conduzido à ara pelo remorso de Joana, vai «pensativo e melancólico». O filho de Cleto trespassou-o com o facalhão. «Cleto puxou-lhe por uma perna e logo a seguir pespegou-lhe um pontapé no bandulho a título piedoso de sondagem». Esfolado, a pele tanto rende uns patacos nos samarreiros, como por imposição do filho do Cleto, fará bombo rijo para zurrar forte no arraial da Lapa.

Temos com toda a simplicidade rústica, a alegoria da humanidade riscada a traços ora ameigados, ora cruéis da cor da vida, acabada quando «no horizonte, a grande rosa caiu arrastando o ar todo. E às escuras se engolfou no escuro nada». E a vida continua. Em «A



Pele do Bombo» está contida a pele do homem, surrado pela vida e faina árdua, na morte toado no seu clamor, que se dalguns é de festa, doutros decerto será a voz ecoante da dor.

Em «O Manó», de Pina de Morais, o espaço não toponimizado é o da aldeia, por certo de Valdigem, da origem e na memória do autor. Continuamos na linha da Serra da Nave que vai finir-se próxima de Tarouca, pelos lados de Alvite, terra de vendedores de peles de coelho, raça nómada e com a naífa a ror de mão. Estamos nas Terras do Demo, aquelas onde Cristo não gastou sandália. Terra avara, prenhe em lajes de granito e giesta, tasquinhada com demoras pelo gado, ovelhas e vacas, que nela encontram parca substância ruminante.

O protagonista é Manó, filho da senhora Constança, irmão do Chico Gato Bravo e do Ricardo «com o ar perpétuo de desagradecido». O Manó «rabalhava como um mouro e era humilde como um podengo», para não destoar no coro dos desgraçados. Casado com a Joaquina, sem encantos nem letras, mas capaz de «erguer um carregio com elegância brutal, arrancar três léguas ao meio-dia a um sol encanecido e ganhar quinze tostões numa troca de feira, saber criar uns recos e pôr bem as pontas do lenço de ramagem».

O narrador também filosofa. E ao jeito de devaneio vai deixando recado claro, embrulhado nalguma ronha: «As grandes potências morais são sempre envolvidas de sonho. O leão cai dentro da rede de corda que o caçador dispôs na selva e morre lutando desesperado, arremessando a sua força gigantesca de encontro às malhas traiçoeiras, escabuja. E se um rato – que doloroso! – lhe chegasse ao ouvido e lhe dissesse: – Tolo! isto é um bocado de fio de linha, queres ver?». No fundo, a cegueira brava da força mal canalizada e a fragilidade da armadilha em que se esbraceja em vão, quando a solução é tão simples: «queres ver?»

A cadela Bonita e a filha Engrácia compõem este lar, onde o conduto era «caldo das versas de meia dúzia de folhas de couve galega, muito raro, uma batata esmagada, para aclarar a água e um fio de azeite tão pobre e regrado como se fora veneno, para a medida chegar a semana inteira». O rito da refeição, aqui “liturgia”, mostra a miséria no migar do pão, no olhar ougado da Bonita, no mimo da miga escassa, que é tradição: «Dar a miga do caldo é uma gentileza serrana que os cidadãos não conhecem. É tão grande que, quando querem significar um grande amor, dedicado e sacrificado, por alguém que morreu, dizem: -Já não tenho a quem dar a miga do meu caldo!».

A reflexão do narrador volta com a sua moral sábia:

A tragédia é uma cega doida que anda pelos caminhos. A primeira gorja que passe é esfrangalhada nas suas garras alucinadas. Já a vi e um dia até hei-de descrever o seu perfil de beleza sangrenta, o seu olhar grande e profundo como um sorvedoiro encimado pelo estranho diadema de rainha de sabats. A boca onde as palavras rolam silenciosas e incompreendidas, espumando saliva roxa!

Com a chegada da tragédia, a miséria bucólica e esteiada na grandeza singela do amor familiar, esboroa-se como parca miga, e o indício da morte com ela vem. Contudo, o narrador ainda avisa: «De que serve afinal falar do Manó? É melhor talvez não ler, embora a história dum coração valha às vezes tanto como a de um povo...».

O Manó, recreação de um Sísifo ridente, alquebra-se a meio de uma jorna e «arrastando a enxada de folha larga da cava como quem arrasta uma grilheta», chega-se a casa da morte aproximado. A doença instala-se debaixo da telha vã, aceite em resignação perpétua, pelos «nossos pecados», dizia Joaquina. «E que pecados, sim que pecados tinha a pobre! Tão temente a Deus, que, dentro de uma vida ciliada, a alma vergada entre a fome e a desgraça, ainda supunha que havia margem para pecar! O pecado era demasiado elegante, para a sua saia de riscado e para sua consciência».

Os remédios são os defumadoiros da tia Sigorelha, e o vinagre aromático nas fontes. De casa das fidalgas, onde estivera o cirurgião, veio o unto para a água assim ornada em caldo. Os tempos vão ruins, também para os ricos:

– Boa vai ela, toca a todos. Um ano assim e não há quem chegue a uma folha de caldo; em além Doiro, dizem que morre gente que é uma tormenta e a bestialidade é a mesma coisa.



A partir daqui, a gradação é crescente. Manó não piora, Joaquina exaure-se no cuidar ademais a aflição da fome: «A enxada ia ganhando ferrugem na folha. Deviam já três alqueires de pão e antolhava-se um futuro de poupança até à miséria». Manó, tolhido, sente a saudade da terra e dos trabalhos que lhe esmagavam os músculos. O carácter telúrico desta vivência culmina no encanto de ver as árvores, no lembrar «das folhas que caem ensaiando no ar as ascensões das seivas, as curvas da água que beberam, até tombarem exangues».

«– Ó pai, quia boa...», soletra Engrácia. «O Manó deita à giga vazia um olhar de infinita tristeza, envidraçaram-se-lhe os olhos e ficou-lhe na garganta um soluço suspenso como um ninho abandonado numa árvore despida». «Faziam-se os andrajos mais tristes e os olhares dos pobres mais demorados»... a miséria anda enxada com o homem, que falho de forças, se afoga em lágrimas. Joaquina esvai-se em febre rogando à Senhora dos Remédios, do santuário de Lamego, «a urgueira acabou de arder, ficou uma brasa enorme olhando na escuridão como uma vista sem pálpebras e raiada de sangue». Na noite, o Manó exausto, abraça a Joaquina exangue. «Depois é o silêncio, o silêncio infinito, da terra augusta, que desistiu que a ouvissem». Joaquina está morta e Manó diz baixinho para não a acordar: «– Andavas tão cheia de lidar!».

O paroxismo do *pathos*, atinge-se com este homem desajeitado, às escuras, a vestir à defunta um albornoz branco e saia dos domingos. Com ela nos braços e Engrácia com a candeia na mão a alumiar a desgraça e o caminho, suando sangue, desce à aldeia, a filha arreando a noite, pedindo a mão ao pai, que as tem tolhidas com Joaquina: «– Olha, agarra-te à saia da mãe». A Bonita lambe os pés de Joaquina, que se vão arrastando pesadamente batendo de degrau em degrau.

Será que a candeia que balouça estremecida nas mãos pequenas de Engrácia, abre com seus raios algum caminho nas trevas? Ou que a sombra se quebra nos telhados, perdendo-se? O conto acaba justamente assim: «(...) perde-se...».

E esta mensagem pungente não é de alento. Mas esta mensagem pungente também não é de folclore regional e populismo típico. Esta mensagem pungente que deixa os olhos a arder é um filme de Rossellini, Pratolini, de De Sica?

Não, não é! Podia ser, mas não é. É sim, uma epopeia da miséria, no seu cântico grandioso de *denúncia*, entoado por estes deuses da terra que não desistiram de ser ouvidos!

Em «O Soba de Mafómedes», de João de Araújo Correia, já o conto se começa com riqueza e progresso, automóveis nos caminhos rurais, electricidade nos lagares e telefone no escritório do vinicultor. O protagonista é um velho rico, o Soba ou Senhor Comendador Eusébio, que manda chamar o médico à vila, para o tratar do medo à morte. Do progresso inicial se passa ao arcaico transporte na «égua do tempo dos afonsinhos», que os levará a Mafómedes, espaço ficcional que tem em Mafamude, freguesia do concelho de Vila Nova de Gaia, e em Mafamede, o mesmo que Maomé, que querera dizer *louvado* ou *louvável*, os seus mais próximos homógrafos.

O soba era o chefe da tribo, na África, o mesmo que régulo, dando-nos no epíteto parte da caracterização da personagem, com riqueza oriunda de um passado colonial. A casa do Soba é enorme: «Isto é um Marão», diz o braço direito do Comendador, figura tipificada nas novelas camilianas, o brasileiro regressado à pátria rico, amparo de ministério em queda, que à laia de recompensa o agracia com a almejada comenda, que depura o dinheiro arrecadado do fedor a negreiro como foi granjeado.

O Soba, deitado numa cama, era enorme, velho e porco. «Há cinquenta anos que me não lavo por causa da zípela!». O Soba, com barbas de prata e arreios da égua também em prata, quer conversar, aproveitando o João Semana, para numa analepse relativamente longa, enumerar suas façanhas aventureiras pelo sertão brasileiro, no mar, com mulheres... intermitentemente interrompido pelo Rocha, braço direito, que leva recado e pedido, da Rita do Eirô que precisa de dinheiro para ir para o Brasil ter com o homem, da Cândida Lamelas que não paga a renda do cardenho há mais de sete meses, do Administrador do concelho a convidar



para a recepção ao Governador Civil do Distrito, o Soba de Mafómedes é a imagem típica do influente cacique caça votos, que manda os seus homens às recepções, fazer molho, como «O Tolão que dê os vivas que é alto».

O Soba acompanhou o Hintze, o Zé Luciano, o João Franco, o Afonso Costa... acompanhou-os a todos porque é seu lema «acompanhar os governos».

Com ironia, na senectude não assumida, desfia jactâncias e arrogâncias antigas, reais ou imaginárias, do tipo de português das sete partidas, Fernão Mendes Pinto peregrino da riqueza fácil e da aventura ladina, ainda sonha com sua força: «se o Governo precisar de mim, que me mande chamar. A minha faca de mato – deixe-ma ver, Rocha – é só amolá-la, e o Governo verá o que é um mar de sangue».

O Soba morre «com noventa anos apergaminhados. O surro conserva o corpo», a dar ordens a torto e a esmo, numa espécie de esconjuro à morte desobediente, que tanto leva consigo o miserável pobre de pedir, como os sobas de todas as mafómedes destes mundos, uma só vez na vida os igualando.

Em «O Anjo», de Branquinho da Fonseca, o protagonista é Amorim, personagem inquieto, angustiado com a metafísica existencial, na certeza de que um dia virá o Anjo que lhe indicará o caminho a seguir, dando sentido à sua vida. Um dia chegou, corporizado numa «cabeça de rapariga, de cabelos loiros, uns grandes olhos claros que o olhavam cheios de calma, e uma boca delicada que exalava um sorriso de religiosa suavidade...».

Este espaço do sonho e da realidade, numa intermitência febril, é interrompido pela polícia que o vai buscar ao quarto alugado, numa passagem narrativa brusca, que chega com o sol e a força da batida na porta. Supostamente assente num equívoco, esta detenção que parece colher Amorim de surpresa, é premonitório motivo suficiente para as angústias e pesadelos que o oprimiam.

Ao espaço real do quarto e irreal do sonho, dos três primeiros curtos capítulos, segue-se o da esquadra da polícia, onde «o senhor comissário, com severidade e argúcia, fez-lhe um interrogatório apertado». Supostamente, Amorim, o «Brasileiro», terá feito parte de um assalto para roubar um cofre, disparando quando surpreendido pelo «velho», urdidura que muito surpreende o «réu», que tudo ignora.

O quinto capítulo desenrola-se de início no calabouço subterrâneo. De seguida, no caminho até ao gabinete do comissário, onde irrompe um monólogo interior pelo qual encontra ânimo: «Senhor! és a minha força» (...) «Eu sou o Bem. Pelo teu nome pisaremos os que se levantarem contra nós», numa clara alusão ao Evangelho, seguindo-se um infrutífero interrogatório, findo o qual é de novo conduzido ao calabouço.

Um incidente com o carcereiro, leva-o «num salto epiléptico, com um esgar de loucura», a atirar-se-lhe ao pescoço, derrubando-o no chão, morto. Os outros prisioneiros, que «pareciam operários, outros pedintes esfarrapados» aconselham-no a sair, indicando-lhe o caminho e fazendo-se passar por electricista. «Fizeste um bem à Humanidade», sussurram-lhe.

«Fizeste um bem à Humanidade», ecoa-lhe na cabeça, dando-lhe satisfação interior; «Foi a tua Hora!», relembra o Anjo «o Mal é violento e será combatido pela violência»; «Os que lançarem mão da espada à espada morrerão...».

O Anjo tem simbolicamente uma função reveladora, enquanto mensageiro, é portador de uma boa notícia. Os anjos formam o exército de Deus, a sua corte. Transmitem as suas ordens e velam sobre o mundo. Um dos três principais arcanjos é Gabriel – o mensageiro e iniciador. O anjo é também um protector.

Independentemente da simbologia que atribuíamos ao anjo, nesta entreteitura entre o onírico e o real, vemo-lo a indicar o Caminho ao Homem, vemo-lo ao lado do Homem que sofre, injustiçado, oprimido, reprimido. E este Homem já não é determinado por um conjunto de vectores kafkianamente incompreensíveis e destruidores. Este Homem assume-se e toma consciência da possibilidade de exercer um acto, de ser activo e actuante, determinante face ao opressor. Aí, o Anjo, a voz de Deus, é a voz da libertação e da iniciação no processo que



decorre em transmitir aos outros homens a luz entrevista. Neste conto, o diálogo entre duas realidades, a psicológica e a social, transmuta-se positivamente em acção. «E Amorim caminhava com passos muito lentos. Numa grande lucidez, via *tudo...*». Este é o homem que «esperava há muito tempo, desde que começou a sentir aquela falta de liberdade. A consciência começou-lhe então».

Em «Pobres de Pedir», de Afonso Ribeiro, temos no título a exactidão e a anaforização da pobreza. O pobre de pedir é aquele desprovido dos meios necessários à sua sobrevivência, vivendo da caridade pública. A pobreza é tanto maior quando incide nas duas faixas opostas da diacronia humana: a infância e a velhice. Neste caso dois velhos. Pobres, é plural. Plural é a massa colectiva do Neo-Realismo. O *incipit* do conto é referencial: «Os dois velhos iam um ao lado do outro. Anoitecia. Chovia. Uma chuva mansa, implacável, de fim de mundo. Os agros desertos. Lá em baixo, a meio do vale, o rio a gemer toada triste de enfermo».

Temos os actantes, dois velhos, a sua postura de solidariedade, ao lado um do outro. O tempo verbal do pretérito imperfeito do indicativo *iam*, *anoitecia*, *chovia*, designando um facto passado mas não concluído, com uma ideia de continuidade, neste caso, designando factos passados concebidos como contínuos ou permanentes, de carga semântica negativa no caso da noite (com que também acaba a narrativa) e da chuva, com o seu carácter sombrio e desagasalhado, respectivamente. Os dois planos espaciais, os velhos em cima, como se de uma ascensão se tratasse, caminho para um *climax*, em baixo, o rio, (a vida?), a gemer uma indefinida toada que é triste e de enfermo. Temos aqui o conto!

«Os dois velhos iam ao lado um do outro». Assim começam os dois primeiros parágrafos. *Bis placent repetita*? Não, a anáfora só quer ser simples e essencialmente redundante em toda a sua magna abrangência semântica. As frases curtas, instantâneas quase, determinam a urgência do tempo em que não há momento a perder, e que os “floreados” não têm assento na narrativa. A função nuclear impõe-se à catálise.

«Sábado, dia de esmolas na vila. A vila ficava longe. (...) Ergueu-se cedo. (...) Sacola ao ombro abalou. As pernas tremiam-lhe». O indício aí está e daí nos leva até ao desfalecimento do Rodinhas, que de madrugada até à noite fica caído e tolhido na beira da estrada, passando por ele, indiferentes gentes que seguiam seus caminhos, até que ouviu: «— Olá, irmão!». Era Real, «Um pobre como ele. Na mão um cajado igual ao seu, ao ombro a mesma sacola. Pés nus, enormes. Pés dos que nunca conheceram sapatos; pele tostada das soalheiras; olhos fundos, costas em arco». É Real que lhe mata a fraqueza com o parco naco de pão centeeiro que tira do bornal. «Nunca vira nenhuma pessoa mostrar tanta simpatia por si. (...) E aquele homem de fala pachorrenta e modos bons dera-lhe do seu pão, chamara-lhe irmão, contara-lhe coisas da sua vida. Porque não eram os homens todos assim?». O resto do conto, numa elipse de dez anos, progride rapidamente e no inverso do início. Real adoece, «vomitava sangue» (...) «Tossia horas seguidas» (...) «os pulmões a desfazerem-se». Rodinhas pensou ir ao médico. Se arranjava dinheiro para a consulta não o granjeava para os remédios. Que fazer? «Naquela tarde os dois caminhavam sob a chuva mansa», como no início da narrativa. «Entraram em casa, escurecia», como no início da narrativa. Como no «Frei Genebro», de Eça de Queirós, Rodinhas decide assaltar a capoeira do senhor Aurélio, para fazer uma «águinha de frango» para aquietar seu compadre. O caldo pronto encontrou-o morto. Como a Frei Egidio.

«...E de joelhos, caldo já frio na tigela, esquecido de si e do mundo, ficou assim pela noite dentro» – destino dos pobres de pedir numa denúncia inequívoca de um tempo doirado nas revistas ilustradas do Múrias, do Valadão e do Ferro, retratando ilusória e falsamente um estado que se queria novo, tempo dorido e doído na correnteza de uma vida que se esgalgava assim airada pelas fendas do real.

O que há de comum entre o cavalo do Cleto e o próprio Cleto, Manó e Joaquina, o Eusébio comendador, o Amorim, o Rodinhas e o Real? São seres verosímeis de um tempo vivido. Excepção de Eusébio que é comum à morte e à rusticidade espacial, aqui ancha, são todos vítimas da miseranda existência que arrastam até que a morte os liberte. O Amorim vítima e rompe a teia da repressão, mostrando a fragilidade da estrutura que a suporta e a



facilidade do acometimento no gesto que a depõe. Os outros, bem, os outros, em maior ou menor gradação são a imagem viva do povo que sofre as agruras da miséria e da indiferença, numa apatia gerida e gerada por um regime que assim os queria, cegos, surdos e mudos, *ex-libris* do atavismo que fez Escola, para melhor os poder jungir ao cangote da opressão.

4. Propusemo-nos, ao abordar este estudo, alguns objectivos. A saber:

Dar a conhecer um pouco da bio e da bibliografia dos cinco autores.

Fazer uma leitura dos contos centrada nos denominadores comuns, dentro da narrativa, anaforizando a simbologia da miséria e sua denúncia, onde a arte enfoca a realidade numa visão social, com capacidade de intervenção sociopolítica, denunciadora da realidade entrevista e renunciando o Novo Humanismo, que desabrocha em Portugal nos anos 40.

Confrontar os protagonistas com as suas semelhanças e diferenças, e linhas mestras geradoras de acção.

Inferir universos espaciais reais e alegóricos.

Enquadrar o regionalismo, não na perspectiva do mero pitoresco e deleite estético, mero motivo literário recusado pelo Neo-Realismo, mas como pano de fundo de uma literatura humana ao serviço dos homens, em narrativas que exigem a dor, o sofrimento, a fome e o desespero, e também o sonho, passo renunciador, antecessor da acção, desviando-se dos devaneios retóricos.

Compete ao leitor, crítico e criterioso, opinar a seu respeito.

Bibliografia

CUNHA, C. e CINTRA, L., *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa, Ed. João Sá da Costa, 1984.

CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Éd. Robert Laffont et Éd. Jupiter, 1982.

REIS, C., *Introdução à leitura de Uma Abelha na Chuva*, Coimbra, Livraria Almedina, 1980.

TORRES, A.P. , *O neo-realismo literário português*, Lisboa, Moraes Editores, 1977.

TORRES, A.P. , *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*, Lisboa, ICP, 1977.

LOPES, Óscar., *5 Motivos de Meditação*, Porto, Campo das Letras, SA, 1998.

RIBEIRO, A. Q., *Quando ao Gavião Cai a Pena*, Amadora, Livraria Bertrand, 1972.

RUSSO, R.M. de A., *Arquivo Poético da Grande Guerra*, Companhia Portuguesa Editora, Lda., s/ data.

FORSTER, E.M., *Aspects of the Novel*, London, Eduard Arnold, 1937.

TORRES, A. P. , (prefácio, organização e notas), *Novo Cancioneiro*, Lisboa, Caminho, 1989.

REIS, C. e Lopes, A.C.M., *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina, 1987.

REIS, C., *O Conhecimento da Literatura*, 2.ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1997.

LUKÁCS, G., *Balzac et le réalisme français*, Paris, F. Maspero, 1973.

LUKÁCS, G., *Teoria do Romance*, Lisboa, Editorial Presença, s/ data.

ALMEIDA, A.R. de, «Notas para o Neo-Realismo», Lisboa., *O Diabo* 318, 1940.



- NAMORADO, J., «Poesia e folclore. Garcia Lorca», Coimbra, *Vértice* 48, 1947.
- SILVA, A. da, «Breve apontamento sobre uma nova literatura regional», Coimbra, *Vértice* 56-57, 1948.
- REIS, C., *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*, Lisboa, Seara Nova, Editorial Comunicação, 1981.
- CASTILHO, G., *Os melhores Contos Portugueses*, antologia, segunda série, 2.ª edição, Lisboa, Portugália Editora, s/ data.
- RIBEIRO, AF., *O Povo*, Porto, Editorial Inova, s/ data.
- CORREIA, J. de A., *Contos Durienses*, 2.ª edição, Imprensa do Douro Editora, 1970.
- FONSECA, B. da, *Caminhos Magnéticos*, Lisboa, Portugália Editora, 1967.
- CASTELEIRO, J.M. (coord.), *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa e da Fundação Calouste Gulbenkian*, Lisboa, Editorial Verbo, 2001.
- CORREIA DE LACERDA, J.M.A.A., *Diccionario Encyclopedico ou Novo Diccionario da Língua Portuguesa*, 3.ª edição, Lisboa, No Escriptorio de Francisco Arthur da Silva, 1869.
- RIBEIRO, A. Q., «Orcas, Dólmenes e Antas», *Beira Alta*, vol. I, fasc. III, Viseu, 1942.
- SARAIVA, A. J. e LOPES, Óscar., *História da Literatura Portuguesa*, 11.ª ed., Porto, Porto Editora, 1955.
- CORREIA, J. de A., *Terra Ingrata*, 3.ª ed., Lisboa, Editorial Estampa, 1985.
- CORREIA, J. de A., *Sem Método*, 2.ª ed., Lisboa, Editorial Estampa, 1983.
- SILVA, A. da, «Breve apontamento sobre uma nova literatura regional», Coimbra, *Vértice* 56-57, 1948.
- REIS, C., *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*, Lisboa, Seara Nova, Editorial Comunicação, 1981.
- CASTILHO, G., *Os melhores Contos Portugueses*, antologia, segunda série, 2.ª edição, Lisboa, Portugália Editora, s/ data.
- RIBEIRO, AF., *O Povo*, Porto, Editorial Inova, s/ data.
- CORREIA, J. de A., *Contos Durienses*, 2.ª edição, Imprensa do Douro Editora, 1970.





António Manuel Ferreira
Universidade de Aveiro

O florir do encontro casual

Palavras-chave: Domingos Monteiro, conto, «os filhos da noite»

Keywords: Domingos Monteiro, short story, «os filhos da noite»

Resumo: No conto «Os Filhos da Noite», de Domingos Monteiro, um homem e uma mulher encontram-se casualmente. Poderia acontecer uma história de amor, mas as leis do destino são mais fortes do que a vontade humana.

Abstract: In Domingos Monteiro's short story, «Os Filhos da Noite», a man and a woman meet by accident. A love story could take place, but the laws of fate are stronger than human will.

O florir do encontro casual
Dos que hão sempre de ficar estranhos...
Álvaro de Campos¹

Domingos Monteiro (1903-1980) é um escritor de reconhecido mérito; mas a sua obra, vasta e diversificada, tem sido envolvida por um injusto silêncio, atenuado, pontualmente, pelo desvelo crítico de alguns ensaístas mais atentos, como, entre outros², David Mourão-Ferreira³ e Eugénio Lisboa⁴. A edição mais recente da poesia e dos contos de Domingos Monteiro – iniciada em Maio de 2000 pela Imprensa Nacional – é

¹ Álvaro de Campos, *Poesia*, edição de Teresa Rita Lopes, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, p. 309.

² vd., por exemplo, os seguintes estudos: João Gaspar Simões, *Crítica IV – contistas, novelistas e outros prosadores contemporâneos, 1942-1979*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, p. 37-80; António Quadros, *Crítica e Verdade*, Lisboa, Clássica Editora, 1964, p. 181-186; Luís Forjaz Trigueiros, *Novas Perspectivas*, Lisboa, União Gráfica, 1969, p. 122-127; Álvaro Ribeiro, *Escritores Doutrinados*, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1965, p. 113-239; Massaud Moisés, *O Conto Português*, 2.ª ed., São Paulo, Editora Cultrix, 1981, p. 296-298; Ana Cristina Martins de Lemos, *(Re)descobrir Domingos Monteiro, Revisitar a Paisagem Social Portuguesa*, dissertação de Mestrado policopiada, Aveiro, Universidade de Aveiro, 1999; António Cândido Franco, «A Propósito da Poesia em Verso de Domingos Monteiro», in Domingos Monteiro, *Poesia*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, p. 9-16; Luís Fernando Pinto Salema, «Paradigmas do amor: percursos de Eros na narrativa de Domingos Monteiro», in António Manuel Ferreira (coord.), *Percursos de Eros: representações do erotismo*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2003, p. 173-180.

³ David Mourão-Ferreira, «Domingos Monteiro: Confessar e Contar», *Boletim Cultural* 3, VIII série, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996 (1990), p. 11-15; «Domingos Monteiro: na publicação de *Histórias Castelhanas*», in *Motim Literário*, Lisboa, Editorial Verbo, 1962, p. 103-106.

⁴ Segundo a desassombrada segurança de Eugénio Lisboa, o escritor Domingos Monteiro é «um dos nossos maiores ficcionistas de sempre e, seguramente, o maior contista português do século XX». (Eugénio Lisboa, «Domingos Monteiro», in *Portugaliae Monumenta Frivola*, Lisboa, Universitária Editora, 2000, p. 139).



um acontecimento louvável e de grande utilidade, porque propicia uma visão alargada do trabalho de um grande contista. Na verdade, o autor de *O Mal e o Bem*, embora tenha escrito poesia, romance, textos dramáticos, novelas e contos, distingue-se sobretudo como contista⁵; e a preferência pelo conto constitui, provavelmente, um dos motivos responsáveis pela desatenção da crítica. No prefácio ao primeiro volume de *Contos e Novelas*, João Bigotte Chorão, referindo alguns contistas portugueses relativamente negligenciados, diz o seguinte: «Domingos Monteiro é também vítima do desfavor, que só os sábios poderão explicar, de que goza hoje o conto»⁶.

Com efeito, o conto português não tem despertado a apetência de ensaístas e críticos. Prolongando uma tradição iniciada no século XIX, críticos, leitores e editores tendem a privilegiar o romance, um género narrativo aparentemente mais exigente e elaborado⁷. No entanto, notam-se algumas mudanças, tanto no plano da edição como no domínio dos estudos académicos. Têm surgido no mercado português alguns volumes de contos de inegável qualidade, e foram recentemente publicadas duas antologias merecedoras de leitura atenta: *Antologia do Conto Português*, de João de Melo⁸, e *Os Melhores Contos e Novelas Portugueses*, de Vasco da Graça Moura⁹. Além disso, a edição regular da revista *Ficções*, dirigida por Luísa Costa Gomes, tem concedido ao conto uma assinalável visibilidade. Estamos ainda muito longe da vitalidade dos estudos contísticos existente em Espanha¹⁰, Inglaterra e em alguns países da América Latina; no entanto, são muito propícios os sinais que vão surgindo, nomeadamente nos planos da edição e da reflexão ensaística.

A valorização do conto como género narrativo independente da tutela “imperialista” do romance¹¹ constitui hoje matéria teórica e analítica amplamente divulgada em países de língua inglesa e espanhola¹². Em Portugal, não é difícil o trabalho de investigação no âmbito

⁵ Fora do âmbito restrito da literatura, Domingos Monteiro escreveu alguns livros e ensaios sobre diversos assuntos: *Bases da Organização Política dos Regimes Democráticos* (1931); *A Crise de Idealismo na Arte e na Vida Social* (1933); *Paisagem Social Portuguesa* (1944); *O Livro de Todos os Tempos – História da Civilização* (1951); *O Homem Contemporâneo* (1957). É de salientar ainda o seu interesse pelo jornalismo e pela edição, bem como o trabalho desenvolvido no Serviço de Bibliotecas Itinerantes da Fundação Calouste Gulbenkian, uma organização de elevado mérito cultural, fundada e dirigida por Branquinho da Fonseca. Após a morte de Branquinho, em Maio de 1974, Domingos Monteiro assume o cargo que havia sido desempenhado pelo autor de *O Barão*.

⁶ João Bigotte Chorão, «Histórias Deste e de Outro Mundo», in Domingos Monteiro, *Contos e Novelas*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001, p. 18.

⁷ Uma desmontagem da propalada superioridade do romance em relação ao conto pode ser aferida a partir da seguinte afirmação do romancista William Faulkner: «I'm a failed poet. Maybe every novelist wants to write poetry first, finds he can't, and then tries the short story, which is the most demanding form after poetry. And failing at that, only then does he take up novel writing». (*Apud* Thomas A. Gullason, «The Short Story: An Underrated Art», in Charles E. May, (ed.), *Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1976, p. 14.

⁸ João de Melo, *Antologia do Conto Português*, Lisboa, Dom Quixote, 2002.

⁹ Vasco da Graça Moura, *Os Melhores Contos e Novelas Portugueses*, Lisboa, Selecções do Reader's Digest, 2003.

¹⁰ Veja-se a seguinte constatação de Luis Beltrán Almería: «Las publicaciones – libros y artículos – dedicadas a la teoría del cuento son numerosas en comparación con lo que ha sucedido respecto a otros géneros literarios. Ni siquiera la novela ha reunido un número igual de publicaciones». («Pensar el cuento en los noventa», in José Romera Castillo et al., (eds.), *El Cuento en la Década de los Noventa*, Madrid, Visor Libros, 2001, p. 547).

¹¹ vd. Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 81.

¹² vd., por exemplo, Peter Fröhlicher e Georges Güntert, (eds.), *Teoría e Interpretación del Cuento*, Bern, Peter Lang, 1995; Irene Andres-Suárez, *La Novela y el Cuento Frente a Frente*, Lausanne, Hispanica Helvetica, 1995; Charles E. May, (ed.), *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994; Mariano Baquero Goyanes, *Qué es el Cuento*, Buenos Aires, Editorial Columba, 1967; Dominic Head, *The Modernist Short Story – A Study in Theory and Practice*, Cambridge University Press, 1992; Carlos Pacheco e Luis B. Linares, (eds.), *Del Cuento y sus Alrededores*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1993; Valerie Shaw, *The Short Story – A Critical Introduction*, 7.ª ed., London/New York, Longman, 1995; José Romera Castillo e Francisco Gutiérrez



da escrita contística, porque desde o século XIX são muitos os escritores portugueses que têm escrito contos, respeitando as características de um género tão exigente, e não caindo na tentação inaceitável de considerarem a escrita de um conto como um mero tirocínio romanesco. Os romancistas que também escrevem contos caem, não raras vezes, nesta tentação, mas os verdadeiros contistas sabem que um conto não é o projecto de um romance, embora essa transposição genológica não seja inédita¹³. Um conto que se estenda para a complexidade estrutural do romance tende a ser um texto lasso, incapaz de obedecer a duas orientações basilares da idiosincrasia contística: a tensão e a frugalidade narrativa. Domingos Monteiro – o «maior dos nossos “contistas-contadores”», segundo David Mourão-Ferreira¹⁴ – domina perfeitamente a arte do conto, embora uma parte não despreciando das suas narrativas possa ser lida a partir das características definidoras da novela¹⁵. Sintomaticamente, a edição da Imprensa-Nacional engloba sob o mesmo título genérico (*Contos e Novelas*) todas as narrativas breves do autor, não estabelecendo fronteiras editoriais entre os textos contísticos e os novelísticos. A mesma indiferença relativamente aos rótulos genológicos parece ter sido partilhada pelo escritor, porquanto os títulos dos seus livros e as indicações paratextuais raramente se preocupam com estas questões.

Os títulos podem ser divididos em três grupos: os mais simples e despojados, os que usam designações como «histórias» ou «narrativas», e os que incorporam a referência ao género. No primeiro grupo, o nome de um dos textos funciona como título da colectânea, como, por exemplo, *O Dia Marcado* (1963) ou *O Vento e os Caminhos* (1970). Esta forma de titulação é a mais fácil e desinteressante, porque não revela nenhuma tentativa de conferir unidade ao conjunto, limitando-se a pôr em relevo um dos textos. No segundo grupo, a utilização de «histórias» ou «narrativas» funciona como indício de concertação dos diversos textos e atribui à colectânea um determinado estatuto. Enquadram-se nesta categoria livros como *Histórias Castelhanas* (1955), *Histórias deste Mundo e do Outro* (1961), *Histórias das Horas Vagas* (1966), *Histórias do Mês de Outubro* (1967), *A Vinha da Maldição e outras Histórias quase Verdadeiras* (1969), *O Sobreiro dos Enforcados e Outras Narrativas Extraordinárias* (1978). Finalmente, o terceiro grupo reúne os volumes que detêm, a partir da instância autoral, uma identificação genológica bem determinada: *Contos do Dia e da Noite* (1952), *O Mal e o Bem e outras Novelas* (1945), *Contos do Natal* (1964)¹⁶.

Contos do Dia e da Noite e *Contos do Natal* adquirem, portanto, um relevo especial no conjunto da narrativa breve de Domingos Monteiro, porque se situam explicitamente no domínio da escrita contística, cabendo às restantes obras um traço de ambiguidade genológica – que, no entanto, não inibe a inclusão da maior parte dos textos na esfera do conto.

Carbajo, (eds.), *El Cuento en la Década de los Noventa*, Madrid, Visor Libros, 2001; Ángel Zapata, *El Vacío y el Centro: Tres Lecturas en torno al Cuento Breve*, Madrid, Ediciones Fuentetaja, 2002; Carmen de Mora, *En Breve: Estudios sobre el Cuento Hispanoamericano Contemporáneo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.

¹³ Veja-se, apenas como exemplo ilustrativo, o caso do romance *Peregrinação de Barnabé das Índias*, de Mário Cláudio (Lisboa, Dom Quixote, 1998), que já havia sido “anunciado” pelo conto «De Barnabé, Mestre-Cozinheiro da Nau-Capitânia, na primeira Viagem a Caminho das Índias», inserto no volume *Itinerários*, Lisboa, Dom Quixote, 1993, p. 177-185; bem como as relações de parentesco existentes entre *A Cidade e as Serras* e o conto «Civilização», de Eça de Queirós. Um caso um pouco diferente é representado pelo romance *Jogo da Cabra Cega*, de José Régio, que terá começado por ser uma novela, como se depreende de uma carta de Régio a Branquinho da Fonseca, datada de 22 de Agosto de 1927. (vd. Luís Amaro, «Cartas Inéditas de José Régio», *Colóquio/Letras* 38, 1977, p. 55).

¹⁴ David Mourão-Ferreira, «Domingos Monteiro: Confessar e Contar» p. 11.

¹⁵ João Gaspar Simões interessou-se por esta questão e, de forma um pouco oscilante, mas motivadora, coligiu algumas considerações interessantes nos vários artigos que escreveu sobre Domingos Monteiro. (*Crítica IV*, p. 37-80).

¹⁶ Sobre a questão terminológica, vd. Anne-Marie Quint, «“Conto, história, novela” d’un mot à l’autre», in *Les voies du conte dans l’espace lusophone*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 13-26.



Contos do Dia e da Noite é um livro constituído por cinco textos de diferente extensão material e com propósitos semântico-pragmáticos igualmente diferenciados. Mas não se trata de uma simples colectânea de contos, cuja coesão global fosse sugerida pela repetição de um título. Com efeito, o título do livro não reproduz nenhum dos títulos internos¹⁷, havendo, por conseguinte, uma proposta de coesão que transforma a mera colectânea numa arquitectura textual, cujos alicerces começam na independência do título geral. A intencionalidade coesiva é continuada na epígrafe – um extracto de *O Elogio da Loucura*, de Erasmo¹⁸. Através de materiais diegéticos diversificados, os vários contos realizam o projecto de unidade indicado no título e na dedicatória. Há, assim, em todos os textos – com diferentes graus de pertinência –, um substrato comum, cujos elementos estruturantes são, fundamentalmente, a oposição entre o dia e a noite, bem como a ameaça latente da loucura, entendida como desorganização do mundo normalizado e como factor de estranhamento. A oposição dia/noite não segue, porém, um esquema semântico previsível e circunscrito ao significado temporal: da noção de tempo, exterior e perceptível, transita-se para os domínios da alma. Deste modo, a noite pode ser eufórica ou disfórica, tanto no plano da mera representação temporal como no plano da extensão metafórica. O dia nem sempre é o tempo da luminosidade positiva, e a alma “anoitecida” nem sempre é sinal de infelicidade.

Sendo um genuíno «contador-contista», Domingos Monteiro esmera-se na arte de narrar, diversificando as estratégias narrativas, desde as mais simples às mais elaboradas. Há nos seus textos uma visível destreza técnica, mas o saber técnico não anula o sabor da história. No conto «Os Filhos da Noite», o narrador protagonista diz a certa altura que «todos nós temos uma história para contar»¹⁹; e é partindo deste pressuposto que o escritor configura os seus contos, tanto ao nível da arquitectura narrativa como no plano da cosmovisão que pretende transmitir. Não raras vezes, o texto é constituído por uma história que alguém vai contando, num tom de oralidade que acentua a ilusão de experiência vivida e de imersão no real quotidiano, como reconhece Massaud Moisés, quando afirma que «os contos de Domingos Monteiro, conquanto raiados pelo fantástico, derivam do cotidiano, entrevisto como fonte inesgotável e única de histórias, ou como se todas as vidas, em última instância, se reduzissem a tragédias anónimas»²⁰. E a história nasce muitas vezes de um encontro não programado, um «encontro casual» que, como no poema de Álvaro de Campos citado em epígrafe, floresce entre aqueles que «hão sempre de ficar estranhos», mesmo quando o tempo da revelação confitante parece derrubar as fronteiras da solidão e do abandono. No fim do «encontro casual», ficam as «grandes mágoas de todas as coisas serem bocados.../Caminho sem fim...»²¹.

Em *Contos do Dia e da Noite*, o primeiro texto («Os Filhos da Noite») reúne algumas das características essenciais da idiossincrasia contística do autor. Martins, o narrador-protagonista “fala” com um “interlocutor” anónimo e silencioso. O ouvinte nunca se manifesta, não havendo, portanto, nem verdadeira conversa nem real interlocução. A presença silente do «meu caro senhor»²² assegura, contudo, a estratégia do «encontro casual» e permite ao narrador levar a cabo as *intenções* do autor: a história desenvolve-se “oralmente”²³ e as personagens mantêm

¹⁷ O livro é constituído pelos contos seguintes: «Os Filhos da Noite», «O Regresso», «Ressurreição», «Paternidade», «A ladra».

¹⁸ «Que digam de mim o que quiserem (porque eu não ignoro que a Loucura é criticada acerbamente até mesmo por aqueles que são mais loucos), sou eu contudo, eu só, que pelas minhas influências divinas, espalho a alegria sobre os deuses e sobre os homens.» (Domingos Monteiro, *Contos do Dia e da Noite*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001, p. 233).

¹⁹ Domingos Monteiro, *Contos do Dia e da Noite*, p. 242.

²⁰ Massaud Moisés, *O Conto Português*, 2.ª ed., São Paulo, Editora Cultrix, 1981, p. 297.

²¹ Álvaro de Campos, *op. cit.*, p. 309.

²² Domingos Monteiro, *op. cit.*, p. 249.

²³ O tom de oralidade é sugerido em vários passos do conto: «Mas, como ia dizendo, eu gosto da noite» (p. 237); «Fico horas a escutá-los e a ouvir as suas histórias sem nexos» (p. 238); «Aos poucos vou reconhecendo as vozes. Todas, ou quase todas, já me contaram a sua história» (p. 239).



os traços legitimadores da representação do quotidiano assinalada por Massaud Moisés. O narrador quer falar de si, explicando a sua condição de filho da noite; e, como consequência das suas deambulações nocturnas, surge a história, em que ele intervém como narrador interessado e como personagem. Deste modo, o conto consta de duas partes distintas, mas interligadas de forma harmoniosa. Na primeira parte, Martins traça os contornos da sua personalidade e, na segunda, apresenta um caso exemplar que deflui da sua natureza intrinsecamente noctívaga. No remate do conto, retoma-se o tom do *incipit*, e tanto no início como no fim surge a referência directa ao ouvinte, perfazendo os segmentos textuais uma estruturação em *Ringkomposition*, cuja eficácia não é apenas estrutural, mas também semântica: a circularidade de superfície indicia uma repetição profunda a que não é alheio o aceno tentacular do *fatum*, como reconhece David Mourão-Ferreira quando enuncia o «tema central» da narrativa breve de Domingos Monteiro:

Eis-nos finalmente diante de um dos grandes temas, talvez o tema central, de toda a novelística de Domingos Monteiro: o da perene confrontação com o Destino, com o prometeico propósito de nele intervir, de o fazer inflectir ou de com ele colaborar. E a tal destino de confrontação com o Destino raras são as suas personagens que efectivamente se escapam. Daí que este grande «contador-contista», feito afinal do cerne de um poeta trágico, naturalmente assuma, como destino complementar, o de prestar ouvidos e dar voz a quem carregue também igual destino.²⁴

Na verdade, no caso particular de «Os Filhos da Noite» verificam-se todas as considerações formuladas por David Mourão-Ferreira. O narrador não consegue alterar o curso do seu destino, mas ensaia o «prometeico propósito» de modificar o destino alheio. A primeira parte do conto – completada pelo remate – exemplifica a inexorabilidade do destino pessoal; a segunda parte representa a vontade de realizar nos *outros* os projectos de mudança que o narrador não consegue levar a cabo na sua vida. De forma consciente e estóica, o narrador “aceita” o poder fatídico que enfraquece a sua vontade diurna, e, de forma menos consciente, *transfere* para os filhos da noite o desejo de intervir activamente no rumo da existência humana. De noite, opera-se uma metamorfose redentora, e, por isso, o narrador pode declarar a sua afirmação de poder: «Sou diferente, e senhor do meu destino»²⁵. Deste modo, consegue evitar a aridez improdutiva de um quotidiano circular, delimitado por uma paisagem mental tendencialmente depressiva²⁶. Interessando-se pelas histórias dos outros e tentando ser o anjo da guarda que as transforma, o narrador escapa, diariamente, à sombra letal da sua própria melancolia. Este eficaz processo de autodefesa é ainda completado pela rendição ao sonho, entendido como meio de salvação, filtro salvífico naturalmente associado à noite, ao seu poder regenerativo de «enfermeira antiquíssima»²⁷:

²⁴ David Mourão-Ferreira, «Confessar e Contar», p. 14.

²⁵ Domingos Monteiro, *op. cit.*, p. 238.

²⁶ A incapacidade de responder racionalmente às exigências diurnas transforma o narrador num ser indisciplinado e exausto. Repare-se nas seguintes passagens do conto: «Ocasões há em que não durmo quatro horas. Nesses dias, levantar-me é um verdadeiro horror: a pele parece-me colada à cama e sinto-me no fundo dum poço donde só posso sair subindo por uma corda à força de pulso. Travo então comigo diálogos dramáticos. (...) Acabo por me levantar sentindo que pesa sobre mim uma fatalidade invencível e milenária, com uma horrível sensação interior de desconforto e desamparo.» (p. 235-236).

²⁷ Álvaro de Campos, *op. cit.*, p. 94: «Vem, cuidadosa,/Vem, maternal,/Pé ante pé enfermeira antiquíssima, que te sentaste/À cabeceira dos deuses das fés já perdidas».



Ora de noite é que eu começo a viver. O peso que me carrega os ombros e a alma desaparece, e sinto a imaginação e a inteligência libertas, aptas para todas as audácias e divagações. As feições perdem o cansaço e os músculos enferrujados, que me dão este ar de valetudinário precoce, tornam-se ágeis e vibráteis, como se fossem percorridas por um fluido maravilhoso (...) De resto, se eu lhes fosse dizer que era primeiro-oficial de uma repartição do Estado, não acreditavam. E com muita razão. Isso é o que me obrigaram a ser, não aquilo que sou. No fundo, não passo de um vagabundo a quem acorrentaram os pés, de um aventureiro sem coragem. A noite é que me salva de mim mesmo; a noite é que me abre as portas do sonho. Por isso eu amo a noite.²⁸

Martins – o narrador – é um homem fatalmente destinado a ouvir as confissões dos filhos da noite; é essa a sua função nos espaços em que consegue libertar-se das amarras diurnas: «A minha alma é essencialmente receptiva. Sou o confidente por excelência, o confidente nato»²⁹. Mas ao encontrar-se, de forma casual, com o ouvinte anónimo, Martins desloca os pólos da relação habitual: também ele precisa de ser ouvido. A história da mulher que protagoniza a segunda parte do conto é apenas um dos elementos que sinalizam o roteiro da vivência pessoal; é mais uma história entre tantas outras. A aproximação efémera entre Martins e a «mulher da noite» resulta também de um encontro casual; não se trata de um caso de amor, nem sequer de uma mera relação mercantilista: o narrador não está interessado nos “favores” sexuais daquela estranha prostituta. Embora, no final do encontro, haja um assomo de ternura, essa intrusão do sentimento é apenas mais uma consequência do poder subversivo da noite:

Ficámos ambos sentados à beira da cama. Encostou a cabeça ao meu ombro e agarrou-me nas mãos. Eu sentia uma impressão de inefável ternura, uma espécie de gozo imaterial. Com aquele contacto, toda a alma da noite entrava em mim com a sua perturbação, seus ilimitados confins, seus indesvendáveis mistérios. Sentia-me um outro ser – um ser acima das conveniências, dos interesses e da lógica. Começava a ter saudades daquela mulher, como se sempre a tivesse amado e agora a fosse perder por minha culpa. (...) Fui tratar de tudo com ela. Fui ao penhorista, ajudei-a a arrumar a mala e acompanhei-a ao cais. Mas nem sequer esperei pela partida do barco: começava a estar desinteressado.³⁰

O que provoca o súbito desinteresse de Martins é a «irritação surda e invencível» que se apodera dele, à medida que a «luz crua do dia»³¹ vai impondo a consciência diurna, destruindo a ilusão de liberdade que havia florido nas deambulações nocturnas. A estrutura do conto permite, no entanto, concluir que na noite seguinte haverá lugar e tempo para outros encontros. A história narrada tem, por conseguinte, uma função exemplificativa, servindo desse modo os interesses do narrador transformado em personagem confitente. Mas a história serve ainda

²⁸ Domingos Monteiro, *op. cit.*, p. 238.

²⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 245.

³⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 248.

³¹ *Id.*, *ibid.*, p. 248.



os interesses do contista, porque corporiza uma das orientações estéticas da escrita contística do autor. Com efeito, a escrita de Domingos Monteiro configura uma «estética compósita», discernível em vários contistas seus contemporâneos como, por exemplo, Branquinho da Fonseca, Tomaz de Figueiredo, José Régio e Miguel Torga³². Nos contos destes escritores prevalece um modo de figuração realista: não um realismo seco e plano, mas um modo de apreensão da realidade humana que não simplifica a complexidade do real. Esta visão poliédrica é veiculada, naturalmente, por uma escrita matizada. Em «Os Filhos da Noite», as confissões do narrador propiciam uma exposição da interioridade do sujeito, do seu modo de ser e da sua forma de ver. A noite, por exemplo, é filtrada por uma sensibilidade muito particular que estabelece as normas de uma “visão” predominantemente lírica:

É necessário ter a alma livre de certos preconceitos, ouvidos abertos aos seus murmúrios para dar com ela. É que ela refugia-se, cada vez mais longe, fugindo ao atropelo reboante dos veículos que percorrem as ruas principais, escondendo-se nas ruelas tortuosas, tão estreitinhas que é quase preciso soletrar o céu, estrela por estrela. É a noite das alforjas iluminadas, refúgio dos transviados, dos vagabundos e dos sonhadores como eu.³³

Esta tonalidade lírica surge sobretudo nos momentos em que o narrador se expõe, ora de forma directa («De dia, sou um tímido»³⁴), ora de forma indirecta, através de reflexões apresentadas em registo impessoal, mas que resultam da experiência, contribuindo, assim, para a revelação da sua personalidade. Quando afirma, por exemplo, que «A verdade é muito mais contingente do que parece. Nunca se diz quanto se quer: Diz-se por si, nos momentos mais absurdos, mas não aos amigos íntimos»³⁵, tais considerações ajudam a enquadrar a sua própria história, constituindo, portanto, elementos de um retrato pessoal – necessariamente elíptico, porque a economia restritiva do conto não permite nem grandes descrições nem a proliferação de discursos reflexivos que enfraqueçam a concentração narrativa. A narração do encontro com a prostituta serve também esta necessidade de desafoço, permitindo igualmente a inscrição de anotações realistas, através da alusão à vida das «sílides das ruas»³⁶, às «pernas caprinas das Vénus de trottoir»³⁷. A história da «fêmea esquiva»³⁸ enquadra-se no tom geral do conto: também ela é uma vítima do *fatum*; a sua história cabe toda na seguinte afirmação: «Bem sei que é triste ter lutado tanto e ter que continuar nesta vida. Mas não há nada a fazer: é destino»³⁹. Mas, tendo participado num encontro casual entre filhos da noite,

³² António Manuel Ferreira, «A Outra Cidade: os contos de Tomaz de Figueiredo», *Brotéria* 157, 2003, p. 253-259; «O Involuntário»: um conto de Branquinho da Fonseca», *Revista da Universidade de Aveiro/Letras* 14, 1997, p. 61-70.

³³ Id., *ibid.*, p. 237.

³⁴ Id., *ibid.*, p. 237.

³⁵ Id., *ibid.*, p. 238. No conto «Singularidades de Uma Rapariga Loira», de Eça de Queirós, surge uma afirmação semelhante a esta: «Não direi os motivos por que ele daí a pouco, já deitado, me disse a sua história. Há um provérbio eslavo da Galícia que diz: o que não contas à tua mulher, o que não contas ao teu amigo, conta-lo a um estranho, na estalagem.» (João de Melo, *Antologia do Conto Português*, Lisboa, Dom Quixote, 2002, p. 46).

³⁶ Id., *ibid.*, p. 239.

³⁷ Id., *ibid.*, p. 240.

³⁸ Id., *ibid.*, p. 241.

³⁹ Id., *ibid.*, p. 246.



o seu destino pode ser alterado⁴⁰. O narrador terá de se confrontar, de novo, com a lógica inexorável do dia que vai nascendo: impelido pelo espírito da noite, lenificou as agruras da vida alheia, mas não foi capaz de modificar as leis fatais que o condenam ao abandono: «Haja o que houver, meu caro senhor, tenho que seguir o meu destino...»⁴¹.

⁴⁰ A história da mulher não é levada até ao fim. Quando o narrador afirma, perto do remate, «Mas nem sequer esperei pela partida do barco: começava a estar desinteressado» (p. 248), o seu desinteresse pelo desenlace constitui não só um meio de evitar uma possível desilusão, mas também um sinal que atribui ao episódio um valor meramente exemplificativo; prevalecendo o “seu destino” como tema central do conto.

⁴¹ Domingos Monteiro, *op. cit.*, p. 249.



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, contraindo-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
encanzinando.
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:

Anfibilogia
Ainda conseguiu voltar à superfície e pôr outra vez a cabeça fora de água.
Então deram-lhe mais uma bordoadá 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 distração, 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. *Espezinhand*o 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 introneteia-se a lua, lá em cima, enorme e quase vermelha. Coisa que, apesar de tudo, continua a ser acontecimento excitante para muita gente. Envolheu-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). Adota-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, gerais 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.





Anthero Monteiro
Mestrando
Universidade de Aveiro

O monstro-barão, a bela-adormecida e a rosa mística

Palavras-chave: Branquinho da Fonseca, *O Barão*, conto, misticismo, grotesco.

Keywords: Branquinho da Fonseca, *O Barão*, Short Story, mysticism, grotesque.

Resumo: Procede-se neste texto a uma leitura do conto *O Barão* (1942), de Branquinho da Fonseca, numa perspectiva mística: a resultante das múltiplas tensões que o atravessam obedece nitidamente a um apelo ao que há de mais grotesco e animal no Homem para que ascenda à beleza do Bem ou ao bem da Beleza.

Abstract: In this paper we suggest a mystical reading of Branquinho da Fonseca's short story, *O Barão*, attempting to underline the various tensions intersecting it. The author succeeds in disclosing man's grotesque and animal nature, so that he can be uplifted to the beauty of goodness or to the goodness of beauty.

Introdução

O facto de um dos nossos maiores escritores presencistas, Branquinho da Fonseca (1905-1974), ter publicado *O Barão* (1942), com a assinatura de um tal António Madeira, parece indiciar uma certa precaução que, se se deveu a algum receio relacionado com o julgamento da posteridade, o tempo viria a comprovar ser injustificado.

De facto, *O Barão* não apenas seria considerada a sua «obra-prima»¹ como também um dos seus «contos que denunciam um nível de maturidade que atinge a perfeição»². Volvidos mais de sessenta anos e após ter merecido inúmeras reedições, traduções e trabalhos críticos e analíticos, não foi ainda posta na prateleira, continuando a merecer a atenção dos leitores e dos estudiosos, um pouco por todo o Mundo.

O sucesso desta obra parece advir de uma concertação de factores, entre os quais se poderá contar a sua polissemia, que terá originado as mais diversificadas teses³, a sua extraordinária densidade dramática⁴ e o ambiente estranho, labiríntico, enigmático, quase fantasma-

¹ Cf. António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 17.ª edição, Porto, Porto Editora, 1996, p. 1016.

² Ilídio Rocha (coord.), *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, Vol. IV, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1998, p. 228.

³ Francisco Cota Fagundes refere «a histórica, a filosófica e a histórica-psicológica, para só mencionar as principais». («A "visión esperpéntica" na elaboração estética de *O Barão*», *Colóquio/Letras* 68, 1982, p. 26).

⁴ Esta característica terá levado Luís de Sttau Monteiro, em 1965, a adaptar o conto para o teatro. Também Francisco Cota Fagundes (*art. cit.*, p. 32) observa que as partes constitutivas da obra «sugerem uma estrutura dramática», chegando mesmo a exemplificar com um excerto em que «os parênteses funcionam como



górico da diegese, a fazer lembrar Edgar Allan Poe e *A Queda da Casa de Usher*⁵. Com esta narrativa mantém, aliás, outras afinidades: para além de a acção decorrer quase toda num palácio decadente e assombrado, o elenco das personagens fica, também num e noutro caso, reduzido a três, contando já com o narrador homodiegético. Mas, se a história de Roderick Usher e de sua irmã Lady Madeline se prolonga por vários dias, a do Barão limita-se ao período de uma noite, contribuindo, assim, esta economia temporal, reforçada pela unidade de espaço e pela unidade de técnica e de tom, para a linearidade da acção, que não permite derivações.

Bem pelo contrário: a corrente narrativa acolhe apenas alguns afluentes provenientes do passado das personagens (o Barão, por exemplo, relatando as facécias de estudante em Coimbra ou as suas aventuras donjuanescas), que contribuem para caracterizá-las ou explicar as suas atitudes do presente e para adensar os seus conflitos e engrossar a torrente dramática. Linearidade não impede, pois, a densidade, nem tão-pouco a existência de meandros, representados pelo que vai ocorrer nos labirintos daquela noite e do velho solar e que travam a velocidade da narrativa, que tende a ser mais espessa e misteriosa.

Sendo, por conseguinte, um relato pouco extenso, povoado de um número diminuto de personagens que se movem num tempo curto e num espaço limitado (o palácio do Barão e as suas imediações) e fechado a intrigas secundárias, tratar-se-á de um conto⁶ e não propriamente de uma novela, como continua a ser considerada por diversos autores, aliás de acordo com a classificação da altura da primeira edição⁷.

O seu êxito residirá, pois, também «nessa concentração e nessa linearidade», características que, a acreditar em Carlos Reis e Cristina Lopes, emprestam a qualquer conto «a sua capacidade de seduzir o receptor».

Este será levado a proceder à sua leitura «de uma assentada», mais um dos argumentos aduzidos por António Manuel Ferreira para incluir *O Barão* no género do conto⁸. Ficará, assim, o leitor preso a uma teia urdida pelo autor, de acordo com técnicas e motivos muito próximos do *suspense*: o desembarque do narrador naquela «ilha desconhecida»; a soturnidade estranha do ambiente (ou a estranheza soturna), toldado ainda mais pela embriaguez das duas personagens principais e que não permite a distinção das formas; a solidariedade a que se vê obrigado o leitor perante situações como a da fome tantálica do Inspector, que o Barão ébrio se compraz em prolongar em benefício das suas morosas narrativas; os repetidos sobressaltos causados pelas máscaras que se revezam e pelas bruscas mudanças de atitude de um Barão proteiforme, ao sabor de permanentes conflitos interiores; a lenta confissão do rol de delitos cometidos por um monstro e um «déspota» como aquele; o excesso de espaço para tão poucas personagens, onde o silêncio pesa, mas é, de repente, quebrado por um rancho de gente bizarra e atrojadora, que vem satisfazer os caprichos do senhor da casa; o desconhecimento do seu objecto concreto de desejo e do lugar de destino da aventura; enfim, uma série de ocorrências ominosas que antecipam um desfecho pouco feliz: incêndio, tropel de cães, passos e tiros no escuro, o repetido desencontro das personagens.

O Barão apresenta, porém, muitos outros motivos de interesse, como tentaremos provar. A polissemia, a que já fizemos alusão, abre um extenso leque de possibilidades de abordagem. Necessitaríamos de imenso tempo e espaço para percorrer, uma a uma, todas as dobras desse

indicações cénicas». Sobre esta questão, vd. Maria Saraiva de Jesus, *O Barão de Branquinho da Fonseca e de Luís de Sttau Monteiro: da narratividade à hermenêutica*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2000.

⁵ Edgar Allan Poe, *Histórias de Mistério e Imaginação*, Livros RTP n.º 15, Lisboa, Editorial Verbo, s/d.

⁶ Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 7.ª edição, Coimbra, Almedina, 2002, p. 78-81.

⁷ Esta primeira edição foi incluída na colecção de “Novelas Inquérito” e o frontispício exibiu a indicação: “As melhores novelas dos melhores novelistas”.

⁸ António Manuel Ferreira, *A Narrativa de Branquinho da Fonseca: os lugares do conto*, Dissertação de doutoramento policopiada, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2000, p. 132.



leque. Assim, tomemos apenas uma e tentemos analisá-la com a coerência permitida pelas incontáveis contradições e metamorfoses que afectam as personagens.

Uma tentativa de leitura à luz do misticismo

Logo à partida, afigurando-se as personagens desta narrativa e as suas acções marcadas por um carácter de profunda estranheza e de enigma, pode dizer-se que, no sentido do étimo grego da palavra (_____, misterioso, relativo aos mistérios, proveniente de _____, iniciado nos mistérios) se trata de uma narrativa *mística*.

Foi-nos já possível verificar o que conclui A. B. Sharpe: «mysticism has often been described, but seldom defined»⁹. Mas Henri Bergson define o termo pelos seus resultados. Assim:

À nos yeux, l'aboutissement du mysticisme est une prise de contact, et par conséquent une coïncidence partielle, avec l'effort créateur qui manifeste la vie. Cet effort est de Dieu, si ce n'est pas Dieu lui-même.¹⁰

Logo de seguida define *místico* desta forma:

Le grand mystique serait une individualité qui franchirait les limites assignées à l'espèce par sa matérialité, qui continuerait et prolongerait ainsi l'action divine.¹¹

Manuel Laranjeira, entre muitos autores, considera, porém, que Deus pode não ser o objectivo primeiro do místico e pode ser substituído por outras entidades ou valores: para ele existe um «misticismo religioso» e um «misticismo laico». Falando das características dos místicos em geral, observa:

...em todos há a mesma fome e sede de justiça, a mesma ânsia de ideal (Deus, amor, liberdade, anarquia, pátria, quimera, utopia, um zero até).¹²

A essência reside, pois, no ideal. Ora, no ambiente estranhíssimo de *O Barão*, onde todas as barreiras se desmoronam (não apenas as dos montes, mas também as dos mais íntimos segredos, dos tabus, dos corpos e das almas) e onde todas as personagens se afiguram grotescas e difusas, porque se movimentam numa penumbra espessa, parece haver pelo menos um elemento de coesão: uma «pequenina luz», como diria Jorge de Sena, que resiste e se esforça por romper da lama e juntar-se às estrelas do firmamento; um chamamento místico, qualquer que ele seja, que intenta atrair os mortais ao mais alto e mais além; enfim, um constante apelo ao que existe de grotesco e de animal no humano para que ascenda à beleza do Bem ou ao bem da Beleza, que uma e única coisa parecem ser.

Seguindo a narrativa, ainda que a passos largos, vejamos como essa ascensão (ascese?) se vai concretizando (ou não):

⁹ A. B. Sharpe, M.A., «Mysticism: Its True Nature and Value», Jacques Maritain Center, disponível na web in <<http://www.nd.edu/Departments/Maritain/etext/mystic.htm>>.

¹⁰ Henri Bergson, *Les Deux Sources de la Morale et de la Religion*, 8.ª ed., Paris, Quadrige/PUF, 2000, p. 233

¹¹ Id., *ibid.*

¹² Manuel Laranjeira, «A Doença da Santidade» in *Obras de Manuel Laranjeira*, Porto, Edições ASA, 1993, p. 52.



1. Vou contar a minha viagem à serra do Barroso

O narrador, que dissemos homodiegético e que o é no plano da forma, apresenta-se nitidamente autodiegético no plano da intenção (até porque não é testemunha ocular do “assalto” ao castelo, o momento culminante da acção): «Vou contar a *minha* viagem à serra do Barroso» – diz ele, que três vezes afirma não gostar de viajar e fazê-lo apenas por obrigação, muito embora (começam as contradições no primeiro parágrafo da narrativa) aquelas digressões pelo País se traduzam numa «bela aventura, da sensação nova e feliz» e delas recorde «alguns momentos agradáveis» e guarde algumas «saudades».

Esta viagem representa uma série de outras viagens – no tempo, no espaço, na alma, na narração –, mas creio que será, neste caso, de assinalar, que se trata de uma viagem ascensional e que se realiza, no plano da narrativa, quase integralmente da noite para o dia:

Fui de comboio até à cidade mais próxima, onde depois tomei uma camioneta de carreira que me deixou, já de noite, numa aldeia cujo nome não me lembra. (p. 11)¹³

É então que a acção propriamente se inicia, pois será pouco depois, nesse lugar, que irá conhecer o Barão, com quem empreenderá a viagem que verdadeiramente interessa, aquela estranha aventura que terminará no dia seguinte, com «o Sol já alto».

E assim a narrativa se oferece claramente dividida em dois planos – o inferior e o superior –, a que correspondem a noite e o dia, termos bem definidos na Criação, sob uma visão maniqueísta, o segundo como algo bom, o primeiro como algo mau e sempre referido como “trevas”, termo muitas vezes associado às maldições proféticas¹⁴:

Deus disse: “Faça-se a luz!” E a luz foi feita. Deus viu que a luz era boa e separou a luz das trevas. Deus chamou à luz dia, e às trevas noite. (*Génesis*, 3-5)

2. Os meus ideais impossíveis

A chegada ao solar permite ao narrador reflectir sobre os seus conceitos de vida, que também ele separa em duas dimensões. Para ele, o palácio corresponde ao seu «sonho de conforto, intimidade, bem estar: de estabilidade na vida. Independência e sossego, possibilidade de fazer a vida como seja ao nosso gosto! São os meus ideais impossíveis (...)», que especifica de outro modo logo a seguir:

¹³ Neste trabalho, as citações de *O Barão* serão sempre extractadas da seguinte edição: Branquinho da Fonseca, *O Barão*, Lisboa, Europa-América, 1973.

¹⁴ Sirva de exemplo a profecia de Sofonias, que alguns associaram já aos acontecimentos de 11 de Setembro de 2001, em Nova Iorque: «O grande dia do Senhor está perto. Está perto, e se apressa muito a voz do dia do Senhor; amargamente aclamará ali o homem poderoso. Aquele dia é um dia de indignação, dia de angústia e ânsia, dia de alvoroço e de desolação, dia de trevas e escuridão, dia de nuvens e de densas trevas, dia de trombeta e de alarido contra as cidades fortes e contra as torres altas. E angustiarei os homens, e eles andarão como cegos, porque pecaram contra o Senhor; e o seu sangue se derramará no pó, e sua carne como esterco». (*Sofonias*, 1: 14 -17)



Viver o tumulto das grandes cidades e depois o silêncio, a solidão desses paraísos abandonados há muitos anos, onde entramos com não sei que inquietação, como quem desembarca numa ilha desconhecida... Ah! isso sim, é que me dava outras possibilidades de ser, de compreender e de ir pelo meu caminho. Mas não. Porque se luta, então, para conquistar um caminho que se sabe que não é o nosso? Somos nós próprios que traímos a nossa vida. A vida não é isto, não é ganhar dinheiro. Isto é a fase primária (...) As necessidades físicas pressupõem-se (...) A vida é outra coisa. (p. 20 ss.)

É outra vez a alusão a duas dimensões que se contrapõem: a física ou material, ligada aos instintos primários, e a outra, que se adivinha numa vida de asceta, amante do silêncio, do recato e da solidão, e que implicará uma maior elevação do espírito, como se pressupõe do que é dito a seguir:

Mas também sou uma espécie de místico sem coragem para renunciar. O espírito manda-me quebrar estas algemas que trago nos pulsos e ir para os montes, vaguear entre as coisas da natureza, a vê-las com o deslumbramento de quem começasse a vida em cada dia. As flores, os bichos, o sol, a chuva, as fontes, as árvores, as aves, o azul do céu, as nuvens brancas que o vento leva lá ao longe, o mar, ah! tudo isso!... Mas falta-me não sei que força, não sei que convicção de conquista ou de renúncia, pois para conquistar uma coisa é preciso renunciar primeiro a muitas outras. Quantas pessoas, porém, tenho encontrado que são como eu, quase como eu: negadas a si próprias, paradas no encontro das forças contrárias, afinal sem a decisão de quem simplesmente caminha para algum sítio onde pensou chegar. (p. 20 e 21)

O Inspector acha-se, pois, vítima de uma força, que o amarra às coisas mesquinhas, porque rentes ao chão, e o impede de se alçar, como desejaria, se tivesse coragem, a outros espaços que tendem para o infinito (o sol, as aves, o céu, as nuvens, o vento, o mar) ou são manifestações livres de uma Natureza livre.

Falta-lhe, contudo, como reconhece, plena convicção e a indispensável capacidade de renúncia para realizar o seu impulso de comunhão com a Natureza, esse misticismo cósmico e panteísta de que fala Jean Claude Bologne, quando se refere a Rousseau e Jean-Paul Richter¹⁵. Há nele uma sensação que aponta para o eterno, sonha a «ascensão da personalidade humana até à divindade»¹⁶, qualquer que ela seja, mas falta-lhe dar o salto a que alude Henri Bergson.¹⁷

¹⁵ Jean Claude Bologne, *Le Mysticisme Athée*, Monaco, Éditions du Rocher, 1995, p. 63.

¹⁶ Esta é uma das definições de misticismo dadas por Manuel Laranjeira: *op. cit.*, p. 18.

¹⁷ Cf. nota 11.



3. Um homem em que lutavam Deus e o Diabo

Com o Barão, segundo o narrador, ocorria o mesmo combate entre forças antagônicas, mas havia diferenças substanciais, tendo em conta que uma vida de vícios o afundara na lama de onde conseguia, só em relances esporádicos, olhar para o alto:

Como depois compreendi, o Barão também era um homem em que lutavam Deus e o Diabo. Mas não nos podíamos entender. As taras e os desequilíbrios inferiores tinham-no vencido, submergindo o homem inteiro. Por vezes vinham-lhe momentos, frases, um olhar de serena superioridade e inteligência. Parecia outra pessoa que estava afundada dentro dele próprio como num abismo de água negra, e vinha à tona, no redemoinhar da vasa turva. Mas não se aguentava cá em cima. Era um senhor medieval, sobrevivendo à sua época, completamente inadaptado, como um animal de outro clima. E isto é que lhe dava a ferocidade. Porque, muitas vezes, havia nela qualquer coisa de animal feroz, no olhar, nos gestos, até na fala. Porém numa fusão estranha, com não sei quê de cândido e de afável. (p. 21-22)

Essa afabilidade notara-se, aliás, até no modo como recebera o seu hóspede, precipitando-se para a aldeia nas abas da serra, para o vir buscar de carro na própria noite em que o Inspector ali chegara.

4. Eu estava com fome

No entanto, deleitando-se em contar-lhe as suas aventuras pelo caminho e prosseguindo a infinda narrativa, mal chegara à sua mansão, esquecera-se de lhe oferecer de jantar. «Não se falava em tal coisa» e o Inspector, que apenas dispunha de um copo e do vinho que o anfitrião ia distraidamente beberricando, «desfalecia de fraqueza. Só pensava no jantar que não vinha, que já não vinha, com certeza.»

Aí estava a provação: os Hebreus quarenta anos no deserto à espera da Terra Prometida ou João Baptista, alimentando-se, também aí, de gafanhotos e mel silvestre, preparando os caminhos do Senhor. O Inspector não consegue ultrapassar a «fase primária» a que aludira: dependente dos seus instintos, «com esta fome e em casa de uma pessoa que não comia», ficou «aniquilado» e teve que arranjar um estratagema para que o dono da casa reparasse (n)a indelicadeza.

Pouco depois, pelas mãos de Idalina, a dona e a serva da casa, chegava à mesa «um succulento jantar, um jantar medieval», a condizer com o anfitrião, pelo menos aos olhos do narrador, que, como vimos, o descreve como «um senhor medieval».

5. Encheu outra vez o copo

É então que, com a comida, o visitante se junta ao proprietário da casa no ritual da bebida. Esta já mostrara, entretanto, o seu condão principal: o Barão, logo aos primeiros goles,



começara «de súbito a falar com entusiasmo, como se o álcool lhe acordasse não sei que ocultas forças adormecidas».

É do saber popular ancestral, consubstanciado na frase latina de Plínio *in vino veritas*, estereotipada em provérbio, essa faceta vínica de inocular expansividade e franqueza nos seus utentes. O Barão não fugirá à regra e se, no início, se tornou entusiasticamente comunicativo e emotivo («vi-lhe os olhos rasos de lágrimas»), com o progressivo acumular de vapores, não só ia «mantendo a pressão», como, a dada altura, teve necessidade de aliviá-la, deixando escapar narrativas inesperadas de que fora vergonhosamente protagonista. O vinho substituíra a necessária intimidade:

É uma coisa que gostaria de me contar se tivesse mais intimidade comigo. É o alívio da confissão sincera; quase uma necessidade física neste homem. (p. 28)

Por outro lado, o “fruto da videira e do trabalho do homem” é usado até no ritual cristão da missa, simbolizando o sangue sacrificial do Cordeiro de Deus, e corresponde a um dos processos orgíacos utilizados pelos povos primitivos no processo de aproximação à divindade: a intoxicação. Isso mesmo nos explica Roger Bastide, falando das características do misticismo primitivo:

Il est orgiastique, c’est à dire provoqué par des excitants du système nerveux, beaucoup plus qu’ascétique, c’est à dire préparé par des peines ou des renoncements.¹⁸

Bastide dá exemplos desse processo de intoxicação: os orientais usavam haxixe, os indianos, tabaco; os indus inebriavam-se com “soma” e os africanos com “yoala”, ambas bebidas alcoólicas.

6. Vou regenerar-me...

O Barão era também um místico primitivo. Parece que a frase nuclear do conto, repetida mais adiante, aquela que mais faz mover as personagens, é a que dá conta das suas intenções de modificar-se e reabilitar-se, apesar da pouca convicção com que é pronunciada:

Mas vou... vou regenerar-me... (sorria com uma ironia incrédula...)
(p. 29)
Ah, meu amigo! Ser outro!... Regenerar-me... (p. 30)

Tinha, afinal, muito de que arrepender-se. Com os vapores etílicos, iria “derramar” a confissão – outro passo de aproximação à comunhão com o divino – dos mais horrendos crimes, de que foram vítimas as mulheres da sua vida, e que parecia ir expiando agora com a impossibilidade de se chegar próximo d’Ela, aquela de quem nem é digno de falar, tudo por causa de rivalidades familiares («Meu pai tinha-lhes ódio, a Ela não, ao pai, só a ele» – ficaremos a saber mais lá para o fim), que fazem lembrar as dos Capuleto e dos Montéquio no *Romeu e Julieta*.

¹⁸ Roger Bastide, *Les Problèmes de la Vie Mystique*, Paris, Quadrige/PUF, 1996, p. 26.



Contou, pois, os negócios de troca e venda de amantes, que fazia despudoradamente com o pai; contaria, depois, o abominável estupro praticado com Emília, «uma criança... e estava como tinha saído da barriga da mãe», que, por causa disso, se suicidara «na presa do moinho»; contaria ainda como roubara, há 20 anos, Idalina, a baronesa, na Quinta das Palmas e como a trouxera, «assim, ao ombro, como um saco: cheguei aqui e atirei-a para cima da mesa...»

Ao fazer o seu retrato moral, «calcou-se com nojo». E reconhecia:

Nunca tomei a vida a sério. É lá coisa que se tome a sério?... Sou um animal, uma pura besta.(...) Sou um javali. Já tive ilusões a meu respeito, agora não... (p. 32)

Tinha asco de si próprio, talvez remorso, pois até a um animal deve pesar o mal que faz. É o que, pelo menos, assevera La Mettrie:

Não se pode destruir a Lei Natural. A Marca que ela deixa em todos os animais é tão forte que não tenho dúvidas em que mesmo os animais mais selvagens e ferozes devem ter os seus momentos de arrependimento. Acredito que a Rapariga Selvagem de Châlons, da região de Champagne, se é verdade que comeu a irmã, deve ter sentido o peso do seu crime. Penso o mesmo de todos os que cometeram crimes, ainda que involuntariamente ou por temperamento (...). Os Criminosos, os Maus, os Ingratos, todos aqueles, enfim, que não têm o sentimento da Natureza, todos os desgraçados e indignos Tiranos dos nossos dias, por maior que seja o prazer cruel que extraem da sua barbárie, terão sempre alguns momentos de calma e de reflexão em que a Consciência, castigadora, se erguerá para depor contra eles e os condenará a dilacerarem-se incessantemente pelas suas próprias mãos. Aquele que atormentou os Homens atormentar-se-á a si mesmo e os males que virá a sentir serão a justa medida dos que causou aos outros.¹⁹

Todavia, remorso não é por si só reabilitação. «No meio da noite, passa às vezes um raio de luz», mas é apenas um raio, não a luz ofuscante que transformou Saulo em Paulo na Estrada de Damasco. E o Barão já explicara que regenerar-se não era coisa assim tão simples:

Mas não é como mudar de camisa... Quero, mas não posso. Não é só querer... (..) Que eu quando quero, quero! Mas nisto... (p. 30)

Não era fácil romper com aquela medievalidade, aquela ferocidade de alguém que vivia num «covil», nunca tomara a vida a sério e, bem pelo contrário, há muito afocinhara na lama do vício. Bastava reparar quanto a vida de deboche que levava tinha afectado o conceito que fazia da Mulher, na qual vê o seu «primeiro inimigo»:

Para mim as mulheres são uns animais como os outros... Mulheres? Sei lá o que são mulheres?! Putas é que sei... Mas mulheres, não! (p. 30)

¹⁹ La Mettrie, *O Homem-Máquina*, Lisboa, Editorial Estampa, 1982, p. 75-77.



7. A vida é devorar e beber

Também o conceito da própria vida fora influenciado negativamente. Para ele a vida não tinha o mesmo significado que para o Inspector. «A vida é devorar... Sim... e beber». A vida é um banquete pantagruélico, mesmo quando, a uma enorme mesa, se sentam apenas dois – o anfitrião e o seu conviva, que «era só o pretexto, só para não falar sozinho, como um doido».

No entanto, ter ali alguém com quem falar, a quem revelar-se em confidências, narrar as suas peripécias e aventuras tinha algo de festivo, porque, além do mais, revivia, comemorava o passado.

Bakhtine, falando de Pantagruel em Rabelais e dos seus banquetes, diz que essas imagens...

... sont indissolublement liées aux fêtes, aux actes comiques, à l'image grotesque du corps²⁰; de plus, et de façon la plus essentielle, elles sont liées à la parole, à la sage conversation, à la joyeuse vérité.²⁰

«Devorar» tem, para Bakhtine, o sentido de uma vitória:

Cette rencontre avec le monde dans l'absorption de nourriture était joyeuse et triomphante. L'homme triomphait du monde, l'avalait au lieu d'être avalé par lui²¹; la frontière entre l'homme et le monde s'effaçait dans un sens qui lui était favorable.²¹

Trata-se, porém, de uma vitória que nada tem de espiritual, que não parece representar, para o autor russo, uma qualquer conquista mística:

Le pain et le vin (le monde vaincu par le labeur et la lutte) chassent toute peur et libère la parole. La rencontre joyeuse, triomphale, avec le monde pendant que mange et boit l'homme vainquer, qui avale le monde et n'est point avalé par lui, est en profonde harmonie avec l'essence même de la conception rabelaisienne du monde. Cette victoire sur le monde dans l'acte du manger était concrète, consciente, matérielle et corporelle; l'homme sentait le goût du monde vaincu. Le monde nourrit et nourrira l'humanité. C'est ce qui fait qu'il n'y avait pas le moindre grain de mysticisme, pas le moindre grain de sublimation abstraite et idéaliste dans l'image de la victoire sur le monde.²²

Assim, o Barão comemorava o passado, fazendo-o reviver nas palavras, mas também preparava o futuro: o alimento e a abundância são a garantia de renovação do sangue e da Humanidade, preparação para enfrentar o dia de amanhã.

Com o vinho, tantas vezes símbolo do sangue, como vimos, ocorre o mesmo e Bakhtine, aludindo aos excessos, confirma-o, transcrevendo do *Recueil d'Hippocrate*:

²⁰ Mikhaïl Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2001, p. 279.

²¹ Id., *ibid.*, p. 280.

²² Id., *ibid.*, p. 284.



Il en est de même dans l'ivresse: à la suite d'une augmentation subite du sang, les âmes changent avec les pensées qu'elles contiennent, et les hommes, oublieux de leur maux présents, acceptent l'espérance des biens futurs.²³

Talvez por isso mesmo, o Barão caminhava, confiante, para a embriaguez, elogiando o «divino néctar», como se recitasse uma ode de Anacreonte, de Alceu ou uma *rubā'i* de Omar Khayyam («O nosso tesouro? O vinho. O nosso palácio? A taberna. Os nossos fiéis companheiros? A sede e a embriaguez.»²⁴):

Ó divino néctar, os meus lábios te beijam! (Bebia) E o meu coração entoa em teu louvor o mais sagrado cântico! E os meus lábios te beijam mais uma vez! (p. 32)

Faltava meia hora para a meia-noite. Os caprichos do Barão («Quem manda aqui sou eu.») determinam a instituição da bebedeira, que se alcança mais facilmente com a mistura de vinhos. E ele fora buscar garrafas de marcas e qualidades diversas, incluindo um Porto de 96 anos, que fizera derivar a conversa para o tema das mulheres. Vinhos e mulheres, uns e outras das mais variadas proveniências, tudo isso constituía a orgia possível na antecâmara da embriaguez.

8. Vamos beber por uma mulher.

O taxa de alcoolemia subia assustadoramente: «Já estávamos ambos embriagados». Faltava ainda o champanhe e o brinde: «Vamos beber por uma mulher».

Depois de ter falado de todo o tipo de «fêmeas» como inimigas e como «tigres», aquele brinde «à única» deveria ter o sabor de uma blasfémia, como se fora um politeísta a admitir a existência de um deus único: convém não perder de vista o fim do conto, onde essa tal Bela-Adormecida da «alta janela» adquire o verdadeiro estatuto de uma divindade.

Blasfémia ou não, o certo é que a embriaguez proporciona todos os outros excessos: a perda de noção dos limites e a quebra de todos os tabus: o Inspector imita o anfitrião e atira ao chão a taça que não lhe pertence; o Barão rompe «num riso doloroso e de ironia amarga».

Pareceu-me outro homem. Era, na verdade, outro homem, aquele que estava ali agora diante de mim. Não o tinha compreendido, não o tinha visto ainda. Olhei-o com simpatia. (p. 38)

Já desde os primeiros momentos do seu encontro com o Barão, o Inspector periclitava entre a estranheza e a simpatia para com ele e adivinhara nele uma personalidade dúplice, um homem onde habitava «outra pessoa que estava afundada dentro dele próprio e em que lutavam Deus e o Diabo».

²³ Id., *ibid.*, p. 285.

²⁴ Omar Khayyam, *Rubaiyat – Odes ao Vinho*, Lisboa, Editorial Estampa, 1990, p. 24. No prefácio da versão portuguesa de Fernando Castro, E. M. de Melo e Castro explica que «*rubaiyat* é o plural da palavra persa *rubā'i*...» (p. 6).



Qual destes seria que lhe suscitava agora um sentimento de «simpatia»? Possivelmente aquele em que ainda existia, mesmo na ausência de sobriedade e apenas a espaços, «um olhar de serena superioridade e inteligência». Não, seguramente, aquele em que, «muitas vezes, havia qualquer coisa de animal feroz, no olhar, nos gestos, na fala». Não aquele com quem não se podia entender.

Por vezes o entendimento era possível: naquele momento, por exemplo. Talvez por isso (e o gesto repetir-se-á pelo menos três vezes), deixou que o Barão «enfiasse a mão no seu braço e caminharam silenciosos na direcção da sala de jantar». O Inspector, na sua dimensão mais espiritual, encontrava aí o verdadeiro companheiro de viagem. Alguém que começa a tuteá-lo e que, apercebendo-se, de repente, da distância a que se encontra do ideal sonhado, também reconhece em si o poder demiúrgico da poesia. Por isso, o Barão roga e afirma:

– Nunca deixes de ser meu amigo... Olha que eu sou um pobre homem. (...) Sou um poeta... (p. 41)

É o seu lado místico a reafirmar-se, se tivermos em conta a definição de Schopenhauer de “misticismo”:

Le mysticisme est une doctrine qui tend à donner le sentiment direct de ce que la perception, le concept et toute connaissance en général sont impuissants à atteindre.²⁵

9. A tuna

Há muito o Barão exigira a Idalina que mandasse chamar a Tuna e, quando ouvem, ele e o seu hóspede, «ao fundo do corredor, ainda longe, um barulho como o rolar de um trovão que se aproxima», inicia-se aí o episódio mais estranho e perturbador do conto.

Tinham ocorrido, já desde o início, momentos que também o foram, acções e reacções inesperadas e absurdas, mudanças de humor inexplicáveis, ameaças permanentes de conflito, máscaras que caíram, súbitas transformações (com a recorrência da locução «de repente»), efeitos surpreendentes até ao nível da narração (a professora objecto da sindicância é descrita como «uma mulher forte, optimista e infeliz»). Enfim, o leitor sente ter entrado num mundo estranho, mesmo que o narrador não o tenha advertido de que está na presença «daquele homem estranho», no seu «velho solar com paredes que têm fantasmas».

«The stranded world» são as palavras com que Wolfgang Kayser define o “grotesco”²⁶, algo que torna difícil viver nesse ambiente («the grotesque instills fear of life rather fear of death»²⁷) e é sobretudo neste episódio que essa sensação se adensa.

O recrudescer gradativo daquele ruído transmite uma enorme inquietação «à espera do que ia entrar por ali dentro. Até que surgiu, num passo lento, um indivíduo magro, com um pano preto sobre o olho esquerdo, embuçado num grande capote negro». O sombrio da cor, o facto de se tratar de um embuçado, o pormenor de trazer tapado o olho esquerdo, o lado associado a algo sinistro, assumem um carácter fortemente ominoso. Àquele passo «lento»

²⁵ Apud Roger Bastide, *op. cit.*, p. 7.

²⁶ Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1963, p. 184.

²⁷ Id., *ibid.*, p. 185.



opõe-se um sinal «brusco» do Barão para que o homem ponha a carapuça. Entram mais homens embuçados de negro e é o próprio Barão que os quer ver de cabeça coberta, «talvez para dar àquilo tudo um aspecto ainda mais estranho».

E entravam, um a um, lentos, sonolentos, de todos os tamanhos, uns magros, outros gordos, uns de grandes bigodes tártaros, outros de barba à passa-piolho, dois ou três de grandes barbas, como profetas, envolvidos nas mais variadas mantas e capotes. Parecia-me um pesadelo aquele desfile de figuras tão estranhas, que formavam um friso diante de mim e continuavam a passar interminavelmente, fazendo uma vénia até ao chão. (p. 43)

Aqueles figurantes eram, afinal, de outro tempo e de outro lugar e aquela lentidão e os gestos exageradamente reverentes mais parecem movimentos de marionetas. Mas logo sofrem outra transformação: agora são ursos, com aqueles pêlos hirsutos e aquele caminhar bamboleado. Esta fantochização e animalização transmitem desassossego. E o silêncio abrupto que se seguiu àquela entrada tonitroante não traz mais serenidade. Com o inspector amedrontado, à espera de «uma palavra tranquilizadora», opera-se um fenómeno de cissiparidade, pelo qual a sua personalidade se biparte e duplica, ficando o seu duplo a observá-lo: «eu via-me melhor a mim próprio do que via os outros». Kayser²⁸ observa casos de destruição da personalidade nesse mundo do grotesco, como outros de distorção da forma e do tamanho natural dos objectos, o que ocorre logo de seguida na narrativa, com a criada a colocar na mesa três grandes copos, de litro cada um, que irá encher com vinho tinto, ao lado de várias broas.

Trata-se de «um ritual respeitado» por todos com o mais rigoroso silêncio, como preparação de um altar para a cerimónia que, daí a pouco, terá lugar e que, com estes ingredientes (vinho e pão), se assemelha em tudo a uma comunhão cristã.

Antes, porém, «como num espectáculo de mágica, debaixo de todos aqueles capotes saíram os mais variados instrumentos» e a música que deles brotou, tal era a afinação e a alegria, não só fez com que o Barão se entregasse, «inesperadamente», a um ritual de «guerra africana», como desencadeou no Inspector uma sensação de arrebatamento, que se pode identificar com o êxtase místico, religioso ou não. É do conhecimento geral a existência de artistas que se entreguem à sua obra num verdadeiro êxtase, como aquela perfeita comunhão existente entre os dedos do *virtuose* e as cordas do violino. Porque se identifica com a unidade sonhada entre o místico e a divindade, chamam-lhe alguns *misticismo de performance*. Mas Bologne conta que, mesmo sendo ateu, viveu ele próprio várias vezes, de modo espontâneo e não provocado, a «experiência suprema» do êxtase ao ler Mallarmé ou a ouvir Beethoven:

Impossible de savoir combien de temps dura cette sensation, ni même de la décrire. Je me souviens d'une bouffée de chaleur, de cette désensibilisation du corps qui donne l'impression de flotter – je ne sentais plus le bois de la chaise, l'angle de la table, le grain du papier. J'étais immense et éternel, baigné de la joie la plus pure.²⁹

Quando o Barão decidiu, a música, os solos e os coros deram lugar à já aludida cerimónia da “comunhão secular”, como lhe chama Leland Guyer³⁰, finda a qual se fez ouvir mais uma

²⁸ Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 185.

²⁹ Jean Claude Bologne, *op. cit.*, p. 16 s.

³⁰ Leland Guyer, «O Barão and the Dark Night of the Soul», *Hispania* 3, Vol. 71, 1988, p. 541. Neste trabalho, o autor faz também uma leitura mística de *O Barão*, à luz do poema “En una noche oscura” de S. João da Cruz.



toada. O inspector dá-nos as suas impressões, tocadas certamente pelo absurdo de todo aquele episódio grotesco («The grotesque is a play with the absurd».³¹)

Eu estava maravilhado. Ainda hoje conservo nítida essa sensação de estranheza que me deu a sessão da Tuna. (p. 48)

Aquele quase êxtase do narrador não o tornou cataléptico. Bem pelo contrário: saltou para o meio da sala e pôs-se a dançar com o Barão e com a criada um bailado animalesco e demoníaco: regressavam «os ursos» bailarinos e o dono da casa ficaria estendido no solo, exausto, «como um monstro ferido». Neste rebaixamento colectivo, também a criada se estatela, ficando numa posição pouco decente, e o Inspector (veja-se o ridículo: um inspector!), entontecido, ficou também sentado no chão. Não era possível descer mais baixo...

E há novo “sacramento”: o baptismo do Barão, sobre cuja cabeça «um criado começou lentamente a despejar uma cascata de vinho branco...». Enquanto o Inspector ri «às gargalhadas, com o exagero dum completo desmoronar de todas as minhas limitações e preconceitos», mas feito num «frangalho» e num «boneco» (de novo a fantochização), o Barão, parecendo renovado pela acção do baptismo sacrílego (afinal não era água), transforma-se no «seu fantasma, um autómato de ferro e lata»:

Mas vi-o crescer como um gigante e reparei que ele tinha na cara e no fato uns estranhos reflexos metálicos. (...) Baixou-se sobre mim, pegou-me por um braço e levantou-me do chão tão facilmente como se eu fosse um boneco de papel. (p. 50)

É o acentuar daquele «mundo irreal» (penumbroso e anacrónico), em que se movem «personagens extraordinárias», hiperbólicas em tudo (na sua compleição, no seu poder e nos seus devaneios) e sujeitas a uma «deformação sistemática da realidade» (a animalização e fantochização do Homem, a distorção das fisionomias e dos objectos, a animação das próprias sombras), características da estética do esperpento, correspondente ao grotesco, que Francisco Cota Fagundes recolheu do crítico Manuel Bermejo Marcos³² e que António Manuel Ferreira analisa com minúcia em Branquinho da Fonseca e, particularmente, em *O Barão*.³³

O episódio encerra com o Barão sentindo-se purificado por aquele insólito baptismo, o que lhe permite declarar-se pronto para ir ao Castelo da Bela-Adormecida fazer o que tem a fazer.

Já aqui se fez alusão à extraordinária densidade desta sequência narrativa, derivada da confluência de um sem-número de sugestões, que carecem de explicação. Parece ser pertinente, pelo menos, fazer duas perguntas e tentar dar-lhes resposta:

1.º – Qual o significado do vinho, da música e da dança neste episódio?

Ao abordar a questão do misticismo primitivo, recorremos a Bastide para referir o seu carácter orgíaco e atribuir ao vinho o mesmo estatuto tóxico e excitante do haxixe e de bebidas consideradas alcoólicas, em ritos preparatórios de aproximação ao divino. Segundo

³¹ Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 187.

³² Francisco Cota Fagundes, «A “visión esperpéntica” na elaboração estética de *O Barão*», p. 28 ss. O autor analisa pormenorizadamente neste trabalho as possíveis influências do teatro de Valle-Inclán neste conto de Branquinho da Fonseca.

³³ António Manuel Ferreira, *op. cit.*, p. 317-375.



ele, os processos não são muito variados, mas incluem ainda os cânticos, as danças, as músicas estrepitosas e penetrantes: as tribos asiáticas e as australianas, sobretudo, recorriam às flautas, aos tímpanos, aos tambores e aos tambores, «que aguçam os nervos, penetram as cabeças, precipitam os movimentos»³⁴. Não faltam, nesta sessão da Tuna, os indígenas «de aspecto tão estranho e selvático», as músicas estrondosas, os ritmos percucientes, a frenética dança de guerra africana do Barão, o bailado devasso das três personagens principais, que acabam prostradas de cansaço e de embriaguez.

Bastide ilumina-nos sobre a função de bacanais como esta:

Le culte de Dyonisos, pour nous borner à un seul exemple, comme celui de la phrygienne Cybèle, s'épanouissait sous la forme d'une véritable folie collective, qui avait certainement pour but de dépouiller l'homme de sa personnalité ordinaire pour l'emplir de la divinité. Hachisch sacré, musique, danse épuisante, tout contribuait d'abord à tuer ce que nous pourrions appeler l'homme ordinaire, à arracher l'âme du corps (c'est *l'alienatio mentis*, l' _____ (la partie négative du mysticisme), ensuite à remplir ce vide d'une force extérieure, d'un délire contagieux, de l'esprit de Bacchus (c'est l'enthousiasme, la partie positive du mysticisme).³⁵

É por isso que, daquele chão da sala, o anfitrião e o seu conviva erguer-se-ão para se abalançar a um lugar mais elevado.

2.º – Qual é a função do grotesco na literatura, qual o seu significado e a sua relação com o misticismo?

Kayser refere:

No grotesco o mundo alheia-se, as formas distorcem-se, as ordens do nosso mundo dissolvem-se (...), um mecanismo medonho parece ter caído sobre as coisas e os homens. O decisivo é que este alheamento do mundo nos rouba o terreno de debaixo dos pés e não consente qualquer interpretação de sentido. (...) ³⁶

E acrescenta que «a literatura burguesa, na sua ânsia de segurança, não achou a verdadeira relação com o grotesco». No entanto, reconhece, logo a seguir, «que muitas vezes a análise mais demorada põe a descoberto o carácter desumano e demoníaco das figuras».

Aliás, uma das premissas básicas de Kayser sobre o grotesco, a sua interpretação final é a de que ele representa «an attempt to invoke and subdue the demonic aspects of the world».³⁷

Susan Corey, dando o exemplo da escritora americana Flannery O'Connor, que usaria o grotesco para criar uma significação religiosa e evocar o misterioso (enfim, «a way of initiating the reader into what she calls "the holiness of the secular"», acrescenta ainda o seguinte:

³⁴ Roger Bastide, *op. cit.*, p. 26.

³⁵ Id., *ibid.*, p. 28 s.

³⁶ Wolfgang Kayser, *Análise e Interpretação da Obra Literária*, 7.ª edição, Coimbra, Arménio Amado Editora, 1985, p. 426-427.

³⁷ Wolfgang Kayser, *The Grotesque in Art and Literature*, p. 188.



This capacity to evoke a mysterious world or hidden dimension of reality is one of the principal religious functions of the grotesque in literature. It is a feature that links the grotesque with the process of redemptive change or renewal through contact with the nonrational, the body, the unconscious or the imagination. A second religious function is the ability to bring a moral or prophetic critique. The grotesque enables a writer to challenge conventional ideals, values, and structures; and to expose evil or oppressive social institutions and practices. Thus the grotesque assists a writer to present a paradoxical vision of a world “held largely by the devil,” yet infused with moments of grace and hope for renewal through contact with a larger world of meanings.³⁸

Ora, todo este episódio respira um ambiente demoníaco. Começa nos ruídos atoadores que mais parecem trovoadas e perturbam o silêncio do palácio. Continua na figura dos campônios embuçados (não são célebres os disfarces do Diabo?) e em todo aquele ritual que envolveu uma comunhão e um baptismo seculares, uma orgia feita de tudo quanto está conotado com o pecado e os instintos mais primários (o vinho, a música, a dança).

O Barão surge claramente como personificação do Diabo:

Sentado no chão atrás de mim, cantava em espanhol... (p. 49)
...vi-o crescer como um gigante e reparei que ele tinha na cara e no fato uns estranhos reflexos metálicos. (...) Baixou-se sobre mim, pegou-me por um braço e levantou-me do chão tão facilmente como se eu fosse um boneco de papel. (p. 50)

Não é por acaso que o documento mais recente que regula, na Igreja Católica, a prática dos exorcismos – *De Exorcismis et Supplicationibus Quibusdam* – continua a considerar que «falar línguas estrangeiras (...) e mostrar uma força incompatível com a idade e o estado de saúde» são ainda razões suficientes para se recorrer ao exorcismo.³⁹ Aliás, segundo a Igreja, o dom espontâneo das línguas está reservado apenas a quem é tocado pelo Espírito Santo, como aconteceu no Pentecostes.

10. Lá para onde o chamava a obsessão

O Barão enfiou mais uma vez o braço no do seu hóspede e começou a arrastá-lo «lá para onde o chamava a obsessão».

Esta obsessão parece corresponder ao estreitamento do campo da consciência por parte dos espíritos místicos, a que aludem autores como M. Murisier e Manuel Laranjeira, muito próximos nas suas teses que, aliás, apresentam títulos muito análogos, respectivamente *Les Maladies du Sentiment Religieux* e *A Doença da Santidade*. Sucintamente, poderá explicar-se pela necessidade que o espírito místico tem de procurar o apaziguamento psíquico, a alegria

³⁸ Susan Corey, «The religious dimensions of the grotesque in literature: Toni Morrison's *Beloved*» in James Luther Adams, Wilson Yates, *The Grotesque in Art & Literature – Theological Reflections*, Grand Rapids, Michigan/ Cambridge, William B. Eerdmans Publishing Company, 1997, p. 228-229.

³⁹ Cf. Mário Robalo, «A Queda do Diabo», *Expresso Revista*, 13/2/99.



e a unidade perante as forças antagónicas que nele se digladiam. Em vez do sábio equilíbrio das suas tendências de que é capaz o homem normal, o místico vai destruindo os seus instintos, tendendo a uma simplificação progressiva. Este estreitamento psíquico pode obter-se pela via do ascetismo que «prepara o êxtase pela anemia» ou pela via contemplativa que reduz todas as ideias à ideia única: o ideal.⁴⁰

Esta obsessão do Barão torna-se visível mais adiante quando, «de olhar distante e fixo», enfia mais uma vez o braço no seu companheiro e sai à procura da rosa para «Ela».

11. Um alto portão de ferro e...a estrada branca

Depressa o Inspector se vê abandonado pelo Barão que «voltou para trás». Entregue à sua sorte, vê-se coagido a fazer uma série de opções relativamente aos caminhos a tomar (caminhos, veredas, sendas, atalhos são termos privilegiados pela linguagem bíblica, sempre alusivos à via conducente à perfeição e à salvação).

Primeiro, opta pelo caminho oposto ao do Barão, como sinal de revolta contra o seu despotismo e entoando a Marselhesa («contre nous de ta tiranie...»); depois, encontra um alto portão de ferro, que não consegue transpor e para além do qual «se via a estrada branca».

Não se trata de uma qualquer estrada, mas da estrada branca. O branco opõe-se à cor negra por tudo quanto esta representou até agora de sinistro. A estrada branca é o caminho da virtude, inacessível por causa de um portão de ferro: os múltiplos obstáculos, incluindo os agouros das aves nocturnas («o resfolegar das corujas numa torre») que não anunciam nada de bom. Depois a existência de outros caminhos confundem o Inspector.

Idalina surge-lhe na noite num dos carreiros do pomar. É a tentação. A iminência do pecado e de o hóspede vir a trair o seu hospedeiro, o que não chega a acontecer.

12. O fogo do Inferno

A criada conduz o visitante ao seu quarto. Ele acende um cigarro e adormece na cama. Quando acorda, aos berros do Barão, o leito estava a arder. O Barão, que andava à sua procura, salvara-o e ria às gargalhadas: – «...parecia que vinhas do Inferno!...».

Do Inferno ninguém regressa. Fora mais uma forma de purificação, desta vez pelo fogo. É isso o que significa a palavra “Purgatório”, lugar de expiação dos que, não estando totalmente isentos de pecado, têm o céu garantido: a visão da bem-aventurança.

No entanto, aquela longa preparação para essa visão última não parece ainda concluída. Há ainda rituais a cumprir: há champanhe a beber, para festejar a vida salva, há brindes a fazer, que se transformam em «verdadeiras confissões, como o abrir das nossas almas» e são um autêntico alívio. Pela primeira vez, o Inspector narra a sua «melancólica história de amor», que inunda de lágrimas os olhos de ambos.

Agora, sim, parece que estão prontos. Pelo menos o Barão, que leva o amigo recente pelo braço, e segue «como quem obedece a um pensamento»: um autómato gigantesco e desmedido como o sonho em que está preso, num êxtase, o seu «olhar distante e fixo» – a tal obsessão.

⁴⁰ Cf. Roger Bastide, *op. cit.*, p. 159 ss. sobre a tese de M. Murisier; cf. também Manuel Laranjeira, *op. cit.*, p. 35 ss.



13. Uma rosa

Saem para a noite, irmanados, ao que parece, no mesmo ideal. Estão no meio de um jardim e o Barão «começou a apanhar violetas». Tal gesto só por si denota sensibilidade (não é ele um poeta?). Ajoelhado, a colher aquelas flores humildes, símbolo da modéstia, o seu tamanho gigantesco de há momentos deve ter-se reduzido: está talvez um pouco desatento (por vezes ele e o companheiro parecem perder o rumo), a pensar mais em si próprio, «um pobre homem», que às vezes se calca com nojo, do que propriamente numa eventual destinatária.

É quando o outro lhe pergunta para quem são que atenta no que Ela representa para ele. Opta, então, por uma rosa, porque levar-lhe violetas seria «piegas». Uma rosa é símbolo da beleza e da perfeição. Saberemos depois que colherá uma rosa branca, flor que o narrador associará, como é, aliás, usual, à pureza. Destina-se – ficamos também a sabê-lo, após um diálogo aparentemente absurdo, a Ela, com quem o Barão já quis um dia fugir, mas cuja inocência deve ter respeitado («E foi por pouco... por tão pouco!»), porque também ele, se sentia diante dela uma criança.

Para salvá-la perdeu-se a ele: «espojei-me no lodo. Fazia-me bem. Quanto mais lodo melhor... Dava-me distância... adormecia o leão na jaula».

O seu nome esconde-o, pois nem é digno de o pronunciar, atitude que se equipara à do crente perante o seu Deus, como João Baptista, que se considerava indigno de desatar a correia da sandália do Senhor.

Avançam «entre as sombras da noite». A rosa branca (e as rosas que também o Inspector colhera e não tinham, afinal, préstimo algum) contrastam com a escuridão. É de novo o conflito alvinegro, presente em toda a narrativa: o espiritual e o material, o celeste e o terreno, a natureza divina e a natureza humana. Dali a pouco, o Barão segurará numa mão a rosa e na outra a pistola, que irá disparar para afugentar os criados, que o vigiam, ao que parece. Chama-lhes «canalhas» (p. 66), expressão que se afigura equivalente a «imbecis» (p. 30), esta porventura dirigida aos mesmos destinatários, quando diz que quer regenerar-se, mas se sente manietado por algo (por alguém?).

Com o clarear da madrugada, chegaram finalmente às imediações de uma quinta: era ali... Falam de amor e de ódio, mais dois contrastes como o branco e o preto e, afinal, aquilo que faz mover a Humanidade. O Barão recorda a inimizade entre as famílias dele e d'Ela. O ódio do pai dele para com o pai d'Ela deitara tudo a perder. Era agora «um escravo com esta alma de rei. Um escravo e um rei na mesma carcaça podre. Uma flor e um escarro».

Sempre a obsessão pela antonímia: o supremo e o ínfimo. E ainda mais: «O amor é que nos salva... ou que nos perde...».

As frases são entrecortadas, por efeito da bebedeira e, por isso, mais uma vez, a história não tem contornos nítidos.

No entanto, não é difícil adivinhar que essa qualidade de escravo lhe advém de uma renúncia:

Julgas que eu era assim como sou hoje? Fiz-me assim para Ela não se arrepender, para Ela não ser mais infeliz... (p. 71)

Um místico tem que saber renunciar por uma causa. E o medievo Barão, que certamente conserva alguns valores cortesãos, soube abdicar por amor. Como diz Laranjeira:

A carreira dum místico não é senão um esforço tenaz, heróico, incansável, que por vezes lhe custa o sacrifício da própria vida para



se tornar moralmente digno do seu ideal, para se colocar à altura desse ideal.⁴¹

O Barão, porém, sacrifica a própria dignidade. Não tem outro caminho. Sobrevive; melhor: subvive («Fui outro... nesse tempo... E esse é que foi *eu*.»), distanciando-se d'Ela, mas, para esquecer, distanciando-se também das normas morais. É por isso que reconhece:

Não sei amar, mas sei o que é... Quando digo esta palavra dói-me aqui dentro. Mas digo. Dói, mas digo. É uma facada... Nunca repaste que tem assim uma luz como um sol?... Gostas mais do Sol ou das estrelas? Eu não, eu gosto mais das estrelas... (p. 71)

Do lodo onde caiu, o poeta, místico e amante, prefere ao Sol as estrelas, que são mais longínquas e mais sobranceiras, prefere ao dia a noite escura e grávida de segredos, prefere à indiferença a dor irreparável, prefere ao amor que salva o amor que perde...

Restava-lhe apenas a beleza de um gesto que ficasse a atestar, nem que fosse pelo tempo efêmero da vida de uma rosa fútil, aquele amor ainda vivo de alguém "assassinado" que encontrara ainda força e coragem para ir depor naquela alta janela o símbolo e simultânea homenagem à pureza e à perfeição.

Já o Inspector ficara para trás com a recomendação de não sair dali.

E onde estaria o Barão? Andava talvez a procurar-me, já aflito. Lembrei-me daquela rosa banca, erguida na sua mão como um símbolo de pureza, e vi a beleza de tal gesto, cujo destino eu ignorava, mas para o qual ele me tinha pedido auxílio. E eu tinha-o atraído e andava a persegui-lo com um revólver na mão. Tive remorsos. Levantei-me e comecei a caminhar, num passo apressado, pela estrada adiante. Naquele momento eram para mim muito confusas as intenções do meu companheiro com uma rosa na mão, mas aquele gesto, agora, parecia-me admirável. Não me tinha dito para quem era... Ah! chamou-lhe a Bela Adormecida!... Como esta frase teve a beleza de um sonho! (p. 76)

Há momentos, o Inspector achara aquela rosa ridícula. O Barão partira ofendido e ele ali ficara, também ofendido, confrontando-se mais uma vez com antagonismos, com as ideias que lhe «tumulavam na cabeça, uma cavalgada de clarões e sombras, entre visões nebulosas ou de uma nitidez que feria, mas num outro eu libertado». Reconsiderando, porque os vapores etílicos começavam a desaparecer, encontrou, afinal, beleza no gesto e nas palavras do seu hospedeiro, que era, de facto, também um místico, mais pelo lado da beleza que pelo lado da virtude. Manuel Laranjeira, para quem o misticismo não está apenas associado às crenças religiosas, como se disse, escreveu:

Afinal, amigo, eu também nasci místico; e, quando se nasce místico, o remédio é satisfazer a sede de ideal: nos místicos da vida o ideal chama-se virtude; nos místicos da arte chama-se beleza. Virtude e beleza, na essência, são a mesma coisa: a virtude é a ânsia de compor a vida como uma obra de arte; a beleza, a ânsia de compor uma obra de arte como a vida.⁴²

⁴¹ Manuel Laranjeira, *op. cit.*, p. 37.

⁴² Manuel Laranjeira, «Carta a António Carneiro», s/d, *Cartas de Manuel Laranjeira*, Lisboa, Relógio d'Água, 1990, p. 102.



O Inspector, pelos vistos, gosta de escolher os seus próprios caminhos e, por isso, não se deixou ficar ali à espera do regresso do Barão. «Lá ia pelos caminhos desconhecidos», descombrindo-os na noite, enquanto...

Àquela hora, o Barão saltava o grande muro, aproximava-se do castelo e escalava as paredes, até à janela da Bela-Adormecida. (p. 77)

O narrador conta agora aquilo a que não assistiu: a visão da divindade não está destinada a qualquer mortal. Não é por ele que a Bela espera, adormecida enquanto não chegar o Príncipe Encantado. Ela, afinal, espera pelo Monstro, aquele que, por amor d'Ela, se fez um monstro, que, por amor dela, é capaz de escalar a muralha do Castelo, onde há um tesouro guardado e bem defendido, que ele sabe, de antemão, que nunca será seu.

Para além da renúncia, foi capaz ainda de unir a beleza daquele gesto, portador de uma rosa mística, à beleza que ali mora, sujeitando-se ao risco de ser morto.

14. Um tiro

Foi, aliás, por um triz: um ombro atingido e uma fractura craniana. Isto soube-o o Inspector, «estava o Sol já alto», quando chegou ao solar, cujo caminho encontrara a custo e onde fora ter, graças a um moleiro («o seu verdadeiro anjo da guarda») que lhe cedera um burro para aguentar a caminhada. Mais parecia Jesus Cristo, montado num jericó, a entrar em Jerusalém, a cidade santa, dias antes de se unir ao Pai, alcandorado numa cruz, no alto do Gólgota, num gesto de dádiva («salvou os outros, mas não pôde salvar-se a si mesmo» – dizem as Escrituras).

Também o Barão deixara uma rosa lá no alto («– Mas ficou... na janela...»), libertando-se assim do seu eu egoísta, mas possivelmente sem ter entrevisto o rosto da sua divindade sem nome. Também sofrera a dor na carne e derramara o sangue do martírio por uma causa.

A ascensão do místico é assim: faz-se por lentos patamares e ele não atingiu ainda o «nível teopático». Bastide ajuda-nos a compreender porquê:

Le sommet de la vie mystique, ce n'est donc pas l'extase et son cortège de grâces surnaturelles, mas c'est l'état théopatique, état d'union permanente de l'âme et de Dieu. Seulement cet état est rare; seuls l'atteignent les grands mystiques.

Et ils ne l'atteignent, en général, qu'après avoir traversé, parfois au cours de plusieurs années, une période de sécheresse, de détresse intime, où ils se sentent vides de toutes les richesses spirituelles, de toutes les grâces d'autrefois, et où l'ivresse radieuse de l'extase est remplacée par les peines mystiques. C'est cette étape de leur vie que saint Jean de la Croix a appelée la nuit de l'esprit, par opposition à la nuit des sens déjà étudiée.

Sainte Thérèse a montré qu'à chaque degré de l'ascension mystique redoublaient les tourments et les souffrances. Elle l'explique en disant que le Démon fait de croissants efforts pour arrêter l'âme dans sa montée et la faire redescendre aux médiocrités de son point de départ. (...) Quelle erreur que de croire la vie mystique une vie de délices!⁴³

⁴³ Roger Bastide, *op. cit.*, p. 103-104.



Esse regresso ao ponto de partida está anunciado nos dois últimos parágrafos do conto de Branquinho da Fonseca:

Mais tarde tive notícias dele. Mandava-me dizer que lá me esperava. Sim, Barão!... Hei-de voltar, um dia. E havemos de tornar a perder-nos pelos caminhos sombrios do nosso sonho e da nossa loucura; e mais uma vez havemos de cantar às estrelas, e dar a vida para ires depor outro botão de rosa lá na alta janela da tua Bela-Adormecida!... (p. 81)

O sonho, a loucura, a aspiração implícita naquele «cantar às estrelas» são forças impossíveis de deter e a natural perfeição da rosa é algo de inalcançável pelo Homem, quer se trate do místico apostado em regressar ao Uno donde proveio ou do crente na comunhão com a divindade ou, ainda, do artista ou do poeta que buscam o Sublime.

Conclusão

Todo o conto é, como vimos, atravessado por um acumular de contrastes e paradoxos: um banquete de oximoros. Apesar de estarmos em presença de duas personagens complementares, que às vezes dão o braço uma à outra, encontrando-se de algum modo unidos nos seus sonhos espirituais (pelo menos ambos se acham místicos), o Barão destaca—se pela sua medievalidade e o Inspector pela sua modernidade.

Depois, toda a acção se movimenta entre a noite e o dia, entre o preto e o branco, entre a fome e a abundância, entre o ruído e o silêncio, entre a pistola e a rosa, entre a renúncia e a conquista, entre a perda e o salvamento, entre o escarro e a flor.

E esse movimento, ainda que tudo tenha que regressar ao início, parece predominantemente fazer-se da carne para o espírito, do pesadelo para o sonho, do ódio para o amor, da baixa moral para a magnanimidade, do ínfimo para o supremo.

Victor Hugo notaria ainda a tensão existente entre dois pólos: o grotesco (que fomos assinalando) e o sublime representado pelo gesto do Barão que o Inspector considerou «admirável».⁴⁴ Também aqui essa tensão dialéctica se resolve no sentido ascendente.

Não pudemos, pois, deixar de reparar que a recorrência desse sentido nesta obra fonsequiana equivale à difícil ascensão dos místicos, qualquer que seja o seu tipo, e que, com todas as coincidências que aqui tentamos assinalar, ela é um verdadeiro hino a todos os que olham para o alto e para mais além, buscando respostas para a vida chã e desprezível do quotidiano.

O acervo e o acerbar das tensões a que fizemos referência tornam *O Barão* numa obra incomparável que, como conto que é, se lê apenas num fôlego.

Bibliografia

ADAMS, James Luther e YATES, Wilson, *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections*, Grand Rapids/Cambridge, William B. Eerdmans Company, 1997.

⁴⁴ Cf. Wolfgang Kayser, *The Grotesque in Art and Literature*, p. 58.



- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2001.
- BASTIDE, Roger, *Les problèmes de la Vie Mystique*, Paris, Quadrie/PUF, 1996.
- BERGSON, Bergson, *Les Deux Sources de la Morale et de la Religion*, 8.e éd., Paris, Quadrige/PUF, 2000.
- BOLOGNE, Jean Claude, *Le Mysticisme Athée*, Monaco, Éditions du Rocher, 1995.
- FAGUNDES, Francisco Cota, «A "visión esperpéntica" na elaboração estética de O Barão», *Colóquio-Letras* 68, 1982.
- FERREIRA, António Manuel, *A Narrativa de Branquinho da Fonseca: os lugares do conto*, Dissertação de doutoramento policopiada, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2000.
- GUYER, Leland, «O Barão and the Dark Night of the Soul», *Hispania* 3, Vol. 71, 1988.
- JESUS, Maria Saraiva de, *O Barão de Branquinho da Fonseca e de Luís de Sttau Monteiro: da narratividade à hermenêutica*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2000.
- KAYSER, Wolfgang, *Análise e Interpretação da Obra Literária*, Coimbra, Arménio Amado Editora, 1985.
- KAYSER, Wolfgang, *The Grotesque in Art and Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1963.
- LA METTRIE, *O Homem-Máquina*, Lisboa, Editorial Estampa, 1982.
- LARANJEIRA, Manuel, «A Doença da Santidade» in *Obras de Manuel Laranjeira*, Porto, Edições ASA, 1993.
- SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel, *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro, MAUAD, 2002.
- REIS, Carlos Reis e LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, 7.ª ed., Coimbra, Almedina, 2002.





Catarina Alexandra Monteiro de Oliveira
Doutoranda
Universidade de Aveiro

A Casa do Fim: um conto de José Riço Direitinho

Palavras-chave: literatura portuguesa, conto, José Riço Direitinho, *A Casa do Fim*

Keywords: Portuguese literature, short story, José Riço Direitinho, *A Casa do Fim*

Resumo: O livro *A Casa do Fim*, do jovem escritor José Riço Direitinho, é composto por dez narrativas breves e autónomas, histórias de vida e, sobretudo, de morte, protagonizadas por personagens invulgares. Direitinho dá forma a um universo ficcional fortemente determinado pela ruralidade, onde a tendência realista facilmente se combina com um halo de fantástico.

Em *A Casa do Fim*, conto estrutural e semanticamente fragmentário, sabedorias profundas e hábitos ancestrais são transmitidos de mãe para filha. A transgressão do pai é expiada pelo filho, apresentando-se o suicídio como uma necessidade fatal.

Abstract: The book *A Casa do Fim* by young writer José Riço Direitinho is made up of ten short and independent stories, stories of life and, above all, of death, played by unusual characters. The writer shapes a strongly rural fictional universe, where he mingles what is real and what is fantastic.

A Casa do Fim is a structurally and semantically fractured story, where deep wisdom and ancestral habits are passed on from mother to daughter. The son atones for the sins of the father, and suicide is shown to be a fatal necessity.

textos independentes é mantida pelo recurso à mesma temática, ao mesmo tempo que se evidencia uma certa unidade de estilo.

Como cenário, José Riço Direitinho elege os ambientes rurais do norte de Portugal. Para além da recriação do espaço físico em si mesmo, o contista dá forma a um universo ficcional fortemente determinado pela ruralidade. Da arquitectura das vilas e aldeias de *A Casa do Fim* faz parte a taberna, a cujo balcão um homem sem nome decide finalmente por cobro a uma existência inteiramente dedicada a um amor absurdo («O ar cheirou a velas derretidas»), um

1. *A Casa do Fim*¹, colectânea de contos publicada em 1992, marca a estreia de José Riço Direitinho na ficção nacional, consagrando-o, desde logo, como uma das suas vozes mais representativas. Poucos livros de estreia terão conquistado tão velozmente o interesse da crítica nacional e estrangeira, e até de escritores consagrados como José Saramago e Agustina Bessa-Luís. O escritor havia já publicado alguns textos no suplemento juvenil do *Diário de Notícias*, entre 1985 e 1991, o que lhe permitiu, de alguma forma, depurar e ensaiar a escrita contística. Só assim se justifica a inesperada força e maturidade desta obra inaugural.

O livro é composto por dez narrativas breves e autónomas. Histórias de vida, de amor e, sobretudo, de morte, protagonizadas por personagens invulgares, tendo como pano de fundo um mundo fechado, insólito e rural. A coesão entre os vários

¹ José Riço Direitinho, *A Casa do Fim*, 2.ªed., Porto, Edições Asa, 1999.



jovem rapaz repete obsessivamente a história do sonho e da morte horrorosa que ele prenuncia («O amieiro»), um outro tira o dinheiro ao pai para evitar um possível furto («Auto do Medo») e Tiago chora a sua estranha circuncisão («A Casa do Fim»); o lagar, palco do horrendo suicídio de um pai que julga ter sido roubado («O Auto do Medo»); a capela, que a personagem feminina do conto «O ar cheirou a velas derretidas» se esforça por manter asseada; a igreja, junto da qual habita o «Estrangeiro» («O Estrangeiro»); a azenha, já em ruínas, onde Zebedeu viola Ester («A Casa do Fim»); as terras de milho e os campos de arroz («O amieiro», p. 55-56). Nas casas, os candeeiros são ainda alimentados a petróleo («A Casa do Fim», p. 79), os colchões cheios com «camisas de milho» («A Casa do Fim», p. 77). As mulheres e as criadas, reúnem-se, ao serão, em redor da lareira, normalmente localizada na cozinha, num desfiar de histórias e saberes muito antigos.

Por vezes, o escritor, licenciado em agronomia, detém-se na enumeração de ervas, flores e objectos agrícolas, na descrição de plantas e animais, demonstrando um profundo conhecimento do mundo rural, impoluto, mas irremediavelmente ameaçado pelo progresso. Como refere Helena Vasconcelos, José Riço Direitinho «digged up something quite unusual, the most profound and visceral signs of a culture in the brink of extinction»².

Fiéis depositárias de sabedorias profundas e hábitos ancestrais, as personagens de *A Casa do Fim*, sobretudo as mulheres, mantêm com o desconhecido uma relação mágica e telúrica. No conto «Sinais», o trágico destino de uma jovem, preanunciado por uma série de indícios, encontra explicação na inobservância de alguns rituais. Um pequeno descuido do pai da menina adia a seu nascimento para o meio-dia, considerada «a hora mais nefasta para o nascimento» (p. 27). Além disso, o bebé vem ao mundo com o cordão umbilical enrolado no pescoço «que é sinal de morte por desastre» (p. 27). Para saber o sexo da criança, a mãe coze o coração de uma galinha pedrês. O desditoso progenitor «para afugentar as bruxas e os espíritos das trevas» (p. 28) coloca sob o catre um sacho, em vez de uma foice, como a mãe havia recomendado. A tendência da petiza para o fastio e o macabro seria resultado da amamentação com leite de cabra, depois do leite materno ter secado, desta vez por incúria do irmão da rapariga, que enterrara as secundinas perto de uma figueira, em vez de as incinerar. No conto «A Casa do Fim», Raquel tenta a todo o custo esconder a sua menstruação das mulheres que a acompanham ao túmulo de Ester, «por recear que elas a não deixassem aproximar-se da campá, pois poderia trazer espíritos impuros sobre o lugar da morta» (p. 80). Isabel, numa tentativa de curar a mudez da filha de Ester, «colocava-lhe sobre o pescoço emplastos de funcho, tília, flores de hissopo, poejo e erva-cidreira, e dava-lhe a beber tisanas de urina de cavalo com maceração de figos-da-índia e bagas de murta» (p. 88). Segundo Helena Vasconcelos, estas e outras superstições enformam um modo de viver «built on atavistic rituals and oral tradition, a memory in witch real and unreal, mysticism and daily life are tightly interwoven in a quilt of paths meant to be crossed with the ease of angels (or demons)»³.

A descrição de tarefas eminentemente rurais, há muito abandonadas ou esquecidas, concorre, de igual modo, para a recriação de um ambiente campesino. Ao serão, as criadas velhas do conto «Sinais» acoram-se a fiar, junto da lareira. Em «Abel e Caim», o fraticida ceifa todas as manhãs o junco com que fabrica os cestos. A personagem central do conto «Monólogo com erva-cidreira», depena galinhas, previamente imersas em água a ferver. Farta «daquele cheiro a trampa e dos montes de enxúndia nojenta que têm todas as galinhas engordadas no campo» (p. 47), a rapariga decide trocar o vestido manchado com o sangue das aves. A imagem caseira, desaprazível ao olhar e ao olfacto, situa o episódio num espaço notoriamente rural, mas desprovido de contornos idílicos. Como reconheceu António Manuel Ferreira, «Direitinho consegue, em poucas palavras, criar um mundo intrinsecamente coerente

² Helena Vasconcelos, «The rapturous talent of four portuguese writers», [http://www2.storm-magazine.com/arquivo/Artigos_Julho_Agosto/Artes/a_ago2001_1d.htm].

³ Id., *ibid.*



e configurado por um tipo de representação realista que, de forma desapiedada e brutal, situa o evento dentro das fronteiras do verosímil⁴. Como exemplo, veja-se o primeiro período de o «Auto do Medo», analisado pelo investigador⁵, ou a violenta descrição do cadáver do irmão assassinado em «Abel e Caim»: «O padre correu a espantar uma galinha, de pescoço pelado como um abutre, que estava em cima do corpo, a bicar-lhe os olhos e a esgravatar com as patas a ferida do pescoço, pejada de moscas» (p. 34-35). O recurso a um vocabulário específico tem como propósito sintonizar o discurso com o ambiente recriado. A servir o mesmo objectivo estão outros processos estilísticos, como as comparações de figuras humanas com animais (e.g. em «Abel e Caim», as crianças insubordinadas, enxotadas pelo padre, fazem lembrar «um bando de perus desobedientes»- p. 35) e o aproveitamento de elementos da natureza como motivos simbólicos, à semelhança do que acontece nos romances de Agustina.

A memória pessoal e atávica é sempre estimulada por sensações olfactivas. Este elemento sensorial assume grande vitalidade até nos títulos das narrativas: «O ar cheirou a velas derretidas», «Um cheiro forte a flores velhas», «Monólogo com erva-cidreira», «Nasci a cheirar a tomilho». Os odores pressagiam a morte e determinam um destino trágico ou um futuro auspicioso.

A tendência realista dos contos de Direitinho, que situa as personagens num contexto físico, cultural e social determinado, facilmente se combina com um halo de fantástico, que perpassa ao longo de toda a obra, mas «não permite que o texto se aventure totalmente no domínio do fantástico, porque são muito fortes os laços que prendem as personagens ao enquadramento realista (...) Os contos são assim, predominantemente estranhos, mas de uma estranheza que provém da própria complexidade do mundo representado, e não tanto da diluição dos alicerces do mundo»⁶.

Inserida numa dimensão temporal rarefeita, a directriz ruralista de Direitinho acentua ainda a imobilidade cíclica do mundo agrícola. Com efeito, a passagem do tempo é, não raro, assinalada pelos ciclos de renovação da natureza ou pela referência a eventos importantes para a comunidade: o dia do nascimento, do casamento e da morte.

Apesar de pertencerem a um tempo irremediavelmente passado, as grotescas e desconcertantes personagens de *A Casa do Fim* vêm-se a braços com dilemas intemporais, que espelham a complexidade da condição humana: a presença inexorável da morte, a força irracional do amor, o poder do *fatum*. Cada um dos contos se organiza em torno de uma personagem central, cuja existência é totalmente dominada e determinada por um momento particular, inscrito na memória. No conto «Abel e Caim», um narrador homodiegético vive atormentado pelo remorso de ter assassinado o próprio irmão. «Não precisou de plantar um funcheiro no fundo do quintal, como quase toda a gente fazia no dia do funeral, para que se lembrasse do morto sempre que o cheiro a funcho entrasse na casa» (p. 33), uma vez que a imagem do cadáver, caído numa moita de alfazema e bonina, era continuamente reavivada por uma pertinaz fragrância a plantas medicinais «que o haveria de atazanar para sempre» (p. 35), e um sonho periódico, que durava exactamente sete noites. O odor e a memória penosa do flagício só aliviavam em Novembro, com a chegada das primeiras chuvas e do vinho novo, ideal para afogar as recordações. Durante vinte anos, o homem carrega a lembrança da discussão e do crime passionai, aguardando agora que a morte o liberte de uma vida asfíxiada pelo remorso. Também no «Auto do Medo», a personagem é incapaz de se livrar da imagem do pai enforcado, mas ao fim de vinte anos, decide finalmente pôr termo à vida. Elemento basilar de aproximação entre os textos, o suicídio é, em quase todos os contos, o lenitivo encontrado pelas personagens para escapar ao poder impositivo do destino. Na formulação de Sílvia Cavalieri, «Única possibilita per contrastar elo scorrere logorante di un

⁴ António Manuel Ferreira, «A Casa do Fim: Os contos de José Riço Direitinho», *Revista Letras* 54, Curitiba, 2000, p. 41.

⁵ Id., *ibid.*, p. 41.

⁶ Id., *ibid.*, p. 38.



tempo sempre idêntico a se stesso è, prevedibilmente, il suicidio, che ricorri in quasi tutti i racconti ed entra presto, con la sua ripetitività anodina, nel ciclo asfissiante della necessità fatale.»⁷ Que a morte se define como um dos temas estruturantes do livro assim o indicam não só a sua presença constante, mas também a epígrafe de Céline, a abrir a colectânea: «A maior parte das pessoas não morre senão no último momento; outras começam a agarrar-se a isso com vinte anos de antecedência, e às vezes mais. São os infelizes deste mundo». O eros nas suas diferentes configurações enforma o universo diegético dos contos «O ar cheirou a velas derretidas» e «Monólogo com erva-cidreira». Já em «Sinais» e «Nasci a cheirar a tomilho», o destino das personagens é ditado por uma força tão misteriosa quanto fatal, capaz de atirar uma jovem mulher para uma cadeira de rodas, antes do casamento, ou dotar um rapaz de aptidões curativas.

2. Para além de dar título à colectânea, o conto «A Casa do Fim» é, sem dúvida, o mais extenso de todo o volume.

Estrutural e semanticamente fragmentário, o conto tem início com o regresso do cão-guia do Velho à Casa do Fim. O *incipit* do texto corresponde, afinal, ao remate, uma vez que dá a conhecer o destino de Job, que desaparecera «comido pelo breu» após a morte do dono, para agora retornar, «ao terminar do sétimo dia», o último por excelência. Já o famoso médico grego Hipócrates se refere ao número sete como « (...) a fonte de todas as mudanças, pois até a lua muda de fase de sete em sete dias. Este número influi em todos os seres sublimes»⁸. Em quase todas as religiões, o número goza de grande prestígio. São sete os planetas e sete os pecados capitais. No geral, o sete corresponde ao culminar de um ciclo. Contaminado pela cegueira do Velho, a quem tinha lambido os olhos antes de falecer, o cão volta a casa para morrer junto do dono. Desta forma, o início e o fim do texto encontram-se, o que constitui, aliás uma das características matriciais da técnica literária de Direitinho.

O segundo parágrafo aproxima duas personagens – a Muda, filha de Ester, e Tiago, «irmão de João e filho de Zebedeu, o barbeiro» – num encontro cheio de subentendidos, perto das ruínas da azenha, que tem como resultado a circuncisão do jovem rapaz. Incapaz de compreender o sucedido, Tiago lamenta a sua sorte na taberna, sem chegar a surpreender os ouvintes, cientes dos estranhos poderes da Muda. Num registo de áspero realismo, Tiago «tinha as pernas afastadas e entre as mãos o membro ensanguentado que ele ligava com uma fita de linho novo. Um cuspido viscoso e amarelo como baba de boi escorria-lhe dos dedos sem agilidade». Mutilado na sua virilidade, é dominado por uma espécie de abulia desistente. Dolorosamente melancólico, divide o seu tempo entre a casa e a barbearia do pai, mudo e ausente.

Tal como é indiciado na epígrafe extraída de *Fado Alexandrino*, de António Lobo Antunes, que antecede o conto, numa narrativa que assume traços de um realismo mágico de tons crepusculares, as mulheres são sempre portadoras de um mistério:

...porque a cabeça das mulheres trabalha oblíqua e através do futuro
e a dos homens a direito e tão inútil e pegada ao presente como
uma oliveira seca.

A Muda, que aos dezasseis anos tinha adquirido todos os poderes da mãe, chamando a si a tarefa de resolver os mais estranhos e difíceis casos, tem em relação a Tiago um vago

⁷ Sílvia Cavalieri, «L'eterno ciclo fatale: José Riço Direitinho», [<http://www2.unibo.it/boll900/numeri/2002-i/W-bol/Cavalieri1/Cavalieritesto.html>].

⁸ Citado por Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2000, p. 329.



presentimento, uma inquietação latejante, que a faz fechar os olhos quando o contempla pela primeira vez «como quem quer trazer à lembrança um facto já guardado». O encontro acontece, sintomaticamente, três dias depois de um sonho premonitório e altamente perturbador, cujo significado a jovem não apreende na totalidade, mas está na origem da estranha circuncisão de Tiago, cinco anos mais tarde. Este, por sua vez, assiste, desconcertado ao inusitado acontecimento, impossibilitado de interpretar o sonho que o assalta na madrugada da morte do Velho, limitando-se a expiar, sem saber, um crime alheio.

Zebedeu, pai de Tiago, incendiado pelo «lume na forma de pequenas línguas que se evolvam aos poucos» dos olhos de Ester, violara a vidente, nas ruínas da azenha, sob um monte de flores da cor da morte. O fogo infernal que emana do corpo da mulher imediatamente contamina o barbeiro, que quando se retirou de Ester «tinha na boca uma espuma azulada como a dos cães possessos». Os mesmos modos animalescos e a mesma saliva azulada se identificam também na pastora esconjurada pela vidente. Por essa ocasião, que estará na origem da fama de Ester como benzedeira, línguas de fogo evoluem-se «daquele corpo de cobra com cio».

Anos mais tarde, a funesta chama que ilumina também os olhos brancos da Muda, produz insólitos efeitos sobre o filho, quando este se preparava, tal como o pai, para caçar veados, junto das ruínas da azenha, e vê o corpo desnudo da rapariga.

Reconhecem-se, assim, no místico fogo de Ester, comunicado à filha através do leite materno, finalidades purificadoras e regeneradoras. Para solucionar a estranha peste dos porcos cobridores, que sucedeu à violação, a vidente estimula o fogo vital, que nos animais começara a afracar. Um ano após a morte de Ester, a oliveira sob a qual jazia o corpo da vidente arde num fogo sublimador e esta parte em busca de novos mundos. Um grupo de mulheres rumam à campa para depositar algumas flores, quando, sem surpresa, se dá conta do incêndio e do sepulcro vazio. O corpo de Ester evolui-se, então, sob a forma de pomba, símbolo, tal como outros animais alados, da espiritualidade e do poder de sublimação. O ritual de purificação termina com o simbólico voo da ave sobre a oliveira queimada. Com uma flor de lótus no bico, a ave descreve três voltas em volta da árvore: a Ester era agora dada a conhecer a revelação final, a unidade e o equilíbrio.

Todavia, fogo é, simultaneamente, agente de destruição. Estimula o desejo de Zebedeu, conduzindo ao estupro de Ester. A transgressão do pai repercute-se, no entanto, inexoravelmente, sobre o filho, segundo o preceito grego da culpa hereditária. O pecado é expiado à segunda geração, não só por Tiago, mas também pela sua meia-irmã, a Muda, definindo-se o suicídio conjunto como uma necessidade fatal. À margem da maldição familiar, permanece Marta, uma das mais fiéis companheiras de Ester, frequentadora assídua da Casa do Fim.

Este fatalismo obsessivo reflecte-se na arquitectura «estranha, por vezes quase obscura» da Casa do Fim: tal como na vida é impossível fugir ou ludibriar a força impositiva do destino, também as três portas da sala de espelhos não conduzem a sítio nenhum. Na sala dos retratos, reina uma atmosfera de mistério. Retratos, amuletos e ervas de cheiro misturam realidade e maravilhoso, credence e saberes ocultos.

O estranho brilho dos olhos de Ester intensifica-se com a gravidez tardia e contrasta com a aplepsia da filha e do Velho. Segundo Sílvia Cavalieri «la storia s'impertina su una serie di contrasti dialettici ossessivamente ribaditi: fra visione e cecità e fra fuoco e gelo (giustapposti nel gioco ossimorico-paranomastico Inverno-inferno, a p. 76), che si condensano nella figura principale del racconto, Ester la veggente, che già nel suo nome (*stella* in hebraico) racchiude un'idea di luce e calore»⁹. O nome da própria vila inclui o elemento ígneo.

As maiúsculas transformam indicações genéricas em verdadeiros topónimos, impossíveis de localizar («Vila do Fogo», «Caminho do Canavial», «Cerro do Anjo», «Casa do Fim»). Também

⁹ Sílvia Cavalieri, «L'eterno ciclo fatale: José Riço Direitinho», [<http://www2.unibo.it/boll900/numeri/2002-i/W-bol/Cavalieri1/Cavalieritesto.html>].



as coordenadas temporais tendem a diluir-se, uma vez que os períodos são marcados através das catástrofes que assolam a aldeia (a praga das rãs, a peste dos porcos cobridores, a praga dos gafanhotos).

Logo após a morte do Velho, na noite em que a luz envolve a Casa do Fim, «o grande e antigo retrato de Ester (...) oscilou uma dúzia de vezes e aquietou-se, por fim». O número doze, associado a ordem cósmica e salvação, corresponde também ao número de mulheres que frequentavam a Casa do Fim. Com o suicídio da Muda e Tiago e a morte do Velho, encerra-se, finalmente, o «eterno ciclo fatal»¹⁰.

Bibliografia

CAVALIERI, Silvia, «L'eterno ciclo fatale: José Riço Direitinho» [<http://www2.unibo.it/boll900/numeri/2002-i/W-bol/Cavaliere1/Cavaliertestato.html>]

CIRLOT, Juan Eduardo, *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2000.

DIREITINHO, José Riço, *A Casa do Fim*, 2.^a ed., Porto, Edições Asa, 1999.

FERREIRA, António Manuel, «A Casa do Fim: Os contos de José Riço Direitinho», *Revista Letras* 54, Curitiba, 2000, p. 35-43.

VASCONCELOS, Helena, «The rapturous talent of four portuguese writers» [http://www2.storm-magazine.com/arquivo/Artigos_Julho_Agosto/Artes/a_ago2001_1d.htm]

¹⁰ Id., *ibid.*



Isabel Cristina Rodrigues
Universidade de Aveiro

Como o fundo do mar: a descritura fantástica de Isabel Cristina Pires

Palavras-chave: Casa; Conto; Espiral; Fantástico; Labirinto.

Keywords: home; short story; spiral; fantastic; labyrinth.

Resumo: De acordo com o que Isabel Cristina Pires escreveu na contracapa de *A Casa em Espiral*, «somos sugados pela casa, pela família, pela teia do amor, pelos medos e pelos deuses numa espiral de solidão que o tempo atravessa e gasta de um modo cruel, sorridente ou impassível». Os contos deste volume, apesar da aparente previsibilidade dos temas que abordam, promovem em relação ao real um movimento de constante transgressão dos seres e das coisas e desenvolvem por isso um processo de «descritura fantástica», onde nada do que parece é, ou onde tudo o que é não é o que parece.

Abstract: According to Isabel Cristina Pires's words shown on the back cover of *A Casa em Espiral* «we were sucked by our house, our family, the web of love, by fears and gods in a spiral of loneliness that time crosses and wears out in a cruel or laughing fashion». In spite of the apparent predictability of the topics dealt with in the short stories included in this volume, they encourage a movement of perpetual transgression of things and beings in relation to reality, therefore developing a process of «fantastic de-scripture», where nothing that appears to be *is*, or where everything that is *is not* what it appears to be.

Para a IC, que a cada dia viaja comigo até ao outro lado das coisas

Fundo do mar

No fundo do mar há brancos pavores,
Onde as plantas são animais
E os animais são flores.

Mundo silencioso que não atinge
A agitação das ondas.
Abrem-se rindo conchas redondas,
Baloíça o cavalo-marinho.
Um polvo avança
No desalinho
Dos seus mil braços,
Uma flor dança,
Sem ruído vibram os espaços.
Sobre a areia o tempo poisa
Leve como um lenço.

Mas por mais bela que seja cada coisa
Tem um monstro em si suspenso.

Sophia de Mello Breyner Andresen¹

Não precisaríamos deste poema de Sophia de Mello Breyner para concluirmos que a realidade do Homem é uma realidade de fundo do mar; nela, como no fundo do mar, há brancos pavores que nem sempre atingem a superfície das ondas e que nesse limbo de

¹ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra Poética I*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992, p. 50.



silêncio projectam formas inquietantes – as plantas são por vezes animais e os animais um ramo aquático de cor. Flores, portanto. Mas não precisando da poesia para o sabermos, revemo-nos nela como num espelho que possa devolver-nos a certeza dos nossos traços. É assim que leio o poema de Sophia e é assim que leio os contos que Isabel Cristina Pires publicou em 1991 sob o título *A Casa em Espiral*. Estes contos têm uma circularidade de rosa – vamos desfolhando cada um deles e reparamos que são como pétalas sobre pétalas sobre algo que não está ocupado no centro. Não há neles centro a que possamos agarrar-nos para além da aterradora verdade que igualmente conclui o poema de Sophia – «por mais bela que seja cada coisa/Tem um monstro em si suspenso».

Isabel Cristina Pires fala-nos, ao longo dos dezasseis contos que compõem *A Casa em Espiral*, dos monstros que habitam na ideia de Deus e no milagre da fé, no projecto do amor e no labirinto da família. A autora é a primeira a referi-lo nas palavras que redigiu para a contracapa do seu livro: «somos sugados pela casa, pela família, pela teia do amor, pelos medos e pelos deuses numa espiral de solidão que o tempo atravessa e gasta de um modo cruel, sorridente ou impassível». Como lembra Regina Louro, no texto que dedicou a estes contos, estas são «histórias de alguém que sabe que a vida é um jogo de enganos, uma sucessão de pequenas maldades familiares e que a literatura, ao puxar pelos fios de tais logros e malogros, corre o risco delicioso de parecer fantástica»².

E porque nem tudo nos é dado conhecer no plano mais oculto ou submerso da realidade, damos por nós a atravessar, pela mão de Isabel Cristina Pires, o terreno do concreto e do visível, através daquilo a que muito simplesmente chamamos a Imaginação. Na realidade, a suprema ironia dos deuses manifesta-se na Imaginação que concedem ao Homem, perversa substituta do sopro necessário para alcançar a divindade que eles sempre lhe negaram. Nós, humanos, podemos, tal como Teseu, aproximar-nos do labirinto, mas apenas através da imaginação, uma vez que o nosso labirinto é muito mais o novelo do desolamento em que Ariadne acabou por enredar-se do que a solução em forma de caminho que ela própria ofereceu a Teseu. É por isso que me parece podermos entender o fantástico, e em particular os contos de Isabel Cristina Pires, como uma tentativa de aproximação do labirinto através do fio da nossa imaginação, que aos poucos se vai desenrolando por entre as falhas daquilo a que chamamos, à falta de melhor termo, a realidade. E falar em falha ou fenda ou abismo é aproximarmo-nos já do mundo em que se move Isabel Cristina Pires, porquanto todo o seu espaço de criação promove um movimento de transgressão da superfície das coisas, de todas as coisas que solicitam a nossa percepção – um quadro, uma memória, uma palavra. Essa transgressão é, como sublinha a autora, sobretudo uma viagem de alheamento, o que exige antes de mais «o parar do mundo, o aniquilamento, para que nos transformemos numa finíssima agulha que possa varar o mistério. O mistério, a pintura do escondido e do verdadeiro, a pintura irrecusável, identificável, do coração das coisas»³.

² Regina Louro, «Maldades familiares», in *Público*, 20-03-92.

³ É com estas palavras que a autora conclui o texto que escreveu para a badana do seu segundo livro de poesia, significativamente intitulado *À Porta de Nárnia* (Lisboa, Caminho, 1995). Ao reino de Nárnia, criado por C.S.Lewis, tem-se acesso por diversas portas, como recorda a escritora no primeiro texto deste seu volume de poesia («um guarda-fatos, uma estação de caminho de ferro, um quadro na parede» p. 9), e há aqui obviamente fascínios que se repetem, ou não houvesse já em *A Casa em Espiral* um conto justamente chamado «A rapariga do armário», que descreve a travessia de um armário por uma rapariga que vence o medo de morrer («porque poderia estar lá dentro um subtil convite para morrer» (*A Casa em espiral*, Lisboa, Caminho, 1991, p. 37) e salta, mais ou menos como Alice, para dentro daquele armário sem fundo que a fazia estremecer. São três as portas de acesso ao outro lado das coisas no segundo livro de poesia de Isabel Cristina Pires, ocupando cada uma delas um capítulo autónomo, designação aliás bastante curiosa num livro que o é assumidamente de poesia: «Perguntas», «Aquarelas, óleos e acrílicos» e «Eros e Tanatos». Que é como quem diz: as portas para Nárnia, para o reino oculto das coisas, encontram-se na capacidade de questionação (e enviesadamente na linguagem e na palavra), no modo de olhar («começo a entender o olhar/como uma invenção tão funda como a escrita», *op. cit.*, p. 37) e na experiência do amor e da morte («As duas faces/da mesma porta para Nárnia» *ibid.*, p. 67).



É assim o mundo fantástico desta *casa em espiral*, situado algures entre o tangível e o inverificável, mas exigindo apesar disso regras concretas que são comuns a todos os homens e a todos os escritores – a adopção de uma linguagem, a selecção de uma escrita e a corporização de uma forma literária (o conto).

A questão das formas literárias não é alheia, como sabemos, ao problema da definição daquilo que globalmente entendemos por fantástico, pelo menos desde o estudo mais ou menos fundacional de Todorov sobre a questão (e estou a falar, obviamente, da sua obra *Introdução à literatura fantástica*). Para Todorov, o fantástico é efectivamente um género, o que veio, como também sabemos, a dar origem a algumas observações restritivas da parte de autores como, por exemplo, Harry Belevan e Irène Bessière. E se, quando Belevan põe em causa a definição do fantástico como género, a sua argumentação pode parecer-nos relativamente inconsistente, o mesmo não poderá dizer-se daquilo que Irène Bessière escreve sobre o problema em apreço. Para a autora, o fantástico nem define uma qualidade intrínseca a determinados seres e objectos, nem supõe uma categoria ou género literário, pressupondo em vez disso uma lógica narrativa entre o surpreendente e o arbitrário que reflecte de um modo não isento de ambiguidade as metamorfoses culturais da razão e do imaginário. O fantástico aparece então como vector de transmissão do real, pelo menos de um certo real, esse real de fundo de mar de que fala Sophia de Mello Breyner, e ainda como instrumento de intuição desse mesmo real, uma intuição de sentido fenomenológico que pela sua própria natureza se torna avessa à incorporação de procedimentos de codificação genológica. Deste modo, Bessière defende que o fantástico, embora não seja um género, necessita inscrever-se num género que o acolha e cuja textualidade se preste à tradução dessa escatologia que subjaz à descrição do fantástico, de que falarei um pouco mais à frente. Assim, o fantástico é para Bessière acima de tudo uma lógica narrativa que nasce de um modo particular de organização do imaginário e cuja fenomenologia semântica surge, por sua vez, da mitografia, da experiência da religião e da própria psicologia, normal ou patológica.

Alguns dos contos de *A Casa em Espiral* ilustram na perfeição este julgamento de Irène Bessière, porquanto nascem ora de uma reinterpretação de mitos gregos (como é o caso do conto «O fio de Ariane»), ora de uma recuperação transfiguradora de figuras e episódios bíblicos, como o de Sansão e Dalila (no «Conto do Homem excessivamente barbudo») e o da criação do mundo (no conto «Criação»). Aquilo que talvez valha a pena sublinhar mais uma vez é que, nos contos de Isabel Cristina Pires, estamos realmente em presença de uma refiguração transfiguradora do imaginário e não de uma sua mera recontextualização. O «Conto do homem excessivamente barbudo» é no fundo o conto de uma Dalila mais eficaz do que a figura bíblica, mas também muito mais perversa, de uma perversidade gerada ao longo de séculos e séculos de submissão e aprendizagem – em vez de cortar a barba do homem excessivamente barbudo para assim o aniquilar, como Dalila fez aos cabelos de Sansão, a mulher glabra deste conto perde-se na imensa barba do seu amante como se caísse num poço ou atravessasse uma porta sem regresso, para vir a renascer meses depois, peluda e forte, desprezando o quase cadáver deste frágil e mirrado Sansão, irremediavelmente reduzido ao papel que de facto sempre foi o seu – uma «inútil placenta de um inútil amor»⁴. Por sua vez, no conto «Criação» encontramos um Deus em muito idêntico ao Deus do poema VIII de O Guardador de Rebanhos de Caeiro – perverso, aborrecido e no fundo um ciclotímico, como afirma a autora no conto em análise. O Cristo outra vez menino de Caeiro dizia que Deus é «um velho estúpido o doente,/Sempre a escarrar no chão/E a dizer indecências» e que «não percebe nada/Das coisas que criou»⁵. No conto «Criação», «Deus sentou-se à mesa com aqueles gestos pachorrentos e felizes que todos Lhe reconhecemos e coçou devagar o nariz. A outra mão tamborilava, suada e cheia de eternidade, no tampo da mesa. A verdade é que estava

⁴ Isabel Cristina Pires, *A Casa em Espiral*, ed. cit., p. 90.

⁵ Fernando Pessoa, *Poemas de Alberto Caeiro*, Lisboa, Ática, 1978, p. 33.



um daqueles dias cinzentos em que não lhe apetecia trabalhar. (...) Como iam longe as suas girândolas de criatividade, a sua euforia, a sua inspiração cintilante! Ah, era um ciclotímico, não havia dúvida nenhuma. Suspirou várias vezes e por fim levou a mão direita ao implacável vaso de argila que o seguia por toda a parte como um cão fiel. «Não devia ter criado os cães», pensou Deus, mas agora era tarde de mais»⁶.

Claro que tanto o conto «Criação», como o do homem excessivamente barbudo, ou ainda como alguns outros deste volume (por exemplo «O pássaro azul», «A rapariga do armário» e a própria «A casa em espiral», que dá título à colectânea), são contos mais ou menos irreais ou, melhor dizendo, mais ou menos desreais, situando-se nesse plano sempre ambíguo de oscilação entre o real e o irreal que é, como bem sabemos, o plano do fantástico. Saber se realmente tinha ou não fundo o armário que a rapariga atravessou no conto «A rapariga do armário», ou saber se a casa de «A casa em espiral» rodopiava mesmo em torno de um poço e tinha uma chaminé em forma de búzio não se torna apenas uma actividade completamente inútil, como desvirtua também aquele que constitui um dos aspectos mais significativos daquilo a que Harry Belevan chama o epistema fantástico – a *vacilação*. O próprio Todorov chega a roçar isso mesmo que Belevan e Bessière consideram o 'ontos' constitutivo do fantástico literário, o tal epistema, quando fala do sentimento de flutuação ou de vacilação como constituinte obrigatório do fantástico. Num mundo que é o nosso, de repente produz-se um acontecimento impossível de explicar pelas leis que nos regem e dá-se aquilo a que Freud chamou a «inquietante estranheza», perante a qual é necessária a vacilação, a basculação entre a incredulidade total e a fé absoluta, como se no leitor se gerasse uma espécie de ambígua crença de que em algum recanto do real esse acontecimento é ou pode ser verdade.

Aquilo a que Belevan chama a «descrição fantástica»⁷ resume, assim, todo um processo de desconstrução verbal que desloca a experiência da leitura de um plano estritamente real para recolocá-la num plano basculante entre a imagem reconhecível da realidade e a sua visão mais desrealizante. O fantástico exige, pois, que se sucumba ao seu mistério, ao lirismo do seu sortilégio, uma vez que «à escala cósmica, só o fantástico pode ser verdadeiro», sublinhou Teilhard de Chardin; ele reclama por isso do leitor uma crença flutuante na viabilidade da ficção desreal, através de uma estratégia de abordagem dessa mesma ficção que facilmente poderíamos definir como um fenómeno de hipnose vigilante.

A simbologia da espiral, do búzio e do náutilo, que Isabel Cristina Pires tanto utiliza nos seus contos⁸, é aliás profundamente hipnótica. O recente *Dicionário da Academia das Ciências* define espiral como uma «curva constituída por uma infinidade de voltas sucessivas em torno de um ponto fixo chamado pólo, do qual se afasta progressivamente, ao mesmo tempo que roda em torno da origem, que é o pólo»⁹. É no fundo um percurso sinuoso que avança e no entanto parece que retrocede, sem que deixe simultaneamente de haver um movimento mais ou menos irreversível em direcção ao destino das espirais e das coisas que elas simbolizam – o referido pólo, como consta na definição do dicionário da academia, ou o poço e o labirinto, como prefere chamar-lhe Isabel Cristina Pires. Porque de facto o pólo e o poço são um e o mesmo labirinto, em torno do qual construímos tudo o que temos – a casa, o amor, a família. Nos contos de Isabel Cristina Pires, sobretudo em «O fio de Ariane», «A casa em espiral» e «Os tigres gregos», a casa hierarquiza-se em sentidos vários que oscilam entre a breve redondez

⁶ Isabel Cristina Pires, *A Casa em Espiral*, ed.cit., p. 19.

⁷ Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*, Barcelona, Anagrama, 1976, p. 86 ss.

⁸ A forma da espiral é uma constante também na sua poesia. Veja-se, por exemplo, o poema «O tempo» de *A Roda do Olhar* (Lisboa, Caminho, 1993, p. 41); «Maio» de *Cobra de papel* (Lisboa, Caminho, 1997, p. 14) e «O amanhecer de uma cidade» de *Todas as cores do azul* (Lisboa, Caminho, 2001, p. 39).

⁹ *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea. Academia das Ciências de Lisboa*, I Volume, Lisboa, Verbo, 2001, p. 1543.



de uma concha íntima e a opacidade dos muros que obrigatoriamente a sustentam. É este o *Problema da Habitação*, poderíamos nós dizer, parafraseando o título de um dos livros de Ruy Belo: o de saber porque se desmoronam as conchas que tão amorosamente cuidámos e porque torna o tempo por vezes tão opacas as paredes que erguemos entre nós e o mundo. Depois de ter lançado malvadamente os próprios pais no abismo que rodopiava no meio da casa, a personagem feminina de «A casa em espiral» recolhe-se ao mais perverso de todos os silêncios, o poço da indiferença de que ela não conseguiu, nem nunca pretendeu, escapar:

Fiquei sozinha, e das paredes brotaram búzios de todas as cores. O náutilo de vidro crescera e resplandecia ao sol, e o tempo fluía por lá e moía tudo, a casa, a família, tudo. Desci os degraus devagar, e pensei que todas as escadas em caracol conduzem à infinitude e por fim ao silêncio absoluto. A porteira cumprimentou-me e apontou para o sol, existe, existe, está a ver? Mas logo se recolheu, humilhada pela minha indiferença.¹⁰

Sabemos de uma sabedoria mais ou menos intuitiva que, quando entramos no terreno do fantástico, somos levados a mover-nos em direcção a um para além das palavras que, na comunicação ordinária, criam um sentido concreto e lógico para as coisas. Porque por detrás delas, ou submerso a elas, existe aquele mundo silencioso que não atinge a agitação das ondas, como dizia Sophia, e que comunica por ambiguidades ou pequenos deslizamentos textuais que, por sua vez, remetem para a existência de uma outra língua que não a dos sentidos unívocos. Quando lemos os contos que integram *A casa em espiral*, somos confrontados com territórios textuais deslizantes para uma outra língua cujas regras nem sempre dominamos – a fé, o amor, a casa e a família são palavras ambivalentes que flutuam constantemente entre um e o outro lado do espelho, ou entre o lado de cá do armário e o seu avesso e é justamente por isso que Regina Louro conclui a breve análise que faz destes contos com as seguintes interrogações: «Deus é bom? O amor é uma coisa maravilhosa? A família um ninho de solidariedade? As crianças são o melhor do mundo? Eu estou inocente? Quem tiver respostas inabaláveis, abstenha-se de ler Isabel Cristina Pires. Ela escreve para abrir janelas, não para que tudo fique na mesma. É a literatura no seu melhor estado: como corrente de ar»¹¹.

Deixo propositadamente para o fim o conto «O fio de Ariane», que nos varre como uma corrente de ar espiralando para o sem fim do tempo. Quase apetece citar, para o resumir, um poema de Herberto Helder sobre a ilusão e o desgaste a que submetemos tudo o que construímos e, portanto, também as casas:

Falemos de casas como
Quem fala da sua alma,
Entre um incêndio,
Junto ao modelo das
Searas,
Na aprendizagem da

¹⁰ Isabel Cristina Pires, *Op. cit.*, p. 17.

¹¹ Regina Louro, *art. cit.*. O poema da p. 68 de *A Roda do Olhar* é quase uma Arte Poética, apesar de ou mesmo por causa do seu teor claramente autocontemplativo. Nele se revela um sujeito poético em recusa da convencional harmonia feita de «gencianas no meio de um jardim»: «Nunca pus sabão nos meus poemas/nem marujos, nem pimenta branca/nunca falei de outra coisa senão de amor e morte // nunca inventei gencianas no meio de um jardim/nunca me debrucei de uma janela/para dizer adeus/nunca sorri // só falo de sangue ou de tristeza/só escrevo coisas ruins, porque ruins são os amores/que exigem escrita // nunca me senti na erva de mão dada/nunca comi pão com doce feito em casa/nunca disse que me divertia // nunca acarinhei uma criança ou mesmo um boneco de peluche/nunca toquei ninguém e não deixei que me tocassem;/só olhares sombrios e danças solitárias // sempre falei de abismos, de volúpia/de coisas horríveis com letras capitais/num vermelho e negro, traço grosso // nunca dormi a sesta, a ressonar, de mãos cruzadas/nunca fiz um gesto vagaroso/ou nunca escrevi que o fizera, // não sei falar senão de amor e morte».



Paciência de vê-las
Erguer
E morrer com um pouco,
Um pouco
De Beleza.¹²

Embora em forma de novelo, foi no fundo o poder da ilusão aquilo que Ariadne ofereceu a Teseu às portas do labirinto de Creta, sem reparar que os novelos com que por vezes pretendemos decifrar os labirintos são a seu modo labirínticas linhas em que fatalmente viremos a enredar-nos. Quando mais tarde se achou em Naxos, onde o vencedor do Minotauro a havia abandonado, foi de novo a imagem do labirinto que surgiu a Ariadne, e o mais indecifrável dos que foi levada a enfrentar não foi, como sabemos, aquele que ajudou a desvendar com o desenrolar do fio, mas o do estrangulamento posterior do seu próprio destino, enrodilhado no emaranhado de linhas que ela própria julgou dominar. Em Naxos Ariadne medita sobre a sua sorte, num trágico processo de conhecimento que talvez pudesse ter-lhe revelado o enigma de si própria, mas Dionisos, ao tê-la levado para a corte celestial, acabou por suspender esse mesmo processo, deixando um enigmático desafio para a imaginação do Homem – o labirinto final que Ariadne não desvendou. O labirinto da personagem feminina do conto «O fio de Ariane» é o labirinto em que se enredou Ariadne depois de vencido o Minotauro; de certo modo, é como se ela pudesse agora regressar a Naxos para concluir o caminho de conhecimento interrompido por Dionisos. E assim se interroga a personagem feminina deste conto:

Para onde vão as coisas?, pensava ela às vezes, com o nariz esborrachado no vidro. A minha vida ia ser uma chuva de estrelas, um fogo de artifício, e tudo isso se desfez em nada, uma mão-cheia de suspiros e duas caras murchas e patetas. Tudo se gasta, o prazer, o céu, uma árvore, um homem, uma casa. Tudo se perde. E eu, como é que me perdi neste labirinto? (...)
A rapariga ficou quieta durante muito tempo, a lembrar-se de todos os que tinham dito, esta é a minha casa, o marido, ela, o cão, a begónia, os livros, o búzio, as cortinas de renda e os puxadores de latão, as nuvens que se avistavam da janela da sala e os canteiros no jardim. O homem procurou consolá-la, mas ela afastou-se. Naquele momento, parecia-lhe que não havia remédio.¹³

A Ariane de Isabel Cristina Pires é, pois, uma personagem de regresso a Naxos e ao tempo de todos os enigmas, apesar de saber, como a outra talvez não tenha chegado a saber, que:

Nunca se volta atrás, um gesto, um grito, uma palavra,
Para sempre se gravam no horizonte
Do tempo, no olhar
De quem olhou, pairam para sempre no universo
De dentro, remoinham devagar no rasto do planeta
Como os cadáveres dos cães que não são necessários

¹² Herberto Helder, *Poesia toda*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1990, p. 12.

¹³ Isabel Cristina Pires, *op. cit.*, p. 53. O sentimento de conformado desencanto vivido pela personagem feminina povoa grande parte do universo poético de Isabel Cristina Pires. O poema «Casamento» de *A Roda do Olhar* (ed. cit., p. 24) reitera os fios de Ariane deste conto: «Ardem as janelas sossegadas/devagar, velados os ais de amor sem alegria/pelas paredes da casa // a luz acesa é como se estivesse suja».



Nunca se volta atrás, o tempo corre
Para a frente, é uma serpente
Rectilínea e sem perdão
Que arrasta os vivos e os mortos,
Nunca mais nada é possível nesse rio.¹⁴



¹⁴ Isabel Cristina Pires, *A Roda do olhar*, ed. cit., p. 40.





Isabel Cristina Pires
Escritora

Espirais e Labirintos

Foi-me pedido que escrevesse um pequeno texto sobre os contos de *A Casa em Espiral*. Escrever sobre o já escrito obriga a uma reflexão mais funda, que é um pouco como abrir uma caixa de pandora: dela brotam códigos, símbolos, há interpretações que se clarificam. Naturalmente que se trata apenas da minha leitura, do meu sentir perante as palavras.

Vejo-os como contos de espirais e labirintos, disse eu, no comentário que escrevi no livro. Contos cruéis, contos sem história, fábulas sem moral de qualquer espécie.

Na verdade, todos os personagens são vítimas de tremendas catástrofes; não há culpados nem inocentes: todos se perdem no labirinto, naquelas rugas imprevisíveis que a vida tece.

É curioso como a escrita deste comentário me tornou visível a importância (mais invasiva ainda do que a catástrofe), do aleatório, da ausência de arbítrio que os personagens têm perante a vida, quando uma das ambições do ser humano é controlar e prever o seu destino. Se no conto *Os Tigres Gregos* a figura feminina é punida por não ousar, já no conto *As Janeiras* as crianças que resolvem ir à aventura são punidas por ousar...em *O Deus dos Crocodilos*, a inocência é castigada, enquanto que em *O Velho Zebion*, é a rebelião que atrai a cólera divina.

Nestas histórias tudo parece caótico, sem ordem e sem códigos. E, no entanto, sabemos (sabermos?) que existe um caminho possível e exacto na teia emaranhada.

O conto *O Labirinto da Catedral de Chartres* foi escrito depois de eu ter visto o labirinto no chão da própria catedral, traçado com um fio de cobre. Unidimensional, quase humilde, mas hipnótico. Aquele símbolo continua vivo e perturbante.

Será pela incerteza constante que são tão atraentes os labirintos, as espirais, a linha curva, o abismo, o desafio? Tudo isso são sinónimos de se ser humano: a humanidade arrisca e é curiosa.

Não podemos viver sem uma imensa curiosidade, sem a incerteza que é a essência do sagrado. Cada encruzilhada, real ou metafórica, provoca mistérios e perguntas. Quando se pinta um quadro, uma pincelada de tinta divide o espaço e as cores, gera problemas que exigem solução, ergue uma espiral de dúvidas.

Num conto, cada acontecimento pergunta por outro de maneira repentina, e é esse um dos prazeres de escrever pequenos contos. Tal como a maior parte dos poemas (que começam

Isabel Cristina Pires, *Espirais e Labirintos*, forma breve 1, 2003, p. 251-252 | 251



com um verso insistente e pulsátil que exige continuidade), num conto é uma dada personagem ou situação que desempenha esse papel catalítico. Depois é apenas descrever aquilo que se vê...ou sobretudo aquilo que se não pensa.

Ao contrário de um romance, nestes pequenos contos podemos dar-nos ao luxo de não saber. Não saber o que vai acontecer, que rumo os personagens exigem, que novas interacções irão surgir: é assim que nos sentimos num dédalo sem qualquer fio condutor, maravilhados e assustados por aquilo que existe dentro de nós e que de súbito irrompe como um extra-terrestre das próprias entranhas...esse é o labirinto pessoal de cada escritor.

Depois há o labirinto do prazer e da dor dos personagens. Tal como eles, oscilamos constantemente entre emoções contraditórias, entre perder e ganhar, entre o amor e a morte, quer se trate de uma paixão ou do acto de atravessar uma rua. Não há nenhum momento que não esteja colorido de emoção, positiva ou negativa, mesmo subliminar.

O que tem isto a ver com estes pequenos contos? São essencialmente contos de perda. De destruição. De ausência. Um casal desencontra-se no *Fio de Ariane*, o novo poder das mulheres – e portanto a ameaça – surge no *Conto do Homem Excessivamente Barbudo* e *Na Rapariga do Armário*. A morte está sempre presente em todos eles: o medo da morte é o tema central de *O Cadáver Sonhador*, e a atracção pela morte percorre todo o conto sobre *O Pintor de Borboletas*.

Este último conto foi inspirado num velho retrato de oitocentos que herdei, em que um burguês tranquilo, de mãos marmóreas, sapudas e arroxeadas, nos olha fixamente.

A *Casa em Espiral*, que dá o nome ao livro, foi escrita após um sonho, onde uma lua vermelha e gigantesca, quatro vezes maior que o habitual, ostentava uma cruz gamada, e uma casa rodava devagar com uma chaminé em forma de búzio de latão....

Não, não sabemos o que vai acontecer, que monstro espreita lá dentro para devorar os personagens ou a nós mesmos. Temos medo, e o medo alerta-nos, excita-nos. O que admiramos mais no mito de Teseu e do Minotauro? A coragem de Teseu que vai matar o monstro, ou seja, decifrar o labirinto, ou a sábia precaução de Ariadne, que lhe entrega o fio sem o qual se perderá?

Como toda e qualquer viagem, o labirinto surpreende-nos, transforma-nos, exige flexibilidade; adquire assim um duplo poder de amor e desamor, de positivo e negativo, que é a própria essência de estar vivo. “O mundo é composto de mudança”, dizia Camões, e nada está quieto, tudo se encontra em equilíbrio instável, nada é seguro ou eterno.

Estes contos são sobre a perda e sobre a irrisão da perda. Mas se olharmos para qualquer forma de arte do séc. XX, vemos *grosso modo* como as formas redondas e sinuosas foram substituídas pela linha recta e pelos ângulos súbitos de Picasso, Braque, Cézanne, Kandinsky e tantos outros. A linha recta já não representa a infinitude, mas sim a previsibilidade crua das cidades.

Ouvimos, na música, a destruição da linha tonal pelo dodecafonismo – que ainda hoje nos é difícil de aceitar –, ou sentimos, numa coreografia, num poema, numa escultura, a angústia kafkiana, a angústia em linha recta que perpassa num mundo estilizado por guerras, por mutações de valores, pelo desaparecimento das raízes que prendem os homens à sua teia de vida.

Foi talvez por isso que estes contos me brotaram assim: para que eu exorcisasse a minha própria perda, para que ela se evolasse para dentro das páginas de um livro feito de contos sem história. Apenas espirais e labirintos.



Editorial Caminho

(Ilustração: Danuta Wojciechowska)
Lisboa, 2001

Mia Couto, *O Gato e o Escuro*

- Os meninos não sabem que o escuro só existe é dentro de nós. (...)
- *Dentro de cada um há o seu escuro. E nesse escuro só mora quem lá inventamos. Agora me entende?* (p. 16)

Com o pequeno grande livro *O Gato e o Escuro*, o escritor moçambicano Mia Couto estreia-se no mundo da literatura infantil. E fá-lo de um modo simultaneamente amoroso e convicto, já que o seu discurso é esculpido com uma delicadeza evidente, o que se comprova, por exemplo, através de uma “inventividade” – em muitos momentos, ludicidade – no plano vocabular (característica, aliás, subjacente à totalidade da sua escrita e já apelidada como um conjunto de «brincadeiras do maravilhoso»), ao serviço de uma narração inovadora que parece ser dedicada às crianças.

Com efeito, em *O Gato e o Escuro*, constatamos, para além de uma brilhante articulação texto verbal-texto icónico, a presença alguns paradigmas temático-formais das histórias de destinatário extratextual infantil.

Neste sentido, saliente-se não só a proximidade discursiva com o narratário, traduzida, também, na coloquialidade do registo – «Vejam, meus filhos...» –, mas também a efabulação de um cenário maravilhoso que encerra um conjunto de mistérios. Situamo-nos na fronteira entre o dia e a noite, entre a luz e o escuro, e é a este espaço abstracto, profundamente simbólico, que é atribuída uma espécie de fisicidade, permitindo que um gato, elemento do mundo concreto, o percorra ou o invada livremente. É, no fundo, uma transgressão que se afigura, em última instância, como reflexo de uma ânsia de conhecimento, de atracção pelo misterioso ou pelo proibido. Na realidade, o Pintalgato, “co-protagonista” da diegese (como sugere o título do conto), não se acomoda e tal determinação permite-lhe alimentar voos ou sonhos, propiciadores de uma aproximação a uma outra entidade abstracta personificada, o escuro.

Outro aspecto que parece contribuir para a validação da hipótese de *O Gato e o Escuro* possuir como primeiro destinatário extratextual a criança reside na própria indeterminação da situação temporal.



Observa-se, ainda, na obra, e também muito ao sabor infantil, um desenlace que invalida o caos instalado – a dor/a angústia do Pintalgato – ou, por outras palavras, um afastamento do elemento disfórico, pelo restabelecimento da harmonia inicial: um gato feliz, mas desobediente, protegido maternalmente por uma carinhosa mãe gata, que «ronrona ternuras» e também «esfrega carinhos no corpo do escuro».

Inerente à narração em causa julgamos, também, estar presente um certo didactismo em relação ao leitor-receptor, evidenciado pela sugestão de valores como a tolerância, o direito à diferença e a importância do autoconhecimento e da auto-aceitação.

Ainda que os limites desta recensão não possibilitem uma abordagem aprofundada das diversas “vozes intertextuais” ou da «pluralidade de outros textos»¹ que, neste conto de Mia Couto, se fazem “ouvir” de modo mais ou menos nítido, é inevitável não o aproximarmos dos contos *O Patinho Feio*, de A. C. Andersen ou, ainda, de *Os Ovos Misteriosos*, de Luísa Ducla Soares.

Sob outra perspectiva e atendendo, por exemplo, à valorização de alguns aspectos temáticos ou de certos motivos, somos levados a infirmar a hipótese desta ser uma narrativa exclusivamente vocacionada para um público infantil. O facto é que os “níveis de leitura” deste texto são verdadeiramente plurais e, em certos momentos, não só a mensagem subjacente a esta história parece possuir um maior alcance, como também o próprio registo discursivo se revela mais intrincado e, logo, mais “adulto”.

Uma última palavra para assinalar a relevância da componente pictórica de *O Gato e o Escuro*. Na verdade, as ilustrações de Danuta Wojciechowska, quer pelas opções cromáticas, quer pela configuração simbólica² inerente aos elementos figurativos conjugados neste “mini-álbum”, contribuem, em larga medida, para a reconstrução de um universo onírico, alargando, de certo modo, o texto verbal.

De qualquer forma, e independentemente do destinatário preferencial de *O Gato e o Escuro*, o que importa é que este constitui um texto “inovador e criativo”, uma história delicada que nos obriga a «despersianar» os olhos, nos coloca o coração a «tiquetaquear» e nos faz concordar que, como afirma o próprio autor, interessante e antes de tudo é a vida...

Sara Raquel D. Reis da Silva
Universidade do Minho

Bibliografia

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 16.

DINIZ, Maria Augusta Seabra, «O Gato e o Escuro», in *CRILIJ*, Boletim N.º2, 2002, p. 36.

RIBEIRO, A. M., «Mia Couto» (Entrevista), *DNa* (Suplemento do *Diário de Notícias*), 15/05/1999, p. 10-15.

SEIXAS, M. J., «Conversa com vista para Mia Couto», *Pública*, N.º188, 02/01/2001, p. 20-25.

TOMÁS, A., «Camaleonar a língua», *Mil Folhas* (suplemento de *Público*), 08/09/2001, p. 10.

¹ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 16.

² Por exemplo, logo no início, observa-se a representação de um gato preto, animal cujo simbolismo é heterogéneo, em cima de um livro fechado, a sugerir não só a sabedoria, mas também, talvez, o mistério de um segredo guardado.



José Jorge Letria, *António e o Príncipezinho*, Porto, Desabrochar, 1993.
(Ilustrações de Manuela Bacelar)

António e o Príncipezinho, editado já em 1993, reúne dois nomes ilustres do mundo da produção literária portuguesa destinada aos mais novos, visto que encontramos, lado a lado, as palavras de José Jorge Letria, escritor premiado, e as expressivas ilustrações¹ de Manuela Bacelar, artista plástica também de renome.

Tendo como ponto de partida o conhecido conto original de Antoine de Saint-Exupéry, *O Príncipezinho*, assistimos à mistura do real e do ficcional, sendo o autor francês a que nos referimos – personagem referencial, portanto – colocado no interior da criação literária e em íntima interacção com uma personagem central, por si inventada: o Príncipezinho, essa «figurinha, muito elegante e composta» que ostentava «uma estrela em cada ombro» (p. 16).

Para além do jogo real-onírico que acabámos de sugerir e que se reflecte, por exemplo, na oscilação entre espaços verdadeiros e espaços (re)inventados (como a escola de Friburgo, a casa de Saint-Maurice ou o aeródromo de Borgo e o fundo do mar), entre personagens referenciais e personagens ficcionais (Jules Vêdrines ou o próprio Antoine/António a “contracenar” com o Príncipezinho) e, até mesmo, entre um tempo histórico (o da Segunda Guerra Mundial²) e um rico tempo psicológico, feito de sonhos e de viagens imaginárias, existem simultaneamente outras isotopias que contribuem para a interessante configuração temático-ideológica do conto em análise. Neste sentido, é possível detectar os seguintes jogos antinómicos: mar/terra (céu); infância/idade adulta; presente/passado; mal/bem; guerra/paz.

Recorrentes são, ainda, os segmentos textuais que evidenciam o amor à escrita e aos livros, sendo este tópico geralmente colocado em oposição à situação de infelicidade e/ou

¹ Nunca é demais salientar a beleza dos óleos de Manuela Bacelar que ilustram *António e o Príncipezinho*. Julgamos, também, interessantes as opções gráficas (tipo e textura do papel – reciclado –, tamanho, etc.), evidenciadas nesta edição deste livro de José Jorge Letria. Se estes elementos paratextuais são, de facto, relevantes para a construção de sentidos, não menos importantes são, por exemplo, a dedicatória e a nota introdutória de índole explicativa, textos que servem essencialmente para contextualizar, do ponto de vista histórico, a acção que vai ser narrada.

² No texto, é introduzida, a dado momento, a referência à «manhã do dia 31 de Julho de 1944» (p. 12).



de vida forçada. Escrever parece, assim, representar uma feliz obsessão exteriorizada emotivamente pelo narrador ou, por outras palavras, uma forma particular de evasão no tempo e no espaço, profundamente ligada a uma sensibilidade, a uma felicidade e a uma paz só possíveis no mundo dos livros e que, a todo o instante, sobressaem do livro especial de José Jorge Letria que aqui recordamos.

Aliás, em *António e o Príncipezinho*, o universo de emoções transparece das palavras do narrador sempre que, activando «os olhos invisíveis da memória» (id., *ibid.*, p. 20), evoca, com os co-protagonistas, o passado, a figura materna ou os locais da infância do escritor Saint-Exupéry.

Parecendo querer provar a intemporalidade de *O Príncipezinho*, neste livro de José Jorge Letria, assistimos, também, e na linha do que ocorre no conto do francês Saint-Exupéry, a uma evidente valorização da amizade, em particular, e das relações humanas, em geral, porque o que importa realmente é que se tenha sempre «com quem conversar, com quem partilhar» preocupações e alegrias (p. 20).

Reinventada, deste modo, a biografia do autor de *Voo Nocturno* ou de *O Príncipezinho*, este livro de José Jorge Letria serve, antes de tudo, de homenagem a Antoine de Saint-Exupéry, proporcionando também e naturalmente uma (re)aprendizagem de como, nas vidas inventadas que aí habitam, tal como nas nossas vidas reais, o importante é o conhecimento que se ganha do ser humano, «da sua maneira de ser e de sentir», porque, seguindo de perto as palavras de José Jorge Letria, cada um de nós representa «um livro aberto», onde se pode estudar, a cada instante, «sentimentos, alegrias e tristezas» (p. 29).

Sara Raquel D. Reis da Silva
Universidade do Minho

Bibliografia

GOMES, José António, «Saint-Exupéry: uma descoberta permanente (pela mão de Ruy Belo e de José Jorge Letria)», in *Livro das Pequenas Viagens*, Matosinhos, Contemporânea Editora, 1997, p. 119-122.



MELO, José de, *Tomaz de Figueiredo (Ou a Procura do Bem Perdido)*. Edição Comemorativa do Centenário de Tomaz de Figueiredo (1902-2002), Itercom, 2002.

Não obstante tratar-se comprovadamente de um dos nossos maiores ficcionistas, o certo é que o centenário de Tomaz de Figueiredo, nascido em Braga, mas para quem Arcos de Valdevez foi terra de eleição, passou praticamente despercebido, dada a pouca relevância que me parece ter-lhe sido atribuída.

Todavia o escritor, poeta e romancista José de Melo, o mais devotado conhecedor e estudioso da obra do autor de *A Toca do Lobo*, que já, em 1962, em *Encontros I*, num ensaio sempre citado, dele se ocupa, publica, agora, *Tomaz de Figueiredo (ou a procura do bem perdido)*. Usando de um título já de si interpretativamente muito sugestivo, o livro, não só faz lembrar a data comemorativa, mas, em simultâneo, presenteia quantos, por prazer ou ofício, se movem no círculo das letras.

É que, além da exaustão bibliográfica, dificilmente haverá, no livro de José de Melo, relativamente à diversificada obra de Tomaz de Figueiredo, aspecto literário que não tenha sido assinalado.

Curioso reputo ainda o facto de, dentro do valor didáctico inerente ao trabalho em apreço, usar o seu autor da vivacidade dum estilo de quem dir-se-á mover-se e conviver ele mesmo no espaço ficcional do criador de *D. Tanas de Barbatanas*, estilo que é, aliás, o do romancista de *Santelmo, às Quatro*.

Virgínia de Carvalho Nunes



ISSN 1645-927X



9 771645 927007