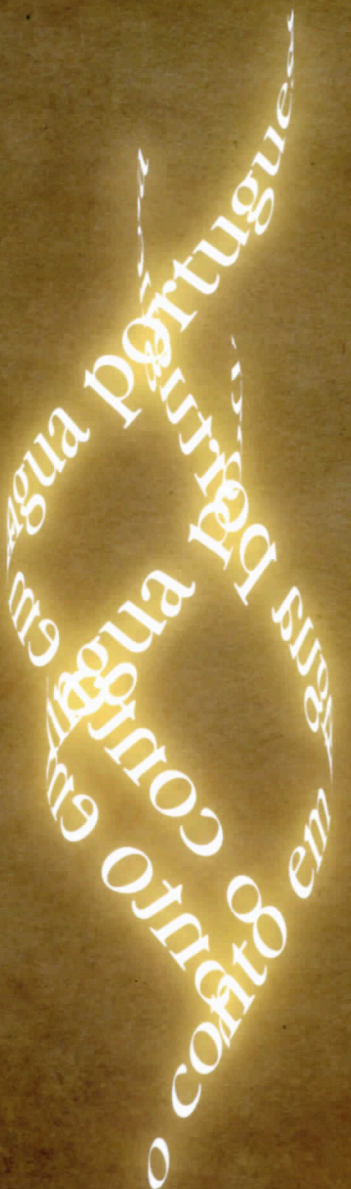
forma breve

Revista de Literatura



6

O Conto em Língua Portuguesa

universidade de aveiro

theoria poiesis praxis

Ficha Técnica

Título
forma breve 6
O Conto em Língua Portuguesa

Director
António Manuel Ferreira
antonio@ua.pt

Secretários
Paulo Alexandre Pereira
Maria Eugénia Pereira

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 Massachussetts - Amherst)
José Romera Castillo (UNED - Madrid)
José Maria Rodrigues Filho (Universidade de Mogi das Cruzes, SP)
A Direcção da Revista

Concepção gráfica
Sersilito - Maia

Edição
Universidade de Aveiro
Campus Universitário de Santiago
3810-193 Aveiro

1ª Edição
Dezembro de 2008

Tiragem
500 Exemplares

Depósito Legal
269994/08

ISSN
1645-927X

Correspondência
forma breve - Departamento de Línguas e Culturas
Universidade de Aveiro
3810-193 Aveiro

Aceitam-se permutas | We accept exchanges

Catalogação recomendada

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

forma breve 6

O Conto em Língua Portuguesa

2008

Centro de Línguas e Culturas

Índice

O CONTO EM LÍNGUA PORTUGUESA

Francisco Noa
O sortilégio do conto: entre o fragmento e a totalidade 11

Paula Fiadeiro
Contos contados ou o prazer performativo do contar 21

António Manuel Ferreira
Recontos do Paraíso 35

Salma Ferraz
O bruxo do Cosme Velho decretou a morte do diabo 55

Marie-Hélène Piwnik
Um principiante na forma breve: Eça de Queirós nas *Farsas* 77

Aldinida Medeiros
Diálogos com a tradição: a arte de citar nos contos machadianos 85

Rosa Maria Goulart
Contos de Natal: paradigmas temáticos e arranjos formais 93

M. Fátima M. Albuquerque
Os contos de Monteiro Lobato:
peculiaridades de um projecto literário de mestiçagem. 105

Mónica Serpa Cabral
A ilha: espaço de limite no conto literário de temática açoriana. 117

Maria João Simões
Luminescentes subversões: o fantástico na narrativa breve surrealista 133

João de Mancelos
O que os Deuses dão e o que os humanos escrevem: Os *Contos Exemplares*,
de Sophia de Mello Breyner Andresen, numa oficina de escrita criativa 149

Pires Laranjeira
Os minicontos inéditos de João-Maria Vilanova:
uma arte sociopolítica da miniatura, complemento da sua poesia 159

Alda Correia
Imagens do corpo no conto de Clarice Lispector 169

Paulo Alexandre Pereira
Casas pardas: o gótico doméstico em alguns contos de Luísa Costa Gomes 179

Bruno Gomes de Oliveira
O absurdo da existência humana na narrativa breve de Dalton Trevisan 199

Ana Maria Soares Ferreira
Poéticas da morte no conto de Mia Couto 211

Tiago Aires
«O Embondeiro que sonhava pássaros»,
de Mia Couto: descrição de uma poeticidade 241

Maria Helena Santana
A escrita de Mário de Carvalho e de José Eduardo Agualusa:
caminhos do conto pós-moderno 251

Vima Lia Martin
A escrita viva de João Antônio 261

Maria João de Oliveira e Sousa Pereira
A ironia: estratégias de opacidade no conto «O Leitor», de Teolinda Gersão 271

Rebeca Hernández
«Estórias dum cão pastor-alemão na cidade de Luanda»:
das teorias do conto ao romance quebrado em *O Cão e os Caluandas*, de Pepetela . . 281

Ana Margarida Ramos
A palavra como arma – literatura e resistência nos contos de
Manuel Tiago/Álvaro Cunhal 295

Lola Geraldes Xavier
A escrita no feminino: os contos de Lília Momplé 317

Maria Eugénia Pereira
Léah et une autre histoire: notas sobre uma tradução do conto migueisiano . . . 327

Maria Teresa Salgado
O conto cabo-verdiano hoje: narração, memória e ironia 335

Sara Reis da Silva
O País das Pessoas de Pernas para o Ar, de Manuel António Pina:
estranheza, tradição e modernidade 343

Luiz Gonzaga Marchezan
O conto brasileiro na 49ª. edição do Prêmio Jabuti 361

Ana Paula Garcia de Almeida
A palavra mágica e outros contos, de Rui Zink: contos enformados 371

Isabel Cristina Rodrigues
Micropaisagem: os circuitos da Cal em José Luís Peixoto 385

OUTROS ESTUDOS

Massaud Moisés
Hermetismo e simbolismo: aproximações 397

Alexandre Oliveira de Souza
Verticalidade e horizontalidade do olhar:
Sophia de Mello Breyner Andresen e Camões 417

Vasco Prudêncio
Auto e hetero-representação em *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro . 431

Cristina Cruz
Bela no Palco: entre parateatralidade e teatro. 449

Maria Heloísa Martins Dias
Cartografia agônica do lirismo português em poema de Melo e Castro 459

Érica Zíngano
Lado a lado – Herberto Helder e suas máquinas de pensamento duplicadas:
poesia e prosa (poética) 467

Wanderlan da Silva Alves
Pintando a poesia: Fernando Guimarães e a confluência entre linguagens 487

Danilo Bueno
O corpo-escrito de Luís Miguel Nava 499

Abdelilah Suisse
Saramago e a literatura hispano-americana:
O Mito de Sísifo em *Memorial do Convento* (1982), de José Saramago
e *Los Pasos Perdidos* (1953), de Alejo Carpentier. 509

Carlos Nogueira
A lenda de Pedro Sem: da oralidade à poesia romântica, ao cordel
(português e brasileiro) e à literatura para crianças e jovens 521

Eugénio Lisboa
Figuras de Silêncio. 547

RECENSÕES 551

O próximo número da revista *forma breve*, a editar em Dezembro de 2009, terá como tema «Homografias: representações do homoerotismo»

O Conto em Língua Portuguesa

O sortilégio do conto: entre o fragmento e a totalidade

Francisco Noa

ISPU - Maputo

Palavras-chave: conto, fragmento, totalidade, conto africano.

Keywords: short story, fragment, totality, African short story.

Introdução

A dualidade que opõe a parte ao todo deve ser seguramente uma das que mais discussões têm alimentado ao longo da história do pensamento humano. Outras confrontações dicotómicas como, por exemplo, objecto *vs.* ideia, concreto *vs.* abstracto, ou representação *vs.* mundo, não parecem ser mais do que derivações da dualidade apontada de início. E é justamente nesta última, em que a linguagem aparecendo como uma parte, ou fragmento da realidade e que remete a outras totalidades, onde encontramos um filão interminável de posicionamentos com as mais variadas motivações: filosóficas, religiosas, científicas, culturais, literárias, etc.

Traduzindo, de forma aguda, a percepção desta dicotomia, o poeta e ensaísta venezuelano, Rafael Fauquié, defende que «lo fragmentario seria el reflejo de algo que quizá la mayoría de los escritores perciben, hoy, como la mayor de las desmesuras: nombrar la realidad. La realidad no puede ser nombrada sino fragmentariamente» (Fauquié, 1993: 2).

Tanto a palavra poética, em particular, como literária, em geral, se impõem assim como apreensões, ou tentativas de apreensão, de uma totalidade sem contornos facilmente delimitáveis e que, na falta de melhor qualificativo, chamamos realidade. O que acaba, de certo modo, por concorrer para que o fragmento, o texto, portanto, incor-

pore, ainda que potencial e simbolicamente, aspectos essenciais dessa mesma realidade. Daí que, metafórica ou metonimicamente, o texto literário vai sempre emergir como representação ou recriação de dimensões determinadas da totalidade. Se quisermos, tratar-se-á de fragmentos que se instituem como utopia do todo.

Esta discussão adquire matizes particulares quando se tem o conto como objecto, especialmente quando se procura perseguir a sua especificidade como género, por um lado, e no confronto com outros géneros, por outro. Por exemplo, em relação ao romance, o conto, dada a sua natural brevidade estrutural e de enredo, vinca, de forma acentuada, a sua condição de fragmento.

Na sua realização como representação do mundo, o que o conto invariavelmente acaba por fazer é questionar a própria ideia de totalidade. A vida é, *per se*, uma totalidade ou uma difusa constelação de totalidades? Se aceitarmos a segunda possibilidade, o conto afirmar-se-ia, do ponto de vista quer dos seus dispositivos constitutivos quer do sentido que ele projecta, como uma expressão singular de uma ideia de totalidade.

Pela necessidade intrínseca de ser breve, o conto tende para o geral. Isto é, ele gera ou assume-se como uma iluminação instantânea que leva o leitor a subitamente entender o todo, como texto ou o todo como aquilo para que ele nos remete.

Em *Totalidade e Infinito* (1988), por exemplo, Emmanuel Levinas, tendo como referência o imaginário ocidental, considera que, por o indivíduo não ter vencido aí a angústia da morte e não ter renunciado ao seu destino particular, a ideia de totalidade torna-se aí questionável. Daí que se institua uma espécie de *nostalgia da totalidade* que se verifica na explosão e consagração dos diferentes sistemas: filosóficos, políticos, éticos, etc. Isto é, tratar-se-ia, segundo ele, de formas sublimatórias ou substitutivas de uma totalidade real que aparece como perda ou como pecado do espírito.

É, pois, neste âmbito, que podemos considerar que no conto, quer enquanto representação de um acontecimento extraordinário, na linha das narrativas fantásticas, ou enquanto representação de um simples acontecimento, mesmo que esteja subjacente, em qualquer dos casos, uma mensagem englobante ou moralidade, o que sobressai, no essencial, é o destino individual da(s) personagem(s).

Tal pode, à partida, ser reconhecido em grande parte das narrativas do ocidente ou no conto latino-americano, por exemplo, num Jorge Luis Borges ou num Machado de Assis. Também aqui, o conto aparece como fragmento que representa uma possibilidade de totalidade em que os destinos individuais se impõem de modo marcante, confirmando a ideia seminal de a modernidade ter instituído e consagrado o primado do indivíduo ou, como refere Alain Touraine (1998: 74), o individualismo universalista que caracteriza o pós-Iluminismo.

Vejamos, de seguida, como a intervenção de outras lógicas e o enquadramento em determinados contextos podem gerar outras virtualidades na relação entre a parte e o todo. Referimo-nos ao conto de matriz africana.

O conto africano e o sentido comunitário

Um dos aspectos que têm sido frequentemente referenciados por vários estudiosos sempre que se procura explicar a ordem existencial dos africanos é o que se prende com a sobreposição do sentido comunitário da vida sobre o indivíduo. É o que afirma, por exemplo, Pieter Coetzee (2004: 275-276) quando concede que objectivos comuns não podem ser postos de lado ou negados visto que têm um peso e um valor maior na vida da comunidade do que outros fins.

Por seu lado, o ganense Kwasi Wiredu (2004: 289), a partir da observação do povo Akan, infere a total dependência do sujeito em relação aos outros de tal ordem que conclui que, para os africanos, o ser humano é parte do todo social.

Para Kwame Gyekye (2004: 289), que encontra pontos de interacção e de implicação mútua entre o indivíduo e a comunidade em que se insere, não existem dúvidas de que o *ethos* comunitário da cultura africana ecoa nas obras de alguns escritores africanos. Claramente, portanto, as estruturas sociais africanas com a sua subjacente filosofia ético-social, foram e ainda são, profundamente comunitárias.

Apesar de este sentido comunitário, ou, se quisermos de totalidade, ter sofrido abalos e redimensionamentos provocados pela ordem avassaladora da modernidade tecnológica e cultural assimilada, quando não imposta, a partir dos centros difusores do Ocidente, não deixa de ser reconhecível, mesmo que de forma residual, e ao nível de práticas do quotidiano, do imaginário e das criações artísticas, a sobrevivência de uma ideia de totalidade atracada a formas tradicionais de existência.

Isto é, no conto literário africano, onde ainda se observa a ressonância de elementos estruturantes de convivência social, de marcas profundas de oralidade, de práticas de partilha de espaços e de bens, e de consciência de pertença a um destino comum, o sentido comunitário da existência impõe-se de forma mais ou menos marcada. Vejamos, como o conto moçambicano traduz esta percepção.

No conto «O Totem» (2003), de Aldino Muianga, temos a representação de uma desordem familiar, microcosmo de uma desagregação social mais vasta, desencadeada pela quebra, por parte da matriarca, a velha Djimana, de uma interdição secular que impedia o consumo da carne de animais cujo nome coincidia com os apelidos de família. É, pois, diante das enormes perturbações que tomam de assalto a família, como sejam desavenças, pesadelos, doenças, que o filho mais velho da avó Djimana, recém-regressado das minas da África do Sul e depois de consultados os curandeiros, explica à própria mãe:

> Ensinaram-me os sábios do Rand [África do Sul] que todos provimos duma família. E que cada família tem o seu deus, aquele que protege todos os membros dos malefícios e lhes assegura o bem-estar e a felicidade. Todos aqui pertencemos à linhagem

> Khondzo, a primeira em todo o território de Ntsilene a ufanar-se pelo prestígio, pela inteligência e pelo sucesso dos seus filhos. E Khondzo – o rato – é o nosso símbolo, o animal que nos representa no concílio dos deuses, aquele que vela pela nossa continuidade e prosperidade. (Muianga, 2003: 41)

E a maldição que se abate sobre a família Khondzo começa exactamente quando sacrilegamente a velha Djimana começa a dedicar-se ao consumo sistemático dos roedores selvagens.

O que importa reter, sobretudo, deste conto é que à imagem das narrativas orais africanas onde o sentido de totalidade é acentuado por uma moralidade implícita nos próprios acontecimentos, o conto de Aldino Muianga recria uma realidade em que o centro desses mesmo acontecimentos não é o individuo, não é propriamente a comunidade no seu todo, mas sim a família, enquanto expressão e projecção de uma ordem existencial mais vasta.

Em «Saíde, o Lata de Água» (1987), de Mia Couto, assistimos a um drama que, protagonizado por Saíde, acaba, neste caso, por retratar, de forma trágica, não só a dependência, mas também as tensões entre o indivíduo e a comunidade. Aquele é obrigado a mascarar uma realidade que não existe mais, fingindo todas as noites bater na mulher, Júlia, de modo a fazer crer à comunidade que ainda está com ela, e que a sua família, apesar de tudo, se mantém intacta. Desmascarado por uma das autoridades do bairro, o chefe do quarteirão, Saíde, depois de mais uma encenação de violência doméstica com gritos e objectos derrubados, é obrigado a confessar:

> – Eu faço isto não sei porquê. É para vocês pensarem que ela ainda está. Ninguém pode saber que fui abandonado. Sempre que bato não é ninguém que está por baixo desse barulho. Vocês todos pensam que ela não sai porque sofre da vergonha dos vizinhos. Enquanto não... (Couto, 1987: 105)

Saíde é um homem torturado por dois opróbrios: primeiro, o da sua infertilidade, o que o leva a chegar a um acordo com a mulher para que ela se deixasse engravidar por outro homem; segundo, o ter sido abandonado pela mulher que já não suportava a sua insistência, quebrando o trato firmado *a priori* entre ambos, ao querer saber o nome do pai da criança que a mulher transportava na barriga.

Este é um conto que mais do que evidenciar o drama interior de um indíviduo, coloca o leitor perante o lado perverso e aniquilador da vida em comunidade naquilo que ela impõe como preceitos e como valores. E a coesão familiar, mesmo sob um prisma vicioso é, seguramente, um desses valores.

Em «Aconteceu em Saua-Saua», de Lília Momplé, Mussa Racua vive o tormento de ter que, pela segunda vez, ser enviado para a vida dura das plantações, facto que lhe valera, antes, a perda da primeira mulher. Agora a possibilidade de ver a família que,

entretanto reconstituíra, desfazer-se novamente, pela acção implacável das autoridades coloniais, torna-se simplesmente insustentável:

> – Não, não posso aguentar outra vez tanto sofrimento – pensa ele – há outros que aguentam, mas eu não posso. É melhor morrer. Não acordar nunca mais. Não ser mais um animal. Não voltar mais a casa e ver que a minha mulher foi com outro homem. (Momplé, 2007: 18)

Parece, pois, ser mais a iminência de uma vez mais ver a sua família desagregada do que as provações por que passará na plantação que levam a que Mussa Racua decida pôr fim à sua própria vida, enforcando-se. Se, por um lado, a sua decisão é individual, por outro, a motivação que a determina prende-se a uma ordem existencial que vai para além do próprio indivíduo.

É num ambiente de tensão ritual e dramática que vemos evoluir mais uma história com contonos trágicos no conto «O exorcismo» (1990), de Ungulani Ba Ka Khosa. Numa narrativa entremeada por arremedos de sátira feroz ao tempo que então se vivia no país e à ideologia dominante e por incursões ao sobrenatural, vemos retratada a história de um exorcismo para trazer de volta Pedro, o filho do administrador local, que desaparecera misteriosamente nas águas do rio que atravessava a povoação.

Desesperado, o pai do infortunado jovem, contra todas as prescrições oficiais vigentes, tem que recorrer a um curandeiro que, por sua vez, envolve toda a comunidade para solucionar o enigma, através de um concorrido ritual colectivo:

> Dizendo isto, e depois de obrigar os homens a voltarem à ancestralidade dos séculos inominados, o curandeiro espargiu líquidos desconhecidos ao longo da margem direita e iniciou, ao som do tantã que rasgou a tarde, a dança primeira e inciática destes ritos que não têm equivalentes nas culturas de outros mares, acompanhado por dezenas de neófitos que se espalharam, ao longo da margem... (Khosa, 1990: 78)

Já em «O regresso do morto» (1989), de Suleiman Cassamo, o autor explora, através da história de Moisés e de sua mãe, os dramas vividos pelas famílias do sul de Moçambique que viam os seus filhos partirem para as minas da África do Sul, de onde regressavam, invariavelmente doentes, ou simplesmente, não regressavam, muitos deles soterrados debaixo de alguma mina que, entretanto, desabara. E aqui, com o regresso inesperado de Moisés, entretanto dado como morto, assistimos com a restituição da verdade, à possibilidade da reposição da ordem familiar.

À luz deste exemplos, podemos, pois, inferir que a contraposição entre um sentido individualista da existência, em que o indivíduo é ja de *per se* totalidade, e um sentido colectivo, em que esse mesmo indivíduo só adquire significado inserido num âmbito comunitário ou familiar, institui-se como uma dualidade que define dois territórios culturais que, apesar de não totalmente excludentes nem estanques, exprimem

mundividências particulares que a arte, em geral, e a literatura, em especial, se têm encarregado de consagrar.

Sem cair necessariamente numa inflexível categorização binária, não podemos deixar de considerar a coexistência destas duas ordens, destas duas visões do mundo que apesar de muitas vezes se processar sob o signo do conflito e de uma incompatibilidade estrutural, permite cruzamentos e efeitos simbióticos instigantes.

Referimo-nos precisamente à ordem dominada pela modernidade, por um lado, e aquela que se subordina ao sentido comunitário arreigado à tradição. A incompatibilidade entre estas duas ordens decorre, entre outros, do facto de a modernidade ter instituído o indivíduo como projecto de si próprio.

Entre a totalização e a fragmentação

As narrativas acima referidas permitem-nos afirmar que, no moderno conto africano, sem estarem definitivamente abandonadas quer a necessidade de uma lição moral, quer a perseguição de uma ideia de totalidade, o que assistimos é a uma transfiguração desses mecanismos decorrentes tanto das mutações da própria sociedade sob o influxo da modernidade, como da adopção de novos dispositivos estético-literários e de opções temáticas, em certa medida, sintonizados com uma ordem cultural dominante.

Discutindo a questão do cânone e dos imperativos formais da criação literária, Earl Miner (1995) aponta expressamente a ortodoxia hegemónica dos padrões culturais do Ocidente que acabam, inevitavelmente, por ditar ou concorrer para a configuração dos modelos de escrita de outras latitudes.

Por seu lado, rastreando a essência e o curso do conceito de conto, Nádia Battella Gotlib (2003), através da evocação dos diferentes teóricos e cultores do género como Edgar Allan Poe, Maupassant, Machado de Assis, André Jolles, Vladimir Propp, Anton Tchekhov, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Clarice Lispector, Horácio Quiroga, mostra-nos, entre outros aspectos, como se evoluiu da narrativa de transmissão oral ao conto escrito, com todas as perdas e ganhos que aí se verificam, mas sobretudo com a consolidação de determinadas características estruturantes. São os casos, por exemplo, dos modos de contar, das técnicas, dos procedimentos e das normas que delimitam um género determinado.

Por outro lado, o predomínio de uma lógica do acontecimento sobre a lógica da acção, em que as personagens não fazem o que devem fazer, mas os acontecimentos é que acontecem como deveriam acontecer, acaba, de certo modo, por ser transversal na arte do conto literário. Nos contos dos autores moçambicanos aqui analisados, é possível reconhecer essa prevalência do acontecimento e que parece sobrepor-se à vontade das personagens. Tal é o emblemático caso, por exemplo, em «O exorcismo»,

de Ungulani, em que todas as ocorrências, discursivas e diegéticas, se verificam à volta «do desaparecimento repentino do filho [do administrador] nas águas que o levaram na tarde de uma quinta-feira» (Khosa, 1990: 73). Ou de «Aconteceu em Saua-Saua», de Lília Momplé em que a ida obrigatória para a plantação tem um efeito determinante na conduta e no estado de espírito das personagens.

Outra marca importante do conto é que se procura com o mínimo de meios obter-se ou o máximo de efeitos ou um efeito determinado com o máximo de intensidade. A este propósito, encontramos a teoria do «efeito único» de Poe e que corresponde à totalização das impressões que o conto provoca ou deve provocar. Em «O regresso do morto», a chegada do Morto à casa de onde saira anos atrás sem nunca mais dar notícias, é o ponto à volta do qual centrifugam não só as intensas emoções vividas no conto, mas também as rememorações que dominam fortemente a narração. Por outro lado, este é um conto que magistralmente traduz a fórmula, *mínimo de meios, máximo de impressões*, em que o exercício de contenção e de concentração faz da brevidade um verdadeiro requinte de criação literária.

O efeito perseguido pelo conto corresponde invariavelmente à forma impactante como um acontecimento decisivo se processa e que tanto pode coincidir com o desfecho ou com o meio da história. E a ideia de totalidade torna-se mais premente na directa proporção em que o efeito pretendido no conto gravita, quase sempre, à volta da ideia da essência da condição humana e que se encontra explícita ou sugestivamente incrustada em acontecimentos que têm, muitas vezes, tanto de inesperado como de inusitado. E a arte suprema do conto neste aspecto decorre da capacidade de o autor tornar os acontecimentos inesperados não só para as personagens, mas também para o próprio leitor.

Tal é o regresso do Morto, tal é o suicídio de Mussa Racua, tal é a revelação de Saíde Lata de Água de que todo o barulho e todos os gritos que se ouviam em sua casa não eram da esposa, mas sim invenção sua, visto que aquela, há muito, se tinha ido embora.

Enquanto narrativa breve, o conto é obrigado a prescindir da dispersão e a investir intensamente no detalhe o que faz com que os processos de construção, neste género em particular, adquiram profundo significado estrutural e semiótico. Para melhor exprimir o ritmo e ilustrar o ambiente em que os acontecimentos se desenvolvem na narrativa, o narrador de «O regresso do morto» vai cirurgicamente colocando frases e expressões como: «Vem arrastando um par de botas sólidas», «Os ossos rangeram como os gonzos de uma porta velha», «mirou a casa, lentamente», «A velha voltou-se, lentamente»...

Por outro lado, ao rememorar alguns acontecimentos do passado, recorrendo à analepse, a narrativa torna-se ainda mais lenta, o que claramente vem aumentar a carga dramática que a caracteriza. Além da brevidade estrutural, o conto significa tensão, contenção, concentração e condensação não apenas da linguagem, mas também dos próprios acontecimentos.

Quer por ser tributário da tradição oral, quer pelo sentido interventivo e messiânico do escritor africano, o que encontramos nos diferentes contos que fomos analisando, é, além de uma crítica, algumas vezes, feroz aos costumes, a exploração de um feito último, muitas vezes com tonalidades moralizantes.

Isto é, tendo na vida e na sociedade, a sua grande fonte de inspiração, o autor africano, no recorte que faz dessa realidade, acaba por fazer como que uma devolução apelativa através não só da reinvenção dessa mesma realidade, mas também da carga de moralidade que se abre, à comunidade, como uma realidade que se amplifica em busca de si própria.

Segundo o escitor e ensaista argentino, Julio Cortázar (Gotlib, 2003: 67), é próprio do conto «recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abre de par em par uma realidade muito mais ampla».

E é essa realidade ampliada que se vislumbra no conto africano que tem claramente como referência uma sociedade holística ou comunitária, real ou imaginária, em contraposição às sociedades individualistas do mundo contemporâneo. Mesmo quando nos confrontamos com a singularização dos seres e da existência na narrativa, essa mesma individualização corresponde corresponde mais à fragmentação dos valores, das percepções, das instituições e da sociedade, em geral, do que propriamente a legitimação e consagração de qualquer perspectiva mais subjectiva que caracteriza a o mundo e a narrativa ocidental.

Não é, pois, por acaso que a família, afinal tão antiga como a própria humanidade, enquanto microcosmo social e comunitário, está tão presente em qualquer um dos contos que escolhemos para esta reflexão. Se em «O totem», de Aldino Muianga, se reconhece um incontornável sentido moralizador da narrativa, com indisfarçáveis apelos à salvaguarda dos valores, das tradições e dos costumes, em «Aconteceu em Saua-Saua», de Lília Momplé, há uma denúncia e uma condenação a uma ordem política e social insustentável gerada pela dominação colonial.

Por sua vez, tanto no conto de Ungulani e de Mia Couto, respectivamente «O exorcismo» e «Saíde o Lata de Água», o que prevalece é a constatação da degradação de um conjunto de valores que põem em causa a dignidade do ser humano como um todo, mas sempre indissociável de uma dimensão social, de uma dimensão colectiva.

Conclusão

Ler e pensar o conto é seguramente uma das experiências mais desafiantes e mais complexas do ponto de vista da comunicação literária. Para isso contribuirá certamente a sua intrínsica condição de breve iluminação que prolonga uma realidade de contornos

muitas vezes ilimitados, quando não difusos, se não mesmo inapreensíveis. Presa de uma elasticidade sempre surpreendente, a leitura do conto é uma experiência do que não está presente. Enquanto exercício fragmentário da escrita, da leitura e da vida, o conto afirma-se como premonição da totalidade para a qual nos remete.

Regressando a Julio Cortázar, diríamos, uma vez mais, que se trata de um fragmento que ao deflagrar nos empurra para uma realidade amplificada e que, de modo mais ou menos intenso, convoca as múltiplas e variadas possibilidades da condição humana.

Condição que tem necessariamente a ver com a visão, ou as visões do mundo que subjazem a esta arte primordial de retenção do fluxo de existência nas suas inumeráveis realizações. Se o conto moderno traduz superiormente a fragmentação e a solidão fundamental do sujeito produto da modernidade, na arte de contar dos africanos, mesmo sob o aguilhão dessa mesma modernidade, subsistem motivações que resgatam uma envolvente e plurívoca ideia de totalidade. Isto é, o ser humano representado mesmo na sua dimensão mais íntima e subjectiva surge sempre imerso no poderoso manto da totalidade social.

Por conseguinte, quer por força dos apelos da(s) oralidade(s) de que se tece o quotidiano de onde emerge, quer pelo ainda marcante sentido comunitário de existência que evoca, o conto africano é uma alegoria da forma como o fragmento constrói a totalidade seja ela nostálgica ou utópica, seja ela o devir de todas as imprevisibilidades e de todas as provações.

E é aí onde o conto de vocação africana afirma a sua peculiaridade. Ora recriando e repensando modos de existir de um espaço vital onde o ético, o político, o cultural, o religioso e o social se dissolvem num amálgama em constante transformação, ora reiventando a própria tradição de narrar com brevidade, adicionando-lhe elementos únicos e, por conseguinte, emblemáticos.

Bibliografia

CASSAMO, Suleiman (1989). «O Regresso do Morto». In *O Regresso do Morto*. Maputo: AEMO.

COUTO, Mia (1987). «Saíde, o Lata de Água». In *Vozes Anoitecidas*. 4ª ed. Lisboa: Caminho.

COETZEE, Pieter H. (2004). «Particularity in morality and its relation to community». In P H Coetzee and APJ Roux. *Philosophy from Africa*. 2nd ed. Oxford: University Press.

FAUQUIÉ, Rafael (1993). «Fragmentária voz poética». In http://www.letralia.com/101/ensayo01.htm.

GOTLIB, Nádia Battella (2003). *Teoria do Conto*. 10 ed. São Paulo: Editora Ática.

GYEKE, Kwame (2004). «Person and community in African thought». In P H Coetzee and APJ Roux. *Philosophy from Africa.* 2nd ed. Oxford: University Press.

LEVINAS, Emmanuel (1988). *Totalidade e Infinito.* Lisboa: Edições 70.

KHOSA, Ungulani Ba Ka (1990). «O exorcismo». In *Orgia dos Loucos.* 2ª ed. Maputo: Imprensa Universitária.

MINER, Earl (1995). «Estudos Comparados Interculturais». In Marc Angenot (dir.). *Teoria Literária.* Lisboa: Dom Quixote.

MOMPLÉ, Lília (2007). «Aconteceu em Saua Saua». In *Ninguém matou Suhura.* 4ª ed. Maputo: Edição da Autora.

MUIANGA, Aldino (2003). «O totem». In *O Domador de Burros e Outros Contos.* Maputo: Ndjira.

WIREDU, Kwasi (2004). «The moral foundations of an African culture». In P H Coetzee and APJ Roux. *Philosophy from Africa.* 2nd ed. Oxford: University Press.

Resumo: Texto fragmentário e semanticamente plástico, o conto literário reassume nas literaturas africanas a sua natureza comunitária e totalizadora, em sintonia com uma específica visão do mundo.

Abstract: As a fragmentary and semantically adaptable text, the literary short story regains in African literature its communitarian and totalizing nature in accordance with a specific worldview.

Contos contados ou o prazer performativo do contar

Paula Fiadeiro

CLC – Universidade de Aveiro

Palavras-chave: conto, história, *Corte na aldeia*, conversação/escrita.

Keywords: short story, tale, *Corte na aldeia*, conversation/writing.

Precursores da moderna contística em terras lusas: o labor teórico

Em *Corte na aldeia*, de Francisco Rodrigues Lobo, livro publicado em 1619, no qual o autor constrói, de acordo com as palavras de Anne-Marie Quint, «une véritable théorie du récit bref oral» (Quint, 2000: 22) e no qual Massaud Moisés vê a «primeira tentativa em vernáculo de uma teoria do conto» (Moisés, 1981: 13), podia ler-se, no décimo diálogo dos dezasseis que o compõem, o seguinte:

> Essa diferença (...) me parece que se deve fazer dos contos às histórias, que elas pedem mais palavras que eles, e dão maior lugar ao ornamento e concerto das razões, levando-as de maneira que vão afeiçoando o desejo dos ouvintes e os contos não querem tanto de retórica, porque o principal em que consistem é a graça do que fala e na que tem de seu a cousa que se conta. (Lobo, 1992: 204)

Desta maneira distinguia Feliciano a «história» do «conto» a propósito da objecção de Leonardo quanto à extensão da narrativa que ele acabara de contar, segundo essa personagem «comprida», relativamente à matéria que considera breve (ibid.: 204).

Em tal distinção prefigurava-se já um dos parâmetros que a crítica viria a adoptar para caracterizar o conto como género narrativo específico, demarcável nomeadamente do romance: a *brevitas*. Algumas páginas mais à frente, o Doutor Lívio dizia sobre os

«contos galantes» «que têm delas [das histórias] muito grande diferença, pois eles não consistem em mais que em dizer com breves e boas palavras a cousa sucedida graciosamente» (ibid.: 214), fazendo, também ele, assentar a diferença entre aqueles e as «histórias» na limitação de tamanho.

Mas, e apesar de, no essencial, as narrativas designadas por «contos» serem efectivamente curtas, ou porque a noção de brevidade é relativa – pensemos na reduzida extensão de narrativas introduzidas no texto que são chamadas de «histórias» e que pela sua dimensão bem poderiam passar por contos[1] –, ou porque o critério da dimensão, embora reiterado, é, no fundo, sentido como ténue para definir a essência do conto, os interlocutores, nomeadamente o Doutor e Feliciano, como já se viu, destacam a *graça* do assunto e a de quem conta como o grande elemento diferenciador entre este género e as «histórias», o que acarreta, consequentemente, no que toca ao primeiro, a desvalorização da «retórica».

Das amenas, mas vivazes conversações dos amigos que, refugiados na aldeia, se reúnem em corte ao longo de dezasseis noites de inverno, durante as quais delineiam um modelo de «cortesão», para quem o modo de narrar oralmente se reveste de toda a relevância social, é possível extrair ainda mais informações acerca da percepção que tinha Francisco Rodrigues Lobo dos géneros em causa, sendo, com efeito, legítimo falar-se da tentativa de fixação de um paradigma da narrativa breve. A reflexão teórica dos amigos merece, portanto, da nossa parte, atenção, se bem que o bosquejo de tal paradigma radique não apenas na exposição teorética, mas também na exemplificação. E isto é válido para os «contos» e os ditos, disseminados por toda a obra e concentrados no diálogo XI, e não só para a «história», a cuja ilustração Píndaro instava Feliciano (que se fazia de rogado) através da narrativa de uma, relembrando que a matéria da conversação X era o modo «como se havia de haver o cortesão nos contos e histórias» e sublinhando a oportunidade da sua história, a qual, segundo o estudante «servirá de exemplo e, o que sobre ela se disser, de doutrina» (Lobo, 1992: 199, 200)[2].

---

[1] Atente-se na diferença do número de páginas entre a história dos amores de Manfredo e Eurice, que conta com sensivelmente quatro páginas na edição por nós consultada (Lobo, 1992: diálogo X, 205-208), ou a história de exemplo de cortesia (ibid.: diálogo XIII, 243-247), que ocupa cinco páginas, e a história dos poderes do ouro, que não ultrapassa duas páginas (ibid.: diálogo VII, pp. 151-153). Cite-se ainda o caso da «história galante» do requerente que pretendia oferecer a um ministro santos e anjos de marfim, narrativa bastante diminuta que, todavia e talvez mais apropriadamente, é designada, no corpo do texto, por «conto breve», o que patenteia a flutuação dos termos e até certa imprecisão no seu emprego (ibid.: diálogo VII, 163).

[2] Cremos que, neste passo, o termo «exemplo» se referirá à história susceptível de servir de modelo de narração útil ao cortesão, pela menção expressa ao modo como este deve contar, embora possa remeter, igualmente, para a prova dos «casamentos por amores», a pretexto dos quais Feliciano, no início do diálogo X, sugeria, precisamente, apesar de se fazer de rogado, «trazer alg a história de notável exemplo». O Doutor, ao tecer-lhe elogios, no final da narração, também aponta a história contada como exemplo

Ora, justamente, dessa reflexão feita em torno do acto de contar histórias e de narrar contos, que os convivas põem em prática, decorre, por um lado, a identificação das primeiras com a tradição novelística italiana (escrita, portanto, embora dita oralmente, através dos diálogos), na qual Feliciano e Píndaro parecem plasmar, mesmo se através de interpostas fontes, as suas histórias (no caso, em novelas de Matteo Bandello), sem nunca se servirem, contudo, da designação «novela» e isto mesmo depois da publicação das *Novelas ejemplares* por Cervantes, em 1613, e decorre também a associação dos contos a uma linhagem de cunho folclórico, minada pela oralidade patente no uso de «bordões e muletas» bem como nos «remendos dos descuidados» e no emprego de «termos das velhas», de que Solino, «conto de contos», é infindável repositório (Lobo, 1992: 208, 209; cf. Moisés, 1981: 14).

Fazendo, porém, o contraponto com a concepção de «conto» encarado como objecto de transmissão sucessiva de boca em boca, como pareciam concebê-lo um Bernardim Ribeiro ou um Gonçalo Fernandes Trancoso – critério, entre outros, com que o distinguiam de «história» –, Anne-Marie Quint apresenta o conceito de «conto» propagado em *Corte na aldeia* sobretudo como «improvisation ingénieuse» (Quint, 2000: 16, 19, 20, 25). De facto, se, em certos casos, os contos narrados são colhidos em fontes escritas ou até na memória alegadamente colectiva da tradição oral que o autor transfere para o horizonte dos coloquiantes[3], muitos deles emergem da capacidade inventiva do enunciador que os apresenta como relatos de acontecimentos verídicos coevos, de alguns dos quais foi inclusive testemunha, podendo bem, em última análise, ser inspirados na experiência do Lereno. Além disso, o humor – infundido quer pelo assunto, quer pela própria desenvoltura linguística e mental do locutor – surge como o elemento distintivo que, aliás, atravessa não apenas os últimos contos. Esse ingrediente parece, inclusivamente, explicar o porquê da mitigação ou mesmo da destituição do cariz de exemplaridade moralizadora dos contos, dimensão esta que tinha sido antes advogada pelas personagens e tão reclamada pelo grande contador que é Solino como o elemento incontornável da literatura que resgatava até os aviltados livros de cavalaria da má

---

de «como se devem contar outras semelhantes» (cf. ibid.: 199, 200, 204). Seria, pois, na nossa perspectiva, a modelação do comportamento cortesão (da conversação, portanto) o escopo último do autor que, não obstante, usa as histórias narradas como forma de entretenimento dos convivas, nas frias noites de inverno, e simula que tais narrativas são a sequência natural (o exemplo) das conversações dos amigos e dos assuntos que as preenchem, embora as personagens, sob a batuta do narrador, dêem mostras, elas próprias, de saberem qual é o seu verdadeiro papel na economia da obra.

[3] Como exemplo de conto recolhido em fontes escritas, cite-se o «conto galante», assim designado nas margens, apesar de no corpo do texto ser chamado de «história», relatado num epigrama de Ausónio (Lobo, 1992: 164). Os contos que D. Júlio narra no diálogo XIII parecem ter chegado ao conhecimento do enunciador por interpostas vozes, fazendo crer uma circulação popular, como evidenciam as fórmulas impessoais e indefinidas «Contam» e «ouvi contar» (Lobo, 1992: 251).

reputação em que, então, estavam mergulhados. Curiosamente, já Trancoso, no prólogo de *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* (1575), dirigido à rainha D. Catarina, embora conferindo aos contos e também às histórias uma indelével função moralizadora, anunciada no próprio título do seu respigo, apelidava os primeiros de contos «de aventuras», fazendo-os impregnar de uma aura de invenção, particularmente potenciadora do *delectare* (Quint, 2000: 19, 20). Os contos proferidos pelas personagens dos diálogos de Rodrigues Lobo, nomeadamente no diálogo XI, de «exemplar», só têm o facto de funcionarem como modelos estéticos e sociais para o cortesão. O valor didáctico apaga-se para dar lugar ao puro entretenimento, garantido pelo humor, o cómico ou o espantoso dos conteúdos e pela graciosidade do contar. A pretensa «história» que Solino se propõe narrar e que os interlocutores acordam que seja «o exemplo do que se há-de fugir» na narração de uma história, poderia, talvez, considerar-se mais uma forma híbrida entre esta e o «conto» («Farei de um peão dama e de um conto história»), que, para além de deturpar a «boa linguagem» e «modo» da «história», descura, justamente, a função didáctica que se esvai na graça do próprio conteúdo e no puro divertimento que daí advém (Lobo, 1992: 208, 209). Ainda assim, e porque, acenando ao conto, é, alegadamente, a «história» que tem em mente, Solino, não se exime em extrair da sua narrativa uma «moral», mas uma «moral burlesca», como nota Richard Preto-Rodas (cf. Preto-Rodas, 1971: 163-165), segundo a qual «de [ciúmes] e de casamentos por amores não escapam senão ou com as mãos nos cabelos, ou com eles pelados» (Lobo, 1992: 210), contrariando, assim, a lição anteriormente deduzida por Feliciano e Píndaro nas suas histórias, desta forma parodiadas.

Perplexamente, a veracidade não deixa de ser reclamada também para os contos, ela que é condição *sine qua non* das narrativas com função moralizadora, isto é, das «histórias». Repare-se que a que narra Feliciano, tida por verdadeira e de autor verdadeiro, tem inclusive um fundo histórico, assim como a apresentada por Píndaro (ibid.: 200), e note-se que a intermitente história da peregrina – que, embora não apresentada como modelo, poderia funcionar como tal – é real no mundo das personagens do diálogo, na medida em que envolve algumas delas. Esse carácter não só de conformidade com o real mas de autenticidade sobressai em muitas dessas concisas narrativas de que os respectivos enunciadores se declaram testemunhas, como antes aduzimos. No caso da de um letrado «descuidado» que batia no criado por este não saber onde estavam uns óculos seus, tendo sido chamado à razão pelo amigo (o Doutor Lívio, narrador do conto) para a hipótese de os óculos em causa serem os que tinha no nariz, trata-se de um testemunho presencial, em que o próprio contador é participante, assumindo o que vai dizer como algo que lhe «aconteceu há poucos dias» (ibid.: 214). Noutras situações, os contos têm por protagonistas «conhecidos» dos contadores (às vezes, unidos pela amizade), limitando-se estes a contar peripécias de que têm notícia: assim é relativamente ao sucesso referido pelo Prior, envolvendo um enamorado que, tendo, uma

noite, combinado entrar, graças a uma escada, pela janela da casa da sua amada, por não se sentirem ambos à vontade com o vizinho que os costumava espreitar enquanto falavam a partir da janela dela, foi ter, precisamente, na escuridão da noite chuvosa, à janela do mirone (ibid.: 215); assim é, igualmente, a propósito do sucedido com o amigo guloso de Leonardo que, tentando armar uma cilada a uma criada sua que ele desconfiava lhe roubava os doces, acaba por ficar na dúvida em resultado da astúcia da mulher que se faz passar por vítima (ibid.: 217).

Este e os restantes contos narrados no diálogo XI, consagrado aos «contos e ditos graciosos e agudos», sobre cuja teorização e ilustração se debruçam os companheiros de tertúlia após terem tratado das «histórias», no diálogo anterior, e depois de feita a transição entre umas e outros através da referida narrativa meio história, meio conto de Solino, são classificados de acordo com uma tipologia que distingue três tipos fundamentais, sistematizados pelo Doutor Lívio: estipula ele «uns, fundados em descuidos e desatentos; outros, em mera ignorância; outros, em engano e sutileza» (ibid.: 214). A anedota do letrado descuidado dos óculos no nariz que referimos ilustra a primeira categoria; o sucesso, atrás mencionado, narrado pelo Prior, envolvendo um enamorado que erra a janela da moça é catalogado como conto de desatentos; o já referido do amo que tenta enganar a criada e é enganado por ela exemplifica a última categoria. Quanto aos de ignorância, poderíamos citar aquele que é contado por Píndaro acerca de um homem que, depois de se ter refugiado por montes, regressa à cidade para voltar a ser galante, culpando todos os espelhos que mandou comprar por não lhe devolverem a imagem que ele já não tinha, mas que desejava.

Às variações de conteúdo de que resulta a nomenclatura estabelecida correspondem algumas dissemelhanças formais. Ressalta o Doutor Lívio:

> Os primeiros e os segundos têm mais graça e provocam mais riso, e constam de menos razões, porque somente se conta o caso, dizendo o cortesão com graça própria os erros alheios. Os terceiros sofrem mais palavras, porque deve o que conta referir o como se houve o discreto com o outro que o era menos, ou que na ocasião ficou mais enganado. (ibid.: 214)

Mesmo destes últimos ficam ainda a distar as «histórias» para as quais o mesmo letrado Doutor Lívio, no final da primeira narrativa de Feliciano, havia apontado como características, garantes da verosimilhança, a «boa descrição das pessoas, relação dos acontecimentos, razão dos tempos e lugares» e a inclusão de falas das personagens, a dita «prática por parte de algũa das figuras que mova mais a compaixão e piedade, que isto faz dobrar depois a alegria do bom sucesso», dando a entender a ocorrência de um desenlace feliz nestas narrativas, em todo o caso, «breves» (ibid.: 204).

Uma prática profusa

A consciência teórica manifestada pelo autor de *Corte na aldeia* não encontra eco nos escritores coevos ou na legião de narradores/contistas que se lhe seguiu, nem em termos de prática nem em hipotéticos prolongamentos doutrinais (cf. Moisés, 1981: 14), legião essa na qual se incluem nomes como os de Francisco Soares Toscano, Francisco Saraiva de Sousa, Diogo de Paiva de Andrade, Padre Manuel Bernardes, Pedro José Supico de Morais, Frei Manuel Guilherme, Manuel Consciência, Sóror Maria do Céu e João Baptista de Castro[4].

Uma das dificuldades com que o estudioso depara é a falta de rigor no emprego das designações com que se nomeiam as formas narrativas emergentes, o que denuncia uma atitude de alheamento face às preocupações de arrumação teórica de todo esse manancial narrativo que se avolumava sem ordem. As mais recorrentes nas obras dos autores aludidos, quando mencionadas, e tantas vezes usadas indiferenciadamente, são «exemplos» e «histórias», a que acrescem, com menos frequência, os termos «casos», «notícias» e até mesmo «erudições» e ainda «conto», «apólogo» ou «milagre»[5]. O autor

---

[4] Cada um dos autores apontados destaca-se, pelo menos, com um título que pode figurar no *corpus* da contística: Francisco Soares Toscano, com *Paralelos de Príncipes e varões ilustres...* (1623); Francisco Saraiva de Sousa, com *Báculo pastoral de flores de exemplos divinos colhidos de vária e autêntica história espiritual sobre a doutrina cristã, utilíssima não só para pregadores e pastores de almas, mas para todo o cristão que procura salvar-se e instruir seus filhos com bons exemplos* (1624); Diogo de Paiva de Andrade, com *Casamento perfeito em que se contém advertências muito importantes para viverem os casados em quietação e contentamento e muitas histórias e acontecimentos particulares dos tempos antigos e modernos* (1630); Padre Manuel Bernardes, com *Nova Floresta, ou silva de vários apotegmas e ditos sentenciosos, espirituais e morais, com reflexões em que o útil da doutrina se acompanha com o vário da erudição assim divina como humana* (1706-28), mas também com *Estímulo prático para bem seguir o bem e fugir o mal* (1730), *Meditações sobre os principais mistérios da Virgem Maria* (1737); Pedro José Supico de Morais, com *Colecção política de vários apotegmas, parte I; Colecção moral de vários apotegmas, parte II* (1717-19); Frei Manuel Guilherme, com *Conselheiro fiel com máximas espirituais para convencer o entendimento e combater o coração do pecador esquecido...* (1727); Manuel Consciência, em *Academia universal de vária erudição sagrada e profana em que se ilustram alguns lugares da Santa Escritura; propõem algumas questões eruditas e se referem diversas histórias e notícias não menos deleitáveis que úteis* (1732) e ainda em *A mocidade enganada desenganada*, 1729-38, *Floresta novíssima de várias acções* (1735?), *A velhice instruída e destruída*; e *Divertimento proveitoso e deleitável*, que, julgamos, àdata, permanecer manuscrito; Sóror Maria do Céu, com *Aves ilustradas em avisos para as religiosas servirem os ofícios dos seus mosteiros* (1738); João Baptista de Castro, com *Hora de recreio, nas férias de maiores estudos e opressão de maiores cuidados* (1742). (cf. Ferreira, 1981).

[5] «Exemplos» surge na aprovação, na dedicatória, no prólogo, no índice e no corpo do texto em *Báculo pastoral*; na licença e no prólogo de o *Casamento perfeito*; na aprovação, no índice de *Academia universal*; na licença de *Paralelos de príncipes*); «histórias» ocorre no prólogo e corpo do texto em *Báculo pastoral*; no prólogo e no índice de *Academia universal*; «casos» ocorre no índice de *Academia universal*; «notícias»,

de *Academia Universal*, Manuel Consciência, lança alguma luz sobre uma classificação possível dos livros de divertimento, que ele apelida de «curiosos», a partir da qual apenas se fica a saber que o seu livro não pertence a nenhum dos tipos indicados, isto é, «livros de Comédias, de Novellas, de Cavallarias, e de semelhantes indignidades»..., dos quais aquele se demarca por serem prejudiciais, sem, contudo, apontar para uma classificação para o seu, acerca do qual se limita a asseverar pertencer à categoria dos livros decentes (Consciência, 1732: [8]).

Uma reflexão mais apurada e um contacto mais íntimo com os textos impor-se-ia, seguramente, para ilações mais fidedignas, não fossem os naturais limites do presente trabalho. A mera passagem em revista pelos títulos das obras dos autores elencados revelou-se, contudo, suficiente para provar que a teorização de Lobo não havia ganho adeptos.

Os paratextos, enleados na glosa dos convencionais e artificiais *loci* prologais, defraudam, igualmente, qualquer expectativa legítima de reflexão metaliterária que esteja para além da que é bosquejada em torno do tradicional tópico do *docere cum delectatione*, convocado primacialmente como factor de promoção e de caução da obra que prefaciam e não tanto como objecto e produto de maturação teórico-literária.

Não obstante, é na apologia recorrente da fórmula horaciana que o recurso a formas breves da narrativa (concretamente, no interior do discurso apologético e doutrinal) encontra a sua legitimação em Seiscentos e Setecentos, prolongando a tradição medieval do *exemplum*[6]. No entendimento dos escritores da época, a *utilitas*, a que o Renascimento havia dado o primado, fica completa e alcança a sua eficácia através do prazer que a concepção hedonista e lúdica da criação poética (em sentido lato) do Barroco explora, prazer esse que fica garantido, precisamente, pela ficcionalização dos conteúdos, ou seja, pela instilação de todo o tipo de histórias no discurso-base, assim pulverizado por inúmeros fragmentos. Pode, assim, dizer-se que a própria função de divertimento que deriva da inserção das referidas formas da narrativa surge (pelo menos teoricamente) subordinada ao *prodesse*.

Massaud Moisés sublinhava este aspecto ao que notar que:

> Nem sempre contos e sistematicamente utilizadas para fins morais, as narrativas breves aparecidas durante o fastígio do Barroco situam-se na categoria do «exemplo» ou «ilustração». (Moisés, 1981: 13)

---

no prólogo de *Academia universal;* na licença de *Aves ilustradas;* «erudições», vemo-la na dedicatória, no prólogo e na aprovação de *Academia universal* e na licença em *Aves ilustradas*); «conto» e «apólogo» aparece no corpo do texto de *Aves ilustradas*.

[6] O *exemplum* medieval é definido como «un récit bref donné comme véridique et destine à être inséré dans un discours (en général un sermon) pour convaincre un auditoire par une leçon salutaire» (Bremond, 1982 : 37).

De entre essas narrativas curtas, o Conto – termo que, entre nós, triunfaria sobre os outros para designar algumas formas breves da prosa literária – estagnaria, durante os séculos XVII e XVIII, na dependência de um supra-discurso no qual aparece integrado, antes de conquistar em definitivo, já no século XIX, o estatuto de género de ficção autónomo e depois de ter dado os primeiros passos apenas nas primeiras décadas do século XVI, com os *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* (1575) de Trancoso e, ainda antes, com a *Primavera dos Mininos* de Luís Brochado (1569), excluídas as «incipientes manifestações da narrativa curta» dos tempos medievais, como o *Horto do Esposo*, o *Castelo Perigoso*, as traduções pertencentes ao ciclo da Távola Redonda, a colectânea de fábulas de Esopo e as anedotas e lendas incluídas nos nobiliários, em crónicas, biografias e livros apologéticos ou os ecos dos contos orientais do *Disciplina Clericalis*, traduzidos para latim por Pedro Alfonso de Huesca (cf. Moisés, 1981: 11; Quint, 2000: 14-19).

Assim vemos proliferar, por comentários de teoria e filosofia políticas, tratados de moralidade e bons costumes, livros de pretexto místico-narrativo, colecções de adágios, apotegmas, máximas e sentenças, tomos de erudição, de prédica e de história, para usar a arrumação de João Palma Ferreira (Ferreira, 1981: 39), um sem-número de narrativas curtas – algumas das quais contos – que detêm função exemplar e moralizadora[7]. Desta dimensão edificante, há que exceptuar a *Colecção política* bem como a *Colecção moral de apotegmas memoráveis* de Supico de Morais, de que o sentido menos ortodoxo de alguns dos aforismos e sentenças nelas compilados as afastam, dado que as preocupações do compilador passam, acima de tudo, por questões de retórica[8] e, do prosista profano João Baptista de Castro, *Hora de recreio* (1742), antologia destinada ao puro divertimento e na qual sobressai até a veia satírica do autor (cf. Ferreira, 1981: 416-435). O mesmo teria de se operar relativamente a *Corte na aldeia* se esta obra se pudesse arrumar sob a etiqueta da contística, se não se destacasse como um dos expoentes máximos do

---

[7] Este contismo é perfeitamente destrinçável, na mesma época, do filão da novelística, no qual se arrolam nomes como os de Francisco Rodrigues Lobo (na sua trilogia pastoril), Diogo Ferreira de Figueiroa, Elói de Sá Sotto Maior, o Morgado da Silveirinha, Manuel Quintano de Vasconcelos, o Padre João Nunes Freire, Baltasar Gonçalves Lobato, Padre Alexandre Gusmão, Frei Lucas de Santa Catarina, Teresa Margarida da Silva e Orta, o Marquês Pereira, Gaspar Pires Rebelo, o padre João Nunes Freire, D. Francisco Manuel de Melo, Gerardo de Escobar, Mateus Ribeiro, Leoniz Pina e Mendonça, Frei Boaventura Machado, Duarte Lopes Rosa, Manuel Malheiro Leite, Nuno Marques Pereira, Sóror Madalena da Glória, Teodoro de Almeida, o padre Bartolomeu de Quental, Frei Alexandre do Espírito Santo Palhares, Francisco de Paula Cardoso de Almeida e Vasconcelos, António Henriques Gomes, Francisco Botelho de Morais e Vasconcelos, sem incluir as novelas que circulavam em cordel e outras obras anónimas (Ferreira, 1981).

[8] Supico de Morais adverte, na «Protestaçam», que «nem sempre se aprova a substãcia do que nelles [apotegmas] se diz, mas só se louva a argucia, promptidaõ, modo, ou galantaria, com que se disseraõ». (Pedro José Supico de Morais, 1720).

género dialógico em Portugal e se o seu autor não se tivesse notabilizado pela faceta de novelista, com a sua trilogia pastoril.

Se a consideramos neste lugar é porque, sendo anterior às obras dos canonizados contistas de Seiscentos e Setecentos, tem a particularidade de teorizar sobre o modo de contar narrativas breves na conversação e de o exemplificar, nomeadamente nos diálogos X e XI, como já se viu, como também de constituir, ela própria, um florilégio de concisas narrativas, colocadas ao serviço, não de um intuito qualquer moralizador, mas da argumentação e do deleite.

Quanto ao primeiro aspecto – o da teorização/exemplificação –, cabe dizer que a obra não é única no género na Europa, não obstante a sua originalidade. Com a conversação por pano de fundo, já Castiglione, em *Il libro del Cortegiano* (1528) e Boscán, na tradução deste (1534), Giovanni della Casa, em *Il Galateo* (1558) e Lucas Gracián Dantisco na sua versão do *Galateo Español* (1593), ou Stefano Guazzo, em *La Civil Conversazione* (1574), só para citar os mais conhecidos, dedicavam alguns dos capítulos das suas obras ao contar «novelle», ao «favellare disteso» e «continuato» ou «ablar continuado», ao modo de contar «novelas y cuentos», o que vem demonstrar até que ponto a importância da narração no conversar estava na ordem do dia. *Corte na aldeia*, ao estar estruturada em diálogos, na esteira de *Il libro del Cortegiano* ou de *La Civil Conversazione*, representa essa sociedade que se compraz na conversação, consciente como está de que desta depende o posicionamento e a aceitação social, de que, no fundo, é ela que faz o cortesão perfeito.

Os exemplos de narrativas apresentadas nos dois capítulos mencionados preenchem, pois, uma função didáctica, apoiada na própria teorização que à volta deles é feita. Mas a apetência narrativa das personagens, que se revelam contadores compulsivos, não se esgota nessas duas noites. Bem pelo contrário: a obra é perpassada por curtas narrativas que imprimem aos diálogos um ritmo suspensivo e descontínuo e cujo papel é, sem dúvida, paralelamente ao de tecer a trama argumentativa, proporcionar o deleite e o divertimento. Inúmeros *exempla*, alguns com laivos de narratividade, outros meramente alusivos ou reduzidos a ditos, seleccionados a partir de fontes eruditas antigas ou modernas, conferem, no essencial, credibilidade ao enunciador e às suas teses. Mas outros trechos, em geral, com uma tessitura textual mais complexa, embora variável, explicitamente apresentados, nas margens do texto, como «histórias» e «contos» (contos «galantes»), entre os quais figura ainda uma fábula, sem deixarem de estar ao serviço das teses expendidas, ilustram uma sociedade que se diverte a contar e a ouvir narrativas de forma gratuita. A perspectiva edificante não é, todavia, completamente descurada, assomando, por exemplo, na história do jovem avaro e até na história da peregrina, em cuja trama, alguns dos coloquiantes se acharão envolvidos.

O espaço que Lobo outorga às «histórias fingidas», assim denominadas quando as personagens, no início do primeiro diálogo, instauravam a diatribe entre os livros

de cavalaria e os livros de história verdadeira, não só insinua uma certa inclinação do próprio autor para a «ficção» e para a apologia do *delectare* que dela pode emanar, como prova que elas constituem o género mais adequado à conversação informal dos encontros cordiais e, sobretudo, demonstra o prazer do contar, entendido aqui como actividade oral.

O recurso à estratégia dialógica, através da qual o autor partilha esse acto com diversas vozes, permite, de modo privilegiado, a simulação do «dizer», da pronunciação das tais narrativas breves, por outras palavras, concorre para uma impressão de oralização, ainda que elas sejam escritas, porque reprodução escrita de uma prática oral é também o próprio diálogo, cuja opção é legitimada por uma sociedade da conversação que *Corte na aldeia* recria e para a qual aponta modelos de bem dizer e bem contar.

Esta espécie de «narrofilia», se nos é permitido o neologismo, grassa, na centúria de Seiscentos assim como na seguinte, em escritos vários, verdadeiras antologias que, no entanto, não se assumem como tal, porque, pelo menos, em teoria, o acto de narrar só tem legitimidade se enquadrado doutrinalmente ou se os contos servirem de exemplo. Citem-se os *Paralelos de Príncipes e varões ilustres* (1623), de Francisco Soares Toscano, o *Casamento perfeito* (1630), de Diogo de Paiva de Andrade, a *Nova Floresta* (1706-28), do Padre Manuel Bernardes, o *Conselheiro fiel* (1727), de Frei Manuel Guilherme, ou *Hora de recreio* (1742), de João Baptista de Castro – títulos que reúnem, para além de ditos e outras formas narrativas, contos de extensão variável, mas, em geral, bem mais longos do que estabelecera Rodrigues Lobo, extraídos das mais variadas fontes, desde as livrescas às populares (orais), em certos casos, identificadas nas margens ou no corpo do texto, investidos de um cunho moralizador e recreativo ou destinados a serem usados nos «púlpitos» ou nas «conversações dos discretos» (Bernardes, 1706: 3), às vezes introduzidos sem anúncio prévio, outras vezes colocados apenas sob curtos títulos temáticos ou encimados pelos nomes dos protagonistas ou ainda convocados para ilustrar máximas, simplesmente enunciadas ou sucintamente explicadas e, como na *Nova Floresta*, como pretexto para reflexões.

Se bem que muitos tenham uma fonte erudita ou já tenham entrado no circuito escrito, alguns dos contos assim recolhidos, ainda que veiculados pela palavra escrita, conservam características que revelam a sua origem: expressões como «Houve um homem tão pobre...» (*Hora de recreio*) e as típicas indefinições deste tipo de narrativa acerca das personagens, do tempo ou do lugar revelam essas raízes. Nem nos casos de textos que já circulariam em fontes escritas, os autores/compiladores transcrevem propriamente narrativas, daí que surjam adaptações e versões livres[9]. O contar é um recontar que resiste à tendência cristalizadora da escrita e que se apoia na liberdade

[9] Manuel Consciência, um dos contistas da época, considera que só não é «furto» apoderar-se alguém dos «outros» se se variar (prólogo de *Academia universal*).

do instante da dicção. Não será de estranhar que na homiliética contra-reformística, um dos redutos do *exemplum* pós-medieval, haja marcas de oralidade, na medida em que é indissociável da pregação (Bremond, 1982: 43).

No *Báculo pastoral*, de Francisco Saraiva de Sousa (1624), voltamos a deparar com um «diálogo» de tipo pedagógico-catequético, construído segundo o esquema pergunta-resposta, supostamente entre mestre e discípulo, ao longo do qual o primeiro expõe os aspectos doutrinais que estruturam o livro. Curiosamente, porém, a tarefa de contar não é exclusiva daquele que tem o ascendente do saber. Contar é, portanto, um prazer de todos ou não fosse a origem do conto ela própria popular.

Claro que o recurso ao diálogo facilita a encenação da palavra em directo, apesar de a fonte confessada da maioria das narrativas ter sido a «lição dos livros mais espirituaes». Até mesmo quando as personagens afirmam terem ouvido a história, elas não se eximem em indicar a fonte escrita, garantia de fidedignidade («Eu tenho ouvido a este propósito contar hũa história muy gostosa e exemplar, o autor he o Doutor ...»), o que vem demonstrar que a cultura escrita pode entrar ou reentrar no circuito da oralidade e permanecer simuladamente aí, através do diálogo, que, convém relembrar, é um género escrito[10].

Em *Aves ilustradas*, os indícios de teatralização no contar são também mais perceptíveis porquanto, sem se tratar de diálogos, se encena, em cada um dos discursos que compõem a obra, uma interpelação por parte de uma ave a religiosas com cargos no mosteiro[11]. É no seio desses discursos/falas, com características apologais – ao longo dos quais as aves alegam conselhos e avisos, apoiados em ampla erudição, às vezes, expressos em tom veemente –, que surgem as narrativas-exemplo, apólogos ou contos, extractados de escritores da Igreja, de sermões de Padre António Vieira, de autores místicos e moralistas cristãos. Não ficam dúvidas quanto ao modo de retransmissão de tais trechos: os verbos de percepção, o uso do imperativo e os deícticos remetem para uma comunicação *in praesentia* que, não obstante, assenta numa reescrita. Atente-se, a este título, no elenco de expressões que seleccionámos: «Vede agora, senhora ...», «a cujo propósito vos contarei um apólogo» e «agora ao mesmo propósito vos contarei um sucesso, que não é apólogo» – expressões estas usadas pela andorinha que se dirige à vigária – ; «Ao propósito (...) vos trarei um conto», pelo bico do rouxinol que fala com as sacristãs; «E ouvi um apólogo que vos vem a dar exemplo», no apelo da rola à celeireira; ou «ouvi para escarmento o que nos sucedeu uma vez que quisemos enfeitar-nos», na locução da coruja à roupeira, exemplo tanto mais credível porquanto se escora na vivência da contadora (*apud* Ferreira, 1981: 366, 368, 369, 378, 386, 393).

[10] Francisco Saraiva de Sousa, 1624, fl. [5v], 51v.

[11] Veja-se, a título de exemplo, o início do primeiro discurso entre a andorinha e a vigária: dizia a Prelada «Calai...calai andorinhas, que estrugis com esse desagradável canto. Aqui respondeu uma: mandai calar as freiras, e deixai cantar as aves...» (*apud* Ferreira, 1981: 365).

Através destas expressões, a (ave) narradora atrai a percepção sensorial das personagens e, com a delas, a do leitor/espectador que lê e, simultaneamente, assiste à cena, uma «ilusão de presenças» (Bastida, 2003: 29).

É, pois, do modo que temos vindo sumariamente a demonstrar que o conto, estreitamente ligado à ideia de recitação, se combina com a reflexão abstracta, mais coadunável com o processo de escrita.

É nossa convicção que estes contos «escritos», susceptíveis de serem lidos ou lidos e ouvidos, têm muito de contos «contados», de contos proferidos oralmente, passíveis de serem ouvidos em imaginação ou de causarem, no leitor, uma sensação de audição, ainda mais em obras que, de forma mais evidente, operam a teatralização do contar, através da atribuição de voz a personagens e da opção pelo diálogo, *mimesis* escrita da *performance* conversacional. Como afirma Nuno Júdice, «o conto não se dissocia do "contar", apesar da sua finalização escrita» (Júdice, 1988: 11).

Representará um tal comprazimento narrativo e, em particular, na pronunciação narrativa os resquícios de uma arte oral de contar que a escrita estaria a postergar? O facto de não se tratar mais do que de vestígios dessa tradição, subordinados a um discurso principal norteador, parece querer descrever o movimento de cedência progressiva de uma cultura oralizante, que, no entanto, ainda palpita pujante, sobretudo na ideia da conversação aprazível e na actualização da memória colectiva oral, a favor de um paradigma plasmado na escrita.

Incontornável é o facto de ser justamente essa textualidade narrativa, posta a descoberto pela *mise-en-scène* do contar, aquela que proporciona ao leitor/ouvinte/espectador o prazer estético (da leitura), proporcional ao do enunciador.

A escrita, em vez de o substituir, revela o gosto de contar, de dizer oralmente, mas também, e cada vez mais, o deleite de quem lê para se evadir e imaginar outros mundos: o do contador e o do que é contado.

«Histórias» ou «contos» – a distinção de Lobo que se esboroa nas modernas tipologias da contística – inscrevem-se no âmbito das narrativas breves, estando, por conseguinte, ligados a uma tradição oralizante. A sua recorrência nos textos referenciados atesta o prazer performativo do contar numa cultura que se materializa cada vez mais na escrita.

Critérios de transcrição

No caso das transcrições que fazemos das fontes, mantemos a grafia e a pontuação, apenas desenvolvendo abreviaturas e actualizando o *e*, o *s* e o *v*.

Bibliografia

Livros

BREMOND, Claude, LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-Claude (1982). *L'exemplum*. Brepolis: Turnhout-Belgium.

FERREIRA, João Palma (sel.) (1981). *Novelistas e contistas portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Maia: INCM.

LOBO, Francisco Rodrigues (1992). *Corte na aldeia e noites de Inverno*. Introdução, notas e fixação de texto de José Adriano de Carvalho. Lisboa: Presença.

MOISÉS, Massaud (1981). *O conto português*. S. Paulo: Cultrix.

SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2003). *Teatralidad y textualidad en el arcipreste de Talavera*. London: Queen Mary.

Artigo de livro

QUINT, Anne-Marie (2000). «Conto, história, novela - d'un mot à l'autre». In QUINT, Anne-Marie (dir.). *Les voies du conte dans l'espace lusophone*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 13-26.

Dissertações

JÚDICE, Nuno (1988). *O espaço do conto no texto medieval*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

Textos

ANDRADA, Diogo Paiva de (1630). *Casamento perfeito em que se contem advertências muito importantes pera viverem os casados em quietação, e contentamento; e muitas hystorias, e acontecimentos particulares dos tempos antigos, e modernos: diversos custumes, leys, e ceremonias que teverão algumas nações do mundo: com varias sentenças, e documentos de Autores Gregos, e Latinos, declarados em Portugues...* Lisboa: Jorge Rodriguez.

BERNARDES, Padre Manuel (1706-28). *Nova Floresta, ou silva de vários apotegmas e ditos sentenciosos, espirituais e morais, com reflexões em que o útil da doutrina se acompanha com o vário da erudição assim divina como humana*. Primeiro Tomo. Porto: Lello & Irmão.

CASTRO, João Baptista de (1742). *Hora de recreio, nas férias de maiores estudos e opressão de maiores cuidados*. Lisboa: Miguel Manescal da Costa.

CÉU, Sóror Maria do (1738). *Aves ilustradas em avisos para as religiosas servirem os ofícios dos seus mosteiros*. Lisboa: Oficina Miguel Rodrigues (1ª ed. 1734).

CONSCIÊNCIA, Manuel (1732). *Academia universal de vária erudição sagrada e profana em que se ilustram alguns lugares da Santa Escritura; propõem algumas questões eruditas e se referem diversas histórias e notícias não menos deleitáveis que úteis*. Lisboa: Nova Officina de Mauricio Vicente de Almeyda.

GUILHERME, Frei Manuel (1727). *Conselheiro fiel com máximas espirituais para convencer o entendimento e combater o coração do pecador esquecido...* Lisboa: Officina de Antonio Pedrozo Galram.

LOBO, Francisco Rodrigues (1619). *Corte na aldea, e noites de Inverno...* Lisboa: Pedro Crasbeeck.

MORAIS, Pedro José Supico de (1720). *Colleçam politica de apophthegmas memoráveis. Parte I e II.* Lisboa: Officina de Antonio Pedrozo Galrão.

SOUSA, Francisco Saraiva de Sousa (1719). *Báculo pastoral de flores de exemplos divinos colhidos de vária e autêntica história espiritual sobre a doutrina cristã, utilísssima não só para pregadores e pastores de almas, mas para todo o cristão que procura salvar-se e instruir seus filhos com bons exemplos.* Lisboa: Oficina de Miguel Menescal. (1ª ed. 1624).

Resumo: Francisco Rodrigues Lobo surge-nos, em *Corte na aldeia*, como o primeiro a tentar fixar um paradigma para a narrativa breve, nela fazendo aflorar, portanto, a noção de conto, ainda distante do género de ficção autónomo que hoje conhecemos sob a mesma designação.

Os séculos XVII e XVIII revelar-nos-iam o fulgor da arte de dizer histórias, testemunho provável de uma sociedade que se compraz na conversação, esta e aquela recriadas também nos diálogos do Lereno. Esse prazer do contar põe a descoberto uma textualidade narrativa que assoma, sobretudo, em obras de carácter eminentemente doutrinal.

Cremos tratar-se de uma etapa incontornável quando se pensa o conto lusófono em termos diacrónicos.

Abstract: Francisco Rodrigues Lobo appears to be the first author who in *Corte na Aldeia* has attempted to outline a paradigm of short narrative which encompasses the notion of tale quite distinct from the autonomous fictional genre that we have been calling short story.

Throughout the 17th and 18th centuries the art of story-telling was pervasive, thus hinting a society that takes extreme pleasure in conversation. Both activities have also been recreated in Lereno's dialogues. That pleasure in story-telling foregrounds a narrative textuality that predominantly emerges in doctrinal works.

We believe this to represent a decisive stage when one considers the lusophone short story in diachronic terms.

Recontos do Paraíso

António Manuel Ferreira

Universidade de Aveiro

Palavras-chave: Adão e Eva, conto, Eça de Queirós, Machado de Assis, Aquilino Ribeiro, Jorge de Sena.

Keywords: Adam and Eve, short story, Eça de Queirós, Machado de Assis, Aquilino Ribeiro, Jorge de Sena.

Depois o quê, amor? Depois mais nada,
– Que Jeová não sabe perdoar!
José Régio, «Adão e Eva» (*Poemas de Deus e do Diabo*).

O Deus do Antigo Testamento é possivelmente a personagem mais desagradável de toda a ficção.
Richard Dawkins, *A Desilusão de Deus*.

1. Calisto Elói de Silos e Benevides de Barbuda, o protagonista do romance *A Queda dum Anjo* (1866), de Camilo Castelo Branco, é um homem educado na leitura exigente dos clássicos – os portugueses e os greco-latinos. É também um católico respeitador da religião e das suas tradições. Mas a troca das agrestes terras de Miranda pelos sibaríticos salões lisboetas vai-lhe dulcificando e amolecendo o carácter rugoso. A dada altura da narrativa, no capítulo intitulado «Vai cair o anjo!», tenta conquistar a benévola atenção de uma dama, e recorre à argumentação bíblica, defendendo uma tese aparentemente iconoclasta, e em dessintonia com a sua formação política e moral. Segundo ele, o pecado original relatado no *Génesis* foi um benefício para a Humanidade; e tenta convencer Adelaide – a dama desejada – de que na árvore paradisíaca tocaram

Adão e Eva, e fizeram bem. Eis o argumento: «Maior crime seria a resistência a Eva que a Deus. Perdoe-me o Céu a blasfémia!...» (Castelo Branco, 1986: 924). Calisto, como Adão renascido, encontrará a sua Eva libertadora em Ifigénia, a bela e jovem viúva brasileira que, involuntariamente, também libertará Teodora, a feia e menos jovem esposa do anjo caído.

O episódio genesíaco, tão ardilosamente desconstruído pelo herói camiliano, tem constituído um motivo recorrente da arte ocidental, desde a grande pintura à publicidade, como relembra Marie-Hélène Piwnik, quando, num ensaio sobre Eça de Queirós, refere o quadro «Adão e Eva» (1504), de Dürer, cujo par edénico, refigurando os cânones da beleza clássica, pode ainda hoje ser matricialmente encontrado, segundo a ensaísta, «dans des publicités dénudant l'homme ou la femme» (Piwnik, 1997: 420). Também a literatura tem revisitado, de diferentes modos e com distintas intenções, a narrativa mítica e veterotestamentária da criação do Homem. Desde os célebres e divertidos *Excertos do Diário de Adão* e *Diário de Eva*, escritos por Mark Twain[1], até aos romances contemporâneos de vocação feminista, o tema tem sido abundantemente recriado por escritores de diversificadas proveniências.

No domínio das literaturas em língua portuguesa, interessam-me, por ora, os contistas[2], e pretendo destacar quatro casos: os contos «Adão e Eva no Paraíso», de Eça de Queirós; «Adão e Eva», de Machado de Assis; «Triunfal», de Aquilino Ribeiro; e «Paraíso Perdido», de Jorge de Sena. Recontando a mesma história, e lidando, consequentemente, com os mesmos materiais diegéticos, cada um dos quatro textos articula-se segundo uma dupla perspectiva: «recontar» significa, neste contexto, «reavaliar» e «narrar de novo»; ou seja, o saldo estético diferenciador resulta de postulados hermenêuticos e de processos discursivos divergentes. E, como é evidente, a tessitura discursiva e o substrato heurístico de cada texto reflectem a cosmovisão e os estilemas dos respectivos autores. É, portanto, compreensível que os quatro contos sejam diferentes, tanto no plano formal como nos pressupostos semântico-pragmáticos.

2. «Adão e Eva no Paraíso», de Eça de Queirós, foi publicado em 1897, no mesmo ano em que surgiram dois outros contos famosos do autor: «A Perfeição» e «José Matias». Trata-se, pois, de obras da chamada última fase de Eça, hoje em dia muito valorizada, e que, em certos momentos, parece reconsiderar, em tom palinódico, as produções mais claramente naturalistas do escritor. Ou, como diz Maria Helena Santana, este conto «representa uma fase já distante do realismo-naturalismo», podendo ser

[1] Em português existe uma tradução recente, levada a cabo por Hugo Freitas Xavier (2004). *Excertos dos diários de Adão e Eva*. Lisboa: Cavalo de Ferro Editores.

[2] No domínio da poesia são relevantes, por exemplo, os casos de José Régio e de António Osório. Deste último poeta é muito importante o livro *Adão, Eva e o Mais*, publicado, com ilustrações de Manuel Cargaleiro, em 1983.

enquadrado «no conjunto da ficção alegórica de inspiração cristã, uma das vertentes mais fecundas do imaginário queirosiano» (Santana, 2007: 261). Pensemos, por exemplo, na diferença estético-ideológica existente entre «Singularidades de uma rapariga loura», publicado em 1874, e «José Matias», embora a intrusão afectiva do narrador nos dois textos atenue, no primeiro caso, a visão desapiedada que lhe subjaz.

Segundo Maria Helena Nery Garcez, detecta-se em «A Perfeição», «José Matias» e «Adão e Eva no Paraíso» uma relação temática, reveladora de uma preocupação a que não é alheia, nomeadamente em «José Matias», a figura trágica de Antero de Quental[3]. Na verdade, é possível ler os três contos à luz de uma antinomia entre real/ideal, com desenvolvimento extensivo às noções de perfeição/imperfeição, características que fundamentam, em certa medida, o universo agónico do poeta «que era um santo»[4].

Em «A Perfeição», a resistente humanidade de Ulisses consegue vencer, pela argúcia argumentativa e contumaz, o canto de sereia da deusa Calipso. A deusa e a sua ilha paradisíaca são perfeitas, isto é, terminadas, fora do tempo e do devir histórico. Pelo contrário, Ulisses é imperfeito, está em construção, é um ser no tempo. Consequentemente, a perfeição divina não interessa ao homem, e Ulisses prossegue os seus errores; opta pela humana imperfeição de Penélope, amando-a «pelo que ela tem de incompleto, de frágil de grosseiro e de mortal», e «apetecendo a sua companhia congénere» (Queirós, 2002: 236).

Em «José Matias», acontece precisamente o inverso. O doentio apaixonado de Elisa, resguarda-se num casulo de hipostasiado idealismo, que pode, como afirma demasiado assertivamente Maria Filomena Mónica, exemplificar «o pessimismo sexual que a tradição judaico-cristã herdara dos gnósticos» (Mónica, 2007: 169). Mas, mais do que isso, José Matias também representa, de forma extrema e – digamos – um pouco inverosímil, a impotência, não apenas estritamente sexual, mas humana, em contexto mais alargado. Dominado por uma visão neoplatónica do amor que, na verdade, pouco tem de platónico, porquanto não existe amor platónico sem corpo, José Matias é um caso patológico de irresolúvel incapacidade de aceitar, ao contrário do shakespeariano Falstaff, «o amor gorduroso da vida» (Campos, 2002: 306), de que fala, sem pretensões idealizantes, o hiperlúcido Álvaro de Campos. Repare-se que Elisa aceita, como *domina* petrarquista humanamente disponível, a adoração insana do seu infeliz enamorado, e quando ele morre, manda-lhe, como última declaração afectiva, um ramo de roxas

---

[3] «Esses três contos têm muito em comum. Revelam, nas cogitações do Eça maduro, a avaliação que estava fazendo da cultura de seu século e – arrisco-me a dizer – conclusões que, de algum modo, havia tirado da obra e do convívio com um de seus mais próximos companheiros de geração» (Garcez, 2000: 241).

[4] No célebre texto «Um génio que era um santo», Eça diz de Antero o seguinte: «O seu espírito só se interessava pela essência pura das ideias; – e creio que dos seus tempos de propagandista lhe ficara uma pudica repugnância pelo manejo directo dos homens e dos factos» (*Apud* Garcez, 2000: 243).

violetas, indicadoras da paixão correspondida[5]. No entanto, não sucumbiu à doença do ideal e da paixão assexuada. Morto o primeiro marido, voltou a casar, e morto também o segundo, traz de Beja para Lisboa um «belo moço, sólido, branco, de barba escura» (Queirós, 2002: 218), que, como mulher rica e sábia, coloca à sua inteira disposição, confirmando assim a insinuação do narrador quando diz o seguinte: «Talvez a adorável mulher pertencesse à bela raça daquela marquesa italiana, a marquesa Júlia de Malfieri, que conservava dois amorosos ao seu doce serviço, um poeta para as delicadezas românticas e um cocheiro para as necessidades grosseiras» (ibid.: 123).

Evidentemente, o primeiro marido de Elisa não constitui para José Matias uma ameaça, porque é velho e doente, e, portanto, previsivelmente desarmado nas batalhas de Eros[6]. O mesmo não acontece com o segundo marido, um Torres Nogueira de «negros bigodes», «carnudos braços» e «o rijo arranque de um antigo pegador de touros» (ibid.: 212)[7]; nem, sobretudo, com o fogoso amante alentejano.

Em suma, o conto «José Matias», tão encomiasticamente exalçado pela crítica – até mesmo pelo criterioso Machado de Assis[8] –, interessa-nos, neste contexto, apenas como exemplo da resolução fracassada de um postulado antinómico. Ulisses opta virilmente pela imperfeição realista; José Matias é compelido a enveredar pela perfeição idealista e deletéria. Curiosamente, apesar da evidente empatia do narrador pelo seu herói, quem conquista a simpatia do leitor – pelo menos deste leitor que vos fala – é Elisa. E se recordarmos o remate do conto «Singularidades de uma rapariga loura», facilmente percebemos que quem nos fica na memória não é Macário e o seu obtuso moralismo, mas a fragilidade de Luísa, diluindo-se na distância, afastando-se, cinematograficamente, com o colorido esmaecente do «seu vestido azul» (ibid.: 34). Ou seja, quem permanece são as mulheres. Creio que o mesmo acontece em «Adão e Eva no

---

[5] Maria Helena Nery Garcez tece interessantes comentários sobre a simbologia das flores em «José Matias», e diz o seguinte acerca das violetas: «As violetas, roxas, são paixão, tanto no sentido ativo quanto no passivo do termo. Espalhadas sobre a cova de José Matias, são uma apaixonada declaração de amor de Elisa ao amante espiritual, mas não só. Através delas, Elisa também manifesta reconhecer a intensa paixão que José Matias lhe dedicava e a dolorosa paixão que por amor sofreu. José Matias foi paixão» (ibid.: 247).

[6] «Verdade seja, aquele digno diabético, tão grave, sempre de *cache-nez* de lã escura, com as suas suíças grisalhas, os seus ponderosos óculos de ouro, não sugeria ideias inquietadoras de marido ardente, cujo ardor, fatalmente e involuntariamente, se partilha e abrasa» (Queirós, 2002: 206).

[7] «O que o torturava, meu amigo, o que lhe cavara longas rugas em curtos meses, era que um homem, um macho, um bruto, se tivesse apoderado daquela mulher que era sua (...) E o Torres Nogueira, esse, rompera brutalmente através do seu puríssimo amor, com os negros bigodes, e os carnudos braços, e o rijo arranque de um antigo pegador de touros, e empolgara aquela mulher – a quem revelara talvez o que é um homem!» (ibid.: 211-212).

[8] «Publicado a 25 de Junho de 1897, *José Matias* foi imediatamente considerado uma obra-prima. Até Machado de Assis, que tão duro fora com Eça aquando da publicação de *O Primo Basílio*, reconheceu que era "lindo"» (Mónica, 2007: 167-168).

Paraíso». Com efeito, esta narrativa – é difícil dizer «conto», tantas são as excrescências romanescas e ensaísticas[9] – pretendendo representar literariamente, e de forma crítica, a teoria darwinista da evolução do Homem, confere o papel determinante à mulher. Apesar da figuração igualmente simiesca dos pais da Humanidade, é Eva quem assegura os factores de socialização[10], se exceptuarmos o surgimento da necessidade artística[11] – e temos, neste pormenor, abundantes argumentos para possíveis leituras contemporâneas de duvidosa eficácia hermenêutica.

O conto «A Dor» (1881), de Fialho de Almeida[12], é um texto literário muito interessante: curto, denso e inventivo. Reflectindo o clima mental de cientismo antropológico de cariz darwiniano[13], ficcionaliza uma situação que permite ao primeiro homem entender, de forma sincronicamente diacrónica, o seu processo de humanização. Perturbado pela inquietação racional, a personagem do conto pede explicações ao «velho deus das selvas», uma «alta figura cingida de cachos e coroada de flores, com barbas de musgos e vasta cabeleira de relvas verdejantes» (Almeida, 1971: 316). E a resposta do deus é digna de um filme de terror: o homem é aconselhado a abrir primeiro a cabeça do filho e a observar-lhe com atenção o cérebro, fazendo, em seguida, a mesma operação com o pai. Comparando a complexidade da matéria encefálica do filho, em contraste com a maior simplicidade do cérebro do pai, apresentado como «o último *orango*» (ibid.: 315), o homem, compreende o seu estatuto de transição entre o animal e o humano. Percebe, portanto, num só momento, de onde vem e para onde vai. E o factor responsável pela

---

[9] Maria Helena Santana diz claramente que o principal hipotexto de «Adão e Eva no Paraíso» é o livro *Elementos de Antropologia*, de Oliveira Martins. Segundo a ensaísta, muitos dos episódios do conto queirosiano provêm directamente desta obra, e Eça «quase se limita a amplificá-los, imprimindo-lhes o pitoresco da sua prosa magistral. Não se trata portanto de uma simples fonte informativa mas de um diálogo intertextual entre ambos os autores, que se manifesta ainda ao nível da estratégia discursiva e no teor didáctico das interpretações» (Santana, 2007: 262). Esta preciosa informação de Maria Helena Santana justifica, de certo modo, a natureza ensaística da narrativa de Eça, bem como a sua frágil estrutura contística.

[10] Como afirma Maria Helena Santana, este é um dos elementos que permitem estabelecer uma ligação genética entre o texto de Eça e o de Oliveira Martins. Com efeito, as considerações martinianas sobre a importância da mulher são praticamente similares à caracterização de Eva na narrativa de Eça (ibid.: 263).

[11] «E Adão (oh, estranha tarefa!) muito absorto, tenta gravar, com uma ponta de pedra, sobre um osso largo, os galhos, o dorso, as pernas estiradas de um veado a correr!...A lenha estala. Todas as estrelas do céu estão presentes. Deus, pensativo, contempla o crescer da humanidade» (Queirós, 2002: 150).

[12] Este conto também é referido por Marie Hélène Piwnik (1997: 421-422), e por Maria Helena Santana, que acrescenta ainda o romance *Cartas de Amor*, de Teixeira de Queirós, uma obra que tematiza «também o impacto cultural da antropologia darwiniana» (Santana, 2007: 265).

[13] Sobre a recepção da obra de Darwin em Portugal, nomeadamente em autores do século XIX, veja-se o livro de Ana Leonor Pereira (2001). *Darwin em Portugal (1865-1914). Filosofia, História, Engenharia Social.* Coimbra: Almedina.

transição evolucionista é a posse da razão, da capacidade de pensar, e, consequentemente, de sofrer. A dor que dá título ao conto é precisamente essa cisão entre a vida inconsciente, representada pelo *orango* derradeiro, e a consciência de si e do mundo, latejante no primeiro homem, e que terá continuado desenvolvimento no seu filho.

Enfatizando a razão como motivo de sofrimento e angústia, o conto de Fialho ressuma um pessimismo antropológico que o coloca no território ideológico de «Adão e Eva no Paraíso», de Eça. O primeiro homem ainda pede ao velho deus que o liberte da inteligência e o faça voltar à «inconsciência rude do *orango*» (ibid.: 329); mas o pedido é recusado, e o conto termina da maneira seguinte:

> E desde então esse animal vaidoso, julgado o mais perfeito e o mais livre dos seres vivos, tornou-se no miserável escravo que eternamente geme sob o chicote do seu verdugo – esse verdugo que se chama: o Pensamento. (ibid.: 320)

Enquanto texto contístico, «A Dor» é claramente mais bem conseguido do que «Adão e Eva no Paraíso». Tudo o que existe de redundante e desnecessário na narrativa queirosiana é reduzido ao essencial mais depurado no conto de Fialho. Mas, repito, coincidem ambos na mesma visão negativa das faculdades da razão, apesar da dolente ironia queirosiana. Com efeito, creio ser no remate que «Adão e Eva no Paraíso» se transforma num texto instigador e paradoxal. Depois da minuciosa enumeração dos passos que conduzem o homem ao patamar superior da Humanidade – são dados como referências tutelares «a formosa Helena» para Eva e «o imenso Aristóteles» para Adão (Queirós, 2002: 151) – a conclusão constitui um anticlímax em tom lamentoso e dubitativo. Melhor seria ter ficado à solta na floresta primordial, vivendo a vida sem pensar nela. Parece, portanto, tratar-se mais de *involução* do que de *evolução*.

Resta, como possível ponto de fuga, a obediência a Deus e aos seus mandamentos, aceitando de bom grado as suas leis inexoráveis, porque, embora tenhamos a capacidade de o pensar, Deus não permite que o possamos compreender; devemos apenas amá-lo, estendendo o amor a todos as criaturas: animais, vegetais e minerais. Todavia, este remate teológico de «Adão e Eva no Paraíso» nada tem de vulgar e piedoso. Eça de Queirós, como poeta-profeta – repare-se que o remate é intensamente lírico – anuncia-nos uma religião sincrética e ecuménica, cujo Deus único se concretiza em diversas paragens e em diferentes figuras. O Messias da Galileia é apenas mais uma dessas corporizações de Deus, a par de outra que se manifestou: «sob as mangueiras de Veluvana», e «nos vales severos de Yen-Chu» (ibid.: 152). Podendo ser lidas à luz da mensagem cristã, as últimas frases do texto são, portanto, igualmente budistas; e recorde-se que uma das tentativas de colmatar o vazio evangélico que elide a juventude de Jesus consiste, precisamente, na sugestão de que ele terá passado pela Índia, onde poderá ter contactado com a religião budista, cujos ensinamentos incorporou na sua mensagem redentora.

Por outro lado, ao adoptar um discurso preponderantemente lírico, o remate de «Adão e Eva no Paraíso» aproxima-se de uma cosmovisão científico-filosófica antiga e muito contemporânea: isto é, tudo o que se conhece partilha a mesma matéria básica, desde o Homem às estrelas. Os filósofos gregos, particularmente Leucipo, Demócrito[14] e Epicuro, bem como Lucrécio – o poeta latino que no livro *De Rerum Natura* dá forma literária à lição epicurista –, revelaram-nos a universalidade dos átomos; e os modernos cruzamentos dos diversos ramos do saber, desde as ciências às artes, mantendo embora uma linguagem técnica específica, parecem assentar num mesmo princípio basilar: a realidade cognoscível é sempre complexa e compartícipe de um tecido de múltiplas relações. Por isso, o equilíbrio universal só pode resultar da consciência afectiva dessa radical fraternidade holística. Parece ser isso que nos diz Eça de Queirós nas frases finais do seu texto, quando defende que o amor que devemos dedicar a Deus consiste no seguinte:

> (...) que uns aos outros nos amemos, e que amemos toda a Sua Obra, mesmo o verme, e a rocha dura, e a raiz venenosa, e até esses vastos seres que não parecem necessitar o nosso amor, esses sóis, esses mundos, essas esparsas nebulosas, que, inicialmente fechadas, como nós, na mão de Deus, e feitas da nossa substância, nem decerto nos amam – nem talvez nos conheçam. (ibid.: 153)

Se nos restringirmos, como critério interpretativo, à famigerada, e nem sempre bem compreendida, ironia queirosiana, empobrecemos irremediavelmente o texto. Provavelmente, Eça de Queirós, como magnífico artista – e, neste contexto, artista, filósofo ou cientista têm uma validade equipolente – verbalizou uma visão do mundo que ultrapassa os limites dos postulados iniciais e intencionalmente motivadores da sua narrativa. E devemos reparar ainda num pormenor muito interessante: Eça adopta, na maior parte do texto, uma postura de teor científico acerca da evolução do Homem, mas a referência final a Deus coloca toda a interpretação nos moldes da hermenêutica católica nossa contemporânea. O professor Ratzinger – actual Papa Bento XVI – talvez não recusasse de todo a particular visão queirosiana. Na verdade, a Igreja Católica não nega a teoria da evolução darwinista, antes a reelabora de acordo com o pressuposto do «intelligent design» (desígnio inteligente), que tem raízes em São Tomás de Aquino – é o argumento teleológico, a quinta prova tomista da existência de Deus –; alcança grande desenvolvimento no Iluminismo setecentista[15], adquirindo hoje o estatuto de arma de combate filosófico e teológico. Ou seja, de acordo com o pensamento católico

[14] Veja-se, por exemplo, o seguinte fragmento de Demócrito: «Segundo a prática corrente, existe a cor, o doce, o amargo; na realidade, o que existe são átomos e vácuo» (Rocha Pereira, 1982: 236).

[15] Michael Lennon apresenta a síntese seguinte: «It's been around since the eighteenth century, when the world was conceived to be virtually a clock, it was so perfectly designed. Intelligent Design grows out of the Enlightenment» (Mailer, 2007: 145).

actualmente protagonizado por Ratzinger e o seu círculo de discípulos, a selecção darwinista, apontando o caminho da gradual complexidade e perfeição, demonstraria apenas o superior desígnio de Deus; é a sua mão de maestro atento e controlador que comanda a grande orquestra cósmica. Assim, Deus, como força criadora, não está apenas no início de tudo, afastando-se depois, como pretendem os deístas[16], mas acompanha o processo e funciona como ómega derradeiro e expectante.

Note-se, no entanto, que os defensores fundamentalistas do criacionismo não compartilham esta visão matizada do conceito de «intelligent design». Muito pelo contrário, persistem, em cruzada belicista, numa aceitação literal do texto do *Génesis*, recusando, portanto, quer os contributos científicos – evolucionistas e neo-evolucionistas[17] –, quer os preceitos da teoria literária, que encara o episódio adâmico como narrativa policodificada e, consequentemente, não refractária à complexidade genética e hermenêutica. E fazem parte integrante dessa complexidade o substrato histórico, não raras vezes declinado em deriva mítica, e, fundamentalmente, a dimensão simbólica, tanto na sua função transtemporal, como no seu rendimento pragmaticamente histórico. Não havendo outras formas predominantes de explicação, a narrativa mítico-simbólica funcionou como conhecimento aplacador da inquietação humana. Mas hoje já não é assim. E tanto o darwinismo ateu ou agnóstico, como as tentativas de concertação científico-teológica, levadas a cabo pela *intelligenzia* católica, sinalizam percursos intelectuais bem mais motivadores e construtivos do que a rendição acrítica à questionável verdade de um texto milenar.

O conto de Eça, situando-se numa zona filosoficamente dualista, não anula, portanto, a tradição judaico-cristã da criação do Homem, se entendermos essa tradição como texto não petrificado, mas semanticamente movente, e, por conseguinte, só assim capaz de ultrapassar os limites da mitologia historicamente situada. Refigurando literariamente um dado momento da teoria da evolução, o conto queirosiano não é deicida, nem sequer negligencia a participação divina. O cardeal Ratzinger parecia pensar da mesma maneira, quando afirmou o seguinte:

> A imagem cristã do mundo é que o universo, nos pormenores, surgiu num processo evolutivo muito complicado, mas que ele, no mais profundo, provém todavia do *Logos*. Traz, pois, em si a razão. (Schönborn, 2007a: 21)

---

[16] «Os deístas, que acreditam num Deus desprovido de atributos pessoais, também enfatizaram o argumento do "propósito natural"; é que daí decorria o enfraquecimento da revelação e da autoridade de qualquer igreja» (Formosinho, 1999: 181).

[17] «A evolução é uma escolha entre soluções possíveis e cuidará, então da reconstrução histórica da vida na Terra e das condições genómicas e ambientais que darão conta desta história evolutiva. E não de outra, também possível, mas não realizada aqui no nosso planeta. Assim nasceu o *neo-evolucionismo* que associa luta pela sobrevivência e auto-organização» (ibid.: 199).

E o arcebispo de Viena, cardeal Christoph Schönborn, num artigo intitulado «*Fides, Ratio, Scientia*. Sobre o debate do evolucionismo», defende, a dada altura, a seguinte opinião:

> A posição «criacionista» baseia-se numa compreensão da Bíblia que a Igreja Católica não partilha. A primeira página da Bíblia não é um tratado cosmológico sobre a origem do mundo em seis dias. A Bíblia não nos ensina «how the heavens go, but how to go to heaven».
>
> A possibilidade de o Criador utilizar também o instrumento da evolução pode ser acatada pela fé católica. (Schönborn, 2007b: 86)

Richard Dawkins, um dos cientistas darwinianos mais aguerridos e brilhantes da actualidade, informa-nos de que o próprio Darwin, enquanto jovem estudante universitário – e apenas nessa altura – também se deixou impressionar pela teoria do «intelligent design»[18]. As suas investigações ulteriores levaram-no, no entanto, a uma mudança radical de paradigma, estilhaçando por completo a visão tradicional do Homem como criatura superiormente desenhada por Deus, quer esse Deus seja o omnisciente criador veterotestamentário, quer seja o grande artista parcialmente falhado, de que fala, recorrentemente, Norman Mailer[19].

Gostaria de sublinhar que o pensamento de Eça, exposto em «Adão e Eva no Paraíso», não é nem científico[20] nem teológico. Também não pretende preencher nenhuma lacuna teórica – darwinista, criacionista ou católica. É apenas outra forma de ver, um outro discurso. O facto de as suas conclusões poderem ser consideradas à luz do pensamento teológico mais avançado do século XXI é apenas mérito da capacidade demiúrgica do artista.

3. Machado de Assis, como admirável e exímio contista, enfrentou o tema com recursos substancialmente diferentes dos de Eça de Queirós. Desde logo, não se coloca a questão genológica, porque «Adão e Eva» (1896) é um conto formalmente ortodoxo.

---

[18] «O argumento do desígnio é o único ainda utilizado, sendo também ainda, para muitos, o argumento infalível para arrumar com a questão. O jovem Darwin deixou-se impressionar por ele quando, ainda estudante universitário, o leu na *Natural Theology*, de William Paley. Infelizmente para Paley, o Darwin da maturidade varreu por completo a sua teoria» (Dawkins, 2008: 110).

[19] «God's sense of failure may be so deep as to mock our sense of failure. God, I believe, is, at present, far from fulfilling His own vision» (Mailer, 2007: 85-86).

[20] Filipe Furtado e Isabel Lousada recordam que nas *Crónicas de Londres*, Eça de Queirós escreve, a certa altura, o seguinte: «o Gorilha é, como sabem, o animal do qual o homem provém directamente segundo as teorias modernas». Os dois estudiosos comentam, desta forma, a errónea afirmação de Eça: «embora despercebidamente, o escritor veicula a chamada *monkey theory* (segundo a qual Darwin teria afirmado que o homem descendia dos macacos), uma das mistificações postas a correr pelas hostes criacionistas com o objectivo de denegrir o evolucionismo» (Furtado e Lousada, 2003: 207).

Usando habilmente a estrutura da narrativa encaixada, Machado cria uma situação diegética que permite inscrever, em nível hipodiegético, a intenção fundamental do conto[21]. Estamos na Bahia, durante um jantar burguês, com personagens banais e respeitadoras dos mais sólidos princípios morais e religiosos. Previsivelmente, a conversa decorre amena, superficial e inócua. Sabe-se que nada perturbará a placidez do serão, e, por conseguinte, pode-se falar, sem medo, mesmo de temas religiosos; será apenas mais um meio de alegrar o convívio. Além disso, está presente um frade carmelita, guardião seguro da dignidade exegética. No entanto, a mestria do contista vai defraudar a confiança das personagens, e justificar as expectativas do leitor, evidentemente mais avisado do que as personagens acerca da perversidade dos narradores machadianos.

Utilizando uma técnica própria de um grande contista, Machado recorre a um pormenor aparentemente despiciendo para iniciar a narração que justifica o conto. A história decorre no século XVIII, época de Luzes, de duvidosas certezas, de revisões e *recontos*. Um dos convivas do jantar é um «grande lambareiro» (Assis, 2007: 359), e a dona da casa anuncia «um certo doce particular» (ibid.: 359). Não conseguindo controlar o prazer antecipado, o glutão quis saber de que doce se tratava. Está assim dado o mote para a inscrição da história de Adão e Eva, porque a dona da casa, perante a simpática impertinência do convidado, «chamou-lhe curioso» (ibid.: 359). Deriva-se então para a curiosidade como traço caracterológico: será masculina ou feminina? E surge, de imediato, a questão sobre a responsabilidade da perda do Paraíso. Quem é culpado: Adão ou Eva? Numa pacífica guerra dos sexos, as senhoras condenam Adão; os homens responsabilizam Eva. Mas há uma personagem que não se manifesta – é o guloso juiz de fora, que tem uma versão muito particular da história, e cabe-lhe, por isso, a narração hipodiegética.

Como que advertindo o leitor para a natureza atípica do *reconto* do Paraíso que está prestes a surgir, o primeiro narrador machadiano tem o cuidado de nos dizer que o juiz de fora era bem conhecido do frade carmelita, e que este o considerava «um dos mais piedosos sujeitos da cidade» (ibid.: 359). Nada de receios, portanto. Convidado a recontar o episódio bíblico, o juiz – e é interessante tratar-se de um juiz, isto é, um decisor da verdade –, começa por dizer que não seguirá a lição do primeiro livro do Pentateuco, porque esse documento é apócrifo. Citará o livro autêntico, que nenhum dos presentes conhece, e nele se diz que «não foi Deus que criou o mundo, foi o Diabo» (ibid.: 360). Perante o pávido escândalo das senhoras alarmadas, o juiz prossegue a sua narração. No fundo, diz-nos que o mundo provém da colaboração partilhada por Deus e pelo Diabo; é uma obra feita de antinomias, de oposições complementares.

---

[21] A mesma técnica é usada no conto «O espelho – Esboço de uma nova teoria da alma humana», cujos pressupostos teóricos, lidando com a questão das antinomias, são fundamentalmente similares ao tema exposto em «Adão e Eva» (Assis, 2007: 154-162).

Cabe ao Diabo a parte tenebrosa e material; e deve-se a Deus a dimensão luminosa e espiritual. No que diz respeito a Adão e Eva, foram criados «ambos belos» (ibid.: 360) pelo Tinhoso, mas «só com ruins instintos» (ibid.: 360). Completando a obra, Deus «infundiu-lhes a alma, com um sopro, e com outro os sentimentos nobres, puros e grandes» (ibid.: 360).

Até aqui, a história é teologicamente proveitosa; resolve a questão do Bem e do Mal. Deus fica ilibado da responsabilidade do mal no mundo, e a culpa também não cai no privilégio do livre arbítrio humano, mas na maldade de Satanás. Há, contudo, a árvore, o fruto e a serpente. Adão e Eva aceitam submissos a proibição divina e «dormiam como dois anjos» (ibid.: 361), porque o poder de Deus era neles mais forte do que os maus instintos demoníacos. Mas o Diabo não gostou dessa alteração unilateral das leis laborais da criação. Ele também se julga com direito à partilha do produto mais apetecido. Curiosamente, muitos anos mais tarde, já no século XXI, Norman Mailer defende uma teoria muito semelhante à do narrador machadiano. Segundo o autor de *Os Nus e os Mortos*, o mundo e o Homem resultam das forças contrárias, mas colaborantes, de Deus e do Diabo. Deus não é omnipotente e o Diabo também não. Ambos estão em desenvolvimento, aprendendo com a evolução das suas criaturas; e continuam lutando um contra o outro, porque Satanás não abdica do seu direito de interferência[22]. Na perspectiva de Mailer, a monstruosidade do nazismo e o império irracional da técnica são manifestações tangíveis do predomínio demoníaco.

No conto de Machado, as coisas passam-se de modo similar. Por isso, o Diabo chama a serpente, apresentada como «fel rasteiro, peçonha das peçonhas» (ibid.: 361), e convence-a a tentar Adão e Eva, essas «duas belas criaturas» tão homericamente «altas e direitas como palmeiras» (ibid.: 361). E assim acontece. Esperta e venenosa, a serpente escolhe Eva como objecto de sedução, partindo do princípio de que ela será mais facilmente enganada, dando, portanto, resposta à pergunta do início do texto: quem é mais curioso: o homem ou a mulher? Segundo a serpente, «flor do mal» (ibid.: 362), é a mulher. E o catálogo de tentações que lhe apresenta é forte e irrecusável. À desarmada Eva é prometido apenas o seguinte:

> – Néscia! Para que recusas o resplendor dos tempos? Escuta-me, faze o que te digo, e serás legião, fundarás cidades, e chamar-te-ás Cleópatra, Dido, Semíramis; darás heróis do teu ventre, e serás Cornélia; ouvirás a voz do céu, e serás Débora; cantarás e serás Safo. E um dia, se Deus quiser descer à terra, escolherá as tuas entranhas, e chamar-te-ás Maria de Nazaré. (ibid.: 362)

---

[22] «The two remain in deep contest with each other. The Devil, therefore, would not wish to be excluded completely from the possibility of rebirth. The Devil might desire to have some of His rich people taken care of» (Mailer, 2007: 110).

Nós, leitores, sabemos que Eva foi tudo isso e muito mais, mas a personagem que ouve a serpente não sabe, claro, e escuta todo o catálogo de honrarias e prazeres com impassível e inesperada indiferença. Adão aproxima-se e confirma a resposta negativa da mulher: «nada valia a perda do paraíso, nem a ciência, nem o poder, nenhuma outra ilusão da terra» (ibid.: 363). Eva e Adão não cedem, pois, aos encantos da humanidade. São conduzidos ambos ao etéreo assento divino, «ao som de todas as cítaras, que uniam as suas notas em um hino aos dois egressos da criação...» (ibid.: 363).

«Aos dois egressos da criação» diz o texto de Machado. O mundo fica, portanto, entregue à serpente, ao Diabo, ao mal. Mas se Adão e Eva são «egressos», não haverá nisso algo de traição e de pusilânime assentimento à prepotência divina? É que, mesmo com a desistência do par edénico, o mundo continua, não é destruído. Mas o final do conto desconstrói, com a bonomia complacente do frade carmelita, a original história do juiz. Conclui assim o inventivo contador: «- Pensando bem, creio que nada disso aconteceu; mas também, D. Leonor, se tivesse acontecido, não estaríamos aqui saboreando este doce, que está, na verdade, uma coisa primorosa» (ibid.: 364). Este remate recoloca a história bíblica no seu verdadeiro plano; ou seja, o pecado – o da gula, ou o de Adão e Eva – é um factor imprescindível do nascimento da Humanidade. Sem pecado, não há ser humano. Fica-nos, no entanto, a interrogação curiosa: porquê este *reconto*, aparentemente tão piedoso?

Cumprindo por inteiro os desígnios de Deus, Adão e Eva, mesmo espiritualmente nobilitados, acabam por prescindir de uma parte essencial da sua unidade criacionista: a contribuição do Diabo. Aceitando tão docilmente a entrada no céu, recusam a humanidade, em favor de um angelismo redutor; obedecendo a Deus, traem a sua natureza fundadora. É por isso, creio, que o final do conto, em registo irónico e cínico, parece recusar a trânsfuga atitude de Adão e Eva. Optar pelas exigências de Deus seria recusar a possibilidade de haver aquele doce, que estava «na verdade, uma coisa primorosa». Seria recusar a deliciosa imperfeição humana.

E regressamos assim, por outra via, às antinomias queirosianas. A história inventada pelo juiz de fora machadiano assemelha-se, no fundamental, à fantasia de Ogígia, a tentadora ilha de Calipso. Obedecer à deusa ou ceder a Deus configuraria o mesmo tipo de desistência. Ulisses rebela-se, seguro e voluntarioso; Adão e Eva, libertados do quadro idílico, também assumem, no espaço derradeiro do conto, o estatuto de condenados a viver, como seres imperfeitos. Mas, curiosamente, aproximando o texto de Eça do de Machado, parece ser possível dar conta de um importante matiz semântico. A representação, estranhamente darwinista, do texto de Eça, lamentando a perda da inocência animal, transforma a fase simiesca da evolução num éden heterodoxo. Isto é, elidindo quase completamente o relato bíblico, Eça parece sugerir, em tom nem sempre irónico, a supremacia de uma outra narrativa mítica, aparentemente caucionada pela ciência.

Pelo contrário, Machado de Assis, reinventando o mito genesíaco, recoloca-o num paradigma de interpretação humanista. A referência ao doce, na parte final do conto, não é apenas um indício estrutural, que reata o *incipit*, mas é também um elemento axiológico, portador de uma afirmação antropologicamente vital. E repare-se que os dois escritores adoptam um registo estilístico muito diferenciado, no remate das suas narrativas. Eça acentua os tons realistas – digamos assim – na maior parte do texto, para ensaiar, no remate, um voo lírico, profético, mas desalentado. Machado liriciza a narrativa hipodiegética, retomando, no fim, um discurso mais realista e prosaico. Isto é, apesar do pessimismo antropológico que parece enformar a visão do mundo dos dois escritores, o conto de Machado de Assis termina com uma nota de optimismo quotidiano, talvez ditado pela resistente solaridade tropical, que, como é sabido, não inspirava a musa entristecida do último Eça. Nem a última nem as outras, porquanto, como recorda Maria Filomena Mónica, a inspiração abandonara o escritor «durante a estadia nas Antilhas espanholas» (Mónica, 2007: 160)[23]. Afinal, Hippolyte Taine, um pensador tão pouco valorizado pela crítica literária pseudocientífica do século XX, talvez tivesse alguma razão quando salientava a importância cultural das circunstâncias espaciotemporais na reinvenção artística do mundo. Ou de Deus.

4. «Paraíso Perdido», de Jorge de Sena, mais do que evocar a obra célebre de Milton, constitui uma afirmação antecipada do idiossincrático antropocentrismo do autor. O conto faz parte de um díptico – completado por «Caim» – e os dois textos perfazem a totalidade orgânica do livro *Génesis*, publicado em 1983[24], mas as datas de escrita são, respectivamente, 1937 e 1938. «Caim» é a continuação natural de «Paraíso Perdido»; os dois contos devem, pois, ser lidos em conjunto, como partes inseparáveis de uma mesma unidade sémico-narrativa. Aliás, alguns pormenores discursivos de «Caim» reactivam os liames de continuidade diegética com o conto anterior[25]. Quando escreveu *Génesis*, Jorge de Sena estava na casa dos 18/19 anos, e a sua obra literária estaria dando os primeiros passos. Compreende-se, por isso, o carácter incipiente da

---

[23] «Os anos finais de Eça foram tristes. A saúde piorou, o que o levou a ter cada vez mais dificuldades em trabalhar. Foi então, enquanto escrevia e reescrevia alguns livros, que passou a redigir contos, muitos deles, como *A Aia*, *Frei Genebro*, *O Tesouro*, passados em épocas remotas» (Mónica, 2007: 164).

[24] Francisco Cota Fagundes, um reconhecido e eminente seniano, escreveu sobre esta obra um livro imprescindível: *In the Beginning There Was Jorge de Sena's* Genesis: *The Birth of a Writer* (*vide* Bibliografia). Neste livro magnífico, Cota Fagundes contextualiza os dois contos senianos em vários planos intertextuais: a obra de Sena, a literatura portuguesa (v.g. Antero de Quental, Eça de Queirós e Teixeira de Pascoaes), a tradição literária e filosófica ocidental, bem como a hermenêutica bíblica diversamente considerada.

[25] Por exemplo, os seguintes: «Muitas, muitas vezes se tinham alternado o Sol e a Lua depois que Adão e Eva tinham saído do Paraíso» (Sena, 1986: 28); e «Nem sequer lambeste a árvore!! Qualquer animal sabe mais do que tu!!» (ibid.: 37).

escrita ficcional do poeta, e adquire uma importância programática e personalizada a escolha do tema e a exegese antropológica que a justifica. Com efeito, a interpretação deste pequeno livro poderá ser feita em sentido projectivo, como anúncio catafórico e remático de uma obra literária em sólida construção; e poderá beneficiar igualmente de uma leitura retrojectiva, anafórica e temática, porquanto a ulterior e persistente cosmovisão seniana, textualizada em modos e géneros de diversificada natureza, fornece-nos os elementos esclarecedores do particular exercício de iconoclastia configurado em *Génesis*[26].

Perante a *uexata quaestio* do pecado original, Jorge de Sena não partilha o pessimismo queirosiano, veiculado pelos malefícios da razão, e também não adopta o cinismo irónico e libertador de Machado de Assis. Não considera, portanto, que o mundo e o Homem resultem da invenção divino-demoníaca – apesar do regozijo dos diabinhos amedrontados[27] –, nem pensa que Adão e Eva, produtos da evolução darwinista, ou perfeitos modelos ortodoxamente criacionistas, constituam um momento de retrocesso, irónico ou não, no ciclo progressivo da vida.

À semelhança de Eça, mas em sentido completamente diferente, Jorge de Sena atribui a Eva a instauração da desordem evolutiva. No texto queirosiano, Eva reifica a figura maternal da mulher: matriarca sibilina do lar, e confortadora das fragilidades masculinas. Em «Caim», retoma um pouco a função de dona de casa solícita e atenciosa, quando pede ao filho Abel que mate as reses mais fracas para substituir o vestuário já delido da família[28]. Mas em «Paraíso Perdido», é-lhe atribuído o papel de *femme fatale* que ensina ao homem o prazer do sexo. Eva é o ardor libidinoso como nova forma de conhecimento. Alterando o texto bíblico, Jorge de Sena inventa uma Eva curiosa, rebelde e repulsora da monotonia do Paraíso. Não é, pois, à serpente que cabe o ónus da tentação, mas à curiosidade e fastio de Eva. A serpente desempenha apenas a função de mensageira autoproclamada da grande descoberta que a mulher leva a cabo sozinha:

---

[26] Francisco Cota Fagundes atenua um pouco o carácter iconoclasta de *Génesis*, nomeadamente de «Paraíso Perdido», quando, ao situar o conto no âmbito de uma riquíssima e complexa tradição cultural, faz a seguinte advertência: «On the surface, "Paraíso Perdido" seems to be a daring tampering with the sacred, an iconoclastic assault upon basic tenets of the religion of his elders and peers; a desire simultaneously to impress his (few) readers with a serious literary subject and to shock them with his treatment of it. Upon closer inspection, however, one realizes that the story contains much more serious and far-reaching ideological dimensions» (Fagundes, 1991: 69).

[27] O conto «Caim» termina da maneira seguinte: «Risos subiram-lhe aos ouvidos. Olhou. Das frestas das pedras caras escarninhas de diabos mofavam dele. Mal disposto, lançou-lhes um olhar que os fez esconderem-se; depois chamou uma nuvem, sentou-se nela e voltou para o céu» (Sena, 1986: 40).

[28] «Em paz viviam uns dos outros: a mãe cuidava da choupana e das peles com que se cobriam, ele Caim lavrava a terra, o irmão Abel pastoreava os rebanhos que Deus ensinara a amansar» (ibid.: 27); «O pai recomendou mudança de pasto e Eva lembrou que se matassem os piores para ela fazer fatos novos – os que traziam já estavam velhos e gastos» (ibid.: 29).

> A que saberia a fruta? O que seria o Bem e o Mal? E se tirasse um pomo? E se Deus via? Expulsava do Paraíso. Ora! O Paraíso era tão aborrecido, todos os dias o mesmo: brincar com a água, com pedrinhas, com os animais, brincadeiras onde de dia para dia não aparecia novidade. Naquele momento hesitou ainda. Por fim chegou-se à árvore e estendeu o braço. Tornou a deixá-lo cair - E se Deus vê? Agora não vê - e tirou um fruto. (Sena, 1986: 20-21)

Na obra de Jorge de Sena, tanto na poesia como na narrativa, o amor e a sexualidade descem ao corpo, somatizando-se, com inquietação, como é natural, mas sem o pavor que angustia a corporização dos afectos no universo pessoano. «Paraíso Perdido» é, pois, mais um exemplo da visão jubilosa e energética da sexualidade. E, estranhamente, é um texto de Fernando Pessoa que se nos impõe quando lemos a passagem do conto que relata a descoberta da sexualidade, depois de Eva ter provado o fruto proibido. Trata-se de «Epitalâmio», um dos poemas ingleses que, com «Antínoo», foram escritos para exorcizar as tentações lúbricas do jovem Pessoa. A lamentação epicédica e necrofílica de Adriano, perante o corpo morto de Antínoo, embora sendo explicitamente sexual, enquadra-se numa moldura discursiva de grande elegância semântico-formal. O mesmo não acontece em «Epitalâmio», porquanto a libido exasperada que se apodera dos noivos contagia tudo, numa orgia imaginária e agressivamente libertadora, como se pode ver nos versos seguintes:

> Para a igreja, excitados, saí segredando!
> Na turba ordenada o sol se derramando,
> E todos os olhos à noiva se agarram:
> Sentem como mãos, suas ancas e peito;
> (...)
> Levantam-lhe as saias como a provocar
> A fenda escondida por baixo; e o pensar
> Tudo isto dela, espreita nos seus gestos
> E nos seus olhares a brincarem lestos. (Pessoa, 2000: 95)

De igual modo, em «Paraíso Perdido», a eufórica experiência sexual de Adão e Eva é rapidamente comunicada pela serpente ao resto da criação, e todo o Paraíso se transforma num radioso alvorecer nupcial. Os habitantes da terra, do mar e do céu são possuídos por um furor orgiástico que chega aos domínios de Deus, porque os próprios anjos descem à terra, arrastando, com devassidão, as asas manchadas[29]:

---

[29] «Só meia dúzia de velhos anjos lhe restavam e lá muito ao longe viu asas brancas que irresistivelmente atraídas voavam para o Éden» (ibid.: 22); «A criação entreolhava-se envergonhada. Os anjos pecadores fitavam o chão e sentiam um peso enorme nas asas agora manchadas» (ibid.: 23).

Ele trincou uma, duas vezes e logo lhe pareceu ter acordado em si mesmo. Um calor fulgurante percorreu-o todo e inconscientemente enlaçou-a. Ofegantes no novo mistério torceram-se e rebolaram nas folhas amarelecidas.

Uma serpente que se aquecia ao Sol viu tudo. A nova correu todo o Paraíso e os animais do céu e da terra assaltaram a árvore.

– Adão e Eva comeram e são felizes! Gritavam uns aos outros.

Um elefante derrubou-a e por cima, por baixo, por todos os lados, sugaram-na, rasgaram-na, despedaçaram-na.

Os peixes do rio e do mar suplicavam um pedacinho. O leão atirou-lhes um ramo e a disputa estendeu-se às águas.

Devorada a árvore do Bem e do Mal todos fizeram como Adão e Eva e um ruído imenso levantando-se do Paraíso e chegou ao céu. (Sena, 1986: 22)

Apenas um ser, em todo o universo, não teve a oportunidade de provar o fruto revelador, e, por isso, não aceita a bacanal desenfreada. É Deus, que, acompanhado por anjos velhos, expulsa do seu jardim os pecadores concupiscentes. Mas nem todas as criaturas se submetem à inclemência divina. Há duas figuras que se levantam com audácia temerária: um anjo de «olhos verdes» e «insolentes» (ibid.: 23) que aceita, sem grande contrariedade, o castigo – é Lúcifer, o senhor da luz, transformado em Satanás; e Eva que «resoluta e medrosa, linda como nunca», com «o peito arfando, o cabelo desgrenhado docemente pela volúpia», procura «o mais terno sorriso que lhe ensinara a árvore do Bem e do Mal», e se dirige a Deus, nestes termos: «- Não sejas muito severo, meu Senhor» (ibid.: 24). Desconcertado, amolecido e um pouco cómico – à semelhança de Júpiter em *Os Lusíadas*, perante as súplicas maliciosas e interesseiras de Vénus –, Deus apenas consegue responder: «Esta Eva!» (ibid.: 24), enquanto vê o casal afastar-se dele, no meio dos restantes condenados.

As últimas frases do conto são extraordinárias. Depois da desobediência das suas criaturas, Deus fica só, na companhia dos anjos velhos e impotentes. Fica previsivelmente triste, talvez mesmo um pouco curioso da felicidade alheia. O poeta António Osório, no excelente livro *Adão, Eva e o Mais*, parece partilhar a mesma interpretação do episódio edénico quando, no poema vinte e sete, escreve o seguinte:

Expulsos, Deus ficou infinitamente só.
Saudades de Eva,
do estreito, penetrante corredor.
Adão, sua imagem mal-afortunada.
Deus, castigando, puniu-se. (Osório, 1983)

Retomando o conto de Sena, «foi por isso que anos mais tarde», Deus «se fez homem e habitou entre nós» (Sena, 1986: 24). Como era de esperar, foi enganado

nessa descida à terra, porque nada restara da árvore do Bem e do Mal, e ele teve, por isso, de ficar «bondoso para sempre» (ibid.: 24). No conto «Caim», quando o agricultor fratricida confronta Deus com a injustiça das suas atitudes – e com inteira razão – insulta-o, com a seguinte blasfémia:

> – Sacrificaste-nos a mim e a ele à tua curiosidade horrorosa! Eu nunca teria matado o meu irmão se não me tivesses provocado...Para julgar o bem e o mal! O bem e o mal!! Que sabes tu deles? Nem sequer lambeste a árvore!! Qualquer animal sabe mais do que tu!! E o pouco que sabes aprendeste connosco. É por isso que nos espias e nos provocas. (ibid.: 37)

Recordemos, de novo, o libérrimo pensamento de Norman Mailer quando, com a maior disponibilidade intelectual, afirma o seguinte: «God lost, and God gained. In creating us, God acquired knowledge that could not have been obtained otherwise» (Mailer, 2007: 57). Esta representação de Deus como um ser criador, interessado em partilhar a natureza das suas criaturas, é, curiosamente, informada por uma ancestralidade pagã[30]. Lembremo-nos das múltiplas e diversificadas metamorfoses de Zeus, que ora se transformava em águia para raptar, com intuitos sexuais, o belo Ganimedes, ora utilizava as mais sofisticadas artimanhas para se aproximar, eroticamente, das mulheres, mais apetecíveis, na sua humana imperfeição, do que as deusas eternamente radiosas. Insinuando a humanização de Deus, através da terrena encarnação de Jesus, Jorge de Sena convida-nos a rever e *recontar* todo o processo de refiguração da divindade, que vai desde o Olimpo primevo até à descristianização de Jesus, levada a cabo, de forma culturalmente violenta, por Alberto Caeiro, no poema oitavo de «O Guardador de Rebanhos»[31]. Trata-se, no fundo, do radical antropocentrismo que subjaz à cosmovisão seniana, e que, apesar das múltiplas diferenças, encontra similar expressão no telurismo agonístico de Miguel Torga.

5. De igual modo, Aquilino Ribeiro, no conto «Triunfal», inserto no seu primeiro livro – *Jardim das Tormentas* (1913)[32] – apresenta-nos Adão e Eva descobrindo a sua natureza humana através da sexualidade observada nos animais terrenos:

---

[30] No conto «Caim», Deus, à semelhança de Júpiter, é anunciado pelo trovão: «Trovejou lá no alto. (...) Outro trovão estoirou mais baixo. (...) Abel e Caim, de cabeça baixa, não olhavam o Senhor que se aproximava recostado na nuvem» (ibid.: 31). Este pormenor é relevante, evidentemente, no domínio das mitologias comparadas.

[31] O processo de descristianização de Jesus é visível em versos como os seguintes: «Ele é a Eterna Criança, o deus que faltava./Ele é o humano que é natural,/Ele é o divino que sorri e que brinca./E por isso é que eu sei com toda a certeza/Que ele é o Menino Jesus verdadeiro» (Caeiro, 2001: 38).

[32] Não contando, claro, com *A Filha do Jardineiro*, de 1907.

> Tudo à volta deles era suspeito: aquela languidez; os bichos a arfar; o colapso das rosas; o estado de sideração do Jardim todo. Na riba encantada da lagoa, a libré vistosa de dois crocodilos palpitava, e, a meio dos bosques, suspiros estranhos feriam o silêncio. (Ribeiro, 1985: 102)

Instigado pela Eva mais ardente («- Faze-me como as serpentes» [ibid.: 103]), o casal adâmico cede à tentação erótica e, perante a condenação divina, deixa-se acompanhar pelo coro da «criação inteira», que entoa um canto de louvor bucolicamente virgiliano[33]. O conto de Aquilino é deliciosamente divertido logo a partir do primeiro parágrafo:

> Tinha Deus aposentado Adão e Eva no Jardim das Delícias, onde viviam como os mais desabusados regalões. O homem era esbelto e sólido, embora nunca houvesse exercitado os tendões na marcha, nem apurado os bíceps a colher o antílope no laço; ela, um lambisco de primeira, esgalgada e especiosa, a quem os cabelos vestiam de oiro à maravilha, sem pensar na folha de parra para a nudez, nem cinábrio para a boca, que de seu natural era rubicunda. (ibid.: 97)

E a tonalidade lúdica continua na figuração irónica de Deus, que diz coisas do seguinte jaez: «Gozem à farta, mas lá com as minhas recomendações, muito sentido!» (ibid.: 98); bem como em associações exoticamente inusitadas, como a seguinte:

> Retirou-se o Padre Eterno para a excelsa morada, no meio da coorte de arcanjos e serafins, à testa da qual fungava uma filarmónica de trombetas e saxofones de oiro, tão afinada e imponente que seria capaz de competir com a charanga do *Braço de Pau*, que se havia de formar dali a milhões de anos na aldeia turdetana de Vila Cova à Coelheira. (ibid.: 98)

É evidente, parece-me, que Aquilino, escrevendo sobre o *Paraíso*, não esquece as suas «terras do demo». Por isso, propõe-nos um casal edénico em que avulta uma Eva «sagaz» (ibid.: 99) e «podre de mimo» (ibid.: 100), que não se resigna facilmente a uma proibição superiormente determinada. Ou seja, as admoestações divinas são entendidas como incentivo à desobediência e ao pecado: «- Ah! e Eva, que era a finura das finuras, deu conta que, no olhito de Deus, boiava mais luminosa a sua cintila luminosa. Estariam então perto do fruto proibido?» (ibid.: 101). Isto é, Aquilino Ribeiro, um escritor essencialmente racionalista – apesar de todas as derivas lírico-vitalistas – só poderia aceitar uma versão do mito genesíaco passível de uma hermenêutica antropocêntrica.

---

[33] Recordemos o famoso verso sessenta e nove da décima écloga de Virgílio: «Omnia uincit Amor et nos cedamus Amori» (Vergil, 1986: 70). De forma muito semelhante, Aquilino escreve o seguinte: «- Amor, amor, és tudo! A ti nos rendemos na dor e na alegria! Amor, és tudo!» (Ribeiro, 1985: 104).

Eça de Queirós, Machado de Assis, Aquilino Ribeiro e Jorge de Sena constituem quatro momentos muito elevados da literatura em língua portuguesa. Interessaram-se pelo mesmo tema, e representaram-no, literariamente, de forma diferente. Mas, na verdade, todas as diferenças – preponderantemente estilísticas e condicionadas pelo *Zeitgeist*, individualmente matizado –, são subsumíveis a um *reconto* não totalmente dissemelhante. Eça – e também Fialho – enfatizam, em tom niilista, os malefícios da razão, mas reconhecem-na, embora a contragosto, como motivo fundador da Humanidade. Machado, de forma superiormente divertida, dessacraliza o mundo, satanizando-o – o que acaba por ser outra forma de o humanizar, porque põe em relevo valorativo um dos pólos do dualismo espírito/matéria, aceitando, através da desconstrução do pecado da gula, a natureza material e imperfeita do Homem. Jorge de Sena e Aquilino Ribeiro, sem artifícios retóricos e culturais de qualquer espécie, colocam o Homem no centro do universo, eliminando o pecado da luxúria. São quatro atalhos que conduzem ao mesmo caminho. Adão e Eva, como símbolos fundacionais, quer estejam no *Paraíso* ou fora dele, são irrevogavelmente dois seres condenados: pela razão, pela maldade, pela libido incoercível. Em suma, são dois seres humanos: inquietos, desconcertados, receosos inventores de Deus. Sem eles, Deus não teria sentido. Ou nem existiria, como parece dizer José Régio num verso de «Poema do silêncio»: «Senhor meu Deus em que não creio, porque és minha criação» (Régio, 2001: 267).

Bibliografia

ALMEIDA, Fialho de (1971). *Contos*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.

ALMEIDA, Onésimo Teotónio (2008). «Sena Freitas e o evolucionismo darwinista». In ABREU, Luís Machado de (org.). *Homem de Palavra: Padre Sena Freitas*. Lisboa: Roma Editora, 283-293.

ASSIS, Machado de (2007). *50 Contos de Machado de Assis selecionados por John Gledson*. São Paulo: Companhia das Letras.

CAEIRO, Alberto (2001). *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim.

CAMPOS, Álvaro de (2002). *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim.

CASTELO BRANCO, Camilo (1986). *Obras Completas*. Vol. V. Porto: Lello & Irmão – Editores.

DAWKINS, Richard (2008). *A Desilusão de Deus*. 4ª ed. Cruz Quebrada: Casa das Letras.

FAGUNDES, Francisco Cota (1991). *In the Beginning There Was Jorge de Sena's* Genesis*: The Birth of a Writer*. Santa Barbara: Jorge de Sena Center for Portuguese Studies, University of California, Santa Barbara in association with Bandanna Books.

FORMOSINHO, Sebastião J. e J. Oliveira Branco (1999). *O Brotar da Criação. Um olhar Dinâmico pela Ciência, a Filosofia e a Teologia*. Lisboa: Universidade Católica Editora.

FURTADO, Filipe e Isabel Lousada (2003). «Francisco D'Arruda Furtado e os primórdios do darwinismo em Portugal». In CEIA, Carlos (coord.). *Estudos Anglo-Portugueses. Livro de homenagem a Maria Leonor Machado de Sousa*. Lisboa: Edições Colibri, 201-212.

GARCEZ, Maria Helena Nery (2000). «O amor e seus casos simples...». *Via Atlântica* 4, 238-248.

MAILER, Norman (2007). *On God – An Uncommon Conversation*. New York: Random House.

MÓNICA, Maria Filomena (2007). *Ensaios sobre Eça de Queirós*. Lisboa: Relógio D'Água.

OSÓRIO, António (1983). *Adão, Eva e o Mais*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

PEREIRA, Ana Leonor (2001). *Darwin em Portugal (1865-1914). Filosofia, História, Engenharia Social*. Coimbra: Almedina.

PESSOA, Fernando (2000). *Poesia Inglesa I*. Lisboa: Assírio & Alvim.

PIWNIK, Marie-Hélène (1997). «"Adão e Eva no Paraíso": Révision d'un Mythe». In MINÉ, Elza (coord.). *150 Anos com Eça de Queirós*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 420-426.

QUEIRÓS, Eça de (2002). *Contos*. Lisboa: Livros do Brasil.

RÉGIO, José (2001). *Poesia I*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

RIBEIRO, Aquilino (1985). *Jardim das Tormentas*. Lisboa: Bertrand, 95-104.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena da (1982). *Hélade. Antologia da Cultura Grega*. 4ª ed. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

SACARRÃO, G. F. (1985). «O darwinismo em Portugal». *Prelo* 7, 7-22.

SANTANA, Maria Helena (2007). *Literatura e Ciência na Ficção do Século XIX. A Narrativa Naturalista e Pós-Naturalista Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

SCHÖNBORN, Cardeal Christoph (2007a). «Prefácio». In VV.AA. *Criação e Evolução. Uma Jornada com o Papa Bento XVI em Castel Gandolfo*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 7-22.

(2007b). «*Fides, Ratio, Scientia*. Para o debate do Evolucionismo». In VV.AA. *Criação e Evolução. Uma Jornada com o Papa Bento XVI em Castel Gandolfo*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 79-98.

SENA, Jorge de (1986). *Génesis*. 2ª ed. Lisboa: Edições 70.

VERGIL (1986). *Eclogues*. Cambridge: Cambridge University Press.

Resumo: Eça de Queirós, Machado de Assis, Aquilino Ribeiro e Jorge de Sena escreveram contos sobre o mesmo tema: Adão e Eva no Paraíso. Escrevendo de maneira diferente, os quatro contistas chegaram a conclusões diferenciadas, mas não totalmente incompatíveis.

Abstract: Eça de Queirós, Machado de Assis, Aquilino Ribeiro and Jorge de Sena have all written short stories dealing with the same theme: Adam and Eve in Paradise. Writing differently, the four short story writers have reached dissimilar, though not totally incompatible, conclusions.

O bruxo do Cosme Velho decretou a morte do diabo

Salma Ferraz

Universidade Federal de Santa Catarina

Palavras-chave: teologia, literatura, diabo, Machado de Assis, «Adão e Eva», «A Igreja do Diabo», «O Anjo Rafael».

Keywords: theology, literature, devil, Machado de Assis, «Adão e Eva», «A Igreja do Diabo», «O Anjo Rafael».

> Chamo-me Lúcifer, *aquele que traz a luz*. Assim cantavam os anjos menores, até que lhes foi proibido este canto. Desde então, meu apelido corrói os tempos anunciando *aquele que arma ciladas*. Bazófia: o homem dispensa Satanás e sabe perder-se por si mesmo. (Santos, 1996: 121)

Se *a glória de Deus é encobrir*, como relata Provérbios 25:2, parece que a glória dos escritores é investigar: creio, logo duvido; não creio, logo questiono. Deus e o Diabo. Entre as maiores perguntas do Ocidente estão estas: Deus existe? Quem criou Deus? Entre tantos estudiosos desse assunto citamos três, com suas obras mais recentes: *Deus, uma Biografia,* de Jack Miles; *Deus, um Delírio*, de Richard Dawkins; e *Tratado de Ateologia,* de Michel Onfray. No entanto, por que não colocar a questão da existência divina a partir de um olhar antiteticamente teológico? *O Diabo existe*? *Você acredita no Diabo?*

Não são poucas as obras dedicadas a Lúcifer/Satanás, mais comumente conhecido por Diabo, além de centenas de apodos nada elogiosos. Não nos compete, em tão pouco espaço, a ontológica tarefa de debater o problema da existência ou não do Diabo; isso pertence aos demonólogos. Uma vez constatada a inquestionável presença do Diabo

na teologia cristã e na literatura ocidental, pontuaremos alguns aspectos das possíveis biografias do Diabo na Bíblia e na Literatura para embasar nossas reflexões sobre o Diabo em Machado de Assis. Neste artigo, nos interessam cinco momentos específicos: O Diabo na Bíblia, o Diabo e os Teólogos, o Diabo e os teóricos, O Diabo e a Literatura Ocidental e o Diabo em Machado de Assis.

Sobre Deus, o pensador alemão Leibniz já escreveu sua Teocidéia[1], mas, afinal, quem escreveu a odisséia de Lúcifer? Ninguém quer defender o chamado Anjo Caído? Algumas vozes luciferinas do terceiro milênio já são ouvidas, das quais citamos três (outras estão listadas na bibliografia final): *A Biografia do Diabo*, de Alberto Cousté; *História Geral do Diabo,* de Gerard Messadié; e *Uma História do Diabo,* de Robert Muchembled. Parece-nos, com essa abertura ao questionamento sobre a existência de Lúcifer, que é a hora e a vez do *tinhoso,* aquele cujo nome as pessoas preferem não pronunciar.

1. O Diabo na Bíblia

Se observarmos com cautela o *Antigo Testamento,* constataremos que não existe menção ao Diabo. O Diabo nasceu, fecundou e procriou junto com o cristianismo. No *Antigo Testamento* temos o episódio da tentação e da serpente que provocou a queda de Adão e Eva[2], relatado em Gênesis 3, depois o ritual envolvendo o dia da *expiação* e o bode expiatório em Levítico 16, e, mais à frente, o surpreendente Livro de Jó, no qual aparece pela primeira vez Satanás. Com relação ao episódio da serpente, provavelmente foi escrito por influência de mitologias ou lendas de outras culturas no Oriente Médio com as quais os judeus tiveram contato, já que a serpente, nessas culturas, era símbolo de sabedoria, astúcia e poderes maléficos, e foi por isso tardiamente associado ao Diabo[3].

A simbologia do bode expiatório é riquíssima e um tanto controvertida. Teses e mais teses já foram escritas. Umas indicam o bode expiatório como sendo Jesus, porque

---

[1] A Teodicéia é um campo da Teologia natural que defende a onipotência, a onisciência, a justiça e a bondade de Deus. É contra a idéia de que a presença do mal e do sofrimento no mundo reduzem ou minimizam os atributos divinos. Essa expressão foi criada por Leibniz, em sua obra *Teodicéia,* publicada em 1710. Nesse ensaio o filósofo debatia a bondade de Deus, tentava um tratado racional sobre Deus, sobre a liberdade do homem e a origem do mal. Perante o problema do mal, o filósofo assumiu uma posição otimista, concluindo que o mundo criado por Deus ainda é o melhor dos mundos possíveis.

[2] *Gênesis* 6 traz outra versão da queda: a união antinatural de seres celestiais com as filhas dos homens, o que resulta na criação de uma raça de gigantes.

[3] Em *Números* 21-8 o símbolo da serpente é positivo. O Senhor, enraivecido contra o seu povo, manda um ataque de serpentes abrasadoras. Moisés intercede pelo povo e Deus manda Moisés fazer uma serpente de bronze e colocá-la sobre uma haste. Quem era mordido pela serpente abrasadora olhava para a serpente de bronze e se curava.

ele carrega as culpas e é morto no deserto; outros defendem que o bode expiatório é o Diabo, já que ele é o responsável pela culpa dos humanos, pois fez os primeiros pais pecarem, o primeiro Adão falhar. O importante é frisar que, com o tempo, o bode passou a ser também associado somente ao Diabo.

Na seqüência, um dos livros mais sensivelmente filosóficos de todo o Antigo Testamento: o Livro de Jó, o *big brother* celestial. Deus provoca Satanás - que nesse livro é identificado como «um dos filhos de Deus» que freqüentava o céu com muita intimidade e liberdade - para uma disputa, onde os dois observariam tudo do camarote. Jung, em *Resposta a Jó,* afirma que «Satanás talvez seja um dos olhos de Deus que *perambula sem rumo certo pela terra*» (Jung, 2001: 16). Jó vai duas vezes para o *paredão* sem clemência alguma. Na primeira, Deus permite que Satanás tire tudo que ele tem: fazendas, filhos, servos, bens, e ele vence. Não satisfeito, Deus pela segunda vez o envia para a beira do abismo e permite que Satanás toque em sua carne, mas Jó não renega a Deus e triunfa novamente. A alma de Jó é oferecida numa bandeja para Satanás, há um pacto entre Deus e Satanás, e não seria exagero dizer que o mito de Fausto, muito antes de Marlowe, Shakespeare, Goethe, Thomas Mann, Paul Valéry, Guimarães Rosa, nasceu aqui, com uma diferença: Jó não sabia de pacto algum.

Dezenas de livros e teses já foram escritas sobre Jó e a partir delas nos permitimos fazer algumas considerações[4]. O Livro de Jó consiste em uma *teologia do sofrimento,* pois nele, pela primeira vez, o caráter e a justiça de Deus são questionados por um pobre mortal que sofre muito além de suas forças. Em verdade o confronto não se dá entre Satanás e Jó, mas sim entre Deus e Jó, uma vez que Satanás é apenas um instrumento para realizar a vontade de Deus. Aqui se acentua o caráter destrutivo de Javé. Jó questiona a justiça divina e Deus não responde ao que ele pergunta, considera isso uma ousadia, sente-se embaraçado e o esmaga, mostrando não sua justiça, mas seu poder, com discurso arrasador.

Se Deus era onisciente, por que provocou Satanás? Afinal, nem ele pode ser tentado além do que pode resistir... O autor desse livro «[...] imagina Jó sofrendo em um mundo governado por um deus que faz apostas com o demônio, manipulado e controlado por um demônio» (Miles, 1997: 347). Retomamos nossa idéia, anteriormente já exposta: essa aposta funda o pacto e o mito de Fausto, enfim, revela-nos um mundo regido por dois demônios orgulhosos, e a partir daí o caráter demoníaco do Senhor Deus. O imenso discurso de Deus de nada serve. O silêncio de Jó é o silêncio dos vencedores e o silêncio de Deus é o silêncio dos perdedores. A partir de então Deus não fala mais no restante do *Antigo Testamento.*

---

[4] Sobre esse assunto, pode-se consultar os livros *Resposta a Jó,* de C. G. Jung, e *Jó - a força do escravo,* de Antonio Negri, e também o capítulo Confronto do livro *Deus, Uma biografia,* de Jack Miles.

Explicitamos aqui toda essa rápida exegese para ilustrar que, no *Antigo Testamento*, não existe a figura do Diabo. Tanto o bem quanto o mal procedem de Deus. Citamos alguns exemplos: a destruição de Sodoma e Gomorra, a Torre de Babel, as dez pragas do Egito. Corrobora nosso pensamento Messadié que, em sua *História geral do Diabo,* afirma:

> **Deus é assim, no Antigo Testamento, simultaneamente o Bem e o Mal.** O Diabo não é senão o seu servidor e nunca se encontra o conflito que colora tão fortemente o Novo Testamento, onde o Diabo aparece sempre como o inimigo de Deus e o *Príncipe deste mundo*, em oposição ao Rei dos céus [...] a teologia do Antigo Testamento não concebe senão um pólo único no universo, e o Diabo nunca tem aí senão um papel conforme à vontade do Criador. Satanás é o Mal? **Não, ele é o sofrimento pretendido pela vontade de Deus.** (Messadié, 2001: 303, negrito nosso)

O *Novo Testamento* já inicia com o episódio envolvendo o Diabo: a famosa tentação de Jesus, relatada em Mateus IV. Ele é descrito como o tentador, mas Jesus não se assusta com sua presença, parece que são conhecidos de longa data. Se pensarmos na inteligência de Lúcifer e sua magnífica revolta, que levou consigo a terça parte dos anjos, as perguntas do Diabo são simplesmente ridículas. Como todos sabem, Jesus resiste à tentação. Em todo o *Novo Testamento* são muitos os casos de possessão demoníaca como, por exemplo, o endemoninhado de Gadara. Jesus curou diversos endemoninhados, e a palavra demônio passou a ser associada ao Diabo.

Aqui temos um problema com a etimologia da palavra. No *Velho Testamento*, «Satan» é uma palavra em hebraico que significa «adversário». Em Jó, Satanás é um Membro do Conselho de Deus. Até aqui, *Satan* não é o Diabo, só se tornará o Diabo pelos comentaristas cristãos. O problema ocorre quando o Diabo passa a ser designado pela palavra *dáimon* ou demônio. Luther Link esclarece que «um *dáimon* era um espírito mediador entre deuses e homens» (Link, 1998: 25).

Esse *dáimon* poderia ser um espírito bom ou perverso, porém na tradução do *Novo Testamento* para o grego a palavra *dáimon* manteve somente a acepção de espírito do Mal. Aqui está, portanto, a origem do termo endemoninhado: aqueles que estavam possuídos pelo Diabo. Na realidade, Quevedo, em sua obra *Antes que os Demônios voltem,* esclarece que todos os casos de possessão demoníaca do *Novo Testamento* tratavam-se de pessoas com sérios distúrbios psíquicos. O *Novo Testamento* se desenrola e o Diabo progride junto com ele. O evangelista Lucas informa que Satanás entrou em Judas e por isso Judas traiu Jesus. Deduzimos então que Judas era inocente. O próprio Jesus foi acusado pelos fariseus de estar endemoninhado já que, segundo eles, expulsava demônios pelo poder de Belzebu. Lucas faz com que os demônios sejam os primeiros a reconhecerem a divindade de Jesus ao afirmarem: «Ah! Que temos nós contigo, Jesus Nazareno?... Bem sei que és o santo de Deus!» (*Lucas* 4.34).

O evangelista João o aponta como sendo homicida desde o princípio do mundo, *pai da mentira*, e *príncipe do mundo*. Na seqüência o apóstolo Paulo, em todas as suas cartas, amedronta os cristãos de sua época fomentando a existência do Diabo. É São Pedro quem afirma em seu evangelho: «Sede sóbrios e vigilantes. O diabo, vosso adversário, anda de derredor, como o leão que ruge procurando alguém para devorar; resisti-lhe firmes na fé» (*Pedro* 5:8).

É no *Apocalipse*, entretanto, escrito em torno do ano 100 d.C, que finalmente é estabelecida a conexão entre a revolta de Lúcifer, a queda dele e da terça parte dos anjos, a queda de Adão e Eva e o episódio da serpente no paraíso, a tentação de Jesus e o grande Armagedon – a batalha final do bem contra o mal. Citando trecho do *Apocalipse* 12.7-9:

> Houve peleja no céu. Miguel e os seus anjos pelejaram contra o dragão. Também pelejaram o dragão e seus anjos; todavia, não prevaleceram; nem mais se achou no céu o lugar deles. **E foi expulso o grande dragão, a antiga serpente, que se chama diabo e Satanás, o sedutor de todo o mundo, sim, foi atirado para a terra, e, e com ele, os seus anjos.** (negrito nosso)

Robert Muchembled, em seu livro *Uma história do Diabo*, resume as conexões da trajetória de Lúcifer/Serpente/Satanás/Diabo:

> Precisaram, assim, casar a história da serpente com a do rebelde, do tirano, do tentador, do sedutor concupiscente e do dragão todo-poderoso. Um autor declarou recentemente que a vitória do cristianismo neste domínio consistiu em tomar emprestado um dos mais importantes modelos narrativos do Oriente Próximo: o mito cósmico do combate primordial entre os deuses, que tem na condição humana seu desafio fundamental. Esta versão pode, segundo ele, ser assim resumida: um diabo rebelde ao poder de Jeová faz da terra uma extensão de seu império para nela reinar pelo poder do pecado e da morte. «Deus deste mundo», como o denomina São Paulo, ele é combatido pelo filho do Criador, o Cristo, por ocasião do mais misterioso episódio da historia cristã, a Crucificação, que combina uma derrota e uma vitória simultâneas. A função de Cristo no decurso dessa luta, que só terminará no fim dos tempos, é ser o libertador potencial da humanidade, em confronto com Satã, seu adversário por excelência. (Muchembled, 2001: 19)

Do Diabo bíblico passemos para o Diabo dos teólogos, afinal a teologia se ocupa dele quase tanto quanto Deus, uma vez que a criatura se tornou tão famosa quanto seu criador.

1.2 O Diabo e os Teólogos

Na Teologia muitas foram as obras e muitos foram os concílios que trataram da trajetória e da existência de Lúcifer, e seria uma tarefa *hercúlea* relacioná-los; por outro lado registramos algumas referências: Peter Kreeft, jesuíta americano, afirma que a existência do Diabo é um dogma de fé e cita como fonte o 4° Concílio de Latrão, de 1215. Essa mesma idéia estaria no Catecismo. Segundo a interpretação de Kreeft sobre o Concílio de Latrão, Satanás e os outros demônios são por natureza espíritos criados por Deus e, portanto, originalmente bons, mas caíram no pecado no exercício de sua vontade livre. A existência de Deus bem como a existência de Satanás são dogmas do Cristianismo, e negar a existência tanto de um como de outro é considerado heresia.

A Igreja Católica, a Bíblia e os dogmas confirmam a existência de Lúcifer. Nenhum Papa, nenhum Concílio jamais pôs em dúvida a existência de Lúcifer. O exegeta jesuíta J. M. Martins Terra, em sua obra *Existe o Diabo? Respondem os Teólogos* esclarece que:

> Não há dúvida alguma que Paulo VI espelha fielmente o Magistério ordinário, *bi-milenário* da Igreja, quando pronuncia estas palavras. **A existência do Diabo nunca foi negada por nenhum Papa, nenhum Concílio, nem nunca foi posta em dúvida por nenhum heresiarca.** Sem dúvida alguma é uma verdade de *Fide Divina et Catholica* pelo Magistério Ordinário da Igreja. **Logo é um dogma de fé.** (Martins Terra, 1975: 277-278, negrito nosso)

Ou seja, crer no Diabo é um dogma de Fé e o Sínodo I de Braga, sob o comando do Papa João III, afirma que, se alguém pensar de forma diferente, pode ser considerado anátema[5]. O próprio Concílio Vaticano II menciona a existência do demônio, porém após esse Concílio surgiram algumas heresias sobre esse tema e houve certa apostasia de uma parte do clero. Ocorreu o que se denominou de exegese moderna. A partir de então surgem, nas últimas décadas, as idéias do protestante R. Bultmann, teórico da chamada «desmitização», que consiste na negação de todos os milagres, de todo o sobrenatural dos *Evangelhos*. Isso é levado às últimas conseqüências por alguns de seus discípulos, que passaram a adotar o nome significativo de «teologia da morte de Deus». Quanto a isso, Martins Terra esclarece que:

> Os discípulos de Bultmann, sobretudo os teólogos da «Teologia da morte de Deus» foram menos hipócritas, mais coerentes e puseram a nu toda a verdade. **[Para eles] Não foram somente os anjos e demônios que morreram, mas sim o próprio Deus.** De fato toda essa literatura que versa sobre a impossibilidade de anjos e demônios é bastante ambígua. Basta, porém, trocar a palavra anjo e demônio pela palavra Deus e

[5] Em 2007 o Papa Bento XVI, em um sermão em Roma, reiterou a existência do Inferno, não como imagem literária, mas realmente como um lugar em que as pessoas queimam pela eternidade.

> ela perderá toda a sua equivocidade, mostrando toda a sua significação e adquirindo uma densidade profundamente filosófica. (Martins Terra, 1975: 196, negrito nosso)

Essa chamada *heresia* se infiltrou sorrateiramente no clero católico. A dúvida da existência ou não de anjos e demônios, bem como a dúvida sobre a existência de Deus, chegaram à alma da Teologia Católica por meio da exegese moderna. Observemos que a *Teologia da morte de Deus* implica também na Teologia da morte do Diabo. Outros teólogos vão em direção oposta, não negam a existência de Deus ou a existência do Diabo, nem a morte de um ou outro, declaram que ambos pertencem à esfera do sagrado e que o ponto de vista do observador é que vai qualificar a natureza do sagrado – se positivo ou negativo, divino ou demoníaco. Deus e o Diabo aparecem então como construções mentais, símbolos explicativos para o mesmo e único *Sagrado Incondicional* ou o *Deus-acima-de-Deus* do qual Tillich fala em *A coragem de Ser*.

A primeira menção do *demônico* em Tillich ocorre num artigo de 1923 sobre o Socialismo Religioso, chamado *Grundlinien des religiösen Sozialism*. No entanto, a articulação do conceito começa a firmar-se realmente em sua obra *Filosofia da Religião*, de 1925. Nessa obra, o *demônico* aparece em contraposição ao divino e ambos estão inseridos na esfera do Sagrado. Para Tillich, «o **demônico é o Sagrado precedido por um sinal "menos": o antidivino sagrado**» (Tillich, 1969: 74, negrito nosso), o sagrado negativo, destrutivo, entretanto ainda é sagrado, uma vez que provém do mesmo abismo de onde flui a graça.

A despeito das posteriores revisões que Tillich fez do conceito de *demônico*, continuam a persistir elementos da mística de Böehme[6] – o demônico participa do próprio Abismo incondicional –, da ontologia de Schelling[7] – as potências primordiais – e da

---

[6] Jakob Böhme (1575-1624), filósofo e místico alemão, foi educado dentro do luteranismo e foi acusado de heresia pelo teor polêmico de suas obras. Após diversas visões e experiências místicas, publicou seus livros: *Aurora* (*Die Morgenroete im Aufgang, 1610*), *Christosophia* (*der Weg zu Christo,* 1623), (*De Signatura Rerum* e *Misterium Magnum* 1618-1624). Seus discípulos se espalharam por toda a Europa e ficaram conhecidos como os *boehmistas*. Seus estudos centravam-se na natureza do pecado, do bem e do mal. Cria que Deus restauraria o mundo ao estado primitivo da graça. Atualmente suas obras são estudadas e admiradas por diversas comunidades de espiritualistas, místicos, martinistas, teosofistas e filósofos em todo o mundo.

[7] Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, (Wurttemberg, 27/01/ 1775 – 20/08/1854). Filho de protestantes foi educado em estudos clássicos e bíblicos, Conviveu com Hegel e Holderlin e lecionou nas mais importantes universidades alemãs. Suas obras foram conhecidas só após suas morte. Seus estudos voltam-se para a questão do «eu absoluto», do «eu incondicionado», Deus. O mundo para Schelling dá-se à partir do espanto, da admiração. Este pensador resgata a experiência do espanto encontrada em Platão. Esta experiência é a experiência da totalidade, da intuição estética. Acredita que somente a linguagem poética pode dar conta de falar sobre esta experiência. A poesia é, para o autor, a única forma possível para falar de Deus, de dizer sobre o indizível, o absoluto, o infinito. Deus é compreendido por este autor, como um fenômeno. Deus é natureza, e gradativamente revela-se com as transformações da natureza, o

fenomenologia de Rudolff Otto[8] – na essência do Sagrado não há distinção entre divino e demoníaco. O que une essas três influências é a intuição de que o demônico não é um poder autônomo independente do sagrado, mas participa de sua própria essência.

1.3 O Diabo na crista da onda da teoria

Nunca tantos escreveram tanto sobre o Diabo como na atualidade. O herói recriado por Milton, retratado por Blake, adotado pelos românticos, está na moda, agora sem a barba, os chifres e o rabo que o caracterizavam na Idade Média. Luther Link em *O diabo – A máscara sem rosto* defende a idéia que no *Antigo Testamento* Satanás não era adversário de Deus, mas o seu cúmplice. Para ele o Diabo não é uma pessoa e pode ter muitas máscaras, porém, sua essência é uma máscara sem rosto. Link relembra que para Espinosa Deus entregou ao Diabo os pecadores. Deduz então que o Diabo é usado por Deus, trabalha para Deus, e nesse sentido não está em conflito com ele. Termina a introdução de sua obra e a apresentação deste personagem espinhoso afirmando:

> O Diabo não é meramente uma criação literária. **Ele *é* real, faz parte da realidade da civilização ocidental.** Talvez o motivo de o Diabo despertar nosso interesse resida no fato do Diabo definir Deus tão seguramente quanto Deus o define. **Graças a Deus pelo Diabo.** (Link, 1998: 22, negrito nosso)

Alberto Cousté em sua *Biografia do Diabo* apresenta idéias brilhantes e inovadoras sobre o biografado. Para ele não podemos fechar os olhos diante da evidência da sacralidade do Diabo. Aqui ele vai ao encontro da tese defendida pelo teólogo Tillich que afirma que o Diabo é o sagrado com o sinal negativo e, no entanto, provém da mesma fonte de onde flui a graça. Cousté afirma que o Diabo sempre foi fiel ao homem e seu pavoroso drama de viver e relembra que na Idade Média o Diabo era chamado de *o macaco de Deus*, já que o imitava em tudo. Também afirma que o Diabo não é

---

que possibilita que Deus se auto-descubra o tempo todo. O eu, assim como as coisas, é uma forma finita de Deus. Isto, para Schelling é liberdade, pois diz respeito a todas as possibilidades de ser, de revelação de infinito. Esta noção é contrária a de um Deus Moral e dogmático e à da praxis de Kant. A tragédia do eu, para Schelling, é saber que a infinitude habita a finitude de seu corpo. Esta consciência dá ao homem a possibilidade de angustiar-se, pois ele sabe que dentro dele há um pedaço de Deus, sem, contudo, poder sê-lo. O homem traz com ele a missão de revelar-se e para isto, precisa entrar em sintonia com o Absoluto. Há um mal no homem, quando ele distancia-se de sua limitação e julga-se ilimitado. É um revelar-se equivocadamente, pois neste momento, distancia-se de Deus e da harmonia da natureza, iludindo-se enquanto possuidor de um poder divino.

[8] Rudolf Otto (25/09/1869 – 6/03/ 1937), eminente teólogo protestante alemão, erudito em religiões comparadas. Autor de *The Idea of the Holy*, publicado pela primeira vez em 1917 como *Das Heilige* (considerado um dos mais importantes tratados teológicos em língua alemã do século XX). Criador do termo *numinous*, o qual exprime um importante conceito religioso e filosófico da atualidade.

propriedade de nenhum hermeneuta e que o grande problema de Lúcifer foi o seu equivocado amor pelos homens. Defende que Lúcifer é a mais alta potência da criação e que era dotado de uma agudíssima consciência de si mesmo e que a única coisa que ele quis era que os homens fossem iguais aos deuses. Termina a apresentação do biografado afirmando:

> **O Diabo é dor de Deus.** Na medida em que amou Satã até o extremo de fazer dele a mais bela e luminosa de suas criaturas e na medida em que, apesar disso – ao haver-lhe dotado de livre arbítrio –, não pode impedir sua queda, Deus passou a sofrer por seu anjo imediatamente depois de tê-lo condenado. Desterrado da relação de puro amor que havia presidido sua criação e sua vida na glória, o Diabo foi condenado precisamente ao mais atroz dos castigos: **o da incapacidade de amar.** (Cousté, 1996: 22, negrito nosso)

A tese geral de Cousté é que, o que leva o Diabo a viver ruminando, desconsolado, impotente, tecendo armadilhas, é sua *nostalgia do céu*. Já para Northrop Frye em sua obra *Códigos dos Códigos* – «a base do papel que Satã representa na Bíblia é o papel de promotoria» (Frye, 2004: 76). Para Messadié em sua *História geral do Diabo* o mito do Diabo é um mito espinhoso, *Gênesis* é original por apresentar a serpente como prefiguração de Satanás, o Diabo não existe no *Antigo Testamento* sendo que o Bem e o Mal são oriundos exclusivamente da vontade de Deus. Para este crítico, no *Novo Testamento* Satanás perde o estatuto de membro do conselho celestial que tinha no livro de Jó e passa a ser o adversário de Jesus, portanto, é a partir do *Novo Testamento* que Satanás se divorcia de Deus. Ainda defende a idéia de que no *Antigo Testamento* Deus e o Diabo tinham relações extremamente secretas e que foi a partir da grande crise do Judaísmo, com o nascimento de Jesus, e a fundação da religião cristã, na charneira das duas eras que o Diabo se define como inimigo confesso e eterno de Deus. Messadié formula a pergunta que não quer calar: «Existe um ou muitos Satanás?» (Messadié, 2001: 309). Respondemos a pergunta: muitos. E é por isso que Lúcifer, Satanás, o Diabo se apresenta como magnífico personagem para a Literatura, Pintura e Música, além de ser, é obvio, muito importante para a Teologia, quase tanto quanto Deus.

1.4 O Diabo na literatura ocidental

Se os estudos teológicos e literários dão conta de uma Teopoética[9] que se manifesta em vários autores, conforme o proposto por Kuschel em seu livro *Os escritores e*

[9] A *Teopoética* foi proposta por Karl-Josef Kuschel e trata-se de um novo ramo de estudos acadêmicos voltado para o discurso crítico-literário sobre Deus, a análise literária efetivada por meio de uma reflexão teológica, o diálogo interdisciplinar possível entre Teologia e Literatura. Uma das principais perguntas da *Teopoética* é: qual o discurso dos autores sobre Deus dentro da Literatura do século XX?

as escrituras, se a Teodicéia já foi proposta por Leibniz, se a epopéia de Cristo já foi centenas de vezes revisitada, quem afinal contou a epopéia de Lúcifer? Ou a antiépica de Lúcifer, ou aquilo que denominamos antiteodicéia de Lúcifer, ou Odisséia Luciferina? Ou Satanicéia? Porque se Deus, conforme tão bem apontou Miles em *Deus – uma biografia* é um membro quase virtual da família ocidental e está impregnado no DNA da civilização ocidental, acrescentado que nenhum personagem no palco ou nas telas teve tanto sucesso como Deus, que dizer do Diabo? De Lúcifer? Afinal, a outra face da moeda deveria acompanhar o sucesso Daquele? Será que só a estória de Tróia, Ulisses e de Jesus são suficientes para a humanidade conforme lembrou Borges? E a magnífica trajetória de Lúcifer onde fica? Talvez ele esteja mais próximo do ser humano do que qualquer pessoa da Trindade, justamente por ter sido *demasiadamente humano*.

Ninguém pode ter o monopólio dos personagens bíblicos, muito menos do Diabo. Basta ver como ele transitou da Bíblia para magníficas páginas da literatura. A literatura se abriu como palco privilegiado e propício para contar a antiodisséia de Lúcifer e em várias literaturas de várias línguas, o *Anjo de Luz* foi retratado ou teve a oportunidade de narrar em primeira pessoa, por meio do espelho das palavras, a sua versão dos fatos. Seria uma tentativa insana relacionar todas as obras nas quais ele figura, ou como protagonista ou como coadjuvante. Citamos relances das obras de nossa preferência e também as mais conhecidas.

Na *Divina Comédia*, terminada em 1321, Dante Alighieri descreve o Inferno com riquezas de detalhes sensoriais e pictóricos e o Diabo é retratado da seguinte forma: seu corpo é gigantesco, é horroroso (tanto quanto foi belo antes da queda), tem três caras em sua cabeça: a da frente era vermelha, a da direita de uma cor entre o branco e o amarelo, a da esquerda é negra, possui seis enormes asas de morcego, que produziam o vento que congelava o grande lago do Cocito, chorava com seus seis olhos, e pelos três queixos escorria uma baba sanguinolenta, em suas bocas, mastigava três traidores – na boca da frente, Judas, com a cabeça para dentro e as pernas para fora; nas outras duas bocas, Brutus e Cássio, presos pelas pernas, com a parte de cima do corpo pendurada para fora. Nesta obra não há um resgate do Diabo, ele está no mais profundo do Inferno com a missão de torturar os que traíram o seu próprio sangue (ou a confiança). O Inferno é assombrosamente maior que Lúcifer, que não passa de um detalhe daquele.

A antiodisséia de Lúcifer começa a ser retratada na obra *O Paraíso Perdido*, de John Milton, publicada em 1667 e acrescida de dois novos cantos em 1674. Aqui o Satanás é o protagonista que luta contra os arcanjos, engana Uriel e acaba derrotado por Gabriel, Miguel e Rafael.

Fausto, o sábio alemão que vende sua alma ao demônio Mefistófeles em troca de conhecimento e poder, não foi criação de Christopher Marlowe[10]. É uma lenda popular cuja autoria se perde no tempo. No século XVI, a história se tornou conhecida por meio do *Faustbuch* (O Livro de Fausto), obra anônima alemã que foi traduzida na Inglaterra. Era um texto moralista, provavelmente escrito por algum luterano furioso. Marlowe deu lustro estético à obra e resgatou a dignidade do personagem ! que, no entanto, ainda desce ao inferno na cena final, de muito impacto junto ao público da época[11]. Caberia a outro alemão, Wolfgang von Goethe, salvar o atormentado Fausto que em seu poema dramático é resgatado pelos anjos no ato final. O *Fausto*, de Goethe, é a versão mais conhecida do mito, o que torna o pacto com o Diabo uma temática universal. Impressiona-nos as semelhanças existentes entre *Fausto* e o *Livro de Jó*: o Senhor dialogando com Mefistófeles, permitindo que ele tente Fausto. Já no famoso «Prólogo no Céu», Mefistófeles informa que o que ele pretende é atormentar e seduzir os homens e que tem pena da humanidade que está sempre a sofrer. É irônico e debochado ao afirmar que ver de perto o Eterno é motivo de orgulho para um simples Diabo. O *ente incriado* se autodefine como: «Eu sou aquele gênio que nega e que destrói! [...] Sou parcela do caos, onde nasceu a luz» (Goethe, 2002: 59). Mefistófeles percorreu toda a alta literatura, do século XVI em diante.

Foi o poeta e crítico Charles Baudelaire (1821-1867), o precursor do simbolismo francês e a partir de quem surgem na França os chamados poetas malditos quem em *As Litanias de Satanás,* invoca a piedade do Tinhoso:

> Ó tu, o Anjo mais belo e também o mais culto,
> Deus que a sorte traiu e privou do seu culto,
> Tem piedade, ó Satã, desta longa miséria!
> [...]

Ocuparam-se dele outros escritores como Shakespeare, Thomas Mann e Paul Valéry.

Na peça teatral *O Auto da Barca do Inferno*, Gil Vicente coloca o Diabo e Anjo no ancoradouro onde estão duas barcas: uma que conduz os salvos ao Céu e outra que conduz os pecadores ao Inferno. O Anjo é chato e enfadonho e o Diabo é galhofeiro, alegre, insulta a todos, tem um discurso irônico e sarcástico, canta e dança e até discute em latim com o Juiz e o Bacharel. No final da peça só os cavaleiros cruzados

---

[10] Christopher Marlowe (26/02/1564 - 30/05/ 1593) foi dramaturgo, poeta e tradutor inglês que e viveu no período Elizabetano. Renovou a forma do teatro do período com a introdução dos versos brancos, estrutura que será empregada pelo próprio Shakespeare.

[11] Se Sartre em *Entre Quatro Paredes* afirma que «o inferno são os outros», o personagem Mefistófeles de Marlowe vai bem mais longe e declara que «O Inferno é sem limites. Circunscrito / Não está a um lugar, pois, onde estamos, / Inferno é, e sempre aí estaremos».

entram na barca que vai para o Céu, mas a barca que vai para o Inferno está lotada e parece muito mais divertida e animada. No conto *O Senhor Diabo*, de Eça de Queirós, o escritor português enfatiza que a trajetória do Diabo é *uma legenda trágica, luminosa, celeste, grotesca e suave!* Para Eça,

> **o Diabo é a figura mais dramática da História da Alma**. A sua vida é a grande aventura do Mal [...] o Diabo é o representante imenso do Direito Humano. [...] **Tem talvez nostalgia do céu!** [...] **O Diabo amou muito.** (Queirós, 2008: 4, negrito nosso)

No conto *A Hora do Diabo*, de Fernando Pessoa o Diabo afirma, entre outras coisas, que tentou Jesus por incumbência de Deus e que ao negar Deus, ele o sustenta. Em primeira pessoa o Diabo se define:

> Eu sou aquilo a que tudo se opõe [...] sou negativo absoluto, a encarnação do nada. O que se deseja e se não pode obter, o que se sonha porque não pode existir – nisso está meu reino nulo e ai está assente o trono que me não foi dado. (Pessoa, 1997: 18-24)

Neste conto o Diabo diz que toda a estória envolvendo-os (ele e Deus) não passa de *questões de família*.

N'O *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, o Diabo é o protagonista, o grande herói deste desevangelho, entra na barca para salvar o salvador e toda raça humana. Perde perdão, Deus não aceita e o condena a ser eternamente o mal, o heterônimo, a outra face da medalha. O Diabo aqui é transformado na terceira pessoa da Trindade, ou melhor, na segunda pessoa da Trindade, uma vez que Jesus como humano não faz parte da tríade. Trata-se de uma Trindade que se resume em duplos siameses.

No Brasil muitas são as obras que tratam da Estrela da Manhã. Citamos apenas duas: *Macário*, de Álvares de Azevedo, e *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, ambas retomando o mito de Fausto. Em *Macário*, o escritor romântico nos informa que o Diabo é *a treva do não-ser*. Macário não se assusta quando encontra o Diabo, esperava por ele há dez anos e afirma: «A maior desgraça deste mundo é ser Fausto sem Mefistófeles. Olá Satã!» (Azevedo, 1855: 6). E Riobaldo, o nosso Fausto sertanejo que filosoficamente debate com um interlocutor invisível a existência do Diabo e a possibilidade de pactuar com ele e vender a alma. Observemos como Riobaldo coloca esta questão e os adjetivos que usa:

> Principalmente a confirmação, que me deu, de que o Tal não existe; pois é não? **O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Coxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-preto, o Canho, o Duba-dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem Gracejo... Pois, não existe!** E, se não existe, como é que se pode

> se contratar pacto com ele? E a idéia me retorna. Dum mau imaginado, o senhor me dê o lícito: que, ou então - Será que pode também ser que tudo é mais passado revolvido remoto, no profundo, mais crônico: que, quando um tem noção de resolver a vender a alma sua, que é porque ela já estava dada vendida, sem se saber; e a pessoa sujeita está só é certificando o regular dalgum velho trato - que já se vendeu aos poucos, faz tempo? (Guimarães Rosa, 1988: 29, negrito nosso)

Muito já foi escrito sobre este livro e muito se escreverá, mas talvez a grande frase da obra seja «Deus é definitivamente; o demo é o contrário Dele» (ibid.: 32).

Também existem várias antologias de contos sobre o Diabo, da qual citamos o livro *O Diabo existe?*, de R. Magalhães Júnior, que traz um rico acervo de escritores que escreveram sobre o Diabo como *O Arquiinimigo Belfegor,* de Machiavel, *O Diabo Coxo,* de Luis Vélez de Guevara, *O Recibo do Diabo,* de Walter Scott, *Os três cabelos de Ouro do Diabo,* dos Irmãos Grimm, *O Moinho do Diabo,* de Andersen, *O Diabo no Campanário,* de Edgar Allan Poe, etc. Eis aqui algumas máscaras do Diabo na Literatura...

Charles Darwin com a publicação de *A Origem das Espécies,* em 1859, dispensou Deus para explicar a origem da vida no planeta terra e nos legou como ancestral um macaco. Nietzsche matou Deus em sua obra *A Gaia Ciência,* publicada em 1888, quando na página 147, declara - *Deus está morto,! Deus continua morto! E nós o matamos!*. E que teria acontecido com Lúcifer? Parece que a partir de Nietzsche houve o que poderíamos chamar de *desteificação* do mundo, um mundo sem Deus. Esqueceram de matar o heterônimo indissociável de Deus e o mundo ficou *desteificado*? O que Machado de Assis tem a ver com a morte do Diabo?

1.5 O Diabo em Machado de Assis

Muito já foi escrito sobre Machado, citamos em seguida seus principais críticos: Silvio Romero, José Veríssimo, Astrogildo Pereira, Lúcia Miguel Pereira, Augusto Meyer, Roberto Schwarz, Alfredo Bosi, John Gledson, Harold Bloom. No entanto, a obra de Machado continua sendo uma arca que ainda oferece tesouros a serem explorados. Se muito se escreveu sobre Machado, parece que há uma certa relutância em explorar toda a variedade da obra do escritor e isto resulta numa falta de renovação dos estudos machadianos, criando um paradigma de reprodução de novos trabalhos que ainda giram em torno de Schwarz e Bosi, como tão bem apontou Gledson[12]. Também a chamada primeira fase do escritor, o Machado que existiu antes de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, publicado em 1881, é deixada de lado, e quando se explora esta fase, é na esperança de encontrar algo que ilumina o Machado maior. Mas a obra de Machado é muito maior que os *olhos oblíquos e dissimulados* de Capitu pudessem prever, e, da sua

[12] Vide reportagem «Começa o Ano Machado de Assis». In *Folha de São Paulo,* Caderno Mais, 27.01.2008: 4.

ode ao verme: *Ao verme que primeiro roer as frias carnes do meu cadáver...* Muito já se escreveu sobre adultério ou não de Capitu e talvez isto era tudo que Machado não quisesse. Talvez esta abordagem o tivesse deixado realmente com os *olhos de ressaca*, aliás, o escritor de ressaca.

Um dos eixos preferidos na obra de Machado é o constante intertexto com a Bíblia. Isto pode ser constatado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro*, *Esaú e Jacó* e em vários contos. Alguns trabalhos já foram escritos explorando este eixo da obra de Machado, mas talvez fosse o caso de se retomar esta linha de análise, agora com o instrumental teórico correto sobre os estudos comparados entre Teologia e Literatura[13].

O Diabo, como já afirmamos, se oferece como magnífico personagem para a literatura e Machado não deixou de explorá-lo, já que para ele *o diabo não é tão feio como se pinta*[14]... Sempre que se menciona a questão do Diabo na obra de Machado de Assis, nos vem à lembrança imediatamente o conto *A Igreja do Diabo* (1884). Mas existem outros dois contos em que ele aparece: *Adão e Eva* (1896), e *O Anjo Rafael,* publicado no *Jornal das Famílias* (1869).

No conto *Adão e Eva* o juiz-de-fora Veloso, insigne em teologia, para assombro do carmelita Frei Beto, afirma que as coisas no Paraíso não aconteceram com o relato do *Gênesis*:

> Em primeiro lugar, **não foi Deus que criou o mundo, foi o Diabo... [...] – Seja o Tinhoso. Foi o Tinhoso que criou o mundo;** mas Deus, que lhe leu no pensamento, deixou-lhe as mãos livres, cuidando somente de corrigir ou atenuar a obra, a fim de que ao próprio mal não ficasse a desesperança da salvação ou do benefício. E a ação divina mostrou-se logo porque, **tendo o Tinhoso criado as trevas, Deus criou a luz, e assim se fez o primeiro dia.** (Machado de Assis, 2008: 1, negrito nosso)

Observemos que o conto inverte toda a criação. O Diabo é o criador e Deus vai consertando o que não deu certo. Segue-se a narrativa da criação do primeiro casal. O Tinhoso cria Adão e Eva, somente com ruins instintos, porque não podia infundir-lhes a alma. Deus conserta a criação do Tinhoso dando ao casal a alma junto com sentimentos nobres e puros e ainda um jardim de delícias. Impedido de freqüentar o jardim, o Diabo transforma a serpente em sua embaixatriz, concedendo a ela o dom da fala: o Diabo a descreve como *serpe, fel rasteiro, peçonha das peçonhas* e a instrui a tentar o

---

[13] Conforme estudos de Karl-Josef Kuschel, José Pedro Tosaus Abadía, Harold Bloom, Northrop Frye, Robert Alter, Kermode, Auerbach, Manzatto, Barcellos, Antonio Carlos Magalhães etc. Os principais pesquisadores na América Latina se concentram em torno da Associação Latino Americana de Literatura e Teologia (ALALITE).

[14] Título do capítulo XCII de *Dom Casmurro*.

casal a comer da árvore da ciência do Bem e do Mal, pois assim conheceriam *o próprio segredo da vida*:

> Sim, o próprio segredo da vida. **Vai, serpe das minhas entranhas, flor do mal,** e se te saíres bem, juro que terás a melhor parte na criação, que é a parte humana, porque terás muito calcanhar de Eva que morder, muito sangue de Adão em que deitar o vírus do mal... Vai, vai, não te esqueças... (Machado de Assis, 2008: 2, negrito nosso)

Neste conto, o escritor dissocia a serpente do Diabo. São absolutamente dois seres distintos. A serpente invejosa e peçonhenta tenta o casal, Eva resiste e lhe chama de pérfida. A inteligência que caracterizava Lúcifer é transferida para a serpente que responde num discurso poético:

> – Néscia! Para que recusas o resplendor dos tempos? Escuta-me, faze o que te digo, e serás legião, fundarás cidades, e chamar-te-ás Cleópatra, Dido, Semíramis; darás heróis do teu ventre, e serás Cornélia; ouvirás a voz do céu, e serás Débora; cantarás e serás Safo. E um dia, se Deus quiser descer à terra, escolherá as tuas entranhas, e chamar-te-ás Maria de Nazaré. Que mais queres tu? Realeza, poesia, divindade, tudo trocas por uma estulta obediência. Nem será só isso. Toda a natureza te fará bela e mais bela. (Machado de Assis, 2008: 3)

Destacamos o lirismo do discurso da serpente. Ela é sedutora, diz a Eva que ela poderá voltar a terra como mãe do filho de Deus. A serpente prova que merece ser embaixatriz do Diabo, mas mesmo assim Eva resiste. Deus manda que Gabriel desça ao paraíso terrestre e busque o casal para viver no Paraíso celestial e o Tinhoso e a serpente são amaldiçoados a viver na terra.

Já o conto *A Igreja do Diabo* é bastante conhecido. O início lembra o *Livro de Jó* e o Prólogo de *Fausto,* de Goethe. Só que desta vez o Diabo se apresenta no céu, não para receber uma aposta de Deus, mas sim para informá-lo que vai fundar sua própria igreja. O intertexto com *Fausto* é evidente:

> Há muitos modos de afirmar: há só um de negar tudo [...]
>
> – Não venho pelo vosso servo Fausto, respondeu o Diabo rindo, mas por todos os Faustos de século e dos séculos. [...]
>
> – Senhor, eu sou, **como sabeis, o espírito que nega.** (Machado de Assis, 1997: 4-6, negrito nosso)

O Diabo é descrito como tendo os olhos *acesos de ódio*, aquele que mora nas *províncias do abismo*. No diálogo entre os dois, Deus o define como um velho retórico, sutil, vulgar e sem criatividade. Por várias vezes o narrador descreve o Diabo rindo e

sorrindo: *O Diabo sorriu com certo ar de escárnio e triunfo*[15]. O que o Diabo quer é fundar uma Igreja na qual as virtudes se transformariam em pecado e os pecados cristãos em virtudes, enfim trocar o certo pelo errado, tornar santo e aprazível o *bigode do pecado*. Quando volta à Terra, o Diabo como numa espécie de evangelho profano traz *A Boa Nova aos Homens*, confessa que é o Diabo e retifica seu caráter maculado pelas histórias que as beatas contavam dele:

> Sim, sou o Diabo, repetia ele; não o Diabo das noites sulfúreas, dos contos soníferos, terror das crianças, mas o Diabo verdadeiro e único, o próprio gênio da natureza, a que se deu aquele nome para arredá-lo do coração dos homens. Vede-me gentil e airoso. **Sou o vosso verdadeiro pai**. Vamos lá: tomai daquele nome, inventado para meu desdouro, fazei dele um troféu e um lábaro, e eu vos darei tudo, tudo, tudo, tudo, tudo, tudo... (Machado de Assis, 1997: 7, negrito nosso)

Neste novo evangelho o *espírito de negação,* com *grandes golpes de eloqüência,* afirma que ele é o verdadeiro pai dos homens. Prega que a inveja, a soberba, a ira, a gula, a cólera, eram na realidade virtudes. O Diabo machadiano é um Diabo culto, já que conhece literatura e seus personagens. Cita Homero e defende que sem a ira não haveria a cólera de Aquiles e que, sem a gula, Rabelais não teria produzido suas melhores páginas. Citando um letrado padre napolitano, o Diabo recomenda: *Leve à breca o próximo! Não há próximo.* A única exceção é quando se tratava da mulher do próximo.

A Igreja prospera e o Diabo dá gritos de triunfo: todos agora só fazem o bem, ou seja, só cometem os pecados anteriormente condenados, o errado é o certo. Só que o que o Diabo não imaginava é que as pessoas, às escondidas, começavam a praticar o mal, ou seja, praticar atos que no passado eram virtudes e agora estavam proibidas. Ele ficou pasmo, chegou aos céus, tremendo de raiva, ansioso, com uma *agonia satânica*. Deus não triunfou em cima do perturbado Diabo, olha para ele e diz:

> – Que queres tu, meu pobre Diabo? As capas de algodão têm agora franjas de seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão. Que queres tu? **É a eterna contradição humana**. (Machado de Assis, 1997: 11, negrito nosso)

Chegamos então ao conto *O Anjo Rafael*, pela cronologia, o primeiro dos três contos aqui analisados já que foi publicado em 1869 no *Jornal das Famílias*, e o que mais nos interessa para este artigo. Entre os mais de duzentos contos de Machado, este é dos menos conhecidos. Em 1973, Raymundo Magalhães Junior publica pela editora Bloch a obra *Contos Fantásticos de Machado de Assis*, que é reeditado pela mesma editora em 1998 e na qual está incluído o conto aqui analisado. Na introdução, o crítico chama a atenção para o que ele denomina de *fantástico mitigado* nos contos machadianos e

[15] Em *História do Riso e do Escárnio,* Georges Minois afirma que o riso sempre foi atribuído ao Diabo.

alerta «que a crítica pouco tinha atentado para essa faceta da obra de Machado» (Magalhães, 1998: 3). Já Marcelo J. Fernandes em sua dissertação de mestrado intitulada *Quase-macabro: o fantástico nos contos de Machado de Assis,* mesclando contos de sua escolha com alguns dos selecionados por Magalhães, faz uma análise da presença do fantástico e defende a tese de que Machado diluiu o fantástico naquilo que ele denomina de *quase-macabro* e inclui também o *Anjo Rafael.* O Bruxo do Cosme Velho gostava de incursionar pelo *fantástico mitigado* ou o *fantástico quase-macabro,* como tão bem conceituaram os dois críticos aqui mencionados, afirmando que Machado desenvolve um padrão de fantástico[16]. Mas nos interessa outro aspecto deste conto.

Resumindo o enredo do conto, temos o seguinte: um jovem de 33 anos por nome Dr. Antero resolve se matar. Naquela noite, quando estava prestes a se suicidar, recebe um criado com uma mensagem para que este o acompanhe até a casa do seu patrão, Major Tomás. Antero resolve seguir o criado e chega a uma casa misteriosa. É apresentado ao Major que afirma por várias vezes ser um ser celestial, o Anjo Gabriel, que incompreendido em sua missão, tivera uma filha e agora se afastava do mundo. Antes de morrer queria casar sua filha.

Observemos a criatividade e ironia de Machado neste conto *insólito, fantástico quase-macabro.* Quando Antero vai se matar ele faz uma bucha com uma folha do *Evangelho de São João* e mete dentro da pistola. Na hora derradeira do suicídio, ato contrário a toda lógica, Antero separa uma folha do Evangelho que começa por *No princípio era o Verbo...* As referências bíblicas são constantes em todo o texto: Antero mora na Rua da Misericórdia, na casa do Major sonha que, após ter tirado sua vida, Belzebu o mantinha queimando eternamente numa fogueira; a aparência do velho Major lembra um patriarca bíblico. O major insiste que foi *criado por Deus,* que *tem origem no céu,* que foi *enviado do céu,* que é o Anjo Rafael e que sua filha Celestina é um anjo *na raça e na candura.* A descrição que o narrador faz da moça é a descrição de um anjo: *rosto angélico, virgindade do coração, cabelos louros e caídos em cachos* e possuidora de *uma auréola.* Para o narrador, filha e pai pertencem a uma *civilização desconhecida* e o Dr. Antero se sente *arrebatado nas asas da Fantasia* em meio àquelas *pessoas do céu.* Antero se apaixona por Celestina e, após estar no *sétimo céu,* começa a perceber que seu futuro sogro era monomaníaco, pois cria ter origem celeste e ser o próprio Anjo Rafael:

> – **Eu sou, continuou o velho, eu sou o anjo Rafael, mandado pelo Senhor a este vale de lágrimas a ver se colho algumas boas almas para o céu.** Não pude

[16] Em sua tese de mestrado, Marcelo J. Fernandes cria uma tipologia para definir o tipo de fantástico presente nos contos de Machado: conto gautieriano/ **fantástico onírico** (a tessitura da trama é detonada pelo sonho), influenciado por Gautier, e o **fantástico insólito** (fantástico anormal, um caso dentro de outro caso).

> cumprir a minha missão, porque apenas disse quem era fui tido em conta de impostor. Não quis afrontar a ira e o sarcasmo dos homens; retirei-me a esta morada, onde espero morrer. (Machado de Assis, 2008: 9, negrito nosso)

Antero confirma suas suspeitas: o velho era um monomaníaco e a filha ia pelo mesmo caminho. Esclarecemos que o anjo Rafael não é um personagem bíblico, ele só é citado em *Tobias*, um livro apócrifo que faz parte da chamada Bíblia católica, mas não faz parte da Bíblia protestante. Embora muito se fale do arcanjo Rafael, em nenhum dos textos deste apócrifo há a afirmação que Rafael seja arcanjo, mas apenas um anjo. «... Eu sou Rafael, um dos sete anjos...» [Tobias 12-15]. Este anjo Rafael fez coisas que parecem mais práticas de um anjo caído.

Chegamos ao ponto mais importante do conto: o *monomaníaco celestial* entra no quarto do Dr. Antero e lhe informa com a maior naturalidade:

> **Sabe quem morreu**?
>
> – Não.
>
> – O diabo.
>
> Dizendo isto deu uma gargalhada nervosa que fez estremecer o doutor; o velho continuou:
>
> – Sim, **senhor, morreu o diabo;** o que é grande fortuna para mim, porque me dá a maior alegria da minha vida. Que lhe parece? (Machado de Assis, 2008: 12, negrito nosso)

O Anjo Rafael foi publicado em 1869, portanto exatamente 19 anos antes de *A Gaia Ciência* (1888), obra na qual Nietzsche matou Deus. Ou seja, o Machado menor, cujas publicações ocorreram antes de 1881, ano da publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, fez o que o Machado maior, com as obras publicadas depois de 1881, não fez: matou o Diabo, bem antes de Nietzsche matar Deus. Só este parágrafo, só esta idéia valeria por todo o conto.

Michel Onfray em seu recente *Tratado de Ateologia,* no qual defende que os crentes sofrem de infantilismo mental e que o ateu é aquele que recuperou a sua saúde mental, afirma que a existência de Deus e do Diabo pertencem ao mundo mágico, à fabula, e que toda crença é uma ficção. Sobre o Diabo afirma ele: «Satã, Lúcifer, o Portador da claridade – **O filósofo emblemático das Luzes**... –, aquele que diz não e não quer submeter-se à lei de Deus [...] o Diabo e Deus funcionam como frente e verso da mesma medalha, como teísmo e ateísmo» (Onfray, 2007: 6, negrito nosso).

Onfray aponta que Deus e o Diabo são faces da mesma medalha, teísmo e ateísmo. Discordo e vou mais além: frente e frente da mesma moeda – teísmo e teísmo. Como vimos anteriormente, a Igreja Católica considera a não crença no Diabo como heresia digna de excomunhão. Ou seja, se você não acredita em Deus é um ateu, mas se você

não acredita no Diabo igualmente o é. Onfray afirma que um ateu é um ser incompleto, amputado, um sem-deus. Podemos asseverar, no entanto, que um ateu é a partir de agora um sem-diabo. Se coube a Nietzsche matar Deus em *A Gaia Ciência,* coube a Machado de Assis, dezenove anos antes, no conto *o Anjo Gabriel,* matar o Diabo. Tanto Nietzsche como Machado colocaram Deus e o Diabo no campo ou da filosofia ou da ficção (seres de papel). Mataram Deus e o Diabo e desta forma paradoxalmente os mantiveram vivos, porque seres ficcionais não morrem nunca e, talvez, a filosofia continue a existir mesmo quando o homem não mais existir. Eis como o Bruxo do Cosme Velho matou Lúcifer...

Onfray afirma que o *último deus desaparecerá com o último homem.* Afirmamos que o último Lúcifer também desaparecerá com o último homem...

Bibliografia

ABADÍA, José Pedro (2000). *A Bíblia como Literatura.* Petrópolis: Vozes.

AZEVEDO, Álvares. *Macário.* Disponível em: <http://bibvirt.futuro.usp.br>. Acesso em: jan. 2008.

BARCELLOS, Carlos José (2000). «Literatura e Teologia: perspectivas teórico-metodológicas no pensamento católico contemporâneo». *Numen – Revista de Estudos e Pesquisa da Religião.* Juiz de Fora: Editora da UFJF, vol. 3, 2, 09 – 30.

BATAILLE, Georges (1989). A literatura e o mal. Porto Alegre: L&PM.

Bíblia Sagrada [s.d]. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição revista e corrigida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil.

COUSTÉ, Alberto (1996). *Biografia do diabo.* Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.

DAWKINS, Richard (2007). *Deus, um delírio.* São Paulo: Companhia das Letras.

DELUMEAU, Jean (1989). *História do medo no Ocidente (1300-1800).* São Paulo: Companhia das Letras.

FLUSSER, Vilém de (2004). *A história do Diabo.* Editora Anablume.

FERNANDES, Marcelo J. (1999). *Quase-macabro: o fantástico nos contos de Machado de Assis.* Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ.

FRYE, Northrop (2004). *O Código dos Códigos – A Bíblia e a Literatura.* São Paulo: Boitempo Editorial.

GALIMBERTI, Umberto (2003). *Rastros do Sacro.* São Paulo: Paulus.

GOETHE, J. W. (2002). *Fausto.* São Paulo: Nova Cultural.

HARRIS, Sam (2006). *Carta a uma nação cristã.* São Paulo: Companhia das Letras.

JUNG, C.G. (2001). *Resposta a Jó.* 6ª edição. Petrópolis: Vozes.

KUSCHEL, Karl-Josef (1999). *Os escritores e as escrituras. Retratos Teológico-Literários*. São Paulo: Loyola.

LINK, Luther (1998). *O Diabo. A máscara sem rosto*. São Paulo: Companhia das Letras.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria (1997). «A Igreja do Diabo». *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: Globo.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. «Adão e Eva». In *Várias Histórias*. Disponível em: <http://www.biblio.com.br/conteudo/MachadodeAssis/adaoeeva.htm>. Acesso em fev. de 2008.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. «O Anjo Rafael». In *Banco de Dados do NUPIIL*. Disponível em: <http://alecrim.inf.ufsc.br/bdnupill/arquivos/texto/0037-01441.html>. Acesso em fev. de 2008.

MAGALHÃES, Antonio (2000). *Deus no Espelho das Palavras – Teologia e Literatura em Diálogo*. São Paulo: Paulinas.

MAGALHAES JR., Raimundo (1998). *Contos Fantásticos – Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Bloch.

(1973). *O Diabo Existe?* Tomo I. Rio de Janeiro: Arte Nova.

MANZATTO, Antonio (1994). *Teologia e Literatura – reflexões teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado*. São Paulo: Loyola.

MARTINS TERRA, J. E. (1975). *Existe o Diabo? Respondem os Teólogos*. São Paulo: Loyola.

MESSADIÉ, Gerald (2001). *História Geral do Diabo – Da Antiguidade à Época Contemporânea*. Lisboa: Europa-América.

MILES, Jack (2003). *Deus – Uma biografia*. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras.

MINOIS, Georges (2003). *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Unesp.

MUCHEMBLED, Robert (2004). *Uma História do Diabo*. São Paulo: Bom Texto.

NEGRI, Antonio (2007). *Jó – a força de um escravo*. Rio de Janeiro: Record.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. (1986). *O diabo no Imaginário Cristão*. São Paulo: Ática.

NUNES, Benedito (1998). «Teologia e Filosofia – Aspectos teológico da Filosofia – O último Deus». In *Crivo de Papel*. 2ª ed. São Paulo: Ática.

ONFRAY, Michel (2007). *Tratado de Ateologia*. São Paulo: Martins Fontes.

OTTO, Rudolf (2007). *O Sagrado*. Porto Alegre: Sinodal/EST, Petrópolis: Vozes.

PAGELS, Elaine (1996). *As Origens de Satanás*. 2ª ed. São Paulo: Ediouro.

QUEIRÓS, Eça de. «O Senhor Diabo». Disponível em: <http://www.virtualbooks.terra.com.br>. Acesso em: 28 mar. 2008.

QUEVEDO, G. Oscar (1989). *Antes que os demônios voltem*. São Paulo: Loyola.

PESSOA, Fernando (1997). *A Hora do Diabo*. Lisboa: Assírio & Alvim.

ROSA, Guimarães (1986). *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

SANTOS, Walmor (1996). *Além do Medo e do Pecado*. Porto Alegre: Mercado Aberto.

STANFORD, Peter (2003). *O Diabo – Uma Biografia*. Rio de Janeiro: Gryphus.

SOB A SOMBRA DO DIABO (2006). *Revista História Viva* – Grandes Temas. Edição Especial Temática nº 12. São Paulo: Duetto Editorial.

TILLICH, Paul (1969). *Filosofia de la Religion*. Buenos Aires: La Aurora.

VERBETE SOBRE SCHELLING. Disponível em: <http://www.pucsp.br/~filopuc/verbete/schellin.htm>. Acesso em: 30 mar. 2008.

WENISCH, Bernhard (1992). *Satanismo*. Petrópolis: Vozes.

Resumo: O presente artigo pretende pontuar alguns aspectos da trajetória de Lúcifer na Bíblia, na Teologia, na crítica e nos contos *Adão e Eva*, *A Igreja do Diabo* e *O Anjo Rafael*, de Machado de Assis.

Abstract: This article seeks to investigate some aspects of Lucifer's trajectory in the Bible, in theology, in criticism, and in the short stories *Adão e Eva*, *A Igreja do Diabo* and *O Anjo Rafael* by Machado de Assis.

Um principiante na forma breve: Eça de Queirós nas *Farsas*

Marie-Hélène Piwnik

Professeur émérite – Sorbonne/Paris IV

Palavras-chave: Eça, farsa, conto, narrativa breve.

Keywords: Eça, farce, short story, short narrative.

Eça de Queirós publica em 1866 na *Gazeta de Portugal* uma série de 11 curtas peças intituladas *Farsas*, todas no mesmo dia 18 de Novembro. Os títulos situam-se à cabeça do conjunto, mas não correspondem bem à ordem dos pequenos contos que seguem, sem que se possa dizer se foi distracção do tipógrafo ou do próprio autor. Neguei-me ao estudo bizantino entre a ordem declarada e a ordem constatada, considerando com razão ou sem ela que se tratava de um erro. A mais curta das peças, «Os homens dos cães», título vagamente desfasado pois se trata de um só homem, mas sempre podemos pensar que esse homem é exemplar de mais, a mais curta pois conta 15 linhas na 1ª coluna da *Gazeta* – são 6 colunas ao todo –, a mais comprida, «O saltimbanco», 47, imediatamente seguida de «A filha do carcereiro», 44, sendo a média de 25 a 30 e tantas linhas. Não parece haver composição na ordem constatada, alternando dimensões diferentes conforme a história contada. Depois das 11 farsas, e como em conclusão, há as 5 linhas seguintes:

> Tristes histórias! Sofrer, chorar, ter fome e frio, e morrer à míngua, e ter noites de agonia – o que é que isto prova? Nada, nada, meus senhores.
>
> *Words! Words! Words!* dizia o nostálgico Hamlet. (Queirós, 1969: 141)

A meu ver, deve-se sublinhar como de interesse a palavra «histórias», que de certa forma remete para a palavra «farsas», uma vez que as tais histórias foram apresentadas ao princípio como farsas. Também destacarei a palavra «tristes», declinada na frase que

segue («Sofrer, chorar», até «agonia»), mas que começa a ser invalidada pela pergunta «o que é que isto prova?», e acaba anulada pela referência hamletiana «*Words! Words! Words!*».

Ou seja que, partindo da conclusão, os textos que a precedem, «histórias» «tristes», e indubitavelmente feitas de *words*, de palavras, no entanto, sofrem uma degradação irónica, plasmada pelo ponto exclamativo e a repetição, transformando essas palavras a constituírem os textos em nimiedades, não-palavras de facto, textos cuja «tristeza» portanto se questiona, como aliás o título que se lhes dava logo sugeria.

Nas linhas finais, cabe acentuar também o implícito diálogo entre o narrador e um público não obrigatoriamente de leitores, senão quiçá de ouvintes. E essa interpelação, «meus senhores», leva como que logicamente à citação de Shakespeare, estabelecendo uma sub-reptícia ligação entre o conjunto que precede e uma vocação teatral imprecisa. A outra referência a Shakespeare, com a 7ª farsa intitulada *O beco onde mora o rei Lear,* e que se inspira aliás de parte do argumento da peça, um pai velho traído pela(s) filha(s), reincide nessa colusão entre a farsa contada e a farsa representada. Não sei bem se algum dia Eça de Queirós falou em «contos» ao evocar a sua narrativa breve. Sim sei que intitula «histórias» os dois contos (contos desde e para Luís de Magalhães, e depois para nós) *O Tesouro* e *Frei Genebro*.

De qualquer forma, a palavra «farsas», na medida em que define a série de textos aos quais serve de título, requer a nossa atenção numa perspectiva que, se atendermos às acepções que o dicionário lhe atribui, oscilaria entre o cómico e o *costumbrista*. Farsa: «**peça teatral** cómica ou burlesca, bufonaria», segundo Morais; «peça cómica, de curto enredo e poucos actores, e com elementos de **comédia de costumes**», segundo Aurélio; «peça de teatro de um cómico baixo; **narração** burlesca, ridícula»[1], segundo Lello, adaptando-se na verdade o significado «narração» de forma mais coerente ao nosso conjunto (onde entram poucos elementos propriamente dramatúrgicos), e chamando a nossa atenção o ambiente convocado pelo termo «comédia de costumes».

No entanto, e mesmo que se admita que o nosso texto seja uma narração (dividida em narrações), a tratar de costumes, parece continuar ambígua e até equivocada a palavra «farsas», pois a caracterização de cómico, burlesco, ridículo, bufão, que, seja dito de passagem, integra perfeitamente o teatro shakespeariano, não convém a essas curtas narrativas, embora a crítica da época tenha rido a bandeiras despregadas do estilo do autor. Ainda que a conferência do Casino, talvez intitulada «Sobre o realismo como expressão da arte» seja posterior (1871), as farsas são já de cunho principalmente realista, com uma contraposição idealista já característica do futuro Eça de Queirós, encenando personagens românticas ludibriadas pela vida e as suas contingências materiais: o moço apaixonado abandonado pela amada, que se revela uma ladra; a virtuosa

[1] Sublinhados nossos.

filha do carcereiro, que deixa morrer o pai para fugir com um assassino; a noiva com a alma «das virgens das legendas» (ibid.: 135) que casa com um velho nojento porque não tem dinheiro e não pode casar com o bem-amado; a bela rapariga plena de encantos e promessas que acaba a vida solteira e «cheia de solitárias impurezas» (ibid.: 139) porque é pobre; o jovem saltimbanco que se vê obrigado a enganar a esposa amada com uma velha para poder alimentar a família, etc.

A palavra «farsa» no entanto tem outros sentidos, que não apontei logo, mas que completam utilmente a nossa reflexão. Com efeito, acrescentam Morais e Lello, no item farsa: «ilusão, mentira»; e Aurélio: «pantomima, logro, embuste». Da «pantomima», ou seja, familiarmente, segundo Lello, «história para lograr, para enganar», com actores-fantoches ou palhaços que exageram mímicas e atitudes, da «pantomima» pois, à «ilusão», palavra particularmente ilustrativa do teatro – a tal «ilusão teatral» –, já se nos oferece um leque de interpretações mais amplo, que nos leva para uma definição mais fina: narração a tratar de costumes, mas cujas personagens são conotadas pelo exagero, e cujo conteúdo, por eventualmente dramático que seja, é colocado sob a égide da ilusão, do embuste, do logro, ou seja que, ao fim e ao cabo, não se devem tomar a sério as *Farsas* que nos propõe Eça de Queirós. No entanto, há que acrescentar que, em *Hamlet,* a réplica do príncipe da Dinamarca se deve a uma pergunta sobre o que ele está a ler[2]. Responde então com uma espécie de resignação ou de fastio: *«Words! Words! Words!»* Ninguém vai negar que uma narração esteja feita de palavras, mas a exclamação hamletiana é muito redutora, como se as palavras existissem fora do sentido que teoricamente devem expressar. Com a recuperação queirosiana, não estamos longe de Flaubert e do seu «écrire sur rien», e as *Farsas* como que adoptam esse ponto de vista da escrita pela escrita, ou do prazer da escrita, ou do prazer de ensaiar a escrita.

Bem interessantes também, como se pode adivinhar, são as ocorrências da palavra «farsa» na prosa queirosiana. Não tive a possibilidade de examinar os romances, julgo que estão digitalizados, mas não consegui ter acesso. Contentei-me com os contos, que estão no meu computador, e a verdade é que o levantamento, escasso, é de proveito. O mais curioso é que a palavra só aparece ao princípio da ficção breve do Eça: em 4 textos coetâneos das *Farsas*, ou seja no *Milhafre*, no *Senhor Diabo*, nas *Memórias duma Forca* e em *Onfália Benoiton*, os quatro de 1867, na *Gazeta de Portugal*; depois em *A Morte de Jesus* (1870, em *A Revolução de Setembro*) e, finalmente, em *Singularidades de uma rapariga loira*, de 1874 (no *Brinde aos senhores assinantes do* Diário de Notícias *para o ano de 1873*). Isso significa que a palavra é bastante manejada num tempo reduzido, ano e meio entre 66 e 67, com duas ressurgências, a última na véspera de arrancar verdadeiramente a carreira literária de Eça, que publica *O Crime* em 1875. Entende-se rapidamente que é sem dúvida bastante polissémica sob a pena do nosso contista. No

[2] Acto II, cena 2.

Milhafre, duas ocorrências, trata-se primeiro dos «deuses mortos», que «todos se finaram, histriões ensanguentados» (o nosso teatro está presente...), «e a sua **farsa** acabou em desterros» (ibid.: 176); e depois, num trecho que opõe a alma – desprezada pelo homem –, e o corpo – exaltado e mimado pelo mesmo –, surge a **farsa** junto com «o riso, os paraísos artificiais, as arcas venais», que levam para «o esfriamento do túmulo» (ibid.: 177), conotação a meu ver aqui de superficialidade e inanidade dos prazeres humanos; nos dois casos, julgo que se poderia substituir a palavra «farsa» pela palavra «comédia», com o sentido que tem na *Comédie humaine* de Balzac, que é tanto comédia como tragédia, como em Shakespeare. No *Senhor Diabo*, é o sentido simples de partida feita a uma pessoa, no texto feita a Deus: será «uma **farsa** bem feita ao compadre lá de cima dos sóis» (ibid.: 203). Nem sei se será galicismo, como nós dizemos «faire une farce à quelqu'un». Nas *Memórias de uma Forca*, é significativa a oposição entre as duas ocorrências. Com efeito, na primeira, um irmão-árvore acaba «no tablado dos palhaços, pisado pelo escárnio, a **farsa**» (ibid.: 272) , na segunda a Forca lamenta não ser dessas «vigas da casa do homem», que «sentem na penumbra amorosa a doce **farsa** dos beijos e dos risos» (ibid.: 274-275). De facto é uma oposição bastante factícia, na medida em que na segunda ocorrência a palavra «farsa» deita uma sombra negativa sobre a felicidade dos amantes. Em *Onfália Benoiton*, uma das primeiras jóias queirosianas, o protagonista Estêvão Basco é «uma alma justa e sã, mas tímida e apaixonada, forte para o sacrifício, cheia das nobres morais latinas, mas idealista e nervosa». Embora condene a vaidade das coisas, «na sua serenidade superior, não faz a sátira do luxo e da meiga **farsa** dos estofos e das pedrarias» (ibid.: 260), imagem que se pode interpretar novamente a partir da ideia de ilusão, difundindo aqui os estofos a e pedrarias, pelo seu brilho, uma miragem que, aliás, vai originar no protagonista uma paixão pela Onfália, paixão cujo lamentável fim (ela foge com um jogador, ele cai na miséria) o narrador vai caracterizar como «desenlace desta **farsa** humana» (ibid.: 263), com o sentido, a meu ver, de ludíbrio. Se, na *Morte de Jesus* é o sentido corrente de habilidades, nesse caso do truão Barrabás, que «tinha gracejos, **farsas**, deslocações» (ibid.: 307), em *Singularidades de uma rapariga loira* se dá a mesma ideia de logro, quando o narrador-testemunha repara no mal-estar de Macário, perguntado acerca das belezas femininas do Norte, e conclui: «Havia decerto no destino daquele velho uma *mulher*. Aí estava o seu melodrama ou a sua **farsa**, porque inconscientemente estabeleci-me na ideia de que o *facto*, o *caso* daquele homem, devera ser grotesco, e exalar escárnio» (Queirós, 2002: 19). A ligação estabelecida com o melodrama (no sentido derivado da palavra, de drama exagerado e portanto ridículo, aí está outra vez a pantomima) não é de desprezar, remetendo outra vez para o teatro, de facto o grande teatro do mundo. Enquanto a palavra «escárnio», que já aparecia contígua à palavra «farsa» em *Memórias duma Forca*, não só sugere a herança da cantiga do mesmo nome, como parece condenar toda e qualquer história de paixão idealista como a de Macário com a «ladra», de facto a cleptómana, Luísa.

Quis examinar também as *Farsas* queirosianas dentro do contexto literário oitocentista, na medida dos meus medíocres conhecimentos, e não me saiu nada de significativo, pois «Une farce normande», de Maupassant, de 1882, é um conto de modestas dimensões a contar a partida que se fez a um recém-casado durante a noite de núpcias, ou seja que corresponde à ideia de «faire une farce» que evoquei antes. *En revanche*, e não sei donde, surgiu-me uma longínqua reminiscência de Gérard de Nerval, autor de duas histórias publicadas em 1852 sob o título *Contes et Facéties*: *la Main enchantée* et *le Monstre Vert*, ambas qualificadas de «fantaisies» pelo editor da obra do poeta na Pléiade. Quem faz «facécia», entre brincadeira e bufonaria, «faz graça com as palavras» – novamente as *words* – segundo o dicionário, com o exemplo seguinte: «os palhaços divertem o público com as suas facécias». Certo parentesco existe pois entre farsa e facécia, mas as duas *Facéties* de Nerval, uma longa, a outra curta, não são mais que contos de pendor fantástico. Mais interessante de facto é pensar nos *Petits Poèmes en prose* (1862) de Baudelaire, onde alternam peças bem curtas, de 8 a 12 linhas, com textos assaz compridos. No entanto, os poemas em prosa baudelairianos não entram claramente na categoria do conto, pelo menos segundo os critérios da época (hoje ultrapassados), adoptando mais a estrutura de pequenos ensaios, pequenas reflexões, estados de espírito, retratos, retalhos de vida, etc.

Acrescentarei que é curioso observar que escritores como Nerval ou Baudelaire também tinham pensado em aplicar uma palavra nova ao que faziam.

Com efeito, se Eça de Queirós ensaia com as *Farsas* uma forma narrativa breve, e até muito breve, que aliás não tornará a utilizar, parece que se está a treinar para a forma acabada do conto, que irá desenvolvendo ao longo da vida. Segundo o que já apontei, a farsa deve ser considerada como um conto, contado por um contista que, no fim, exclama para o público ouvinte, tornado público leitor, *Words! Words! Words*!, para que ele não só não tome a sério as «tristes histórias», mas até consiga rir delas, escarnecendo as personagens, todas elas vítimas dum idealismo que embate contra os escolhos da realidade e naufraga, todas elas ludibriadas e enganadas por uma doentia ilusão.

Treina-se Eça de Queirós, dizia eu, e com efeito. Não só se podem rastrear elementos que irão reaparecendo em textos a seguir, como se evidenciam estruturas características do relato breve, e rasgos estilísticos definitivos.

Quanto às correlações factuais, dão-se sobretudo com textos coetâneos, *O Réu Tadeu* (Julho 1867)[3] por exemplo, onde «as palavras dolentes e as togas negras» da farsa *O pobre sábio* ressurgem como «alegações dolentes dos homens de lei», onde Tadeu «desfolha» uma rosa branca, quando o pobre sábio «desfolha rainúnculos», «rainúnculos» que a Tadeu lhe leva «a filha do carcereiro», quando ao pobre sábio é «uma velha»

[3] Eça de Queirós (1961-1966). *Prosas Esquecidas*. Vol.I.

que lhe leva flores. *A filha do carcereiro* é aliás o título de uma das farsas, ela leva «braçadas de ervas e clematites aos presos», no *Réu Tadeu* leva «aos presos braçadas de clematites», etc. O mesmo trabalho se pode fazer entre a farsa *O poeta lírico* (sem relação com o conto posterior epónimo) e *Onfália Benoiton*.

Muito mais relevante, claro, é a estrutura de cada farsa, finalizando muitas delas com um desfecho, um desenlace inesperado, uma «chute» como se diz em francês. É o caso de *A ladra*, que rouba o namorado e desaparece; este morre, mas ela vê-se castigada na última frase: «A mulher morreu na enfermaria da cadeia, no apodrecimento da febre, calva, e com chagas» (Queirós, 1969: 134), ou de *A filha do carcereiro*, que abandona o pai e os irmãos para fugir com um belo assassino, deixando-os morrer a todos de «fome, míngua, sede, frio», mas, quando velha, e quando «lhe falam nesta história», «diz com voz rouca: – Ai que noite aquela, filhas! Ele tinha um modo de dar beijos!» (ibid.: 153). Final que descarta qualquer castigo, mas também qualquer remorso. Ou de *Os dentes podres*, onde a noiva linda, casta e religiosa casa com um marido gordo, que arrota, etc., até que, quando a beija rudemente, «a triste» dá «um grito. Ele tinha os dentes podres e a boca com maus cheiros» (ibid.:136). Ou da *Bebedeira do coveiro*, farsa de várias reminiscências inesianas e cadalsianas (de Cadalso, o satirista espanhol setecentista que foi exumar a noiva morta para abraçá-la), mas também paródica do romance D. Julián, posto que o bêbado que mete a mão pela abertura do vestido entre os seios da morta, é cruelmente mordido por um bicho das covas: «O bicho era o último amante daquele corpo branco, o bicho das covas tinha ciúmes (ibid.:). Dá-se outro tipo de «chute», que eu chamaria de desfecho aberto, e se apoia no imperfeito, a deixar pairar o tempo, como no caso de *Os homens dos cães*: «Às vezes deixavam-no dormir numa estrebaria (ibid.: 134). Ou de *O pescador*: «Uma grande luz de sol escorria pelo mar. Havia uma calmaria sonora e contente. A velha rezava à popa» (ibid.: 137). Um estudo mais pormenorizado julgo que permitiria rastrear indícios dos desfechos ao longo de certas farsas, é assim como a comparação baudelairiana dos olhos da ladra com duas «flores do mal» anuncia a maldade da mesma. Ou como os «cabelos do Sul», dos quais gosta «o Diabo», excitam, e até justificam o desejo bestial do marido com dentes podres. Ou como o pai da mulher perdida de *O beco onde mora o rei Lear*, que, ao abrir «a porta» aos amantes da filha, os «homens nocturnos», prepara o seu castigo. Eça de Queirós será depois um mestre nessa técnica, como tive ocasião de mostrar ao trabalhar sobre *incipit* e abertura em três contos queirosianos (*Singularidades*, *No Moinho* e *José Matias*), e ao detectar indícios dos desfechos logo nas primeiras linhas ou parágrafos do texto[4].

[4] Comunicação inédita, pronunciada em Tormes em Junho de 2007 : «Eça de Queirós e a arte da abertura : três contos exemplares».

Do ponto de vista estilístico, o jovem Eça de Queirós nas «Farsas» exibe já o perfeito domínio da hipalagem que vai caracterizar a sua escrita – o famoso «pensativo cigarro» –. A lista seria infindável, da «lareira sonolenta» aos «sentimentos macios», do «cemitério inconsolável» ao «beco solitário e viúvo», às «sedas contentes e soberbas», às «penas dos leques coloridas e devassas», etc.

Dos defeitos de principiante, que têm a ver com o movimento parnasiano, como a hiper-adjetivação ou a adjetivação insólita, ele saberá livrar-se. Mas, curiosamente, às vezes é onde se lê uma filiação com Cesário e as suas mulheres metálicas, magnéticas, de cristal: «A mulher esperou, calada, fria e metálica» (ibid.: 138) (*O beco onde mora o rei Lear*). A rapariga pobre de (*A forma*) tem «grandes braços fortes e magnéticos» – e «A voz dela era como saída dos cristais e dos metais sonoros». Também se nota a influência de Baudelaire, por exemplo em *A ladra*, onde na parte final «les parfums et les sons se répondent»[5]. Os retratos, caricaturais ou não, já surpreendem pela força, sem que prejudique, senão pelo contrário, a concisão exigida pelo género do texto.

Quanto a temática, a oposição realismo-idealismo, da qual já falei, e que marca toda a ficção queirosiana, implica uma crítica social presente na maior parte das farsas, com um engajamento político por trás que é já o do autor das *Farpas* (1871). A relação entre o homem e a mulher nestas curtas peças poderia dar lugar a outra comunicação; digamos desde já que onde se costuma ler misoginia, eu vejo um olhar lúcido sobre a condição feminina na época.

O que me chamou a atenção é a ausência de temas fundamentais na ficção queirosiana, como o incesto ou o herói órfão de pai e mãe (é o caso de todos os heróis de Eça, também nos *Contos* – Macário, José Matias, Carlos da Maia, Gonçalo...). O anticlericalismo, a pequena burguesia da província, o mundo da política, também relevantes, não estão presentes.

Ao mesmo tempo prenunciam-se preocupações que cobrarão cada vez mais força, como a atracção pelo espiritualismo, em *O pobre sábio*, ou o interesse por comportamentos que a moral condena, mas a ciência reconhece, e aliás existem, dependência do álcool (*A filha do carcereiro, A bebedeira do coveiro*), devassidão e sadismo (*A filha do carcereiro, O beco onde mora o rei Lear*), masturbação feminina (*A Forma*), etc.

Por enquanto são pequenas observações que podem abrir caminhos de investigação, e ajudam a conhecer melhor um dos maiores escritores de língua portuguesa.

Espero não ter cansado o auditório com *these words, words, words*!

---

[5] Um dia [o pobre moço] foi deitar-se entre as ervas claras, entre o cheiro dos fenos e das seivas, ao sol sonoro, e pôs-se a morrer enquanto os pássaros cantavam gloriosos, e ao longe uma flauta entre os milhos tocava uma cantiga das ceifas» (Queirós, 1969 :134).

Bibliografia

QUEIRÓS, Eça de (1969). *Prosas Bárbaras*. Ed. de Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil.

(2002).*Contos*. Ed. organizada por Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Dom Quixote.

(1965-1966). *Prosas Esquecidas*.Vol.I. Recolhido por Alberto Machado da Rosa. Lisboa: Editorial Presença.

Resumo: Eça de Queirós ensaia nas *Farsas* uma técnica narrativa que dará os seus melhores resultados estéticos nos contos.

Abstract: Eça de Queirós tries out in his *Farsas* a narrative technique that will reach its aesthetic peak in the short stories.

Diálogos com a tradição: a arte de citar nos contos machadianos

Aldinida Medeiros[1]

UFRN (Doutoranda em Literatura Comparada)

Palavras-chave: contos, relações intertextuais, citações, leitor.

Keywords: stories, intertextual relations, quotations, reader.

Machado de Assis é um mestre na arte das citações. Em permanente diálogo com a tradição literária ocidental, o «Bruxo do Cosme Velho»[2], como lhe chamavam alguns críticos de sua época, vai desde a Bíblia, um de seus livros favoritos, às ciências, com Pascal e Isaac Newton, além das constantes passagens pela mitologia clássica. Sendo romancista, poeta, teatrólogo, crítico literário, e fundador da Academia Brasileira de Letras, é o Machado de Assis contista que nos interessa neste pequeno estudo, a fim de observarmos algumas das muitas citações e alusões feitas pelo escritor ao longo de muitos dos seus contos, «porque os contos de Machado traduzem perspicazes compreensões da natureza humana, desde as mais sádicas às mais benévolas, porém nunca ingênuas» (Gotlib, 1985: 77).

«A Arca» é um conto de total paródia às Sagradas Escrituras; também em relação aos textos bíblicos há o conto «Adão e Eva», publicado em 1885 na *Gazeta de Notícias* e posteriormente compilado em *Várias Histórias*. Em diversas passagens de outros textos, encontram-se também citações bíblicas ou subversões destas. «Mas nem só de pão

[1] Doutoranda acolhida pela CAPES.

[2] Um livro escrito por Marta de Senna em 2000, *O olhar Oblíquo do Bruxo*, explica esta expressão de tratamento não como um depreciativo, mas como uma forma de exaltar o escritor carioca. Numa reunião de dez ensaios, a autora vai além de determinar as influências, explicando que Machado estava consciente da sua «família literária». Além disto, põe a obra de Machado em diálogo com as obras de outros autores, alguns dos quais nem sequer mencionados por ele, como Dostoiévski, por exemplo.

vive o homem. Você fala de Marta e eu de Maria» (Machado de Assis, 1962: 329) é, por exemplo, um trecho dito pelo narrador de «O Anel de Polícrates».

Convém ressaltar que a intenção deste trabalho não é a da análise do texto. Ainda que sejam mananciais férteis a serem explorados e analisados, interessa-nos aqui trabalhar o aspecto das alusões e menções a autores, personagens e figuras históricas, nomeadamente da tradição literária ocidental, tão bem articuladas por Machado de Assis.

Antes de mais, faz-se necessário retomarmos em alguns aspectos o romance considerado o divisor de águas da obra machadiana. No célebre *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no prólogo intitulado «Ao leitor», é o próprio autor – o defunto – quem define o narrador de sua obra, nomeando-lhe «um autor particular». Iniciando dessa maneira, fica logo o seu método de escrever esclarecido ao leitor, numa definição que classifica suas memórias como uma «obra difusa». É, de certo modo, como se ele estivesse justificando o seu estilo ímpar de escrever: «Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo» (Machado de Assis, 1997: 12). Essa configuração de um estilo ímpar serve também para ratificar a adjetivação feita, anteriormente, sobre a particularidade de sua autoria e abre espaço para suscitar um enfoque: desde logo o narrador deste romance deixa mostras ao leitor de suas leituras e dos seus conhecimentos sobre literatura.

Certamente, a voz de Brás Cubas anuncia, nas *Memórias Póstumas,* uma verdade que extrapola o mundo ficcional machadiano: trata-se de um narrador excepcional. Isto porque trata-se também de um escritor excepcional; afirmação que recebe a concordância de inúmeros críticos. Donde podemos inferir que, proposital ou involuntariamente, Machado utiliza a voz de Brás para justificar a sua própria escritura[3], nomeando seu estilo como «ímpar». Semelhante procedimento aparece em «A Teoria do Medalhão», um conto satírico que remete à ironia filosófica dos relatos curtos de Voltaire. Alfredo Bosi afirma que «[...] "guardadas as proporções", o mestre compara ao *Príncipe* de Maquiavel. Ser medalhão é atingir a plenitude do vazio interior que estava nas dobras da teoria da normalidade do finado Dr. Bacamarte» (Bosi, 1982: 444).

Pode ser este procedimento uma maneira de mostrar ao leitor a sua erudição, visto que ele cita inúmeros autores e faz referências a assuntos diversos, sempre numa vasta gama de relações intertextuais. Contudo, seja esta ou não a intenção autoral, o facto é que o leitor de Machado de Assis vê-se obrigado a buscar o sentido de tantas alusões a outras referências da literatura – e também à arte em geral – no decorrer de seus

[3] Adotamos o termo conforme o conceito utilizado por Leyla Perrone-Moisés em *Texto, Crítica, Escritura*. (Vide bibliografia).

textos. Este recurso, caríssimo à narrativa machadiana, constitui-se uma de suas marcas indeléveis não só nos romances, mas também nos contos[4].

No volume *Contos esparsos*, editado pela Civilização Brasileira, em 1956, encontramos, no «Prefácio», escrito pelo organizador R. Magalhães Júnior, uma observação ao modo machadiano de citar. O interesse do organizador é apontar a autoria de vários contos esparsos – daí o título do livro – que Machado teria escrito em diversos jornais sob pseudônimos. E como argumento para atestar a autoria, ele menciona o estilo machadiano das citações e textos que eram freqüentemente utilizados pelo autor carioca:

> Está o conto cheio de citações literárias. Apresenta, inclusive, a interpolação de versos em francês, como «Questão de vaidade», [...] «O pai», etc. Acresce que os versos em francês são de Molière! Mas não é só. A primeira parte do conto é escrita sob forma autobiográfica. E aí diz o autor: «Sôbre a mesa tenho duas pilhas de livros. De um lado a Bíblia e Pascal, do outro Alfredo de Vigny e Lamartine». (Magalhães Júnior, 1956: 6)

Destacamos que Magalhães cita o próprio escritor carioca a fim de legitimar aquilo que argumenta. Em comprovação ao que diz o organizador de *Contos Esparsos*, buscamos exemplos em outros contos – estes todos assinados com a devida autoria – nos quais o estilo de Machado de Assis emprega as marcas visíves da citação ou alusão. Portanto,

> Em sua obra, a citação/alusão é um dispositivo narrativo como outro qualquer, que utiliza com total domínio técnico-artístico. Irônico, culto, conciso discreto, «clássico» Machado de Assis teve, entre outros inúmeros méritos como escritor, este de incorporar na sua ficção os textos dos escritores que leu. (Senna, 2008)

Pensando, pois, nas inúmeras citações ou alusões machadianas como um recurso intertextual, lembramos que, para compreendermos as relações intertextuais de uma determinada obra, é necessário aceitarmos que a leitura de um determinado texto literário realiza-se não apenas como uma soma confusa e superficial de influências, mas como sendo o trabalho de transformação e assimilação de vários textos pelo leitor que opera as conexões além dos limites do tempo e do contexto de cada obra. Desse modo, aceita-se que «[...] todo texto se constrói como mosaicos de citações, todo texto é a absorção e transformação de um outro texto. [...] a linguagem poética pode ser lida com inúmeras possibilidades se significação» (Kristeva, 1974: 74).

---

[4] Convém esclarecer que os contos citados neste artigo são todos do vol. I das *Obras Completas de Machado de Assis* (vide bibliografia), datada a publicação de 1962. Algum que porventura – como «Anjo Gabriel» – apareça com data de 1956, pertence ao volume *Contos Esparsos* (vide bibliografia) e foram publicados sob pseudônimos.

Concordando com o pensamento de Kristeva, é pertinente lembrar que atitude da escrita – e por conseguinte a da leitura – é, via de regra, uma atitude ativa de apropriação, pois um livro sempre remeterá a outros livros.

> Somente Adão mítico desbravou, com seu primeiro discurso, um mundo ainda verbalmente não-dito e pôde evitar totalmente a relação dialógica com vistas ao discurso do outro. Isto jamais ocorreu com o discurso concreto e histórico, que não pode se estruturar de um único modo nem se dirigir a um único ponto. (Bakhtin, 1998: 102)

Este é o pensamento de Mikhail Bakhtin, para quem um texto é voz que dialoga com outros textos, mas também funciona como eco das vozes de seu tempo, da história de um grupo social, de seus valores, crenças, ou seja, é uma obra que encontra-se completamente situada pelo seu contexto, embora dialogue com obras de contextos outros.

Ao ler Machado de Assis – e aqui referimo-nos apenas a alguns dos contos machadianos –, percebe-se de imediato o quanto este autor trabalha em seus textos um nível erudito de citações e referências, de modo que podemos constatar, através das relações intertextuais, um discurso dialógico. Em seu estilo narrativo utiliza-se de recursos como a alegoria, a simbologia a ironia, a multiperspectiva, dentre outros. Entretanto, todos estes recursos fazem parte de uma constante espiral de intertextualidade. Esta, também voltada para o exterior do signo, alia-se, na escrita machadiana à

> [...] interdisciplinaridade como movimento interno de configuração do próprio signo literário, o que aponta para a existência, na criação literária, de autores que são pensados como verdadeiros precursores de sistematizações em diversas áreas do conhecimento. (Barbosa, 1990: 26-27)

de modo a operar o texto requerendo, quase sempre, aos leitores uma infinidade de conexões intertextuias de diversificada tipologia.

Pensando nesse mundo de conexões presentes no texto machadiano, Antônio Cândido, no livro *Vários Escritos*, explica, no ensaio «Esquema de Machado de Assis», que grande parte dos críticos perdem o que há de mais significativo nos seus textos por procurarem sempre as relações com a biografia, dimensionando para menor o papel de uma análise sociológica que pode ser aplicada a toda a obra.

Ao que diz o crítico Antonio Candido, acrescentamos, de acordo com o pensamento de Senna (2008) que este aspecto da abrangência e complexidade das citações e alusões feitas por Machado de Assis nos seus contos é um dos aspectos que tanto imprimem refinamento como também modernidade a sua obra. Para além disso, as relações de intertextualidade, no que concerne à proximidade da escritura de Machado com os autores ingleses Fielding e Sterne, segundo Senna (2008), não é bem observada pela

crítica literária brasileira Há ainda, pela via da intertextualidade, relações que nos fazem pressupor a influência de Dostoiévski sobre o romancista brasileiro[5].

Assim, de acordo com tudo o que até aqui expusemos, não é demasiado afirmar que os contos escritos por Machado de Assis, no grande conjunto de sua obra, têm a expressão de síntese daquilo que o escritor expõe nos romances da denominada segunda fase. Faz-se necessário, portanto, lembrar que a técnica narrativa machadiana é fruto de um amadurecimento intelectual constante e progressivo.

O Bruxo, de olhar oblíquo, possuía uma sólida leitura de obras literárias clássicas das literaturas inglesa, francesa, portuguesa, espanhola, alemã, russa e outras. Ele tinha um contato contínuo com a literatura universal, fato que explica a abundância de citações nas suas obras. Justamente por isso o conto machadiano recebe um conceito de conto-teoria, por parte de Alfredo Bosi:

> Vejo nos contos maduros de Machado, [...] o risco em arabesco de «teorias», bizarras e paradoxais teorias, que afinal revelam o sentido das relações sociais mais comuns e atingem alguma coisa como a estrutura profunda das instituições. (Bosi, 1982: 441)

Essa conceituação de conto-teoria remete-nos para o que diz Nádia Gotlib acerca do gênero conto, ao apontar que este gênero necessita de muita elaboração por parte do autor, pois «[...] como toda obra literária, é produto de um trabalho consciente, que se faz por etapas, em função desta intenção: a conquista do efeito único ou impressão total. Tudo provém de minucioso cálculo» (Gotlib, 1985: 34).

Ainda de acordo com Gotlib, é justamente por ser o conto a forma narrativa, em prosa, de menor extensão, em termos de tamanho, que se faz necessário para o escritor uma noção aguçada de síntese. A linguagem em que o conto é estruturado também deve ser objetiva, plástica e utilizar metáforas de curto efeito, de imediata compreensão para o leitor; não cabe no conto o mesmo imbricamento de linguagem pertinente à novela e ao romance. Por mais que contenha os mesmos componentes do romance, o conto é a arte da concisão, à medida que o compreendemos como o mais conciso dentro das narrativas de ficção. Já afirmou Júlio Cortázar, a quem parafraseamos aqui, que o conto está para a fotografia, assim como o romance para o filme cinematográfico. Se para um escritor desenvolver várias células no enredo de um romance ele conta com a questão da amplidão que o texto lhe permite, para o contista a situação é outra, é a de dizer muito em poucas linhas.

Machado de Assis imprime aos seus contos, assim como também aos romances da chamada segunda fase, um estilo de escrita peculiar que acaba por trazer marcas visí-

---

[5] Vide Medeiros, Aldinida (2002). *Memórias Póstumas e Bobok: uma aproximação entre Machado de Assis e Dostoiévski*. UFRN, Natal.

veis. Destarte, é uma análise arguta a de Sônia Brayner sobre Machado de Assis ao dizer que «O conto tornou-se em suas mãos matéria dúctil, com fisionomia reconhecível, na qual [...] exercia a magia encantatória de suas variações sobre o tema predileto: a humanidade com seus vícios intemporais» (Brayner, 1981: 8).

O leitor atento vai encontrar no conto «A Igreja do Diabo» uma citação do mito do Doutor Fausto, de Goethe. Outra citação do famoso personagem de Goethe também está em «Um esqueleto»: Alberto ao narrar seus tempos de amizade com o Dr. Belém, comenta terem lido o *Fausto*: «O doutor estava como sempre. Líamos e comentávamos à nossa maneira o *Fausto*» (Machado de Assis, 1964: 819).

No conto metaliterário «A Mulher de Preto», em que um dos personagens escreve uma peça de teatro, logo de início as alusões são à Odisséia, na menção de Ulisses, Penélope, Telêmaco, Ítaca. São ainda mencionados por Machado de Assis os nomes do físico Newton, do filósofo Platão, do poeta Goethe e do pensador Torquato Tasso. Platão, aliás, é mencionado em vários outros contos machadianos, dentre os quais «O cônego ou metafísica do estilo». Da coletânea *Contos Fluminenses*, o texto «Miss Dollar» traz os nomes de Shakespeare[6] e Tennyson , já com a indicação de que este segundo é um poeta, como se o narrador estivesse pressupondo um leitor desavisado. Lamartine, Camões, Gonçalves Dias e Longfellow também são nomes citados.

Em «A Sereníssima República», o escritor carioca utiliza «[...] a *philosophique* à maneira dos fabulistas e satíricos da literatura clássica. [...]. *De te fabula narratur*» (Bosi, 1982: 445). Desse modo, «[...] Quando o leitor percebe o jogo, a estranheza cede lugar ao riso do desmacarmento. Era o modo de trabalhar de Swift, por exemplo, nas *Aventuras de Gulliver*» (Bosi, 1982: 445).

O próprio Machado de Assis, ao apresentar a coletânea *Várias Histórias* cita Diderot em epígrafe, num texto intitulado «Advertência». Interessante perceber que a ironia machadiana não deixa escapar uma menção à questão tamanho *versus* qualidade dos contos. Para isso, num jogo dissimulado com o leitor, assume tamanha modéstia, comparando seus contos ao de Mérimée. Embora esteja advertindo o leitor de que seus contos não têm a mesma qualidade dos de Poe, ainda assim afirma, no seu refinado ceticismo, a superioridade do conto sobre o romance.

> Não são feitos daquela matéria nem daquele estilo que dão aos de Merimée o caráter de obra-prima e colocam os de Poe entre os primeiros da América. O tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre uma qualidade nos contos que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos. (Machado de Assis, 1962: 476)

---

[6] Shakespeare é indicado como a influência máxima de Machado de Assis no romance *Dom Casmurro*, pois além de Bento Santiago citar *Otelo*, grande parte dos críticos estudiosos da obra machadiana afirmam que Machado recebeu grande influência da leitura do bardo inglês para escrever o romance.

Desse modo, ousamos dizer: não é fácil ser leitor de Machado de Assis. Embora estejamos em tempos nos quais muito se recorre à intertextualidade, esta ferramenta intertextualidade requer, para que as referências sejam compreendidas, que autor e leitor compartilhem conhecimentos e leituras. Assim, é presumível que expectativa de Machado de Assis quanto ao seu leitor seja de muita erudição, pois o seu cabedal de citações – se assim podemos chamar – é vastíssimo. Por isso, afirma Bayner:

> Saborear um texto machadiano não é uma tarefa «simples»: a leitura de reconstrução é complexa, pois envolve uma dupla decodificação – o que está sendo afirmado no nível da história e o que está sendo veiculado sobre um texto anterior na inversão quase sistemática proposta pelo autor. (Brayner, 1981: 14)

Também José Guilherme Merquior (1990), no ensaio *Machado em perspectiva*, escreve a respeito das citações na narrativa machadiana, confirmando que Machado realmente cita com abundância, mas que, entretanto, o faz de modo especial. Para além disso, em muitos casos estas citações são trabalhadas nos seus contos de modo a subvertê-las. Em nuanças como esta é que Marta de Senna se apóia para confirmar, em seus estudos, que o diálogo dos textos de Machado com a tradição é extenso e apurado:

> Bruxo ardiloso que se deleita na eterna surpresa do leitor ante a inesgotabilidade do que escreve, Machado de Assis cria esse narrador quase tão bruxo quanto ele, a propor-nos um desafio a cada leitura, o desafio de, a cada leitura, ainda ter embustes a desmascarar. (Senna, 2008)

Esta forma de narrar, buscando sempre desafiar os conhecimentos do leitor é algo que considerando a época em que Machado escreveu, traz pra a sua escrita, de facto, aspectos da modernidade. O que nos leva a afirmar que, seja nos romances, seja nos contos, o grande diálogo que se pode estabelecer com a narrativa machadiana está sempre a surpreender o leitor.

Bibliografia

BAKHTIN, Mikhail (1998). *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance*. 4. ed. São Paulo: UNESP/HUCITEC.

BARBOSA, João Alexandre (1990). «Formas e história da crítica brasileira de 1870-1950». In *A leitura do Intervalo: Ensaios de crítica*. São Paulo: Iluminuras.

BOSI, Alfredo *et al* (1982). *Machado de Assis*. São Paulo: Ática.

BRAYNER, Sônia (1981). *O conto de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

CANDIDO, Antonio. (1970). *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades.

GOTLIB, Nádia (1985). *Teoria do conto*. São Paulo: Ática.

KRISTEVA, Julia (1974). *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva.

MACHADO DE ASSIS, José Maria (1999). *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 27ª ed. São Paulo: Ática.

(1962). *Obra Completa: Conto e Teatro*. Vol.II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

MAGALHÃES JÚNIOR. R. (1956). (Org.). *Contos Esparsos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

MERQUIOR, José Guilherme (1990). «Machado em perspectiva». In SOBRENOME (org.). *Crítica (1964-1989): ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

MEDEIROS, Aldinida (2002). *Memórias Póstumas e Bobok: uma aproximação entre Machado de Assis e Dostoiévski*. Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

PERRONE-MOISÉS, Leila (1978). *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática.

SENNA, Marta de (1998). *O olhar oblíquo do bruxo – ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

(2008). *A retórica das citações: Machado de Assis e Rui Brabosa*. Disponível em < http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB_MartaSenna_Retorica_citacoes_MachadoAssis_RuiBarbosa.pdf> Acesso em 26/Jul/2008.

Resumo: Diante das inúmeras relações intertextuais presentes nos contos machadianos, o leitor de Machado de Assis vê-se obrigado a buscar o sentido de tantas alusões a outras referências da literatura – e também à arte em geral – ao longo dos seus textos. Este recurso, caríssimo à narrativa machadiana constitui-se uma de suas marcas indeléveis não só como romancista, mas também como contista. Mestre na arte das citações e em permanente diálogo com a tradição literária ocidental, o grande escritor carioca vai desde a Bíblia, um de seus livros favoritos, às ciências, com Pascal e Isaac Newton, além das constantes passagens pela mitologia clássica. Este artigo pretende explicitar um pouco destas relações presentes em alguns de seus contos.

Abstract: Given the numerous relations with other texts present in his short stories, the reader of Machado de Assis is forced to seek the sense of so many references to literature – and also to art in general – in the course of his texts. This key-feature which is very relevant in Machado's narrative is in itself one of its indelible marks that can be found both in his novels and short stories. Master in the art of quotation, often enacting a frequent dialogue with the Western literary tradition, Machado's references range from the Bible, one of his favourite books, to scientific writings, such as Pascal's and Isaac Newton's, in addition to passages from classical mythology. This article seeks to explain some of these relations which can be tracked down in some of his stories.

Contos de Natal: paradigmas temáticos e arranjos formais

Rosa Maria Goulart

Universidade dos Açores

Palavras-chave: Natal, conto, tradição, memória, tempo.

Keywords: Christmas, short story, tradition, memory, time.

Não restando hoje dúvidas quanto à possibilidade de qualquer episódio da nossa vida, qualquer acontecimento histórico ou qualquer relato mítico-simbólico poderem ser matéria literariamente (re)contável, continua, porém, a manifestar-se, a apetência dos escritores por certos paradigmas temáticos. Radicam estes, não raro, em mitos ancestrais ou em eventos de longa memória que nos chegam ciclicamente através de uma sua representação ritualizada, sejam eles de carácter religioso ou profano. Neste sentido, o Natal, modelar na medida em que cada vez mais sagrado e profano se confundem, ou, mais exactamente, em que o sagrado cede cada vez mais lugar ao profano, continua modelo inesgotável, oferecendo-se a múltiplas variações. Variações estas que trazem com elas úteis indicações de ordem literária e cultural, seja pelo que dizem do seu autor e respectivo contexto histórico-social, seja pelo que dizem ou sugerem em termos de estética periodológica, de códigos epocais, de mundividências .

Enquanto festa litúrgica de grande simbolismo, centrada na Missa da meia-noite, ou Missa do Galo, e culminando na Epifania, tradicionalmente conhecida por Dia de Reis, o Natal oferece-se a uma reactualização poético-narrativa que irradia em várias direcções, mas com alguns percursos dominantes: ora, como se sabe, no sentido da celebração de uma tradição religiosa e afectiva ligada ao nascimento do Menino Jesus, ora no de uma «mundanização» ditada pela sociedade de consumo, frequentemente ligada a um estatuto de classe, e onde o sentido originário da palavra e da festa se

perdem, ora, finalmente, no sentido – não necessariamente religioso, mas podendo sê-lo também – de uma solidariedade social de carácter sazonal.

Os contos que servirão de base a esta reflexão, de propósitos mais sintéticos do que propriamente analíticos, e escolhidos de autores e tempos diversos, são exemplos de uma e outra dessas situações. Numa selecção motivada pela diversidade de notações espaciotemporais que eles ofereciam ou pelo confronto de ordem geracional a que se prestavam, serão convocados aqui autores que abrangem um arco temporal que vai de fins do séc. XIX até ao presente. Termo *a quo* será o contista açoriano Nunes da Rosa (1871-1946), que publicou *Pastorais do Mosteiro* em 1904, mas incluindo textos datados do século anterior, e *Gente das Ilhas* em 1925. A data de 2006 é a de *Merry Christmas*, a última colectânea tomada como referência, que inclui textos (contos e poemas) de A. M. Pires Cabral, Alberto Pimenta, Alexandre Sarrazola, Fernando Cabral Martins, João Almeida, João Miguel Fernandes Jorge, Jorge Roque, Manuel de Freitas, Renata Correia Botelho e Rui Pedro Gonçalves.

Em «Vencidos», conto integrado em *Gente das Ilhas*, de Nunes da Rosa, emerge a situação de um casal de idosos que projecta ir à missa da meia-noite na sua igreja paroquial, inserida em meio rural. A escuridão, pela ausência de luz eléctrica, como era próprio de um certo tempo não muito longínquo em muitas freguesias e aldeias, o frio da estação e a debilidade de forças determinaram, porém, uma atitude hesitante, de avanços e recuos, até à decisão final de permanecerem em casa. Todavia, longe daquilo que poderia vir a ser esperado ante a impossibilidade de realização desse acalentado sonho de ir à missa, deparamos com um desfecho indicativo de aceitação resignada, a qual vem, por sua vez, acompanhada de alguma compensação, fazendo-nos pensar no Garrinchas de Miguel Torga.

Termina assim o conto:

> Mas nisto, do alto da torre os sinos lançaram uma explosão de sons festivais, alegres, cantantes, que revoavam nos ares e se repercutiam comovidamente nas encostas.
>
> Era o momento em que em que no templo iluminado e doce o sacerdote entoava o *Gloria in excelsis Deo*...
>
> Os dois velhinhos abalados, trémulos e sorvendo lágrimas, ajoelharam instintivamente nas pedras alagadas do balcão, diante da grandeza do quadro daquela Noite Santa, sob a abóbada escura do céu, à luz das estrelas, com as mãos vacilantes erguidas para a Cruz!
>
> Foi a sua derradeira Noite do Natal. (Rosa, 1978: 94)

Este final pode ser lido em dois sentidos opostos: por um lado, a ténue compensação pelo facto de a celebração do Natal lhes ter simbolicamente entrado em casa; por outro, a discreta indicação, sem mais comentários, de que a morte dos dois protagonistas lhes estaria no horizonte. Como conclusão, insinua-se que aquele Natal, pelo

episódio narrado, fora especial por duas razões: porque vivido como nenhum antes e porque foi o culminar de uma vida, cujo trajecto agora se completa.

Não são raros estes fogachos de felicidade, como se da memória desse acontecimento tão grandioso e tão significativo que é a vinda de um Deus à terra dos homens irradiassem episodicamente actos de bondade, boas notícias, chegadas inesperadas. Notam-se com muita frequência estes aspectos, ligados, por contraste, nos casos em que a acção do conto é dominada por eventos de carácter disfórico, à pobreza, à solidão ou à tristeza, que tantas vezes andam de mãos dadas.

«Mau agoiro», conto de *O Mistério da Paço do Milhafre*, de Vitorino Nemésio, cuja acção é dominada pela pobreza e pela desprotecção da velhice, presente na figura da mãe que tem o filho ausente em serviço militar, quer, a custo, mostrar uns lampejos de compensação, a compensação possível que não apaga o ambiente de nostalgia ante a velhice e a decrepitude: «Na Canada do Búzio o Natal desse ano não podia ser mais festejado. As estrelas próprias dum céu limpo e frio brilharam por cima da casinha consertada depois do fogo. Um soldado magro como um cão e de barba de dias deitava a mãe velha e tonta na cama e aquecia-lhe o caldo da panela» (Nemésio, 2002: 179).

Nunes da Rosa, contemporâneo, como lembra Tomás da Rosa no prefácio a uma das edições de *Pastorais do Mosteiro*, de grandes contistas finisseculares, como Trindade Coelho ou Fialho, deixa transparecer nos seus contos aspectos idílicos e rústicos, como aqueles autores, não omitindo traços de um naturalismo ainda vigente. É de crer, porém, que à especial feição dos seus contos não terá sido alheia a condição sacerdotal do seu autor bem como a sua inserção no meio açoriano onde passou quase toda a sua vida, apesar de nascido na Califórnia. Uma espécie de nota preambular a *Gente das Ilhas*, datada de 1925 e intitulada «Explicando», dá o tom emocional que nestes e noutros contos se espelha: «Não disputando competencias de arte nem se destinando ao sucesso do mercado, confio que o acolherá benevolamente o pequeno mundo restrito, de quasi intimidade literaria, a que se destina, sem prejuiso da única valía que lhe reconheço – a do subjétivismo afétuoso que o apresenta mesmo assim» (Rosa, 1978: XV).

Não é, mesmo em Nunes da Rosa – e não poucos autores contemporâneos seguirão idêntico caminho – o aspecto religioso, enquanto celebração litúrgica, que predomina, mas a nostalgia do passado trazida pelo envelhecimento e, por consequência, o confronto de tempos que motivam, como é também frequente, sentimentos contraditórios, porque minados pela saudade do que foi. Nem o tema, portanto, é novo nem a dita nostalgia rara na literatura. E Nunes da Rosa, sem a projecção nacional de outras figuras açorianas, mas, ainda assim, contista respeitável tão bem conhecer da arte de contar, aproveitou-o para, em tom pessoal, construir uma narrativa breve centrada (e daí também o seu vigor) em duas figuras apenas, cuja acção se vai progressivamente definindo através de um diálogo feito de mútua compreensão e grande cumplicidade, mas de poucas palavras:

Na torre da igreja começaram os sinos a repicar.

– A primeira...

– A primeira...

E os dois ficaram silenciosos a escutar as vibrações dos sinos, numa vaga e doce absorção comovida.

– Quando eu era rapariga... – ocorreu à tia Rosa.

– Estou a lembrar-me de que nesse tempo... – continuou depois o tio Luís.

E foram por ali adiante avivando a memória de velhas coisas passadas. (Rosa, 1978: 91)

Pelo meio destes cansados diálogos, numa espécie de arrastamento condizente com o estado de espírito, e do corpo, daqueles que os pronunciam (vários deles terminam com reticências) o narrador intervém, ora a resumir um pouco da história nas acções que medeiam entre duas falas ora a descrever a realidade circundante, que fica sempre a seu cuidado, ora a fornecer indicações sobre as personagens, segundo um processo de caracterização progressiva e ao sabor dos pequenos avanços narrativos: «A noite estava escura como breu. Lá adiante viam-se as vidraças da igreja palidamente iluminadas e no céu raras estrelas luziam por entre a massa escura e informe das nuvens alagadas»; «E os dois velhinhos, tristes das saudades daquela noite e deprimidos da própria impotência física, voltaram silenciosos ao quarto, onde a tia Rosa deu mais força à lamparina, que ficara baixa» (ibid.: 91).

Por conta do narrador ficam também, naturalmente, os comentários sobre o estado anímico de quem, na circunstância, não tinha condições de se auto-analisar («E neste diálogo ia todo o travor das suas almas escuras...» [ibid.: 94]) ou os afloramentos de prosa poética que também lhes não estava ao alcance e que culminam nos últimos parágrafos do conto[1].

Fazendo jus às características do género, trata-se de uma narrativa breve que não chega às três páginas e meia. E assinale-se, desde já, que, mesmo se o elemento religioso não deixa de estar subjacente, é para outros pormenores que aponta o título, dizendo-nos da festa não o que é cíclico, ritualizado e por todos vivido, mas aquilo que sobressai pela singularidade e pela excepcionalidade. Um episódio, afinal, como ensinam as teorias do conto. Um episódio apenas, em que se aproveitou a experiência da colectividade para lhes inculcar o particular. O título do conto, «Vencidos», concentra, portanto, não tanto a celebração que a data evoca, mas acima de tudo o resultado de um projecto em parte falhado pela inexorável acção do tempo e da vida.

---

[1] Para além da passagem supracitada que encerra o conto, leia-se o parágrafo que a antecede: «Mas nisto, do alto da torre os sinos lançaram uma explosão de sons festivais, alegres, cantantes, que revoavam nos ares e se repercutiam comovidamente nas encostas» (Rosa, 1978: 94).

O autor de *Gente das Ilhas* já fizera em texto anterior outra incursão no tema natalício e igualmente sem que o título tenha valor catafórico. Sugestivamente intitulado «Folha que passa», esse texto de carácter memorialístico inserido em *Pastorais do Mosteiro* (repare-se que este traz a seguinte indicação de carácter paratextual e genológico: «Contos e prosas»), de 1904, bem pode emparceirar com aquele que o contista mais tarde escreveria. Com uma diferença, porém: fá-lo em tom confessionalista e numa rememoração assumida em primeira pessoa, e segundo um *lirismo do sentimento* feito de uma aberta explosão de subjectividade, o que está em consonância com o mundo representado na obra literária e com a feição abertamente emotiva do padre contista da Ilha do Pico.

«Folha que passa», texto que finaliza com a indicação do lugar e do ano (Flores, 1894) é um conto (ou simplesmente uma prosa poética?) de características muito especiais, com dois registos narrativos distintos, ocupando cada um deles sensivelmente metade do texto que os integra. A primeira parte é toda ela preenchida por uma recordação emocionada dos tempos da infância, reportando-se a um passado que, repetindo-se em termos idênticos, dita como forma de expressão um pretérito imperfeito de valor iterativo:

> Na igreja simples e modesta da nossa aldeia dizia-se à meia-noite missa de um só padre, – com muito povo, muitas luzes; e no cruzeiro, tapetado de rama de pinho, três homens à estante, a cantar, muito solenes e vermelhos, as mãos cruzadas adiante e as veias do pescoço túmidas como bordões!
>
> E a gente quedava-se para ali, o ambiente impregnado de incenso e verdura, junto de nossos pais à espera do Menino Jesus, contentes, sadios, trejeitando uns pròs outros, rindo à socapa, até que o sono nos humedecia as pálpebras, untuosamente, com pequeninos sonhos, ligeiros, doirados... (Rosa, 1988: 2)

Não se centra todo este percurso breve, mas abrangente em pormenores, num episódio único, como vulgarmente se entende ser próprio do conto. Elege-se, antes, como matéria narrativa o episódio – agora, sim, como faz o conto na sua brevidade narrativa – da revisita saudosa à aldeia, mas só depois de na memória do narrador se ter revolvido toda uma recordação dos natais da sua infância. E, nestas circunstâncias, recordar uma data festiva paradigmática é, por simpatia, e como também encontraremos em «Mau agoiro» ou, de modo especial, em «Os Reis Magos», fazê-la, numa relação de contiguidade memorial, onde é evocada a própria terra onde tais eventos tinham lugar. As saudades do Natal, confundidas com as saudades da terra («Tempo andado da vida, senti saudades do Natal da minha aldeia. Meti-me num barco para a *minha terra*» – Rosa, 1988: 51), impulsionaram a viagem de retorno para reviver o passado:

> ... À noite, da janela do meu quarto – cenário morto do meu passado! – quando os sinos da igreja repicavam festivamente, senti uma enorme impressão de choro... Lembrava-me do Natal doutros anos: tanta criança, tanta luz, tanta alegria, tanta mocidade... e tudo morto, tudo esbatido na triste nostalgia de tempos que não voltam! ...
>
> E chorei naquele dia as minhas primeiras lágrimas de rapaz... (ibid.: 54)

Quanto aos Reis Magos, se este motivo desemboca necessariamente no presépio, podem ser bem diversos os ambientes que em torno da respectiva viagem se (re)criam. Vitorino Nemésio, contrariamente ao narrador culto de Sophia de Mello Breyner em «Os Três Reis do Oriente» (*Contos Exemplares*), regionaliza os seus Reis Magos, fenómeno curioso quando a tradição cristã, assente na ideia de epifania, toma esse evento precisamente numa dimensão universalizante, como revelação de Deus à Humanidade, simbolizada nas figuras dos três reis do Oriente.

Os reis de Vitorino Nemésio, comparados com figuras do ambiente local e, de certo modo, *regionalizados*, são-no pelo artefacto escolhido para a narração da história, porque o narrador extradiegético apenas intervém para introduzir um outro narrador, intradiegético, a avó da criança que ouve o relato. São as características especiais desta personagem, decorrentes da sua experiência de vida e do seu nível cultural (e linguístico), a dar o tom a essa narrativa, acontecendo que as imagens utilizadas para clarificar a realidade descrita são gostosamente colhidas pelo autor no ambiente açoriano, onde essa narração oral decorre. Tomemos apenas dois exemplos:

> Estas coisas sucediam em Oriente, que era o reino dos Reis. Ora, um dia (por tal sinal, uma noite em que chovia a potes), os três Reis encontraram-se num grande salão com paredes que nem muralhas. De roda havia tamboretes de coiro e de pregaria amarela, como o caldeirão carunchoso em que o mestre Francisco da Cadeia bate sola e põe tacões. (Nemésio, 2002: 168)

> Eram pastores com cordeiros escarranchados ao pescoço; velhas, como a Jaleta, com cestas de ovos grossos de pata marreca e de galinha; raparigas frescalhoiças com rosquilhas enfiadas nos braços. Um homem calvo e negrinho, que nem o Manuel de Borba, tocava um guexo lavrado que revirava o focinho e berrava como quem se despede deste mundo. (ibid.: 171)

Retirando-se o narrador, que poderia assumir o lado culto de Nemésio, fica o lado popular que ele tão bem assimilou e literariamente representou, nisto se distanciando da narradora de *Contos Exemplares*, que nunca cede ao «profano vulgo», mantendo-se sempre ao nível da alta cultura. Formas divergentes, portanto, recortando-se de um mesmo fundo temático.

Um encontro quase casual fez-me descobrir muito recentemente *Merry Christmas*, a já referida colectânea de um conjunto de escritores contemporâneos – uns bens jovens, outros menos – que nos dá a perceber uma nova visão das coisas, mas sem que se rompam definitivamente alguns laços com a tradição.

João Miguel Fernandes Jorge, nome firmado na poesia portuguesa, apresenta-nos também uma sua experiência do «Natal das Ilhas». Não se trata da tradicional experiência nemesiana nem do sentimento de perda que atravessa os textos dos autores acima referidos. Mas é ainda um «Natal na Ilha», a ilha de S. Miguel, e num local bem definido, a cidade da Ribeira Grande, onde o narrador (e poderá colocar-se a hipótese de o autor empírico por lá ter andado) relata e descreve toda uma ambiência que fascina pela bem conseguida fusão de elementos da tradição com traços bem definidos da sociedade moderna.

Naquilo que talvez pudéssemos classificar de um distanciamento culto, Fernandes Jorge conta em moldes que suscitam a dúvida sobre a possível ficcionalidade do seu relato ou, mais precisamente, sobre a ausência dela, pela acumulação de elementos reconhecidamente do mundo empírico. Ou seja, a minúcia narrativo-descritiva e os requintados pormenores da ceia de Natal que tem lugar na cidade da Ribeira Grande, com uma notação de elementos locais muito precisos, dão-nos a impressão mais de um fragmento autobiográfico, registo memorial ou diarístico, do que de uma narrativa breve ficcional, como do conto se espera. Curiosa, aliás, é a precisão final, como se o autor suspeitasse que poderia ser posta em causa a classificação genológica do seu texto: «E se me perguntarem se acredito que isto possa ser um conto de natal, digo-vos que sim, que isto é na verdade um conto de natal. Se não ficou perfeito como o seixo redondo e negro da praia, foi só porque o escrevi no dia mais quente deste agosto de 2006» (Jorge, 2006: 50).

Terá e não terá razão o «contista/poeta»? Ele constrói, sem dúvida, um conto de natal, sendo inegável a narratividade que o estrutura. Mas como classificar a última página, que, destacada do seu contexto, passaria bem por autêntico poema em prosa? Antecede o parágrafo final, supracitado, uma série de considerações que mostram, por um lado, o peso mítico de tão enraizada tradição com o seu quê de mistério que a racionalidade não explica e a que a lucidez analítica também se não subjuga. Não será de um lirismo de emoções à superfície que se trata, mas de uma intelectualizada emoção que se dobra sobre si própria para se auto-analisar e onde cabem reminiscências culturais onde cristianismo e paganismo se harmonizam. Com o Menino do presépio, a que se liga a ideia do *Deus Único*, vem, no plural, a divindade onde o mistério das coisas se insinua: «Talvez tenha confirmado o que sempre soubera. Que o natal guarda na sua figuração, a que eu próprio não sei escapar, uma multiplicidade profunda. Vem, pelo fim de todos os dezembros, de um lugar recôndito e secreto, onde os deuses moram imersos na sua obscuridade e também da sua luz» (Jorge, 2006: 50).

A própria caracterização da imagem do Deus Menino que figura no presépio da Ribeira Grande oscila, segundo o modo como o narrador o vê, entre as dimensões cristã e pagã, como se os deuses pudessem coexistir em pacífico convívio:

> O Menino dormia na sala de dupla varanda – que passava de uma a outra face da casa, já o disse aqui mais de uma vez. Um Menino de formas esplêndidas. Dormia um sono profundo, de solstício invernal. É um Cupido adormecido, reclinado sobre o lado direito. Uma perna, flectida um pouco acima do joelho, oculta e desoculta, sob o ritmo da respiração, o nascente sexo. Está deitado sobre o ouro e a prata. Perfeito, no seu ser a um tempo formoso e especioso. Tem, sobre o fio de oiro entrelaçado no de prata, a atracção de Eros, espécie de força fundante. (ibid.: 47)

De racionalidade se falou, porquanto parece ser uma posição que a subjectividade do autor não quer de todo erradicar. Em homenagem a Vitorino Nemésio, metonimicamente representado nos nomes de três ovelhas de um poema daquele autor, mas rebaptizadas nas três ovelhas que figuravam no presépio da sua anfitriã da Ribeira Grande, João Miguel Fernandes Jorge elege-as para título do seu conto de natal: «A Ranhosa, a Gafa e a Torta». A memória do autor (uma vez mais, convocada naquela data festiva), funciona agora sinedoquicamente, tomando aqueles animais, poeticamente ligados ao tradicional presépio – figuração este do autêntico e originário – como representantes do todo que é a festa com figuras humanas, animais, enfeites, consoada e missa do galo.

O mesmo não se passa com «A Tua Véspera de Natal», de David Mourão-Ferreira (*Duas histórias de Lisboa*, 1987), que começa precisamente com os preparativos para a festa mundana e onde o religioso não tem lugar. Curiosamente, evita-se a visão idílica de um possível Natal na aldeia e o conto decide-se neste instável equilíbrio entre a cuidadosa preparação de um Natal na quinta, com toda a envolvência social de família rica e, fenómeno menos esperado, a nostalgia da cidade de Lisboa, mediante o retorno ao local de partida para uma revisita (também aqui) ao passado.

O habitual retorno às origens não se faz, como uma visão estereotipada às vezes nos faz acreditar, numa fuga da cidade para o campo, mas em sentido contrário. O apelo do rio, motivo tão caro ao escritor Mourão-Ferreira, e da casa paterna são os factores que desencadeiam a memória do passado da personagem, onde os pais ocupam lugar decisivo:

> Os faróis do automóvel encaminhavam-te para Lisboa, a preceder-te, a orientar-te, como as mãos do sonâmbulo que vão à frente rasgando a escuridão. Confusamente compreendias que tinha sido já um aceno, embora falso, o das ruas cheias de gente, cheias de luzes e de bulício. Era afinal outra Lisboa que a tua alma te pedia. Evitaste, por isso mesmo, ao chegar à cidade as avenidas que atravessam os novos bairros e conduzem ao centro, para seguires à beira-rio, por entre as docas, até subires, por fim, à rua onde nasceste, onde a infância te correu. (Mourão-Ferreira, 1987: 21)

Depois desse retorno – que redundou, naturalmente, em frustração, porque as referência do passado já lá não estavam[2] – fica o balanço de quem, tendo feito o que um impulso natural lhe ditara que fizesse, acaba com uma série de perguntas a si próprio sobre o Natal, sobre a vida, sobre as suas motivações pessoais: «Mais tarde, de novo no automóvel, perguntaste a ti próprio se não teria sido ainda um capricho de rico esse teu gesto de buscares, no passado, o cenário longínquo dos teus Natais de pobre» (ibid.: 25-26).

A nossa primeira impressão do conto, ou aquilo que ele inicialmente insinuava, vai-se desfazendo – e daí a surpresa e a crescente expectativa que desperta no leitor. Aquilo que parecia saldar-se na festa mundana, requintada e fútil[3], vai tomando novo rumo e, de certo modo, desfaz o estereótipo. Transporta-nos para um ambiente citadino onde as, tão repetidas na literatura, saudades do campo dão lugar às *saudades do rio*, como também se vê em «Natal à beira-rio» (Mourão-Ferreira: 1972: 11-12), belíssimo poema que abre o seu *Cancioneiro de Natal*.

David Mourão-Ferreira, nesse poema em quatro estrofes (quadras), sugere o percurso evolutivo da sua existência como *eu poético*, tomando como ponto de referência e elemento motivador a passagem de mais um Natal. Também aí o lado positivo da vida recai todo sobre a magia do Natal da infância, o que traz, como noutros exemplos já referidos, mas agora com a contenção poética e a mestria verbal do autor, todo um confronto passado/presente que abrange o núcleo familiar.

Não será talvez por acaso que o poema contém uma visível componente narrativa, pese embora a sua curta extensão. Se na primeira e última quadras, correspondendo ao que é próprio da subjectividade lírica, há uma insistência na situação presente, a segunda e a terceira quadras *narram* a micro-história da transição da infância para a idade adulta, o que traz evidentes consequências na relação com o Natal.

Desencadeado pela passagem de mais um Natal, metonimicamente representado no «braço do abeto» que, ao bater na vidraça, «bate» simultaneamente na memória do poeta, e pelo «ponteiro pequeno a caminho da meta», como um indicador da tran-

---

[2] Cf. Mourão-Ferreira, 1987: 25: «Vias tudo com tanta nitidez que se tornou praticamente um jogo, de certa altura em diante, ires sobrecarregando de pormenores, que há muito supunhas esquecidos, aquele cenário tão já tão atulhado de móveis, de objectos, de utensílios, de bugigangas. Mas subitamente reparaste, quase aterrado, que só não conseguias imaginar, ali dentro (ali dentro?), a presença viva de quem quer que fosse. Nem o que mais te agradaria reevocar nesse instante: a atmosfera – que apenas abstractamente recordavas – de certas noites de Natal».

[3] Veja-se o primeiro parágrafo: «Impecável. Foi impecável a tua véspera de Natal. Não te poupaste a nenhum esforço, a nenhuma despesa. Trataste dos mínimos pormenores com a antecedência necessária. Pareceram realmente espontâneos os gestos que deviam ser, ou pelo menos parecer, realmente espontâneos. Houve alegria, houve calor e gratidão à tua volta. Houve também, é certo, uns súbitos abismos de silêncio, uns turvos remoinhos de silêncio. Mas não terás sido tu quem, afinal, os procurou?» (Mourão-Ferreira, 1987: 13).

sitoriedade da vida, o assunto do poema reúne, como acima afirmado, o confronto de fases etárias e de experiências. O presente é, assim, o tempo da privação relativamente ao passado da infância, quando «o Menino nascia a bordo de um navio/ que ficava, no cais, à noite iluminado...». É o tempo do desnorte, da errância e do erro. Daí a ambiguidade do verbo *errar*: tem o sentido da desorientação de quem perdeu a bússola e o da perdição, por excessivo envolvimento na terra: «Depois fui quem não sei quem que se perdeu na terra./ E quanto mais na terra a terra me envolvia/ mais da terra fazia o norte de quem erra».

O projecto de Mourão-Ferreira, aqui convocado apenas pelo confronto possível com «Véspera de Natal», não tem propriamente função narrativa, submetido que está ao desabafo, à análise retrospectiva e, finalmente, ao balanço existencial propiciado pela situação presente, o que significa dizer: submetido à interrogação final sobre a sua condição de poeta: «Serei dos que, afinal/ Errando em terra firme/ Precisam de Jesus, de Mar ou de Poesia?».

Concluindo, direi que a motivação deste trabalho partiu da intuição de que nestas «variações sobre um tema» seriam encontradas perspectivas bem dissonantes decorrentes de um confronto de espaços e gerações. De facto, era natural que assim fosse, mas não foram encontradas tantas quanto seria esperável. O tema natalício continua, portanto, a oferecer-se continuamente a um nostálgico olhar retrospectivo. Ou sob a dominância dos mitos judaico-cristãos ou sob uma perspectiva mais voltada para o social ou para uma sondagem da intimidade, foram encontrados dois factores preponderantes: o tempo e a memória. Lugar de confrontos o primeiro; lugar de ancoragem do próprio «eu» no segundo. Por vezes, de reconforto, mas também de inquirição, de confronto que traz a nostalgia, mas também a resignação ante a constatação daquilo que, tendo sido, não pode voltar a sê-lo.

O lado mítico da festa, prestando-se à dita reactualização, motiva essas variações, ao mesmo tempo que permite a perpetuação do mito. Com um núcleo semântico estável, (centrado no presépio, na missa do galo ou na consoada) de raiz histórica, mas com a lenda à mistura, os contos que a partir dele se desenvolvem, sendo representações subjectivas do que o passado trouxe até ao presente, evidenciam perspectivas individuais, mas também traços epocais. O conto de João Miguel Fernandes Jorge ou, mesmo já, para convocarmos exemplo mais longínquo, «A Missa do Galo», de Machado de Assis, ou «Natal», de Miguel Torga, são de tempos e de lugares distintos, onde não cabem os contos de Nunes da Rosa nem mesmo o de Nemésio. São, portanto, histórias que trazem nítida inscrição de tempo e lugar. Como o serão todas, certamente, mas o facto de se tratar de um motivo original a todos acessível e de em qualquer dos casos, como a data e a rememoração festiva permitem, haver um decidido envolvimento emocional deixa, talvez, mais a nu esse aspecto.

O «Natal», de Torga, é manifestamente, num confronto com os contemporâneos, de um outro lugar, como de outro lugar era o autor que o concebeu. Comprovam-no a ruralidade que caracteriza personagem e espaços, onde uma espécie de moral natural, sem policiamentos de ordem social, comanda o comportamento e recebe, consequentemente, o prémio da transgressão, transgressão que só o é por imperiosa necessidade, e que traduz, de forma brusca e original, uma derrogação da tradição na constituição da família do presépio.

Em nenhuma delas, mesmo chegando-se a 2006, anote-se de passagem, se encontra a figura do Pai Natal, que no imaginário infantil veio rivalizar com o Menino portador dos brinquedos às criancinhas e que se passeia de forma ostensiva e luminosa nas ruas das cidades durante o mês de Dezembro. Isso faz-nos pensar que, nos contistas em apreço – os quais, mesmo se, em termos estatísticos, não servem de amostra, não deixam de ser significativos – e noutros que não houve possibilidade de analisar, a força da tradição dita uma modernidade ainda assim moderada, quer no respeitante ao tratamento do tema quer à construção narrativa. Parece, assim, colocar-se como hipótese interpretativa o facto de a subversão que molda a literatura moderna e pós-moderna não encontrar neste tema o terreno mais fértil para a sua desconstrução, pesem embora as marcas de modernidade que estarão, sem dúvida, presentes nalguns deles, como se pode depreender do de João Miguel Fernandes Jorge ou do de David Mourão-Ferreira. Curiosamente, porém, o apelo da terra natal ou da infância, trazido por algum ténue ponto de referência que as evoca, persiste como motivo forte destas narrativas.

Concluindo, é todo um lastro cultural que neste caso, como noutros de idêntico peso significativo, nos chega ao presente – por vezes rondando mesmo o estereótipo – na multiplicidade das suas manifestações. Sempre o mesmo tema e sempre um outro tema na variação dos seus arranjos formais e nas perspectivas que os enformam. Mas terá a temática, fica a pergunta, o poder de sub-repticiamente condicionar os arranjos formais, tornando mais visíveis ou a permanência da tradição ou a ruptura implicada na moderna inovação?

Bibliografia

JORGE, João Miguel Fernandes (2006). «A Ranhosa, a Gata e a Torta». In *Merry Christmas*, Lisboa: Averno.

MOURÃO-FERREIRA, David (1987). «A tua véspera de Natal». In *Duas histórias de Lisboa*. Lisboa: Editorial Labirinto.

(1972). *Cancioneiro de Natal*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Verbo.

NEMÉSIO, Vitorino (2002). *Obras* Completas. vol. VII. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

ROSA, Francisco Nunes da (1988). *Pastorais do Mosteiro*. 3ª ed. Angra do Heroísmo: Direcção Regional dos Assuntos Culturais, Secretaria Regional de Educação e Cultura.

(1978). *Gente das Ilhas*. Angra do Heroísmo: Direcção Regional dos Assuntos Culturais, Secretaria Regional de Educação e Cultura.

Resumo: Os contos de Natal que servem de base a esta reflexão permitem questionar as variações formais de um núcleo temático estável, porque de carácter mítico-simbólico, bem radicado na cultura judaico-cristã. Servem ainda para uma interrogação sobre o modo como os arranjos formais podem submeter-se ou furtar-se ao peso da tradição.

Abstract: The collection of Christmas tales which constitutes the object of this reflection prompts us to question the formal variations based on a stable thematic core which displays a mythical and symbolic status deeply rooted in Jewish-Christian culture. These short stories also raise the question as to the way in which formal composition can either yield to or escape from the weight of tradition.

Os contos de Monteiro Lobato: peculiaridades de um projecto literário de *mestiçagem*

M. Fátima M. Albuquerque

Universidade de Aveiro

Palavras-chave: brasilidade, mestiçagem, conto curto, projecto editorial, inovação, literatura para crianças.

Keywords: Brazilian nationalism, race mixing, short story, editorial project, innovation, children's literature.

A crítica e a história literária divulgaram, durante mais de um século, uma imagem frequentemente contraditória do escritor brasileiro Monteiro Lobato: ora evidenciavam o autor inventivo, criador da Literatura para a infância em língua portuguesa, ora o escritor vernáculo, apaixonado por Camilo Castelo Branco e/ou Machado de Assis; ou mencionavam o crítico de pintura (ele próprio um pintor talentoso e dedicado) que ridicularizara Anita Malfatti durante a Semana de Arte Moderna de S. Paulo, ou o editor de visão aberta que encomendava à dita Anita Malfatti ilustrações originais para os seus livros; ou então referiam o fazendeiro tradicional que definiu acintosamente os seus empregados de lavoura através da figura do Jeca Tatu, mas que igualmente se revelou um capitalista moderno, mesmo avançado para o seu tempo, recomendando que o Brasil devia investir mais no petróleo, como forma de resolver as suas continuadas crises económicas.

Estas e outras ambivalências, constantemente sinalizadas pelos biógrafos e estudiosos deste autor, advêm da sua complexidade plural, resultado de um projecto muito peculiar que levou Monteiro Lobato a dar ao conceito de brasilidade uma expressão mestiça, mais consentânea com a evolução cultural e literária do Brasil, desde o Romantismo até à primeira metade do século XX.

Algumas dessas características singulares são consequência da própria época em que este escritor viveu, pois sendo um artista finissecular e modernista surgiu num período histórico-literário de profundas transformações, em que alguns dos mitos românticos, lentamente, começavam a deixar de fazer sentido.

Monteiro Lobato nasceu em 1882, em Taubaté, pequena cidade do interior paulistano, e aí morou até ingressar na Universidade de S. Paulo para cursar Direito. Foi um aluno empenhado e certinho, o que o transformou num jurista a contragosto. Cumpre funções de promotor público, ao mesmo tempo que toma conta das fazendas da família e entrega-se, desde muito cedo, a diversas actividades profissionais, que o levam de editor a adido comercial do Brasil nos Estados Unidos. A unificar toda a sua biografia, o gosto pela literatura que ele descobriu bem cedo, ao criar um jornal estudantil a que deu o nome de «O Minarete», assim como a necessidade de intervir activamente nos acontecimentos culturais do país, que ele vai comentando em artigos de jornal, em cartas a outros intelectuais, em crónicas e em ensaios.

Dentro de uma consistente produção literária, muitas vezes polémica, Monteiro Lobato deixa três livros de contos para adultos, que representam a sua criação mais inspirada: *Urupês* (1918), *Cidades Mortas* (1919) e *Negrinha* (1920).

Urupês, que reunia treze contos e um ensaio, trouxe-lhe um sucesso imediato e converteu-se na sua obra mais conhecida. Segundo Massaud Moisés «Com esta obra de estreia, Lobato selava o seu destino para sempre; publicasse apenas aquele livro, e decerto seu nome ocuparia idêntico lugar na evolução de nossas letras; prosseguindo na trilha escancarada com Urupês, nem sempre ultrapassou com vantagem as matrizes ali estampadas» (Massaud Moisés, 1985:206).

Os contos reunidos são narrativas curtas, algumas delas, exemplos inequívocos do melhor conto brasileiro e que revelam a preferência clara do autor pelo género: «sou partidário do conto», diz-nos Monteiro Lobato, explicando contudo que privilegia «contos concentrados em que haja drama, ou que deixem entrever dramas». E continua a esclarecer-nos: «Contos com perspectiva. Contos que façam o leitor interromper a leitura e olhar para uma mosca invisível, com olhos grandes, parados. Contos-estopins, deflagradores das coisas, das ideias, das imagens, dos desejos, de tudo quanto exista informe e sem expressão dentro do leitor» (Lobato, 1948: 293).

Começando pela fonte inspiradora vemos que todos os contos se fundam no dia-a-dia da vida do caboclo, através dos seus costumes, crenças e tradições. A jóia do livro é o último texto *Urupês* em que Monteiro Lobato personifica a própria figura do caboclo, criando a famosa personagem do Jeca Tatu, alcunhado de Urupé, que vive de cócoras sobrevivendo do que a natureza lhe dá, num exemplo de ignorância e subdesenvolvimento: «Pobre Jeca Tatu! Como és bonito no romance e feio na realidade!».

Em termos temáticos, do primeiro conto «Os faroleiros» ao conto de encerramento, sempre o mesmo tema, amor e morte, subdividindo-se em assuntos individualizados: ou

crime passional, ou homicídio por ganância, ou a inutilidade da vida perante a morte inevitável, ou a vingança assassina dos elementos, ou o suicídio, ou a morte acidental. Segundo as explicações do autor, «porque a vida é amor e morte (...). Mudam-se os cenários, variam os atores, mas a substância persiste - o amor, sob a única face impressionante, a que culmina numa posse violenta de fauno incendiado de luxúria, e a morte, o estertor da vida em transe, o quinto ato, o epílogo fisiológico. A morte e o amor, meu caro, são os dois únicos momentos em que a jogralice da vida arranca a máscara e freme num delírio trágico» (Lobato, 1957:171).

Herdeiro dos grandes narradores dos fins do século XIX, Lobato inicia-se numa linha de criação decadentista, insistindo na constante presença da morte e na luta trágica de cada homem para dar um sentido à vida. Em incursões cada vez mais fortes nos domínios do «estertor da vida em transe» Monteiro Lobato, em *Urupês*, penetra mesmo no macabro ou na necrofilia, chegando a utilizar um humor ruidoso, ao apresentar uma personagem que usa as piadas para matar o rival de riso («O engraçado arrependido»). Como elemento que justifica tudo na vida, surge o amor, por vezes triste, muitas vezes, momentâneo, mas sempre salvador e com capacidades de regeneração.

Como tópico de grande originalidade, Lobato vai fazer uma abordagem da natureza, como espelho da estrutura social: assim, a trajectória do sol sobre a paisagem brasileira converte-se numa alegoria dos problemas sociais e raciais que o país vive. Ao amanhecer, o autor invoca um país virgem da decadência europeia, um lugar agradável de viver, onde poderia imperar a harmonia e o equilíbrio entre as raças. Mas à medida que o dia avança e o sol sobe impiedoso no céu e queima e resseca a paisagem mais se vai revelando o país verdadeiro, em que o crime ecológico, a devastação da terra, confina os pobres aos ermos e desnuda a crueldade das elites. Nesta simbologia, em que a natureza se mistura com a sociedade brasileira, Lobato descreve o anoitecer, como o momento em que se instala a tristeza, o desespero da solidão merecida, consequência da natureza ser vítima e/ou reflexo da maldade humana.

Logo em 1919, Monteiro Lobato publica um novo livro de contos, *Cidades Mortas*, com o subtítulo «Contos e Impressões», em que reúne trinta narrativas curtas. O livro, apesar da sua publicação ser posterior a *Urupês*, agrupa sobretudo textos escritos entre 1900 e 1910, o que reflecte os trilhos de um escritor quase-adolescente, ainda à procura da sua voz ficcional. Daí talvez a maior presença de textos híbridos, onde o ensaísmo e as considerações sociopolíticas apontam mais para crónicas do que para contos. Sobretudo, porque a perspectiva unificadora de todos os textos é a preocupação com o real circundante, com a necessidade de participação e intervenção de cada um no desenvolvimento do país. Como resultado, é o livro ficcional em que Lobato mais claramente procura uma expressão de brasilidade e onde está mais ostensivamente presente uma mestiçagem literária, procurada com insistência pelo escritor ao longo de toda a sua obra.

Aliás, este veio mestiço fora desde sempre enfatizado por Monteiro Lobato (e irá converter-se na nota dominante da sua produção literária), e é ele próprio que nos explica em *Urupês* que se o indianismo entrara em falência por falta de credibilidade, o caboclismo que surgira em substituição instalara-se definitivamente: «O caboclo é o ai-jesus! Nacional. É de ver o orgulho com que respeitáveis figurões batem no peito exclamando com altivez: sou raça de caboclo!» (Lobato, 1957: 225).

A desconfiança, porém, que estas atitudes colectivas merecem a este autor tinham-no levado a um momento inicial de crítica em que criara o Jeca Tatu, para poder assim demonstrar ao país a realidade incontornável. A essa primeira fase irá suceder esta nova, mais construtiva, em que Lobato calorosamente defende que a «fealdade» do Jeca advém dum subdesenvolvimento, culpa do Estado.

Por isso, nas narrativas seleccionadas para integrarem *Cidades Mortas* a crítica violenta dá lugar a uma ênfase na ingenuidade e a sua paixão pela língua, o seu gosto pela linguagem castiça, converte-se numa tentativa de criar um novo idiolecto literário, uma forma de expressão realmente mestiça, em que o portuguesismo e o caboclismo se complementassem, formando uma linguagem literária viva e sentida como nativa pelos brasileiros. Para tal, Lobato vai reprimir a sua forma exuberante de escrever, tornando-se mais sóbrio e mais contido, evitando mais o anedótico que era, como todos sabemos, uma tendência epocal.

Também, como novidade nesta colectânea surge um conto «Tragédia de um capão de pintos», que nos mostra o alvor do escritor de narrativas para a infância, prenunciando uma faceta individual da escrita lobatiana que continuará a crescer a partir desde momento.

O terceiro livro de contos de Monteiro Lobato, *Negrinha* é, no meu entender, aquele que contém narrativas mais inesquecíveis. É também aquele em que se sente mais a presença tutelar de Machado de Assis, permanecendo como elemento unificador das narrativas um dos motivos mais constantes da obra machadiana: a ideia de que o acaso domina as nossas vidas, que há um toque de imponderabilidade essencial para o rumo do destino de cada um, que tem a ver com o facto de estarmos naquele momento/naquele lugar e que é essa a causa de um sem número de consequências.

Esse ponto de partida de muitos dos contos de *Negrinha* é complementado por uma noção de pureza visionária em diversas personagens, o que torna a perspectiva da vida veiculada por esta obra mais complexa do que a das outras que a precederam.

Assim, se permanece a temática da morte e do amor, a presença do quotidiano torna-se mais despretensiosa e o idealismo condutor do comportamento das figuras em cena dificulta o rotulamento dos textos. Com efeito, por exemplo a insistência na temática da infância, como acontece no conto que dá nome à colectânea, aliada aos tópicos do abuso e do desamor, converte a postura trágica em profundamente inovadora. Claramente, Lobato preparava-se para concretizar um dos seus objectivos mais pensados: «De

escrever para marmanjos, já enjoei. Bichos sem graça. Mas, para as crianças um livro é todo um mundo. Ainda acabo fazendo livros onde nossas crianças possam morar, como morei no Robinson e nos filhos do Capitão Grant» (Lobato, 1948: 321).

Mas, antes de escrever para crianças, Lobato decide escrever sobre crianças, e é nessa perspectiva exploratória que surge o conto «Negrinha». A narrativa que é uma verdadeira obra-prima, constrói-se numa tessitura em que o tema da escravidão se complexifica: negrinha é uma menina órfã que não é negra; antes, mulata quase branca e portanto não pertence a nenhum grupo étnico em particular; deixada ao deus-dará na fazenda, cresce sem o carinho de ninguém e aprende a sobreviver sem se fazer notar. Mas, um dia, as meninas, netas da patroa, vêm passar férias com a avó e negrinha vê brinquedos pela primeira vez, vê bonecas, vê cavalinhos de pau, etc. O efeito desta visão e as epifanias sentidas pela personagem principal, ao ter de assumir a sua condição de irrelevância, acabam por matá-la. Subjacentes à temática que apresentei em sinopse, diversos tópicos complexos: como curar, na construção de um país multirracial, as feridas ainda abertas da escravatura? Como assegurar às crianças de diversas raças o direito a brincar e a instruir-se? No fundo, e de novo, como assegurar a criação de verdadeiras mestiçagens?

Mas a procura de uma forma de expressão literária mais adequada a um país de cultura mista é também assumida no estilo por Monteiro Lobato: agora, em *Negrinha*, a linguagem torna-se mais exacta, sem ornamentos ou excessos, incorporando o leitor no texto, facilitando-lhe o acesso à leitura. Passa então para um modo mais directo de escrever, com uma frase mais curta, veículo de um estilo que reflectisse melhor a oralidade brasileira. Para tal, o autor integra no texto mais vocabulário corrente e mesmo a gramática da Língua Portuguesa, que até ao momento ele considerava verdadeiramente intocável, no seu modo vernáculo, à Camilo ou Machado, se torna passível de críticas imaginativas, como sucede no conto «O Colocador de Pronomes».

Essa narrativa, talvez a mais conhecida da produção literária lobatiana, apresenta-nos um professor de retórica, cuja vida e cuja morte foram marcadas e decididas pela gramática. Além do tema – o respeito pela língua portuguesa – apresentado num tom claramente satírico, nas implicaturas do conto vão-se revelando outros tópicos fascinantes: alguns de teor social, como a apresentação de um retrato fiel da relação entre as diversas classes no Brasil, outros, de teor linguístico, que nos demonstram, pelo absurdo, a dificuldade de compreensão do brasileiro médio das potencialidades do Português castiço.

Este interesse pela criação de um projecto de intervenção cultural, verdadeiramente brasileiro, de feição mestiça e crioula, levou Monteiro Lobato a dar uma grande atenção à inserção social do escritor e a reflectir sobre o seu papel como elemento de transformação. Nesse sentido, Lobato coloca-se na linha literária de um Euclides da Cunha ou de um Lima Barreto que alteraram as relações entre o escritor e o seu leitor,

considerando o criador de obra literária como um porta-voz privilegiado desse mesmo público, trazendo a lume os seus anseios, desejos e necessidades: «Os artistas que só tiram de si em vez de tirar do mundo que os rodeia, ficam introspectivos em excesso e acabam satisfazendo a um público muito restrito: a si mesmos», desabafa Lobato (Lobato, 1948:315).

Logo, ele vai crescendo como um escritor que valorizava a observação cuidadosa do meio circundante, para cumprir cada vez melhor a função que julgava ser a de qualquer intelectual que se prezasse: produzir conhecimento e veiculá-lo para um público cada vez mais alargado. No caso específico, um público brasileiro, de raiz mestiça, e de preferência de todas as idades.

Com efeito, Lobato preocupava-se cada vez mais em ser lido pelo grande público, que ele considerava como o tribunal dos escritores, visto que era o leitor em geral que sinalizava o êxito ou o malogro da obra literária. Por isso, de um modo consciente, este autor aproximava progressivamente as temáticas e o estilo literários das necessidades e das exigências do brasileiro médio, apresentando-lhe um texto militante de crítica social, voltado para os problemas que assolavam o Brasil, mas sem descurar a linguagem e a literariedade, cuidadosamente construídas e sempre apuradas. É neste projecto de intervenção activa que Lobato desenvolve a sua actividade como editor.

O mercado editorial brasileiro anterior à acção lobatiana, nesses fins do século XIX/começos do século XX era constituído por alguns, poucos, livros, de tiragens reduzidas e com uma venda sempre baixa. A distribuição, aliás, privilegiava sobretudo literatura estrangeira, especialmente francesa, e alguns escritores brasileiros, que se tinham tornado consagrados no mercado brasileiro.

Ciente desta situação, Monteiro Lobato escreve a Godofredo Rangel[1] em 1915: «Não há livros, Rangel, afora os franceses. Precisamos entupir este país com uma chuva de livros» (Lobato, 1948: 327). E ao adquirir a *Revista do Brasil*, em 1918, Lobato inicia uma revolução editorial sem precedentes e que não se voltará a repetir: o primeiro passo, foi utilizar a revista como veículo de propaganda para os livros que começara a editar; o segundo passo foi melhorar as condições de distribuição do livro. Para tal, aumentou a rede de distribuidores, contactando milhares de comerciantes a quem propunha que recebessem livros em consignação. Se os livros fossem vendidos, teriam 30% da comissão. Se não, dentro de um prazo previamente combinado, poderiam devolver a mercadoria excedente.

O sucesso destas medidas levou Lobato a lançar-se na aventura de criar uma editora, e através dela, mais uma vez, sacode o mercado: disposto a tornar o livro uma mercadoria atraente, é responsável por uma revolução sem precedentes nos aspectos gráficos da produção livresca. Pondo de lado a capa típica usada na época, de papel

[1] É esta correspondência, que durou quarenta anos, que é reunida nos dois volumes d' *A Barca de Gleyre*.

amarelo, o autor-editor passa a introduzir ilustrações nas capas dos livros que publica na sua editora, produzidas por conhecidos pintores brasileiros, como Anita Malfatti ou Cavalcanti, a quem Lobato alicia com a ideia da popularidade. Igualmente, o aspecto interno do livro é também melhorado, com o recurso a papel de melhor qualidade, ilustrações integradas, e melhor grafismo. Todas estas modificações tinham como finalidade conquistar novos leitores.

Lobato também inova nos escritores que edita, divulgando escritores consagrados, mas arriscando em muitos novos talentos, como Menotti, Oswaldo de Andrade, etc. Num certo sentido, além de modernizar o mercado, dessacralizou o livro, desfez a aura que o cercava, e que o definia na época como um produto de luxo, restringido a uma pequena parcela da população. Para a sua divulgação de ideologias de brasilidade, de conteúdos mestiços, Lobato necessitava de pôr a circular o livro na mão da maioria dos brasileiros, tornando-o um instrumento por excelência de teor pedagógico, além de estético, que falasse do Brasil verdadeiro, um mundo bem diferente do divulgado nas leituras estrangeiras que circulavam nos meios cultos.

Assim, Monteiro Lobato lança-se de corpo e alma num projecto prático de divulgação cultural, partindo da noção que a literatura não é anterior, e não deve sobrepor-se, ao leitor, respondendo sim às suas necessidades e anseios, e veiculando uma linguagem que ele entenda. Por isso, com o desenvolver desse projecto editorial, o escritor-editor afasta-se progressivamente de uma concepção unívoca da literatura, reconhecendo que não existia apenas um público, mas vários, e que portanto devia dar respostas a muitas e diversas manifestações literárias.

Logo, e à medida que o sucesso se vai estabelecendo e Lobato parte para a criação de uma grande editora, a Editora Brasiliense, cada vez mais o autor/editor se abre a um campo de intervenção estético-ideológica mais amplo, publicando obras didácticas, romances, crónicas, ensaios, poesia, novelas e contos, num esforço continuado de atingir mais não-leitores, mais esses brasileiros que estavam distantes dos livros, por acharem que eles não traziam respostas para os seus problemas em particular. Todo este trabalho editorial, inovador, que privilegiava a realidade e a língua brasileiras foram resumidas pelo próprio escritor que, na sua correspondência, nos explica: «Um país se faz com homens e com livros» (Lobato, 1948:307).

Foi durante o seu período como escritor e editor de grande sucesso que Monteiro Lobato, empenhado na sua missão de compromisso social, sentiu a necessidade de escrever para as crianças brasileiras. A ideia de produzir uma literatura para a infância em Língua Portuguesa começa a ser concretizada em 1921 com «A Menina do Narizinho Arrebitado» e foi-se definindo melhor ao longo de dezassete obras, todas passadas no Sítio do Picapau Amarelo. A preferência dos meninos brasileiros por estes livros manteve-se constante durante muitos anos e só nos finais do século XX, na década de 90, foi esmorecendo, com novos livros e novos autores a engolirem gradativamente

o mundo imaginário criado por Lobato. Aliás, na década de 70, com a passagem dos livros a série televisiva, assistiu-se mesmo a um recrudescimento do interesse infantil e durante os vinte anos seguintes as crianças brasileiras afirmavam, em respostas a questionários, apreciar mais o Sítio do que o mundo de Walt Disney.

Realmente, Monteiro Lobato integrava-se numa tradição americana de revisão pedagógica do papel social da criança que levara Mark Twain, por exemplo, a inventar crianças como Tom Sawyer ou Huck Fynn, que não são miniaturas de adultos, mas antes seres humanos com problemáticas definidas, que não se resolvem dentro dos parâmetros utilizados pelos adultos para compreender o mundo. Assumida essa especificidade, Lobato procurou incessantemente uma fórmula para escrever para crianças, defendendo sempre não haver certezas no palmilhar dessa estrada para o sucesso. Segundo ele, aliás, «entram em cena imponderáveis irrepreensíveis, pois um menino ou uma menina não é um homem ou uma mulher em idade reduzida» (Lobato, 1948:411).

Este ponto de partida levou-o a repensar a pedagogia da época, pondo de lado formas de imaginário, que se rendessem ao misticismo estático ou à superstição. Como começa por explicar no Sítio do Picapau Amarelo «a inteligência bem orientada acaba sempre vencendo a força bruta» (Lobato, 1994:3), pretendendo ensinar às crianças que devem desenvolver um raciocínio próprio que lhes irá possibilitar uma visão crítica do mundo, permanecendo brasileiras.

Monteiro Lobato irá descobrir ao longo das dezassete obras que escreveu para meninos, que a narrativa seriada tinha grandes potencialidades, aumentando a familiaridade do seu pequeno público com o mundo ficcional, conhecendo as manias, os sonhos e mesmo os hábitos das personagens principais constantemente em cena. O recurso a esse modelo da série leva-o a ser mais inventivo e variado em cada volume em particular, contando de um modo informal e divertido assuntos mitológicos, desenvolvendo tópicos políticos, sociais e históricos, ou/e científicos, dando lições de matemática, português e geografia.

Contudo, ao escrever para crianças, Lobato faz questão de manter o seu estilo claro e objectivo que usava na Literatura para adultos, se bem que aproveitando a situação mais descontraída para subverter algumas regras, em nome de um livro brasileiro, adaptado a esse mundo mestiço, em que as crianças-público viviam e aprendiam.

Por isso, há nesta série uma tentativa de repensar de um modo simples e directo a brasilidade e o Brasil, na sua essência mais espontânea e também na sua permanência, faz entrada nos livros, através da fala, das lendas[2], comportamentos, valores, cenários, música, etc. Ainda mais importante, todo o grupo do Sítio convive numa total integra-

[2] Foi Monteiro Lobato que introduziu nos seus livros uma das figuras mais interessantes da tradição brasileira – o Saci-Pererê –, e lhe deu forma física. Este é representado como um menino negro, só com uma perna, um chapéu de folhas na cabeça e que se diverte a fazer partidas inofensivas. Na sua obra *O Sacy* publicada após uma pesquisa para O Estado de S. Paulo, Lobato explica na folha de rosto: «À memória da

ção social e racial: aliás, Lobato colocou todos os grupos étnicos possíveis no Brasil, numa fazenda do interior, não havendo quaisquer preconceitos de classe ou de cor. Por exemplo, a integração do elemento negro, que Monteiro Lobato exigia desde a criação de «Negrinha», é agora perfeita, através da Tia Nastásia, uma pessoa da família e um dos suportes afectivos mais consistentes deste grupo.

Sociologicamente, para quem se preocupava tanto com o caboclo e com a urgência da miscigenação, um dos pontos mais interessantes desta série infantil é o facto das mestiçagens (Tia Nastásia, Tio Barnabé, Garnizé, Saci, etc) surgirem como formas respeitadas de cultura ancestral, não sendo nunca antevistas como subculturas, ou culturas dominadas. Aliás, coexistem com a cultura branca dominante, e Lobato apresenta-a procedendo a diversos levantamentos, em que contrapõe o conhecimento racional, ao intuitivo e ao mágico.

Na cosmovisão lobatiana nenhum destes mundos é apanágio de uma raça em particular, ou mesmo de uma classe, apesar das personagens do Sítio se apresentarem como veículos de uma faceta dominante: assim, o Visconde de Sabugosa é o racional, Emília, o intuitivo, Tia Nastásia e o Saci são o saber mágico. A reunião destes três mundos, especialmente quando coordenados pelo conhecimento, que no Sítio é representado por D. Benta, opera uma síntese que conduz a uma interpretação do mundo mais verdadeira e universal.

Nestes contos para crianças, Monteiro Lobato queria então ensinar ao seu público mais pequeno a integrar e a aceitar as diferenças, e experimentando estas três vias fundamentais de assimilação do mundo, escolher qualquer delas sem preconceitos.

Se Monteiro Lobato defende uma forma igualitária de sociedade, no que diz respeito à raça, faz o mesmo no que concerne às classes sociais; ao contrário do que acontecia no seu tempo, em que as relações sociais eram marcadas por uma acentuada divisão de classes e as menos favorecidas nem conheciam os seus direitos fundamentais, nos livros infantis deste escritor apresenta-se uma forma igualitária de democracia de convivência. Fora destes textos, na sociedade real, as relações eram permanentemente estruturadas por uma espécie de hierarquia social e de raça, em que o branco era o senhor e o preto era o servo; em que o branco era culto e tinha dinheiro e o preto era ignorante e mal sobrevivia.

Contudo, no Sítio tudo é diferente e a relação interna do grupo assenta numa interacção saudável, em que outros valores humanos se sobrepõem às diferenças ostensivas da cor ou do poder económico. Dona Benta não vive, aliás, dos seus preconceitos de elite, nem sobrepõe a sua cultura à da Tia Nastásia. Do mesmo modo, Narizinho e Pedrinho não são os patrõezinhos, mas antes os companheiros de aventuras. Real-

---

Tia Esméria, e de quanto preta velha nos pôs, em criança, de cabelos arrepiados, com histórias de cucas, sacis e lobisomens, tão mais interessantes que as larachas contadas a nossos filhos».

mente, nada disto é dito ou explicitado, mas salta naturalmente dos livros, dos comportamentos das diversas personagens em cena, e sobretudo revela-se na convivência intragrupal e atinge as crianças leitoras, dando origem a um sentido espontâneo de igualdade social e racial, em que o respeito pela pessoa humana reforça a certeza da igualdade dos direitos de cada um.

Profundamente imbricada na noção de mestiçagem, de cruzamento e surgimento de novas raças, encontra-se outra noção, a de criatividade, em que Monteiro Lobato funda toda a sua obra. Aliás, tudo no Sítio se baseia em curiosidade inventiva e as histórias que o escritor dedica às crianças brasileiras estão alicerçadas em curiosidade convertida em acção. E esta ultrapassa em muito as meras perguntas, transformando-se em actividade, em procura de respostas, em tentativa de soluções.

A criatividade é então o motivo dos contos lobatianos para a infância, essa busca da mudança constante, partindo de maneiras anteriores de ser, de convicções precedentes, de entendimentos e experiências já vividas e que devem ser continuamente testadas. Narizinho, Pedrinho, a boneca Emília, o Marquês de Sabugosa, sempre sob a vigilância atenta de D. Benta, repensam o mundo, de um modo original, corajoso e sem preconceitos.

A problemática da mestiçagem como ponto de partida cultural para a criação de um Brasil mais verdadeiro, recoloca-se de um modo mais agudo no único romance escrito por Monteiro Lobato: *O Presidente negro*. Publicado inicialmente em folhetins no jornal *A Manhã* em 1926, um pouco antes de Lobato se mudar para os Estados Unidos como adido comercial brasileiro, o romance passa-se na América no ano de 2228. Utilizando o modelo do romance de ficção científica, Lobato dá asas ao seu espírito visionário tentando prever o que aconteceria no futuro se o Brasil, como outros países multirraciais, em vez de integrarem os negros insistissem na segregação, encaminhando-se para uma coabitação impossível, para um «choque de raças» (subtítulo do livro). Nesta sua narrativa, e sempre sem esquecer a sua ficcionalidade, a personagem principal viaja para o futuro numa máquina chamada o «porviroscópio», indo assistir a acontecimentos aterradores, mais especificamente a uma esterilização em massa dos negros, como solução final para resolver os conflitos sociais permanentes.

Apesar de estarmos a falar de contos e não de narrativas mais extensas, *O Presidente Negro* introduz numa metáfora, as consequências da desculturação de um grupo étnico e que pode sempre reverter em lutas pelo poder no tecido social, se não resolvidas atempadamente. Claramente, Monteiro Lobato nas suas representações dos negros e dos caboclos, dos mestiços em geral, quer usando o realismo miúdo e quotidiano, quer a chave do realismo mágico, luta por um lugar de inserção total, em que a cor da pele não distinga os brasileiros, nem social nem culturalmente.

Concluímos, relembrando a caminhada do autor em nome da sua ideologia igualitária: o Brasil só se encontraria como nacionalidade se percebesse a mais-valia que

representava a mistura de raças. Nesse projecto de divulgação, Lobato empenha-se, não só como contista, mas também como editor; não só como autor de literatura para adultos, mas igualmente como escritor de literatura para a infância; não só como ficcionista, mas também como jornalista e ensaísta. Subjacente a todo este projecto revolucionário, uma voz literária militante, crítica e social, voltada para os problemas que assolavam o Brasil, sempre elegante e apurada, cuidadosamente construída. Por tudo isto, Monteiro Lobato é um escritor que merece ser revisitado.

Bibliografia

FERNANDES, Florestan (1978). *A Integração do Negro na sociedade de Classes*. S. Paulo: Ática.

MONTEIRO LOBATO, J.B. (1956). *Reinações de Narizinho*. S. Paulo: Brasilinse.

(1956). *Negrinha*. S. Paulo: Brasiliense.

(1957). *Urupês*. S. Paulo: Brasiliense.

(1994). *O Nascimento do Visconde*. S. Paulo: Brasiliense.

(1948) *A Barca de Gleyre*. S. Paulo: Brasiliense.

(1957) *Viagem ao Céu e O Sacy*. S. Paulo: Brasiliense.

(1957). *Cidades Mortas*. S. Paulo, Brasiliense.

MOISÉS, Massaud. (1985). *História da Literatura Brasileira, Simbolismo*. S. Paulo: Cultrix.

Resumo: Partindo da imagem polémica que o escritor Monteiro Lobato adquiriu no meio intelectual brasileiro, iremos demonstrar que, ao longo da sua vida, ele deu cumprimento a um projecto literário bem brasileiro, inovador e revolucionário, que se revelou em três vertentes distintas e paralelas: na criação de contos, na produção editorial e na fundação de uma literatura para crianças em língua portuguesa.

Abstract: Bearing in mind Monteiro Lobato's dissimilar images in the Brazilian intellectual milieu, we will show how, throughout his life, he epitomized both a new and a revolutionary literary project which he has developed according to three spheres of intervention: the composition of short stories, his activity in a publishing house, and the creation of a children's literature in Portuguese.

A ilha: espaço de limite no conto literário de temática açoriana

Mónica Serpa Cabral

Universidade de Aveiro (Doutoranda)

Palavras-chave: clausura, isolamento, cerco, insegurança, miséria.

Keywords: confinement, isolation, enclosure, insecurity, poverty.

Introdução

Sobre a condição do homem açoriano, diz-nos Vitorino Nemésio: «como homens estamos historicamente soldados ao povo de onde viemos e enraizados pelo *habitat* a uns montes de lava que soltam da própria entranha uma substância que nos penetra. A geografia, para nós, vale outro tanto como a história» (Revista *Insula*, 1932). De facto, a vivência num pedaço de terra limitado, cercado pelo vasto oceano, define um modo particular de pensar, sentir e agir, enfim, um modo particular de ser português. Os contos de temática açoriana, sejam ou não açorianos os seus autores, reflectem essa particularidade, pois inspiram-se em padrões geográficos e socioculturais específicos e têm como base o homem açoriano, com os seus condicionalismos e a sua problemática vivida. Por isso, vinculados a uma determinada realidade, estes contos são testemunhos de um alto nível de consciência do espaço, que gera um imaginário específico e uma temática própria.

O imaginário das ilhas é recorrente em diferentes tempos e culturas. Geralmente concebidas como lugares paradisíacos, territórios de promessas, locais de protecção e refúgio, as ilhas instituem-se como paisagens privilegiadas onde se concentram as energias cósmicas e as forças estruturantes de um onirismo primordial. Noutra perspectiva, apresentam-se como espaços de perigo, morada de monstros e seres tenebrosos. Reais ou lendárias, quase todas as ilhas incitam à imaginação, surgindo como um lugar de aventuras sem fim, onde se escondem tesouros grandiosos, como em *Treasure Island* (1883),

de Robert Louis Stevenson, como um espaço de luta do homem só contra a natureza, tentando reconstituir os primeiros rudimentos da civilização humana, como em *The Life and Adventures of Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Dafoe, como um local onde deusas e ninfas sensuais encantam marinheiros, como a Ilha de Eana ou a Ilha de Ogígia, da *Odisseia*, ou ainda a Ilha dos Amores, d' *Os Lusíadas* (1572), como uma sociedade perfeita, onde todos vivem em harmonia a trabalham para o bem comum, como acontece em *Utopia* (1516), de Thomas More. Enfim, são inúmeras as configurações da ilha consagradas pela literatura e pelo pensamento ocidentais. Ao longo do percurso do conto açoriano, há, igualmente, uma variedade de representações, pois, consoante as épocas, as estéticas e os autores, a ilha é percepcionada ora como um espaço idílico, em que se exalta os seus valores naturais, ora como um espaço de clausura e de limite, sendo esta a visão claramente predominante, ora como o paraíso perdido da infância, recuperado através da memória, ora como um espaço de suspensão temporal e de catástrofes cíclicas, ora como um lugar da História ou um lugar mítico e primordial. Na verdade, a relação entre o homem e o espaço insular, segundo verificamos nestes textos, é deveras complexa e até mesmo contraditória, na medida em que a vivência numa ilha, assim como a literatura aí produzida, é marcada, de acordo com vários estudiosos açorianos, em particular António Machado Pires (1998: 870), por uma tensão entre uma força centrípeta, que estimula o amor e uma forte atracção pelo húmus natal, e uma força centrífuga, que provoca o desejo de fuga e de evasão do espaço insular, sentido como uma prisão. Neste estudo, centrámo-nos, precisamente, na visão da ilha decorrente da actuação dessa segunda força, que a configura como um espaço onde o homem é posto à prova.

Com efeito, no conto açoriano, é frequente uma representação da ilha que desencadeia associações relativas a cárcere, isolamento, fechamento e circularidade. São recorrentes, em diversos autores, situações em que o homem surge prisioneiro do espaço, que, muito mais do que um simples cenário onde se desenrola a acção, intervém na própria história e molda as personagens, sendo, frequentemente, um pretexto para a reflexão lírica. Aliás, podemos dizer que a linguagem das literaturas insulares é, geralmente, ocultadora e introvertida, facilitando a linguagem poética e o lirismo. A descrição e a reflexão permitem a subjectivização do real, pelo que a contemplação da paisagem e a representação da ilha envolvem algo que vai muito além do concreto, visto que, com a sua configuração circular e fechada, a ilha representa um convite a descobertas que tanto podem ser físicas como psíquicas. Ao viverem numa ilha, muitas personagens partilham os mesmos sentimentos, destacando-se, precisamente, uma sensação de limite, de estrangulamento, que não é, todavia, motivada somente por factores físicos ou geográficos, mas igualmente por precárias condições económicas, pelo contexto social e político e, até, pelas condições meteorológicas e geológicas. A ilha é, pois, mais do que um elemento de enquadramento da acção. É uma força viva, actuante e modeladora da existência humana.

Espaço de solidão e de clausura

Profundos conhecedores da realidade açoriana, Raul Brandão e Vitorino Nemésio mostraram que tinham plena consciência do espaço limitado que caracteriza estas ilhas. Em *As Ilhas Desconhecidas*, obra resultante de uma viagem empreendida, em 1924, aos arquipélagos dos Açores e da Madeira, Raul Brandão reconhece o fechamento físico que a distância e o isolamento impõem. Principalmente no grupo central, há, no entanto, proximidade entre as ilhas, há a percepção do «outro», mas é um «outro» separado e ausente. Em «Isolamento: Solidão de ilha», uma das crónicas de *Corsário das Ilhas*, Nemésio mostra que conhece profundamente a condição do homem insular: «Tudo, para o ilhéu, se resume em longitude e apartamento» (Nemésio, 1983:69). Esse «emparedamento num vasto calhau atlântico» (ibid.: 70) é imposto, sobretudo, pela presença do mar, que intensifica o sentimento de distância e a solidão. Aliás, Nemésio recorda, nesse mesmo texto, como a pequenez da ilha tem o seu contraponto na amplidão do oceano: «Aprendíamos pelos olhos a existência de mais mundo, mas mal queríamos crer... tão pequeno era o espaço em que nos movíamos da vida à morte e tamanho e tão salgado o mar que nos rodeava e enchia» (ibid.: 71).

O contraste entre a limitação da terra e a imensidão do mar é uma característica recorrente nos cenários de vários contos. Por exemplo, no conto «O Velho Joaquim», de Álamo Oliveira, a acção decorre numa «ilha que pouco mais significava do que um pedaço de solidão no meio do deserto... de água» (Oliveira, 1997: 140). O isolamento insular fazia com que os habitantes dessa ilha sentissem que «aquele sossego estava mais perto do fim do mundo do que da chegada de qualquer barco desrumado pela tempestade» (ibid.: 141). A ideia de que os barcos nunca aportarão à ilha confirma os limites do homem insular num espaço estreito de terra cercado pelo mar, um mar que separa e impõe a distância. No conto «Reencontro», de Fernando Aires, o tratamento literário de «Ilha» surge, igualmente, condicionado pela consciência da distância: «Era um daqueles dias molhados e tristes em que se ouve, ao longe, o ladrar de um cão sozinho, sem nenhum outro cão que lhe responda. A Ilha, assim, fica muito mais distante do mundo» (Aires, 1995: 119). A necessidade de quietude, recolhimento e isolamento conduz a personagem de «Os *Leute*», de Maria de Fátima Borges, a regressar à ilha, um espaço de reclusão propício ao trabalho da escrita: «Pensei na ilha. Pensei que, na ilha, o recolhimento propiciaria melhor o ostracismo que qualquer criatura na minha situação se empenha em votar a tudo, pensei que, ao mesmo tempo, o seu horizonte diluiria a dor ou a misturaria com a distância que, de uma ilha, é sempre mais vaga e maior. Regressei» (Borges, 1989: 55).

Além de reforçar a ideia de distância, o mar é visto, em vários contos, como um verdadeiro «carcereiro». Estabelecendo a ilha como uma «prisão de céu aberto», expressão usada por Nemésio na conferência «Os Açorianos e os Açores», o oceano surge, por

vezes, como uma presença física com traços humanos. No conto «O barco e o sonho», de Manuel Ferreira, baseado num episódio verídico, esse poderoso elemento da natureza revela-se uma força controladora do destino dos dois protagonistas, impondo-lhes a sua vontade e despertando o desejo de fuga, concretizado numa tentativa fracassada de atravessar o oceano Atlântico, rumo aos E.U.A., a bordo de um pequeno barco de madeira, por eles construído: «O Evaristo e o Vítor estavam no alto do farol, com o seu adeus e o seu sonho cada vez mais forte. Um sonho escaldante, numa decisão firme de mudança de vida, de fuga, de libertação da cadeia da ilha, das garras teimosas do seu eterno e permanente carcereiro – o Mar» (Ferreira, 1979: 37). Este cerco por parte do mar é, igualmente, sentido pela personagem central de «Noite de Natal», de Madalena Férin, uma criança inválida, só, presa numa casa que é, no fundo, metáfora da própria ilha. Tal como os seus antepassados, os navegadores e os povoadores, também o pequeno rapaz sente a clausura e a solidão insulares: «Não conseguia adormecer. Pensava em todos os que tinham dormido sob aquele tecto, seus avós, homens fortes, que tinham suportado a solidão atlântica, a enorme prisão do mar em volta, durante séculos escutando este bramido que os separava do mundo» (Férin, 1998: 72). O destino impôs-lhe essa existência amargurada, triste, solitária, encarcerada, como se fosse uma herança trágica a que ele, à semelhança dos seus antecessores, não podia fugir. Os espaços interiores deste conto acentuam a sensação de cárcere, começando pela casa, com «paredes espessas (...), tão triste e fechada como um convento» (ibid.: 73). O pátio interior, «muito escuro e húmido aonde o sol raras vezes penetrava» (ibid.: 73), intensifica essa impressão de fechamento e cerco. «Fechado nas muralhas densas da casa» (ibid.: 82), que reforçam a incomunicabilidade com o exterior, o rapaz sente uma angustiante incapacidade de se relacionar com crianças da sua idade, sendo ele próprio metáfora da ilha.

O espaço da casa como lugar de reclusão surge, em diferentes contextos, noutros contos. Por exemplo, em «A Estória Que Não Chegou a Ser Contada», de Fernando Aires, a revisitação do passado permite a Nuno recordar uma figura que marcou a sua infância, uma imigrante brasileira. O autor salienta a relação entre essa personagem, a prima Dulce, e o espaço. Sentida como uma verdadeira prisão, a ilha dá lugar a outro espaço fechado – a casa, que, após a morte do marido, se particulariza no sótão e, na cena final, no quarto, onde a solidão existencial e a reclusão atingem uma maior intensidade, visto que a personagem se fecha «num mutismo tão definitivo, tão absoluto, que se podia ouvir lá fora o suspiro do vento que soprava das bandas do Grande Rio» (Aires, 1995: 169). Lugares de isolamento e de clausura, estes espaços são representativos da angústia sem saída e do desenraizamento provocados pela distância da terra natal, que contrasta com a realidade insular: «Perdida na Ilha. Sozinha. A casa imobilizada, rodeada de um mar com um toque de azul, tão variado, tão diferente das águas barrentas do Grande Rio sonhado nos seus sonhos» (ibid.: 165).

Espaços de cerco que intensificam sentimentos de tristeza e de solidão povoam as páginas do conto «Velha professora», de Dias de Melo, um conto dominado pelas vivências interiores da personagem. A elaboração da categoria espacial começa com a descrição da paisagem, marcada pela desolação do Inverno, que teima em não passar, reflexo do estado de alma da velha professora, amargurada por uma profunda solidão. A negatividade do espaço manifesta-se através da cor negra e cinzenta, da nudez dos ramos das árvores, da devastação causada pelo vendaval e da fúria do mar. A ilha, devido a esse interminável Inverno, anuncia-se, assim, como um lugar inóspito, que acentua o vazio existencial. Todos os espaços e elementos da natureza enfatizam o sentimento de solidão e a ideia de cerco, desde as «quatro paredes daquela casa que herdara dos antepassados» (Melo, 1996: 18) até ao sino da igreja e as nuvens:

> Na torre da igreja, à ilharga do pequeno largo do centro da freguesia, aberto para a amplidão dos horizontes do oceano, o sino derramava, sobre a terra e as águas salgadas, as pessoas e as coisas, o bronze austero e amargo das cinco badaladas das trindades, enquanto uma nuvem, negra por cima da brancura da neve, crescia, arredondava, inchava, acabava por cobrir a montanha, alastrava pelo céu. (ibid.: 19)

A cena final mostra como a personagem se deixa invadir por completo pela angústia de estar só, do mesmo modo que a casa se deixa gradualmente encher pela escuridão da noite: «A noite, a noite total, encheu por fim e por completo a sala, a casa, a alma da velha Professora, na cadeira do canto, só, completamente só, sepultada na escuridão... a escuridão da noite que ela receava tanto» (ibid.: 21 e 22). À semelhança da ilha, rodeada por um imenso mar, também a Professora está cercada por uma infinita solidão, fruto de uma vida negada.

À metáfora do cerco do mar podemos acrescentar a do cerco atmosférico. Na verdade, a clausura física é sentida não só no plano horizontal mas também vertical. Vasco Pereira da Costa aponta essa característica da vivência insular no conto «A fuga»: «Não sei se sabes o que é viver numa ilha... É estar rodeado de água, mesmo por cima. É olhar o horizonte à procura de uma nuvem que enforme outra ilha. É estar, dificilmente estar, de pé, com a mornaça que abafa. É estar, de frente, custosamente de frente, enfrentando o que sabe-se lá. É querer ver abertamente na cortina pegajosa que traga coisas e gente» (Costa, 1978: 70). Aqui, o cárcere é imposto pela nebulosidade, pelo abafamento atmosférico, que desperta o desejo de encontrar terra, com o olhar, no horizonte imenso. Refere ainda a impossibilidade de a ilha saciar esta «fome de terra»: «Ilha não dá para saturar os ávidos de longes, os famintos de terras, os sedentos de caminhos» (ibid.: 71). Também no conto «Noite de Natal», referido anteriormente, encontramos a ideia de cárcere em relação ao céu: «Havia sempre uma luz cinzenta, coada através de um céu baixo, enrodilhado, amassado de nuvens pesadas, como crepes de viúva» (Férin, 1998: 73). Predomina, claramente, a cor cinzenta, geralmente asso-

ciada a estados depressivos, à incapacidade de ver com clareza, acentuando a sensação de sufocamento e a consciência de viver num espaço limitado.

Neste ambiente de isolamento e de clausura, todos os elementos que estabelecem a ligação com o exterior adquirem uma importância evidente. Assim, os navios, que foram, durante muito tempo, o único elo de contacto entre as ilhas e o resto do mundo, exercem um profundo fascínio sobre muitas personagens dos contos açorianos, agitando o quotidiano da vida nas pequenas cidades e vilas sempre que por lá passavam. Os que se vislumbram apenas no horizonte, sem passagem pelas ilhas, acentuam o sentimento de solidão atlântica, como se depreende nas palavras do narrador de «A carta», de Dinis da Luz: «(...) navios que assomam em fumo e distância no horizonte insular, a correr mundo, mais felizes que as ilhas paradas, amarradas a um destino de solidão, por raízes fundas como o oceano» (Luz, 1979: 167). O «Dia de São Vapor», assim chamado tal era a importância do acontecimento, reveste-se de um duplo sentido: por um lado, é a prova de que existe algo para além das águas e de que o mundo não acaba onde a terra termina; por outro, como já foi referido, reforça a ideia de solidão da ilha e o sentimento de clausura insular. Ora, um dos contos que melhor reflectem esse fascínio pelos barcos é «Retalhos da minha infância», de Hélder Melo. O protagonista, uma criança que vai à vila com a avó para cortar o cabelo, manifesta uma grande alegria e entusiasmo por essa ida coincidir com o dia da chegada do vapor. Torna-se bastante visível a influência dos vapores na vida da pequena cidade, vista através dos olhos do rapaz, que, através de uma linguagem claramente emotiva, transmite um forte desejo de se ver livre do barbeiro, com vista a apreciar, finalmente, toda a azáfama e a movimentação provocadas por esse importante evento: «'Corta, barbeiro, corta! Sacia a tua fereza. Não me enganas com os teus 'está quase, já falta pouco'..., e permite-me que saia em liberdade. Não vês que o vapor apita?... Será para sair? Será a chamar os passageiros?...' O tormento findara. A vila nesse 'dia de vapor' palpitava de movimento. Havia carros, carroças, peões atarefados, mirones, caras novas, ruídos» (Melo, 1983: 10).

Espaço de insegurança

Além de confinante e isolada, a ilha surge, igualmente, ameaçada por forças da natureza. Vista, em muitos contos, como um espaço de precariedade, a ilha impõe a sua vontade sobre o destino das personagens, abalando os corações até dos mais destemidos, através dos vulcões, dos terramotos e das tempestades. Estes cataclismos possuem um carácter cíclico, pois são recorrentes, aumentando a tensão entre o homem ilhéu, já de si confinado a um espaço exíguo, e a própria ilha. A situação de catástrofe é muito bem dramatizada no conto «Misericórdia», de Vitorino Nemésio, cujo título se refere a um apelo ao divino. O *incipit* do conto apresenta uma descrição do tempo meteorológico

insular, que transmite a ideia de abafamento atmosférico: «Espessas nuvens, cá em baixo, cola não cola à terra, com rabos compridos de fumo eram galinhas na postura: tornavam o céu em ripas dum poleiro abafado, mas abrindo as grandes asas sujas pelo ar grande e sujo, nem pinga de água vertiam que molhasse a pele» (Nemésio, 2002: 89). Esta descrição anuncia já a sensação de cerco, que, com os constantes abalos de terra, se intensifica gradualmente. O espaço torna-se cada vez mais ameaçador, metaforicamente formando, em torno das pessoas, «uma gaiola cada vez mais piquena, e cada vez com mais ferros. (...) Tudo em redol apertava a gente contra tudo, num abraço temeroso e forte, que esmichava» (ibid.: 92). Este ambiente extremamente assustador e de acentuada devastação e calamidade atinge o seu auge no remate do conto, com a referência à morte: «foi-se fechando o arco do céu como quando se fecha um caixão» (ibid.: 93). Neste cenário, há, claramente, uma clivagem entre o ser humano e a natureza, sendo que o primeiro surge prisioneiro das condições impostas pela segunda. O homem não é senhor da sua vida, eternamente ameaçada pelo destino trágico imposto pelo espaço. Resta o apelo à misericórdia divina.

Este cenário de catástrofe surge também no conto «O terramoto», de Fernando Aires. Ao contrário do conto anterior, no qual o protagonista é o povo, este texto apresenta-nos uma situação mais particular: o desmoronamento de terras e rochas sobre a casa de uma idosa, devido a um forte terramoto, e o seu consequente aprisionamento nesse espaço interior. As notações espaciais não são tão frequentes e pormenorizadas como no conto de Nemésio, mas a descrição do momento em que sucede o sismo mostra a ilha como um verdadeiro *locus horribilis*: «O chão a abrir-se, os montes como cavalos à desfiada, por ali abaixo, semeando de pedras e lodo muitos lugares, deixando tudo raso e deserto, sem mostra de Vila com seus templos, seus solares, suas casas de comércio e casebres de pobre» (Aires, 1995: 40). A história tem como núcleo dramático a situação de clausura da idosa, sepultada viva no interior da casa, confinada a um espaço fatalmente intransponível: «Um silêncio enorme (imagine quem puder) pesou ainda mais nas traves da casa que rangeram com um silvo de repente. Sobre o peito da mulher, foi como o coveiro assentasse, de vez, a laje da sepultura» (ibid.: 42). Todavia, o seu forte apego à religião nunca é abalado, e, após muitos anos, o seu corpo, surpreendentemente «incorrupto», é descoberto, facto que provoca um grande assombro entre a população, que, movida por uma profunda religiosidade, acredita tratar-se de um milagre.

Estes dois contos mostram como a ilha se pode transformar, subitamente, num espaço ameaçador, hostil, e como a religiosidade representa um último e, no fundo, único refúgio de um povo desamparado, mas, todavia, resignado perante a força arrasadora da natureza.

Espaço de miséria

A sensação de limite sentida no espaço insular é, igualmente, motivada por condições sociais e económicas. Com efeito, em diversos contos, a ilha é um espaço que aprisiona as personagens numa vida de pobreza e miséria extremas, sem saída possível. *Vinde e Vede*, de Dias de Melo, um escritor de aguda consciência social, mostra-nos uma escrita marcada pela temática do cerco, da circularidade, visível logo nos títulos das duas partes que compõem a obra: «Círculo fechado» e «Tentando romper o círculo». Assim, ao longo destes textos, torna-se evidente a intenção do autor de acentuar as condições socioeconómicas que atiram as personagens, representativas de várias classes profissionais (camponeses, pescadores, operários, escribas), para um «círculo fechado» marcado pela fome, pela mendicidade, pela pobreza, pelo trabalho infantil, pelo alcoolismo, pela promiscuidade, pela violação, pela violência. O ambiente da maioria dos contos é uma mistura de espaços: o físico, o social e o psicológico. Todos eles estão interligados e carregam uma negatividade explícita. Em «A esmola», o espaço físico – a Ilha – está associado ao mau tempo, descrito logo no *incipit* do conto: «A Ilha – um corpo dramaticamente esmagado entre a prancha negra do céu de chumbo e as montanhas das vagas que rolam, desgranhadas, lívidas, por sobre o chumbo do mar em convulsões infernais. E batida pela fúria do vento e pela fúria da chuva. Há quinze dias» (Melo, 1979: 61). Esta hostilidade do espaço impede os pescadores de desempenharem a sua actividade, ameaça o seu meio de subsistência – o barco – e empurra famílias inteiras para condições de vida miseráveis. Por conseguinte, o espaço psicológico das personagens encontra-se extremamente abalado, povoado de angústia, desespero, vergonha. Por meio de um procedimento técnico-narrativo como o monólogo interior, consegue-se uma ilustração sugestiva do espaço psicológico, sobretudo de Manuel Gregório, o pai de família, que sente o orgulho ferido perante a penosa resolução de obrigar os filhos a pedirem esmola: «Aquilo era uma facada que recebia no peito. Pedir... terem os filhos que pedir... os seus filhos... O velho ditado: 'Ninguém diga desta água não beberei e deste pão não comerei'» (ibid.: 62). O conto atinge maior intensidade dramática em dois momentos: a violação da filha de Manuel Gregório e a destruição do seu barco de pesca devido à fúria das ondas, situação que teria sido evitada através da construção, por parte do governo, de uma muralha protectora. Aliás, o conto seguinte, «O porto», composto pelas falas de um pescador revoltado, aborda a indiferença das autoridades face às dificuldades dessa classe de desfavorecidos, abandonada à insegurança, instabilidade e estreiteza do espaço insular: «é um governo que temos, esta penhora que nos meteram em casa, a ver se eles s'alembram que tamos mais abandonados, mais esquecidos que presos no fundo d'ua cadeia. (...) A terra que temos está à vista – montanhas e mais montanhas d'ua banda, erguidas quase a pique por riba das nossas cabeças, da outra o mar, o descampado do mar, e nesta nesga deste campo este triste deste povo espremido entre as montanhas e o mar» (ibid.: 69).

Pertencente à mesma obra, «O salário do Caltraçada» retrata a vida difícil e oprimida de um ser solitário que luta contra as adversidades do espaço e do clima e contra a crueldade e a frieza dos homens, num esforço penoso de se manter vivo. Logo após uma curta apresentação da personagem, encontramos uma longa descrição do espaço e do tempo meteorológico, marcada pela constante referência à cor negra:

> A terra encolhia-se, transida, negra, corpo descarnado, os dentes negros das pedras negras das paredes e dos moroiços arreganhados para os nossos olhos, os punhos negros dos rochedos negros paridos do seu ventre de fogo apontados aos nossos corações, as manchas negras do verde escuro das faias esfrangalhadas caindo-nos na tristeza negra das almas - assim a terra se encolhia, transida, negra, nos vinhedos arripiados por trás da orla negra da costa negra, com os gadanhos negros e encarquilhados das videiras esparramados pelo solo negro e mudo; (...) O mar, infernalmente enfurecido, erguia-se ao redor da Ilha encarcerada no meio do oceano. (ibid.: 165)

Neste excerto, a atribuição de traços humanos a vários elementos da natureza contribui para uma aproximação entre a vida da personagem e o próprio espaço. Usado para descrever a terra, as rochas (o basalto), a vegetação, a costa, o céu, o negro reflecte não só o mundo exterior mas também a dimensão claustrofóbica da vivência insular. Mais do que um simples cenário, a ilha, na dureza de um Inverno infindável, é uma força actuante no destino da personagem, impedindo-a de trabalhar e, consequentemente, de obter os recursos para sobreviver. A exploração do homem pelo homem é outro factor adverso que o Caltraçada tem de enfrentar, uma vez que, ao cobrar o dinheiro que lhe devem há vários meses, se depara com a violência desmesurada e injustificada. Neste conto, um espaço interior onde os desfavorecidos se refugiam para, através do álcool, esquecerem, por uns instantes, os seus problemas, é o botequim, sempre «cheio de homens sentados pelos bancos de pinho ao longo das paredes de um branco emporcalhado (...), encostados ao balcão bezuntado de manchas arroxeadas» (ibid.: 168).

A taberna é, igualmente, retratada no conto «Um home de sorte», de *Cidade Cinzenta*, do mesmo autor. Espaço de degradação e refúgio, é o cenário onde as personagens centrais, compadre Garrancho e compadre Pinga, dois homens de meia-idade desempregados, afogam as mágoas e partilham os pormenores trágicos das suas vidas. Tendo a «alma rasa de fel» (Melo, 1971: 83), os compadres recorrem à embriaguez para escaparem à consciência dolorosa da sua situação. Esse espaço físico, a taberna[1],

[1] A negatividade desse espaço interior reflecte-se, sobretudo, «no chão cuspinhado e coberto de pontas de cigarros» e na «lâmpada de vinte velas a morrinhar na ponta do fio caído do tecto negro de moscas» (Melo, 1971: 84).

juntamente com o espaço psicológico e o retrato físico das personagens[2], compõem, secamente, um ambiente de profunda decadência e podridão. Mais uma vez, as cores predominantes são o negro e o cinzento, representativas da espécie de morte quotidiana que as duas personagens enfrentam.

Outro espaço de degradação neste conto é a Casa da Palmeira, onde a miséria social e humana atinge os níveis mais altos. É lá que vivem os dois compadres e as suas famílias, juntamente com mais de vinte casais, amontoados num espaço extremamente exíguo, marcado pela violência, pela promiscuidade e pela sujidade:

> (...) antigo solar desmantelado, sem cal nas paredes e sem vidros nas janelas (...), de soalho podre e tabique esburacado. Maridos, mulheres, filhos, filhas. Ali cozinhavam, ali faziam tudo o que tinham que fazer (...), entre fumos sufocantes e fedores nauseabundos, entre pragas e brigas de mulheres e crianças, de quando em quando murros de homens e até facadas. Pela noite dentro, acordavam, baratas, percevejos, ratazanas passavam-lhes por cima da pele, os que não logravam mais conciliar o sono ouviam, e pelo que ouviam compreendiam, o que acontecia naquele mundo de trevas e pesadelos: o deslizar cauteloso de corpos – rapazes, raparigas, sabe-se lá se irmão e irmãs – que se buscavam febris de desejos mórbidos, o ranger do soalho debaixo de corpos reprimindo gemidos... (...) Viviam na Casa da Palmeira – fugiam da Casa da Palmeira. (ibid.: 86)

É, sem dúvida, um espaço de clausura que prende as pessoas a uma vida ruinosa e sórdida. Por isso, apesar de causar repugnância, o botequim é um lugar que concede aos compadres algum desafogo interior, alguns instantes de libertação, ainda que ilusória. A verdadeira e definitiva libertação é atingida por compadre Pinga, ao ser violentamente atropelado por um carro da classe rica. Aliás, o conto, através de expressões associadas à ideia de morte, vai apresentando sinais que antecipam esse final trágico, descrito de forma grotesca, com todos os detalhes horríficos. Ao referir que agora compadre Pinga se podia gabar de ser um «home de sorte», compadre Garrancho aponta a morte como uma saída, talvez a única, para aquela existência cercada de desgraças.

Outro livro de contos que apresenta situações angustiantes sem saída possível, vidas aprisionadas por constrições socioeconómicas, é *Ilhéus, Portugas & os Outros*, de Eduíno Borges Garcia. Organizados em três partes de natureza espacial (Açores, África e Portugal continental), como o título indica, estes contos focam a sensação de clausura e de bloqueio que assola a vida de muitas destas personagens. Na primeira parte, «Casos da Pequena Pátria», destaca-se o conto «Passageiro clandestino», em que o desejo de

---

[2] «E a luz mortiça da lâmpada a luzir nas bochechas de ti Manel Torto, nos cabelos grisalhos, na barba suja e no cigarro de compadre Garrancho, no boné sebento, na barba porca e no cigarro do compadre Pinga – e nos olhos baços dos dois» (ibid.: 85).

libertação é de tal modo intenso que a personagem central, oprimida pelo espaço e por uma vida sem grandes perspectivas futuras, decide partir clandestinamente a bordo de um navio. A motivação surge, sobretudo, da vontade de atingir uma vida melhor, longe das dificuldades financeiras e da monotonia insular. Ao longo do conto, a ilha é apontada como uma verdadeira prisão, e a partida é encarada como uma forma de libertação, como se pode ver no seguinte excerto: «Bem melhor era comer aquelas bolachas com mofo do que ficar na ilha, parado, na pasmaceira mal remunerada de todos os dias. Uma vida gasta sem esperanças. Vidas queimadas sem alegrias nem tristezas. (...) 'O que eles não têm é coragem para se libertarem', pensou cheio de firmeza e orgulho pela atitude que tomava» (Garcia, 1995: 45). Rumo aos E.U.A., ele tem a audácia de arriscar e de seguir o grande sonho, enfrentando, para isso, todas as dificuldades inerentes a uma partida clandestina, como o medo, a fome, o desespero, a saudade da família, a insegurança, a solidão. Segundo ele, era preferível enfrentar qualquer obstáculo a ter de passar o resto da vida encarcerado, tal como o galo «que estava na gaiola, ao pé da cozinha. Ele também estava engaiolado e nem podia cantar, mas chegaria o tempo em que o poderia fazer livremente» (ibid.: 45 e 46). No entanto, a sua aventura acaba por não ser bem sucedida e, devido a um incêndio, o navio, após cinco dias no mar, regressa ao porto de partida, na ilha, provocando uma forte reacção na personagem, desesperada com o rumo dos acontecimentos.

Cerco interior

A profunda inquietação insular que assola a vida da personagem do conto anterior é sentida, igualmente, pelo protagonista do conto «Prisões», de António Bulcão. Todavia, neste texto, as limitações não são impostas pela pequenez do espaço nem pela miséria, mas sim pelo mundo interior da personagem. Preso por ladroagem, Manuel do Salto está confinado a um espaço diminuto, um cubículo que a personagem passa o tempo a medir, «um pé à frente do outro, de parede a parede, para não ter de ficar todo o dia a olhar o tecto, o chão, o pouco céu nublado que para ali fica na janela também ela pequena e triste, o Pico ao fundo umas vezes todo lá outras só nevoeiro» (Bulcão, 1989: 47). Apesar do cárcere físico, apercebemo-nos de que a mais angustiante prisão que afecta a personagem é a prisão interior, reflexo de um total desajustamento ao meio. O próprio título do conto revela essa duplicidade significativa, reforçada no final da narrativa: «Mesmo lá fora, com toda a ilha ao dispor dos seus saltos, sente-se preso. Como se a prisão crescesse dentro de si, existisse em si. Manuel pensa-se cada vez mais como as ervas daninhas que tantas rapou entre as pedras, como o lixo que por toda a cidade recolheu e – até sim – como grande parte dos mortos que enterrou. Com uma ilha inteira à sua frente, umas vezes toda lá, outras só nevoeiro, Manuel está

preso e nem sabe se virá o dia em que deixe de sentir...» (ibid.: 48). A abertura final do conto deixa em suspenso o destino da personagem, levantando a dúvida sobre a possibilidade de algum dia ela se libertar daquele sentimento e poder, finalmente, ser quem é, sem quaisquer restrições ou punições.

O tópico da clausura existencial surge, igualmente, no conto «A Casa do Mirante», de *Memórias da Cidade Cercada*, de Fernando Aires, autor de uma escrita marcada, como o título da obra indica, pela ideia de cerco e de circularidade. Tanto Manuel do Salto, do texto anterior, como o protagonista deste conto, referido como o Dono da Casa, são seres solitários que vivem à margem da sociedade. A diferença é que o segundo consegue, efectivamente, libertar-se das amarras interiores. Antes disso, a Casa onde vive, esfumada na distância, cercada pelo silêncio, é um lugar de reclusão e de incomunicabilidade, reflexo do mundo interior do protagonista, povoado de ira, sofrimento e inquietação. Todavia, um dia, verifica-se uma profunda mudança na sua vida e um verdadeiro renascimento, pois a personagem experiencia um momento de revelação e de autodescoberta, rompe o insulamento existencial, anulando a distância que o afasta do mundo em seu redor, e reaprende o «ofício de viver». Ao gritar «A Terra é imensa!» (Aires, 1995: 134), apercebe-se do sentido da existência e acede ao chamamento místico de uma mulher, que pode ser identificada com a Terra-Mãe, isto é, a «Ilha». Com efeito, só na tomada de consciência do espaço vivido é que o Dono da Casa reconhece o distanciamento que o separa das coisas e das pessoas e aceita as suas potencialidades humanas.

Conclusão

Em jeito de síntese, e ressalvando a omissão de muitos mais textos e autores, podemos detectar, no conto açoriano, duas grandes linhas de força, cerco e fuga, que assentam na configuração da ilha como um espaço distante, isolado e bloqueador de sonhos, particularizando-se em espaços interiores de reclusão e fechamento, como a casa, o quarto, a prisão, a taberna, entre outros. O descontentamento e a consciência dos limites, sentidos por muitas personagens, exprimem-se em simultâneo com um desejo de libertação, que a infinitude dos horizontes reforça. No entanto, a ilha é mais do que um espaço físico, ideia reforçada pelo facto de a palavra surgir, várias vezes, com letra maiúscula. É, sobretudo, uma força que afecta a interioridade das personagens. Podemos ainda constatar que o universo ficcional destes textos mantém uma ligação muito forte com uma realidade facilmente reconhecível – a realidade açoriana –, abordada nas suas vertentes geográfica, meteorológica, geológica e social, o que não anula a componente lírica e poética, em que o espaço exterior surge, muitas vezes, como um reflexo do verdadeiro cerco, o cerco interior, um estado de alma complexo e deveras angustiante. No espaço insular ou fora dele, mesmo com as vias de comunicação

abertas com o mundo, é sempre possível viver a condição que a ilha impõe ao homem, sobretudo ao homem cada vez mais solitário de hoje. Na verdade, embora haja uma forte ligação entre o conto açoriano e uma patente referencialidade espaciotemporal, os sentimentos, os valores, as ideias ultrapassam os mundos localizados, e as personagens, com as suas alegrias, com as suas dores, com os seus sonhos, afinal personificam aspectos da condição humana. Neste sentido, os limites que aprisionam o homem nem sempre são físicos, do mesmo modo que a ilha nem sempre é um lugar no mapa mas sim um lugar na mente, metáfora da consciência, o verdadeiro objecto de procura do protagonista de «O conto da ilha desconhecida», de José Saramago, que retrata a estranha obsessão de um homem em alcançar uma ilha misteriosa que ninguém conhecia, nem ele mesmo, representativa do anseio universal de descoberta de si próprio, de compreensão das verdades mais profundas e do sentido da existência, escondidos na alma. O tratamento literário de «ilha» nestes textos é, como vimos, fortemente condicionado pela ideia de limite, isolamento, insegurança, desamparo e cerco. Todavia, para terminar, importa referir que o conto açoriano não mostra apenas uma visão negativa do espaço e da vivência insular, mas também uma perspectiva em que os autores, movidos por valores afectivos, exaltam toda uma geografia física, humana e sentimental, numa espécie de homenagem simbólica à pequena pátria que lhes deu berço. Neste contexto, a ilha é um espaço de fecundidade, criação, vitalidade, harmonia e beleza.

Bibliografia

AIRES, Fernando (1995). *Memórias da Cidade Cercada*. Lisboa: Edições Salamandra.

BETTENCOURT, Urbano (2003). *Ilhas Conforme as Circunstâncias*. Lisboa: Edições Salamandra.

BORGES, Maria de Fátima (1989). *A Cor Ciclame e os Desertos*. Lisboa: Cotovia.

BRANDÃO, Raul (1998). *As Ilhas Desconhecidas*. Lisboa: Vega.

BULCÃO, António (1989). *Contos Desta e Doutras Vidas*. Angra: Secretaria Regional da Educação e Cultura.

CAMÕES, Luís Vaz de (2000). *Os Lusíadas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

COSTA, José Francisco (1998). *Mar e Tudo*. Lisboa: Edições Salamandra.

COSTA, Vasco Pereira da (1978). *Nas Escadas do Império*. Coimbra: Centelha.

DAFOE, Daniel (1985). *The Life and Adventures of Robinson Crusoe*. London: Penguin Books.

DUARTE, Manuel Ferreira (1991). *A Banda Nova e Outras Histórias*. Lisboa: Edições Salamandra.

FÉRIN, Madalena (1998). *Dormir com um Fauno*. Lisboa: Edições Salamandra.

FERREIRA, Manuel (1979). *O Barco e o Sonho*. Ponta Delgada: Ed. do Autor.

FREITAS, Vamberto (1992). *O Imaginário dos Escritores Açorianos*. Lisboa: Edições Salamandra.

FREITAS, Vamberto (1995). *Entre a Palavra e o Chão: Geografias do Afecto e da Memória*. Ponta Delgada: Jornal de Cultura.

FREITAS, Vamberto (1998). *Mar Cavado: Da Literatura Açoriana e de Outras Narrativas*. Lisboa: Edições Salamandra.

GARCIA, Eduíno Borges, (1995). *Ilhéus, Portugas & os Outros*. Lisboa: Salamandra.

GULLÓN, Ricardo (1984). *La Novela Lírica*. Madrid: Cátedra.

HOMERO (2003). *Odisseia*. Lisboa: Livros Cotovia.

LUZ, Dinis da (1979). *A Sereia Canta nos Portos*. Angra: Secretaria Regional da Educação e Cultura.

MELO, Dias de (1971). *Cidade Cinzenta: Crónicas e Contos*. Ponta Delgada: Ofic. Gráf. Papelaria da Matriz.

MELO, Dias de (1979). *Vinde e Vede: Narrativas*. Lisboa: Editorial Ilhas.

MELO, Dias de (1996). *Inverno sem Primavera: estórias*. Lisboa: Edições Salamandra.

MELO, Helder (1983). *O Trevo de Quatro Folhas e Outras Histórias*. Angra do Heroísmo: Secretaria Regional da Educação e Cultura.

MELO, João de (1978). Prefácio a *Antologia Panorâmica do Conto Açoriano – Séculos XIX e XX*. Porto: Editorial Vega.

MELO, João de (1982). *Toda e Qualquer Escrita*. Lisboa: Editorial Vega.

MORE, Thomas (2000). *Utopia*. Oxford: University Press.

NEMÉSIO, Vitorino (1983). *Corsário das Ilhas*. Venda Nova: Livraria Bertrand.

NEMÉSIO, Vitorino (2002). *Paço do Milhafre; O Mistério do Paço do Milhafre*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

OLIVEIRA, Álamo (1997). *Com Perfume e com Veneno*. Lisboa: Edições Salamandra.

PAVÃO, J. Almeida (1997). «Açores». In *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Vol.1. Lisboa: Editorial Verbo, 47-52.

PIRES, António Machado (1998). «A Viagem na Literatura Açoriana» In Artur Teodoro de Matos e Luís Filipe F. Reis Thomaz (Dir.). *A Carreira da Índia e as Rotas dos Estreitos: Actas do VIII Seminário Internacional de História Indo-Portuguesa*. Braga: Barbosa & Xavier.

SARAMAGO, José (1997). *O Conto da Ilha Desconhecida*. Lisboa: Assírio & Alvim.

SILVEIRA, Pedro da (1977). «Açores». In João José Cochofel (dir.). *Grande Dicionário de Literatura Portuguesa e de Teoria Literária*. Iniciativas Editoriais, 35-46.

SILVEIRA, Pedro da (s.d.). «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, 544-547.

SILVEIRA, Pedro da (1977). Prefácio a *Antologia de Poesia Açoriana*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.

STEVENSON, Robert Louis (1985). *Treasure Island*. Oxford: University Press.

Resumo: Em muitos contos literários de temática açoriana, a ilha é vista como um espaço negativo que confina as personagens a uma existência solitária, enclausurada e atormentada por condições geográficas, meteorológicas, geológicas, económicas e sociais. Todavia, essa clausura não é apenas física, mas também psicológica, pois muitas personagens carregam consigo uma prisão interior. Assim, deparamo-nos com textos que possuem uma dimensão lírica, não deixando, todavia, de apresentar uma forte ligação com espaços localizados.

Abstract: In many short stories with an Azorean theme, the island is portrayed as a negative space which confines the characters to a solitary and enclosed existence, tormented by geographical, climatic, geological, economic and social conditions. However, that enclosure is not only physical, but also psychological, as many characters carry a prison inside themselves. Thus, we often come across texts with a lyrical component, which present, nonetheless, a firm connection with located spaces.

Luminescentes subversões: o fantástico na narrativa breve surrealista

Maria João Simões

Universidade de Coimbra

Palavras-chave: Fantástico e Surrealismo, subversão estética, imaginação, complexidade ficcional, narrativa breve.

Keywords: Fantastic and Surrealism, aesthetic subversion, imagination, fictional complexity, short story.

> A intensificação da percepção pode ir ao ponto de distorcer as coisas de modo que o indizível é dito, o invisível se torna visível e o insuportável explode.
>
> Herbert Marcuse

Romper os limites convencionais da ficção narrativa é um dos objectivos almejados pelos autores surrealistas. Se, mais que uma estética, o surrealismo é uma forma de estar na vida, uma filosofia e uma ideologia, a ruptura que apregoa grava-se na profundidade do sentir e do ser. Por isso a subversão é para Cesariny muito mais que uma palavra:

> É fácil ser *subversivo* – a palavra não custa... é um caso de audição. Eu sou subversivo, tu és subversivo, nós somos subversivos (...).
>
> Subversivo, pois!, mas o que é de real é o engano de que se pode ser algo parecido com subversivo sem levar à *consciência* o meio onde se é, sem conhecer o que nele acontece e para o qual conhecimento é necessário *estar dentro*. (Cesariny, 1997: 170)[1]

[1] Trata-se de um excerto da «Carta Aberta ao Dr. Adolfo Casais Monteiro» datada de 1950 e inserida em *A Intervenção Surrealista*.

1. Complexidade do subversivo e imersão imaginativa

Que poderá significar este *estar dentro* para Cesariny e para os surrealistas? Significa, entre outras coisas, esse mergulho na água fecunda da imaginação; não qualquer uma imaginação... mas, como diz o poeta, «só a imaginação [que] transforma. Só a imaginação [que] transtorna», (Cesariny, 1997: 89).

Como se origina este «transtorno», como se processa e o que significa são interrogações sobre as quais se têm debruçado estudiosos e críticos do surrealismo. E o que se pode facilmente depreender desse trabalho crítico e das diversas interpretações das produções surrealistas é que a intenção subversiva surrealista não pode deixar de ser abordada sem ter em conta o modo complexo como ela se configura, ou seja, o entrançado conjunto de aspectos que engendra – complexidade que se torna indispensável ponderar em qualquer abordagem. Neste sentido, só o cruzamento de diferentes elementos poderá explicar esta «imersão», este «*estar dentro*», que Cesariny diz ser necessário ao sentido subversivo surrrealista.

2. Imersão e ética

Um dos aspectos que concorrem para esta ideia é a estreita ligação entre estética e ética – uma conexão há muito reconhecida no surrealismo como verdadeiramente intrincada e apertada. O posicionamento surrealista não tem apenas implicações estéticas pois pressupõe uma determinada forma de estar no mundo com determinações éticas, pressupõe uma vivência onde a atitude subversiva face às convenções burguesas é fundamental. Daí esta insistência de Cesariny (e dos surrealistas em geral) relativamente ao significado do verbo ser: não só «ser subversivo» mas, para além disso, ser consciente do que «ser subversivo» realmente «é» num determinado meio – trata-se, obviamente, da identificação de uma «diferença» do «ser» relativamente ao «outro» que não o é.

Divergentes são, no entanto, as formas de entender esta ligação entre os próprios surrealistas. Das diferenças relativamente à profundidade desta ligação e/ou relativamente ao grau de intensidade da atitude subversiva a adoptar derivam muitos dos desencontros entre os surrealistas, conduzindo-os a dissidências, expulsões e acusações – tal como se pode ler na carta de Mário Henrique Leiria aos Surrealistas, ditos disssidentes, criticando a 1ª exposição do Grupo Surrealista de Lisboa e modo como funcionou:

> Nesta questão ou se é, ou se não é. Senão vejamos aquela exposição. (...) Onde estava ali o problema moral surrealista? Onde estava o ataque definido e sistematizado

> a um certo e determinado número de organizações sociais erradas? Onde estava, enfim, a necessidade de acção e o estado de furor? (cf. ibid.: 135).

E preocupações idênticas ecoam num outro texto de Mário Henrique Leiria escrito «Para ser lido no J.U.B.A. em 27-5-49», onde ele diz:

> ... as inexplicáveis explicações dadas de cátedra por pessoas que tinham lido umas coisas e que confundiam nomes [...] não explicaram nada (...), não mostraram ao público o que verdadeiramente se está passando entre o surrealismo e a vida (ou seja o que se está passando poeticamente). (...) Falou-se em obscenidade da nossa parte, sem se reparar que, quando aqui se disse merda, era mesmo MERDA que se queria dizer. A nossa posição começou a tornar-se ingrata, e tão ingrata que nos obrigou a voltar cá para dizer que é bom e conveniente não confundir o Surrealismo com qualquer catálogo de livreiro ou rol de mercearia. (Marinho, 1987: 652)

A ressonância destas críticas atinge também a produção artística apresentada na revista dirigida por José Augusto França – *Unicórnio*, *Bicórnio*, *Tricórnio*, *Tetracórnio* e *Pentacórnio* – que os Surrealistas dissidentes não consideram ser verdadeiramente surrealista.

No cerne das divergências dos surrealistas portugueses está pois uma medida[2] respeitante a essa profundidade de «imersão» que se erige como uma espécie de entrega do ser do artista. Ora, esta estética com implicações éticas funciona também como uma estratégia propulsora da própria criatividade uma vez que o poeta não só se entrega à interpretação poética da vida, como, mais ainda, poetiza a vida fazendo-a depender do poético. Por isso Pedro Oom, comentando um poema de Cesariny, diz em 1950: «Eu não posso conceber a imaginação desligada da acção como coisas opostas, irredutíveis» (Cf. ibid.: 1987: 637).

É certo que esta estratégia se torna mais fácil de pôr em prática na poesia – não é por acaso que os surrealistas privilegiaram a poesia. Mas, mesmo nos textos narrativos, esta imersão se verifica e se torna luminosamente criadora, como facilmente se poderá ver em alguns breves textos ficcionais que aqui se pretende abordar. Neste estudo, privilegiar-se-ão sobretudo os mais antigos – aqueles que foram escritos logo no dealbar da década de 50 –, mas alargar-se-á o período em análise até ao princípio da década de 70, ou seja, considerar-se-ão, fundamentalmente, os textos que foram escritos antes do 25 de Abril [3]. Antes, porém, convém ponderar ainda um outro aspecto: a marca interiorista da criação ficcional de alguns dos nossos surrealistas.

---

[2] Não se pretende dizer aqui que a referida «imersão» é a única explicação das divergências surrealistas, mas sim que é um dos seus aspectos fundamentais.

[3] Parte-se assim do pressuposto: o de entender que a subversão desempenhava um papel fundamental num tempo dominado pelo regime ditatorial. Sendo facilmente aceitável que assim foi, isto não quer

3. Interioridade e imaginação

A correlação entre estética e ética no Surrealismo está, de facto, intimamente ligada a um outro aspecto: uma certa propensão interiorista que se torma evidente logo numa primeira leitura destes textos. Contudo, esta tendência interiorista dos surrealistas não pode ser confundida com um subjectivismo[4] à moda romântica – é sim uma procura duma relação peculiar entre o «eu» e a realidade de forma a ultrapassar as limitações desta última. Por esta via se compreenderá o que Pedro Oom, nesse texto de 1950, valoriza em Cesariny, quando afirma:

> Eu não posso conceber a imaginação desligada da acção (...). O poeta realiza a fusão do real e do imaginário num absoluto pessoal, intransmissível, único.
>
> Ele transpõe para a vida diária o «maravilhoso» que descobriu na infância, o mundo belo do sonho onde vive uma outra humanidade diferente desta e onde o inconcebível é válido real. É neste Universo Mágico em que *"a alegria é mais resplandecente"* que se move o poeta Cesariny de Vasconcelos. (*Apud* Marinho, 1987: 637)

A ênfase dada ao sujeito que transmuta o real – que funde real e irreal – oferece uma chave de acesso à ligação entre a utilização do fantástico e o sentido subversivo, uma vez que nesta transmutação se junta operador com o objecto operado, levando a que, em muitas narrativas breves surrealistas, o sujeito, pressentido ou explícito no texto, coincida com a figura do autor, sendo o narrador muitas vezes um narrador de 1ª pessoa.

Isto mesmo podemos verificar no «Texto Automático» escrito por Cesariny, em 1949, para a ser apresentado na Casa do Alentejo, no J.U.B.A., cujo início é o seguinte:

> Devo dizer que anoitecia. Os eléctricos começavam a subir pelo espaço com uma obrigatória sensação de enjoo. Quando as casas se desmoronam é observável um brevíssimo movimento-luz na pálpebra do último a desfalecer (desde que desfaleça esmagado). As várias interpretações que o fenómeno tem sofrido parecem-me bastante longe da verosimilhança. (...) Além de ser pouco acessível a crença nos fenómenos desta natureza, há sempre um pequeno desvio oscilatório entre o fenómeno em si

dizer que os surrealistas pensassem ser o sentido subversivo dispensável na estética pós-revolucionária. Como muitas textos dos surrealistas atestam a constestação e consequente necessidade de subversão do burguesismo convencional e dos «tiques» e «autismos» de pseudorevolucionários continuaria a ser uma tarefa importante para os surrealistas.

[4] De certa forma, é essa resistência ao colectivo que ecoa nas dissidência dos surrealistas com os neo-realistas, mas também na recusa de um colectivismo surrealista que implicasse uma generalização e/ou imposição abusiva do posicionamento teórico do surrealismo. É este receio que se pode ler quando Cesariny fala a Victor Brauner no perigo da «pretensão de codificar para o colectivo aquilo que só por acidente o será (colectivo) ou não o será nunca» (1985: 305).

e uma pequena pedra que se situa muito ignoradamente no pé levante esquerdo do túmulo de Napoleão Bonaparte. A coisa é difícil de estabelecer porque no seu movimento de suspeitíssima ascensão os elevadores actuam colectivamente.

Na minha meninice tive muita facilidade em verificá-lo mas como a transmissão directa de certas revelações é praticamente nula, além de ser vergonhosa, aconselho a leitura ao ar livre dos livros pornográficos que pelo menos uma vez na vida nos aparecem de chofre. Não é no desejo de impulsionar - impulsionar é uma palavra estranha - que a este propósito vos falo da aranha pessoal, incrivelmente ténue, que a certas horas do dia pode ver-se na mão das pessoas que caminham como sonâmbulos entre um automóvel que soe escangalhar-se e a parede da rua perfeitamente ocasional. Foi uma dessas mãos aranhadas (falo sem preconceito) que em tempos remotos, através de um amigo de infância, me deu a ler a Torre de Nesle.

Ao iniciar com um discurso de primeira pessoa - «Devo dizer que anoitecia») -, o texto implica imediatamente a perspectiva de um sujeito (identificável com o autor) que observa um (in)certo fenómeno - «os eléctricos começavam a subir pelo espaço», permitindo, pela presença da subjectividade, o desencadear de interpretações situadas «longe da verosimilhança», como o próprio sujeito/autor diz. No parágrafo seguinte, Cesariny parecendo dar razão a Pedro Oom, vai buscar à infância a raiz da sua capacidade de observar este fenómeno fabuloso: «Na minha meninice tive muita facilidade em verificá-lo». Porém, aqui não se trata de um regresso ao idílico mundo infantil, pois, aquilo que o narrador vai salientar dessa sua rememoração juvenil é a capacidade subversivamente propulsora e reveladora de certos livros pornográficos - uma parca via de acesso ao mundo do erotismo mas que se compreende facilmente se nos lembrarmos do ambiente castrador da época salazarista. Se o exemplo convocado, o livro *A Torre de Lesle*[5], não é uma obra pornográfica, é, porém, uma obra que acentua as liberdades de duas princesas adúlteras. O que interessa, portanto, neste e nesses outros livros, é a possibilidade de constituírem uma revelação, lamentando o autor «que o homem não possa realmente incandescer-se e crescer segundo os seus desejos». (Cesariny, 1997: 104). Permeia este texto de Cesariny uma nítida linha isotópica de cariz erótico, mais do que pornográfico: a figuração da aranha ou da mão aranhada e a ideia de voracidade remetem simbólica e conotativamente para o campo erótico - desejo, posse, sedução - cuja explicitação não está isenta da vontade de chocar o público.

Neste texto, a revelação e o seu sentido subversivo são plasmados pelo fantástico envolvente, o qual esfuma o racional. O fantástico origina-se aqui através do «desvanecimento geral dos limites» («estompage générale des limites») de que falava André

[5] Segundo a lenda, as princesas Margarida e Branca de Borgonha lançariam da Torre de Nesle os seus amantes ao Sena. A lenda, já tratada anteriormente em drama, é retomada numa série de romance histórico, por Maurice Druon precisamente entre 1955 e 1977.

Berge, na década de 30, ao tentar estabelecer uma teorização do que designava por «fantástico moderno» (*apud* Bozzetto e Huftier, 2004: 34). Note- se que esta última expressão, hoje recorrente, foi na altura e durante bastante tempo ignorada e esquecida. Conquanto que bem reveladora da necessidade de dar conta de uma produção estética diferente, na época esta designação estava longe de ser consensual. Com efeito, para o mesmo procedimento estético, Denis Saurat preferia falar de feérico, afirmando tratar-se de um «feérico interior, de uma mentira que se desenrola no interior do eu» («féerie intérieur, un mensonge qui se déroule à l'intérieur du moi») – designação que é cabimentável sobretudo dentro de um renascimento do maravilhoso (ibid.: 35). Tais divergências denotam, por um lado, a flutuação terminológica e a divergência quanto ao ponto de clivagem entre maravilhoso[6] e fantástico, mas também, por outro lado, a relevância do psicologismo nesta época potenciadora de uma mais aguda mas menos distanciada interpretação do fantástico surrealista. É no contexto desta discussão que Franz Hellens propõe (em 1835) a distinção entre «fantástico exterior» e «fantástico interior», afirmando que neste a realidade «está transformada e incorporada no sobrenatural» pela «imaginação emotiva» e poética (ibid.). Incipientes, quiçá inscientes, estas abordagens são muito reveladoras: por um lado mostram que ainda não estão reféns do afã categorizador estruturalista verificável nos espartilhos das teorizações à maneira todoroviana[7], mas, por outro lado, já reflectem a intenção de abarcar as mudanças que no fantástico se vão verificando (as quais, mais tarde, levarão à preferência por termos como «insólito»[8] ou «novo fantástico»), podendo assim discernir a acentuação interiorista. É esta interioridade que explica a mescla de elementos mágicos, míticos, mitómanos e fantásticos utilizados neste texto e noutras produções artísticas do surreal.

Que estas questões do mágico, do mito e do fantástico preocuparam os surrealistas é visível, por exemplo, na carta que em 8 de Janeio de 1948 Cesariny envia a Victor Brauner (aquando da tentativa de expor as suas obras em Portugal, falhada por causa da censura), onde afirma:

> Quero dizer-lhe que, para nós, o Brauner constitui uma «pedra» das mais significativas na questão que neste momento debatemos, isto é, a determinação, ou não, de

[6] A palavra chave para Breton é maravilhoso, mas evidentemente numa acepção muito ampla como se pode ver na actualização que faz no 1º manisfesto em frases como «Le merveilleux est toujours beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau», ou «Le merveilleux n'est pas le même à toutes les époques» (Breton, 1979: 26).

[7] Sobre a fortuna da teorização todoroviana, confronte-se o texto de Arnaud Huftier traduzido em Simões, 2007. Para questionação do fantástico enquanto categoria estética, cf. Simões, 2007.

[8] A designação «Insólito» será a opção da revista *Fiction* em 1862 (*apud* Bozzetto e Huftier, 2004: 38); «novo fantástico» é a concessão que Todorov faz ao conjunto de textos não enquadráveis na sua teorização.

um lado propriamente mágico do surreal, não evidentemente, erguido contra o mito, mas buscando em via efectivamente nova o mito sempre presente e sempre ausente. Neste sentido (...) vejo as suas criações na mais forte vanguarda do surrealismo. O lado mágico, que Breton nunca deixou de pôr em relevo, tem no Brauner um alto grau de lucidez agente, tanto pela recusa de uma técnica de qualquer modo cerimonial, imposta do exterior, como por um natural delírio de interpretação, fortemente estribado nos signos poéticos da ciência mágica, propriamente dita. Decerto que, a este respeito, pode fazer-se muita confusão, e, mais natural, ter muito medo. Medo de não se ser... racionalista moderno. (Cesariny, 1985: 305)

Torna-se claro que o que motiva a preocupação de Cesariny (e dos surrealistas em geral) não é encontrar destrinças entre os elementos, mas sim, sobretudo, descobrir os procedimentos para os articular, procurar as junções e combinatórias mais produtivas e luminescentes. Nada de espantar, portanto, que este lado «mágico» da obra de Brauner valorizado por Cesariny seja, não meramente contemplativo, mas sim carreador de uma «lucidez agente» – a qual advém da interioridade do «delírio de interpretação» conseguido por Brauner pois que é um artista conhecedor e explorador dos signos e símbolos mágicos. Eis talvez a razão porque Cesariny traduz, para ler na 1ª exposição dos Surrealistas, em 1949, o texto «Autocoroação», onde Brauner se auto-intitula «Imperador do reino do mito pessoal»:

Nós Rotcivus Renuarb
Grão Mestre do Exílio Permanente
Único Comendador do Espaço Catapultado
(...) Vovóide da Balística Negra
Príncipe da Infra-Noite

Após inumeráveis mergulhos na realidade, mundo exterior raciocinado e arranjado pelos homens, como bem lhes parece, paraíso terrestre a chegar; após maduras reflexões resultantes duma longa experiência, colectiva e individual,

pela natureza-naturante, vontade mágica que admite o ignoto como o mais leal reflexo das leis naturais da liberdade no seu devir,

por este acto solene, vindo das profundezas mais vastas, mais impenetráveis e mais incompreensíveis do Grande Eu,

pelo mais incomensurável desespero da impotência de olhar desde o exterior para poder conhecer, (...)

pelo Nosso fluido vivificante, chama do estímulo, da imaginação, da inspiração, fagulha da brasa invisível, da força latente e contínua da visão do mundo,

(...) Nós Nos coroamos com a Ordem da Grande Relatividade Egocêntrica (...)

e Nós Nos declaramos furiosamente nesta célebre data dos dois R do Racionalismo Racional caído

IMPERADOR DO REINO DO MITO PESSOAL

Nossos poderes são absolutos e confusos, ferozes e melancólicos.

Feito por Nós-Mesmo (...) e rodeado das mais ilustres associações de ideias e de grandeza poéticas

A sete de Março de mil novecentos e quarenta e sete no nosso célebre «Castelo da Imaginação». (Cesariny, 1997: 145)

Um entrecruzamento de «efeitos de fantástico» (cf. Bozzetto e Hufitier, 2004: 47) – que vão desde o maravilhoso e do mágico ao irreal mais insólito e absurdo – parece ser então o apanágio de alguns textos narrativos dos nossos surrealistas nas décadas de 50 e 60, sendo possível observar essa contaminação entre o real quotidiano e o sobrenatural – ou essa desrealização do real através de revitalização de mitos – que abrirá caminho (cf. Roger Bozzetto, 2000) ao «realismo mágico» do romance contemporâneo.

Plurifacetado em termos de efeitos, o texto «MÃO TOTEM», de Pedro Oom, é um bom exemplo deste entrosamento, logo desde o título, desrealizando referências banais e quotidianas como a do automóvel ao integrá-las numa cosmogonia inventada que inclui a personificação de um abstracto como é a «vastidão»:

Existe, lá, entre as sombras e o declinar dos vazios um homem deitado. (...)

Assim, deitado, ele ergueu-se levemente apoiando-se no cotovelo direito e pôs-se a espreitar a eternidade. Esta era feita de si mesma sem direito algum a qualquer recompensa.

«Aqui estou, semiconsciente, como morto que de repente acorda e que sente a sua insensibilidade projectar-se monótona no dia a dia infindável.

(...) Espreitei na fechadura dos horizontes e o que eu julgava ser vácuo e raiva emplumada mostrou-se-me coalhado de cogumelos e de lagartas. Notei, em seguida, um perfume esquisito, (...) que eu soube depois ser o excremento do sexo dos Deuses».

A estrada interminável persegue-o. Um automóvel move-se interrompendo-lhe a locomovidade dos pensamentos.

«Agora compreendo porque o vazio é uma ideia compacta e esta, inversamente, um conjunto de Deuses. Expulsei-os! »

Há qualquer coisa que faz sofrer infinitamente a humanidade. Calcule-se o peso de tal sofrimento medindo-o por quilos, por latas, por transatlânticos, por caçarolas e por sacos de café.

(...) E, súbito a vastidão rompe num falar brusco, de repelão, sem sustos:

«Bom dia, Vossa Excelência compreende, por certo, que eu, mísera, nada posso fazer quando o peso da consciência se abate como avalancha sobre a delgada crosta de um verniz de séculos. (...) ».

Mas a noite chega e é a mesma de sempre. (cf. Cesariny, 1997: 119-120)

Por esta mescla de «efeitos de fantástico» e pela sua fusão com laivos de representação realista de um quotidiano monótono, a configuração do metaempírico surrealista desmorona os critérios e as fronteiras de uma teorização do fantástico enquanto género, nomeadamente aqueles apontados por T. Todorov nas distinções que estabelece entre maravilhoso, estranho e fantástico[9]. Este tratamento do sobrenatural explorado pelos surrealistas pressupõe um entendimento do fantástico enquanto categoria modal/aspectual: quer se lhe chame modo – conceito preferido por diferentes teóricos entre os quais se encontra Lucie Armitt –, quer se opte pela designação categoria estética – como acontece com os estetas Étienne Souriau e Robert Blanché (cf. Simões, 2007: 71), quer se decida acentuar o elemento aspectual plasmado em diferentes «efeitos de fantástico» e/ou evidenciado num sentimento de fantástico (como se pode ler em Roger Bozzetto).

4. Que relação entre mítico e subversão?

Os textos de Pedro Oom, de Victor Brauner e de Cesariny levantam, contudo, outro problema: poderá a reintrodução do mítico e do mágico potenciar a subversão desejada ou terá o efeito contrário?

Esta reintegração do mito, do mítico e do mágico é encarada *na História Desenvolta do Surrealismo*, assinada por Jules-François Dupuis, pseudónimo do autor situacionista Raoul Vaneigem, como uma pretensão de «ressuscitar o mito unitário», participando no ensejo que a burguesia tem de «renovar o espectáculo do seu livre-mercado ideológico» (2000: 11). Para este contestatário e polémico autor, lado mítico e mágico funcionaria, pois, no surrealismo, mais como uma panaceia do que como um motor subversivo. Não rasurando o que há de evasivo e de reactivo no irracionalismo tão apregoado pelos surrealistas, é indispensável, porém, interrogarmo-nos se esta crítica se aplica ao caso do surrealismo português. Para tal, a montante, é preciso enquadrar historicamente esta crítica e ver como a sua própria interpretação está marcada pela insistência na ruptura que caracteriza o movimento situacionista; a jusante, é preciso pensar também que, no caso específico do surrealismo português, o pano de fundo histórico e até ideoló-

[9] Para uma visão sintética da teorização todoroviana, cf. o verbeto do E-Dicionário realizado por F. Furtado. Para uma revisão da teorização todoroviana e o estabelecimento de um quadro teórico alternativo na abordagem do fantástico moderno, cf. Huftier, 2007: 23-41.

gico originava (quase obrigava a) um acentuar da acção e da intervenção sociocultural do artista num sentido revolucionário. Na verdade, para além da consciencialização política, se se perseguia uma afirmação estética tornava inevitável contestar activamente o carácter retrógrado do *statu quo*. É na sequência destes considerandos que se pode interpretar a reinscrição do mítico dirigido para a «ideia da Totalidade duma Vida única»[10], visível no texto «A Afixação Proibida», como indissociável da grande insistência no Devir («A Grande Espiral do Devir gira eternamente») – uma ligação que mostra como se quer acentuar a capacidade de CRIAR suscitada pela «conjugação futura desses dois estados, na aparência tão contraditórios, que são o Sonho e a Realidade». Sobrelevando estes vectores, há ainda a considerar esse entendimento da «Liberdade», «como explosão acontecida no mais profundo do Ser» (*apud* Cesariny, 1997: 109) reivindicada pelos surrealistas, sabendo-se que este sentido libertário os conduz a um questionamento do *si*, muito para além das convenções do ser social (atingindo, no caso de Cesariny em particular, uma dimensão vivencial profunda). Neste contexto, os nossos surrealistas parecem realizar a operação identificada por Herbert Marcuse na arte contemporânea (citada em epígrafe), na qual a «experiência é intensificada até ao ponto de ruptura (...). A intensificação da percepção pode ir ao ponto de distorcer as coisas de modo que o indizível é dito, o invisível se torna visível e o insuportável explode» (2007: 44).

5. Subversão categorial

Uma outra forma de subversão processada através do fantástico origina-se pela aproximação analógica do que é percebido ou percepcionado como pertencendo a categorias ou domínios separados, configurando uma estratégia que, em trabalho anterior (cf. Simões, 2006: 28), se designou por «fusão paradoxal da disparidade», mas que talvez seja melhor designar por «fusão paradoxal do díspar». Tal «efeito de fantástico» foi intuído por André Berge ao caracterizar certos procedimentos surrealistas como fenómenos de «oniromância» – uma designação advinda das teorias médicas recentes da década de 30 –, dado que neles «as abstracções se tornam objectos que ocupam um volume no espaço». Para este autor, nestes procedimentos a «impressão de fantástico resulta a maior parte das vezes de uma nova classificação da realidade, a qual põe em relevo uma certa essência que até aí a classificação prática sempre tinha deixado escapar ao nosso olhar» (*apud* Bozzetto e Huftier, 2004: 34). Mostrando a resistência da

[10] Ideia bebida em Breton que afirma no 1º Manifesto: «Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point».

existência à categoria[11], este procedimento transposto para a ficção não só tira partido das «contradições e das aporias inerentes à racionalização do espaço» (Chareyre-Méjan, 1998: 106), como também abala a inércia dos nossos hábitos de percepção categorial. É esta subversão categorial que o fantástico analógico realiza, quer seja nos jogos do «cadáver esquisito», quer nas associações de texto e imagem como as realizadas por O'Neill em *Âmpola Miraculosa*.

Nada de estranhar, portanto, que no texto da badana dessa inusitada *Ampôla Miraculosa*, gafanhotos e pirilampos sejam convocados para caracterizar o acontecer artístico desta obra peculiar, estabelecendo-se uma não menos estranha comparação entre a intermitência do movimento e da luminosidade destes bichos e a criação de artística de O'Neill: «O que se passa com o poeta recorre sempre à magia do encontro. Recorre ou é nela que se fixa luminosamente, por um instante, entre dois pinchos. E o instante é, de facto, o que interessa a quem sabe como deve ser a alegria de viver». Trata-se de um paratexto assinado por António Pedro com as iniciais A. P. que plasma uma interpretação da produção artística de O'Neill da qual se devem reter dois elementos: por uma lado, a magia do encontro, por outro lado, a luminosidade do instante captado artisticamente, conseguindo que este instante significativo seja, não a representação de um objecto na sua ausência, mas sim a representação dessa «coisa» aqui achada, que é «chose présente-ci, *hic et nunc*» (Chareyre-Méjan, 1998: 85). Jogo, seguramente um jogo... mas, através dele, «o espírito descobre a unidade do que anteriormente surgia múltiplo e a multiplicidade do que parecia único e simples» (*apud* Bozzetto e Huftier, 2004: 34).

Complexo? Sim, complexo, mas esta complexidade permite contrariar aquela interpretação de os surrealistas se esgotarem num simples anelo pela unidade, como pretende Raoul Vangeim.

6. Subversão e violência

Um outro aspecto fundamental se torna indispensável considerar no que diz respeito à subversão e que tem a ver com a dose de violência que ela implica. Este é outro ponto propulsor de divergências em termos de posicionamento estético nos surrealistas cujas posturas vão desde as brincadeiras, pretensa e supostamente mais inocentes, de certos jogos surrealistas – como o do aproveitamento da linguagem dos «ppp» –, ao abjeccionismo de Pedro Oom que implica um «ponto do espírito onde, simultaneamente à resolução de antinomias, se toma consciência das forças em germe que irão

[11] Segundo A. Chareyre-Méjan (1998:108), «Le fantastique présente, au fond, la résistence de l'existence à la categorie. Il exhibe l'insignifiance catégoriale comme indice essentiel de la talité du reel».

criar novos antagonismos»[12]. Consciente da dimensão violenta da própria subversão se mostra Cesariny quando, logo a seguir ao 25 de Abril, contesta o sentido que o nosso e outros regimes totalitários colaram ao *subversivo* que considera ser um «subversivo falseado e falsoso falado por todas as tiranias», defendendo ser necessário «limpar o conceito de subversividade» «desse sarro horrendo». O exemplo que Cesariny convoca para ilustrar o seu sentido da subversão é um excerto da peça de Peter Weiss intitulada *Perseguição e Assassinato de Marat Pelos Doidos do Hospital de Charenton Sob a Direcção do Marquês de Sade*, referida abreviadamente por *Marat/Sade,* onde se discute a eficácia da contestação de valores. Do extracto citado, Cesariny ressalta a «tensão permanente do pensamento e da acção [enquanto] dois braços agentes do subversivo» e declara a impossibilidade de algum deles alcançar vitória sobre o outro, depreendendo-se que considere estes elementos essenciais à definição que colhe do dicionário: «SUBVERTER – Revolver, voltar de baixo para cima». (Cesariny, 1985; 316-322). O que Cesariny não explicita mas que é deixado claro pelo pedaço da peça reproduzida é que ambas as figuras (Marat e Sade) representam o lado violento da acção e do pensamento, deixando assim implícito que a violência é um elemento fundamental se se pretende (sur) realmente subverter.

Esta questão desencadeia ainda hoje acesos debates e opiniões muito extremadas[13] e acirradas. Entre estas contam-se as que são expressas por Jean Clair na sua obra *Du Surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes: Contribution à une histoire de l'insensé*, cuja tese, segundo Pascale Roux-Cassuto, é a seguinte: «a ideologia surrealista funda-se sobre um sectarismo que a aparenta simultaneamente ao ocultismo e ao totalitarismo». A esta obra reagiram vários críticos entre os quais Régis Debray que secunda certas afirmações de J. Clair, refutando outras. Ora, segundo Pascale Roux-Cassuto, a contra-argumentação realizada por Régis Debray é certeira excepto numa concessão que ele faz a Jean Clair ao entrar em concordância quando ele afirma que a violência dos surrealistas é datada e algo gratuita. Discordando relativamente a este aspecto, Pascale Roux-Cassuto afirma:

> ... on ne peut, nous semble-t-il, faire de la violence surréaliste un épiphénomène, un attribut accidentel. La violence verbale, l'agression, fait partie intégrante du surréalisme, que l'on envisage ce dernier d'un point de vue politique ou esthétique. La fin de l'ouvrage, qui avance l'idée d'une «religiosité surréaliste» pour rendre compte d'une poésie qui est « un style d'existence, une règle de vie, l'équivalent d'un vœu solennel » (p. 42), nous paraît très contestable. La violence surréaliste exige du

[12] *Apud* Martinho, 1985: 89.

[13] Por exemplo, Philippe Sollers afirma na sua obra *Lois*, de 1972: «L!humour est votre canon, votre surraison. Abandonnez le surréalisme qui nourrit le sous-réalisme, les deux ayant avec le soi-disant naturel une odeur de chiottes et de sacristie» (Gauvin, 2007).

monde qu'il change séance tenante, le merveilleux n'est pas une échappée vers le « pays où l'on n'arrive jamais » (p. 44) mais bien un viol du réel. Et en ces temps de relativisme et de compromis, en ces temps où le réalisme politique et économique a détrôné toutes les utopies, cette violence, intransigeante et intègre, nous donne de l'air. (Roux-Cassouto, 2000)

O nó crucial aqui estabelece-se na interconexão entre a violência, um peculiar empenhamento artístico e a irrisão alcançada por um fantástico altamente derrogador das convenções do pensar, mostrando a complexidade dos procedimentos subversivos

7. Subversão e humor

Todavia, não é só da violência que o surrealismo se serve para subverter as ideias mais arreigadas. Um procedimento onde excelam quer O'Neill quer Mário Henrique Leira é o humor, um humor engendrado em estreita relação com o fantástico como é visível nos textos «Em Órbita» de O'Neill (incluído em *As Andorinhas Não Têm Restaurante*, de 1970) e na conhecida narrativa «A perna e os outros» de Mário Henrique Leiria, *dos Contos do Gin-Tonic*, é claro:

> Expoente Máximo chamou pela fonia o mítolo de serviço. Em três foguetadas, Orbitete Kapa (assim se codificava o mítolo) surgiu natatoriamente frente à grande vigia de Mimi-a-Louraça, a cápsula chapeada a ouro onde Expoente Máximo fizera instalar o seu quartel-general. Justapondo-se à boca da sugadora-clímax (muito humoristicamente chamada, pelos mítolos, de A Chupona), Orbitete Kapa foi sugado, atrayes das três membranas-contemporizadoras, até à presença do Expoente Máximo, que o esperava na sala Ponta de Sagres.
>
> – Orbi Kapa, meu velho! – começou o Expoente Máximo, (...) – A Madalena sempre tas mandou?
>
> – Querido Max! Acabam de chegar pelo Rotina Cinco!
>
> (...) Orbitete Kapa extraiu dos interiores do macaco espacial duas grandes enroladas folhas de couve, mas a sua precipitação era tanta que as folhas se lhe escaparam e, flutulentas, abriram mão de doze lâminas de prata, facas pairando sem gravidade.
>
> – Orbitinho dum jacto! – praguejou Expoente Máximo – Depressa, os camaroeiros!
>
> Enquanto Mimi-a-Louraça se afastava (de quê, de quem?) no espaço, ao som astroplangente do Ai, Mouraria! da grande mítola Amália, Max e Orbi Kapa continuavam, no seio dela, a apanhar as sardinhas a camaroeiro. (cf. O'Neill, 2004: 318)

> «A perna e os outros»
>
> Foi quando começou a descer a escada que notou que não tinha a perna.

Voltou ao quarto e encontrou-a. Integrou-a no resto, como se deve, e voltou para o caminho da rua.

Entrou no pequeno bar melancólico do outro lado da esquina e pediu o habitual gin-tonic, enquanto a perna tentava caminhar para uma leve garota que sorria (...), procurava seguir por ali fora atrás da solidão e do sorriso de acaso.

Pôs a perna no seu lugar. Assim não podia ser.

Então, resolveu continuar, fosse como fosse, até lá ao cais pesado da fartura acidental do import-export.

(...) Seguiu (...) abriu a porta do ARABELA (...) e pediu um gin-tonic.

Depois, com a satisfação momentânea de ter existido liquidamente um pouco, deixou à perna uma certa autonomia.

Foram caminhando até onde a areia era apenas sombra de urubus. (...)

A água cor de petróleo começou a subir como por acaso. Foi então que teve a ideia de que não sabia nadar.

Mas a perna continuava a caminhar, cada vez mais rápida, como uma cobra à procura do pássaro. (Leiria, 1999: 72)

Através do humor e do *nonsense*, como se pode ver nestes dois textos, pequenos mitos, costumes e hábitos (mais antigos ou mais modernos) são criticados, ridicularizados, obrigando o leitor a questioná-los os seus sentidos e a redimensionar a sua importância. A subversão caucionada pelo humor ganha uma maior luminosidade pela presença do fantástico, do irreal – pelo filão de uma pretensa ficção científica no primeiro caso, pela via do animismo, no segundo caso. O fantástico parece lançar um jacto de luz à subversão que a torna irradiante de comunicatividade tornando fácil a sua leitura. Cumpre-se assim o objectivo que A. O'Neill atribuía à literatura: «ajudar o grande público a 'recuperar' a poesia através do que mais autêntico, moderno e humano se criou e é criado sob o seu signo» (O'Neill, 2008: 26).

Bibliografia

ÁVILA, María de Jesus; CuAdrado, Perfecto (2001). *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa: Museu do Chiado/Museo Extremeño e Iberoamercianode Arte Contemporáneo.

BEAUJOUR, Michel (1971). «Postface à *Arcane 17*, de André Breton». In *Arcane 17*: http://www.arcane-17.com/accueil.html

BOZZETTO, Roger; HUFTIER, Arnaud (2004). *Les Frontières du Fantastique. Approches de l'Impensable en Littérature*. Valenciennes: Presses Universitaires de Valenciennes.

BOZZETTO, Roger (2002). «Fantastique et *real maravilloso*: le domaine latino-americain». In *Territoires des fantastiques*. Presses de l'Université de Provence, 94-116.

BRETON, André (1979). *Manifestes du Surrealisme*. Paris: Gallimard.

CESARINY, Mário (1997). *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim.

(1985). *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*. Lisboa: Assírio & Alvim.

(1992). *Surreal – Abjeccion (ismo). Antologia*. Lisboa: Salamandra.

CHAREYRE-Méjan, Alain (1998). *Le Réel et le Fantastique*. Paris: Hartman.

CLAIR, Jean (2003). *Du Surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes: Contribution à une histoire de l'insensé*. Paris: Mille et une Nuits.

DUPLESSIS, Yvonne (2000). *O Surrealismo*. Lisboa: Editorial Inquérito.

DUPUIS, Jules-François (pseudónimo de Vaneigem, Raoul) (2000). *História desenvolta do Surrealismo*. Lisboa: Antígona.

EISENSTADT, S. N. (2007). *Múltiplas Modernidades. Ensaios*. Lisboa: Livros Horizonte.

FURTADO, Filipe (2008). «O Fantástico». In *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/posmodernismo.htm>. Consultado em 4-6-2008.

GOUVAIN, A. «Sollers et le surréalisme» http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=402

HUFTIER, Arnaud (2007). «Fantastique, fantastic, fantastiche, fantástica, fantastico... Derivas ocidentais de uma palavra». In Simões, Maria João (coord.). *O Fantástico*. Coimbra: CLP, 23-41.

LEIRIA, Mário Henrique (1999). *Contos do Gin-Tonic*. 5ª ed. Lisboa: Editorial Estampa.

MARCUSE, Herbert (1977) *A Dimensão Estética*. Lisboa: Ed. 70.

MARINHO, Maria de Fátima (1987). *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa: IN-CM.

MARTINHO, Fernando (1985). «Recensão Crítica a *Faca nos Dentes* de José Fortes». *Colóquio / Letras* 86.

O'NEILL, Alexandre (1997) *Anos 70. Poemas Dispersos*. Lisboa: Assírio & Alvim.

(2004) *Uma coisa em Forma de Assim*. Lisboa: Assírio & Alvim.

(2008). *Já cá não está quem falou*. Lisboa: Assírio & Alvim.

OLIVEIRA, Fernando Matos (1998). «Introdução». In Pedro, António. *Antologia Poética*. Braga/ Coimbra: Angelus Novus.

PASCAUD, Fabrice «*Arcane 17*». In http://www.arcane-17.com/accueil.html.

ROUX-CASSUTO, Pascale (2000). *Sur une polémique : Jean Clair ; Régis Debray*, compte rendu sur Jean Clair – *Du Surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes Contribution à une histoire de l'insensé*. Paris: Mille et une nuits.

SIMÕES, Maria João (2006). «Diafaneidade e fronteiras: o fantástico em António Vieira, M. Gabriela Llansol e Mário de Carvalho». In Gonçalves, Henriqueta (coord.). *Olhares sobre o Fantástico*. Vila Real: Publicações Pena Perfeita, 17-32.

(2007). «Fantástico como categoria estética: diferenças entre os monstros de Ana Teresa Pereira e Lídia Jorge». In Simões, Maria João (coord.). *O Fantástico*. Coimbra: CLP, 65-81.

Resumo: Pretende-se, neste trabalho, analisar como se processa a ligação entre o fantástico e a subversão nas narrativas breves da ficção surrealista, destrinçar os diversos elementos que concorrem para engendrar a complexidade dessa presença subversiva e interpretar o seu significado estético.

Abstract: In this work we seek to analyse how the connection between subversion and fantastic works in surrealistic short stories and try to discern various elements that contribute to the complexity of that subversive presence, as well as provide an interpretation of their aesthetic meanings.

O que os Deuses dão e o que os humanos escrevem: *Os Contos Exemplares*, de Sophia de Mello Breyner Andresen, numa oficina de escrita criativa

João de Mancelos

Universidade Católica Portuguesa/FCT

Palavras-chave: Sophia de Mello Breyner Andresen, escrita criativa, conto, construção de personagens.

Keywords: Sophia de Mello Breyner Andresen, creative writing, short story, characters.

Les dieux, gracieusement, nous donnent
pour rien tel premier vers;
mais c'est à nous de façonner le second,
qui doit consonner avec l'autre.
Paul Valéry, *À Propos d'Adonis* (1920).

1. Uma poética do conto

As oficinas de Escrita Criativa são cada vez mais frequentes no nosso país, multiplicando-se em escolas, bibliotecas, livrarias, clubes, etc. Tais sessões ou cursos, quando leccionados por docentes conhecedores e sensíveis à realidade artística – o que raras vezes sucede –, motivam não apenas para a escrita, mas também para a leitura. Nessas oficinas, são compreendidas e exercitadas técnicas aplicáveis à elaboração de textos dos mais variados géneros, com particular ênfase para o guião televisivo (que exige um código técnico-compositivo específico) e o conto (um texto curto, logo mais facilmente manipulável pelos alunos). Dentro da narrativa breve, são estudadas e discutidas técnicas para estruturar enredos; construir personagens realistas; elaborar diálogos naturais; gerar tensão; descrever espaços; pesquisar acerca de uma época histórica, etc. Para tanto, os docentes e alunos, numa atmosfera de espírito crítico e de experimen-

talismo, recorrem à citação quer de histórias, quer de opiniões de autores e ensaístas diversos.

Neste âmbito, pretendo mostrar como os *Contos Exemplares* (1962) de Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004) podem ser usados numa oficina de Escrita Criativa para ilustrar um aspecto central da narrativa: a construção de personagens. Analiso as técnicas utilizadas pela autora; menciono os conselhos que esta registou em «Arte Poética»; recorro a opiniões de especialistas reputados em Escrita Criativa, e à minha interpretação pessoal.

2. Qualidades essenciais a um escritor

Nos diversos textos que compõem «Arte Poética», dispersos por várias obras – *Geografia* (1967), *Dual* (1972), *Ilhas* (1989) –, Sophia Andresen menciona algumas das qualidades essenciais a um bom escritor, seja ele um poeta ou um contista. Em primeiro lugar, é preciso possuir talento natural, ou seja, vocação para a escrita e, concomitantemente, sensibilidade artística: «[...] o nascer do poema só é possível a partir daquela forma de ser, estar e viver que me torna sensível – como a película de um filme – ao ser e ao aparecer das coisas» (Andresen, 1991: 167). Esta sensibilidade concretiza-se através de uma particular atenção ao real, uma forma de perceber o que é único numa pessoa, lugar ou momento, e susceptível de ser absorvido literariamente. Trata-se de um dom essencial ao ofício do escritor, como refere Sophia: «fazer versos é estar atento»; «o poeta é um escutador» (ibid.: 166).

No entanto, só o talento e a vocação não transformam o aspirante a escritor num bom poeta ou contista. É necessário possuir conhecimentos técnicos, que se aprendem com a leitura de obras de reconhecida qualidade de autores nacionais e estrangeiros; com os conselhos que estes, tantas vezes, legaram em cartas, meditações, entrevistas; e com disciplinas como o Português, em geral, e a Escrita Criativa, em particular. Nesse sentido, recordo uma frase de Sophia: «Todo o poeta, todo o artista é artesão de uma linguagem» (ibid.: 95). Esse artesanato implica técnica ou *techné*, um vocábulo grego que significa método para produzir algo ou atingir um determinado objectivo.

A estas qualidades deve ser acrescentada uma outra: a do trabalho humilde e contínuo. Qualquer autor sabe que a escrita não é o mero produto de uma epifania – e alguns poetas, como Eugénio de Andrade, por exemplo, minimizam até a importância desse aspecto. Se os deuses dão o primeiro verso, ou a frase inicial de uma história, não é menos certo que cabe aos humanos continuarem a elaboração do texto. De facto, o trabalho do autor é um movimento constante, simultaneamente repetitivo e sempre diverso – como as marés. Umas vezes, sereno; outras, mais fértil e alteroso, influenciado pelos cambiantes e ambientes das estações do ano, e pelos ritmos da sua exis-

tência como ser biológico e cultural. Como as ondas constroem, ao longo de milénios, a praia, e permanentemente a arranjam, alisam e aperfeiçoam, no seu fluir e refluxo, também o escritor modifica os textos com perseverança e paixão.

3. As grandes personagens fazem as grandes histórias

Acredito, como a maioria dos teóricos da Escrita Criativa, que as melhores narrativas são, muitas vezes, as que apresentam personagens memoráveis. Por exemplo, o leitor pode não se recordar com exactidão dos pormenores dos amores platónicos e das desavenças com moinhos de vento de D. Quixote, mas certamente ama, admira, ri ou compadece-se do cavaleiro da triste figura. O termo «quixotesco» entrou até na linguagem quotidiana para designar um empreendimento megalómano ou utópico. E se este romance de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) é a segunda obra mais traduzida a seguir à Bíblia, tal também se deve ao protagonista, humano e caricatural, que ecoa os nossos sonhos e ilusões.

Nas mitologias, lendas e grandes obras da literatura universal, é possível encontrarmos outras personagens memoráveis, muitas vezes correspondentes aos arquétipos junguianos do herói, grande mãe, criança ou velho sábio, que saíram das páginas dos livros e povoaram a cultura colectiva. Hércules, Ulisses, o gigante Adamastor, a Branca de Neve, Romeu e Julieta, Pedro e Inês, o rei Artur, ou o mago Merlin – são apenas alguns exemplos de figuras de papel e tinta às quais foi insuflado um sopro de vida eterna, ou não fosse a palavra criativa também uma «palavra criadora», no sentido bíblico da expressão.

Neste contexto, interessa-me particularmente a construção dos actantes, reconhecendo a sua importância primordial no desenvolvimento do enredo. Como afirma o romancista e professor David Lodge, em *The Art of Fiction*:

> Character is arguably the most important single component of the novel. Other narrative forms, such as epic, and other media, such as film, can tell a story just as well, but nothing can equal the great tradition of the European novel in the richness, variety and psychological depth of its portrayal of human nature. (Lodge, 1992: 67)

Há três conselhos básicos e generalistas (isto é, aplicáveis a qualquer narrativa, seja ela policial, histórica, fantástica, de terror, etc.) que se encontram com frequência nos manuais de Escrita Criativa:

a) O autor deve ter um conhecimento o mais completo possível da personagem, sobretudo quando se trata do protagonista ou do antagonista. Mesmo que não use todos os dados que possui acerca desta – e num texto conciso como uma narrativa breve por certo não o fará – tal sabedoria permite-lhe criar uma figura

mais verosímil. Assim, os escritores são encorajados a empreender um passeio com a personagem, num jardim ou numa praia, por exemplo, entrevistando-a. Dessa conversa imaginária resultarão alguns elementos que podem ajudar a preencher uma ficha com o nome do interveniente; sexo; idade; aspecto físico e vestuário (o autor pode recolher fotografias de revistas para o auxiliar); traços psicológicos dominantes (qualidades, defeitos, manias, recalcamentos, fobias); nacionalidade e local onde vive; vida social (estado civil, núcleo familiar, amigos); grupo socio-económico; educação, emprego e ambições; passatempos; discurso (importante para o diálogo); historial amoroso, etc. (Marshall, 2000: 21, 22).

b) Para criar uma personagem, o escritor pode usar vários recursos: a descrição física; uma informação dada pelo narrador; acções empreendidas pelo indivíduo em causa; o revelar do pensamento; um paralelo entre um cenário e uma característica psicológica; o diálogo, etc. (Watts, 1996: 62-64). Contudo, deve ter em conta que é mais estimulante para a imaginação do leitor deixá-lo deduzir certos traços da personagem através das suas acções, em vez de a descrever exaustivamente.

c) Convém evitar personagens planas – a menos que estas sejam caricaturas humorísticas ou detenham um carácter alegórico (como o Homem Importante, em «O Jantar do Bispo», de Sophia). De facto, os intervenientes modelados, porque evoluem ao longo da narrativa, nos envolvem na sua busca, revelam os seus temores e desejos, são mais cativantes e verosímeis. Nesta linha, mostrar os defeitos dos bons e realçar as qualidades dos vilões, humaniza e enriquece as personagens de qualquer história (Stein, 2003: 66).

4. Técnicas de construção de personagens em *Contos Exemplares*

Na obra *Contos Exemplares*, Sophia Andresen cria algumas personagens memoráveis, o que justifica, em parte, a qualidade de histórias que resultam menos do enredo, por vezes minimalista, e mais do retrato, sempre vivo e colorido. Neste breve artigo, cinjo-me apenas a três intervenientes: o Homem Importante, figura demoníaca do conto «O Jantar do Bispo»; Mónica, a extraordinária mulher de «Retrato de Mónica», uma narrativa de personagem, tal como o título indicia; Búzio, o «velho louco e vagabundo» de «Homero».

A narrativa «O Jantar do Bispo», que abre a colectânea, encena a antiquíssima luta entre o bem e o mal, a honestidade e o poder, a pobreza e a opulência. Nesse contexto, as personagens centrais prescindem de nomes, sendo a sua designação, em maiúsculas, simbólica da profissão ou lugar que ocupam na hierarquia social (Rocha, 1980: 15). Por outro lado, tal remete para a componente alegórica do conto em aná-

lise. Assim, desfilam por estas páginas o Dono e a Dona da Casa (proprietários ricos e aristocráticos); o Padre de Varzim e o Bispo (membros do clero com visões opostas acerca da intervenção da Igreja na sociedade laica); o Homem Importante (o Demónio) e o mendigo (Deus ou um enviado seu).

A personagem mais sinistra é este Homem Importante, cuja vinda é antecipada por dois indícios que não escaparão ao leitor mais atento: o primeiro afirma: «o Diabo que espreita a ocasião resolveu intervir» (Andresen, 1992: 67); o segundo anuncia a chegada da personagem maléfica com um «grande estrondo», resultado do choque do automóvel do Homem Importante com o portão da casa (ibid.: 68). Esta técnica da criação de indícios é uma das primeiras a serem ensinadas aos escritores aprendizes. Uma boa pista caracteriza-se por ser reveladora, mas não demasiado evidente; além disso, deve ser posicionada no momento certo da narrativa pois, caso surja muito antes do acontecimento que anuncia, acaba por se diluir e tornar irrelevante.

O recém-chegado é bem acolhido pelo Dono da Casa: «O desconhecido disse o seu nome. Um nome que foi ouvido com prazer. Era o nome de um homem importantíssimo [...] E por isso, o Homem Importantíssimo foi convidado a jantar» (ibid.: 69). Note-se que esta ausência de pormenores cria suspense e, portanto, galvaniza o interesse do leitor, provando que na escrita criativa o silêncio e a omissão detêm uma importância igual ao que é dito.

Em seguida, a figura do recém-chegado é descrita em traços significativos: «O novo convidado agradou logo a toda a gente. Era um homem moreno, alto, mais depressa magro do que gordo. Tinha a idade indefinível dos homens de negócios que estão no auge da sua carreira. Não era velho, mas parecia nunca ter sido novo» (ibid.: 69). Este passo ilustra um conselho tantas vezes dado aos escritores aprendizes: deve escolher-se o termo certo, «le mot juste», sobretudo num conto, onde a própria concisão do texto requer uma economia sábia das palavras. E Sophia possui esse talento, como nota Jorge de Sena (1919-1978), ao elogiar «a sua contenção de tom, a sua discreta fluidez, a simplicidade muito pura da expressão» (Sena, 1972: 305).

Por outro lado, a autora introduz um elemento inovador na história: aqui, a imagem do demónio não se enraíza na ideia popular de uma criatura grotesca e assustadora; este é apresentado como um homem alto, moreno, bem-parecido e sem idade definida – uma característica que relembra a intemporalidade do mal.

É significativo que apenas os inocentes, neste caso o menino João, filho do Dono da Casa, desvendem a verdadeira natureza da personagem (Martins, 1995: 25): «Ele reparara que a sombra daquele homem era enorme e enchia os tectos, gesticulando como um grande polvo. Mas isso era uma coisa que só a criança vira» (Andresen, 1992: 70). Comparar uma personagem a um animal, por exemplo, constitui uma estratégia eficaz para a caracterizar eufórica ou disforicamente, e pode revelar algo específico da sua dimensão e desígnios.

No contexto do enredo, o Homem Importante defende, através de um discurso engenhoso e malévolo, a necessidade de a Igreja se ocupar sobretudo de questões espirituais e menos dos atritos gerados pela desigualdade na distribuição da riqueza. Tais palavras levam o Bispo a decidir, finalmente, afastar para outra freguesia o subversivo Abade de Varzim, para gáudio do Dono da Casa, que se sentia atingido pelos seus sermões dominicais. No final do conto, o Homem Importante e o cheque que doara para a reparação do telhado da igreja desaparecem num golpe de mistério. Joana, uma das criadas da casa, confirma as deduções do leitor: «Quem sabe! Talvez ele fosse realmente o Diabo!» (ibid.: 103).

Por vezes, num conto de personagem, há alguma conveniência em descrevê-la logo no parágrafo inicial, o *incipit*, geralmente aquele que faz o leitor decidir-se a prosseguir ou a fechar o livro. Escritores como Lídia Jorge (1946), em *Marido e Outros Contos* (1997), ou António Lobo Antunes (1942) nas crónicas, conseguem, em breves palavras, captar e transmitir admiravelmente um traço essencial da personagem. Em «Retrato de Mónica», Sophia apresenta ao leitor uma mulher fútil, pertencente a um estrato socioeconómico que não tem preocupações financeiras, nem se debate com as arrelias diárias das classes trabalhadoras:

> Mónica é uma pessoa tão extraordinária que consegue simultaneamente: ser boa mãe de família, ser chiquíssima, ser dirigente da Liga Internacional das Mulheres Inúteis, ajudar o marido nos negócios, fazer ginástica todas as manhãs, ser pontual, ter imensos amigos, dar muito jantares, ir a muitos jantares, não fumar, não envelhecer, gostar de toda a gente, gostar dela, dizer bem de toda a gente, coleccionar colheres do século XVII, jogar golfe, deitar-se tarde, levantar-se cedo, comer iogurte, fazer ioga, gostar de pintura abstracta, ser sócia de todas as sociedades musicais, estar sempre divertida, ser um belo exemplo de virtudes, ter muito sucesso e ser muito séria. (ibid.: 129)

A frase é deliberadamente extensa, construída a partir de uma lengalenga de actividades, gostos, hábitos e ritos que, somados, contribuem para uma impressão única: a vida de Mónica é inútil. A esta técnica de fazer convergir elementos diversos no mesmo resultado, o mestre do conto norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849) chamou «unidade de efeito». Numa dos primeiros ensaios de escrita criativa dignos desse nome, «The Philosophy of Composition» (1846), Poe explica que tal se obtém através da repetição, do ritmo, do tom e da escolha de palavras compreendidas num determinado campo (Poe, 1992: 34-50).

No excerto de «Retrato de Mónica», espécie de cartão-de-visita da protagonista, o ritmo é rápido, sugerindo uma vida sobrecarregada; o tom ferve de ironia com intenção moralizante; a escolha de palavras revela as actividades de uma mulher bem-nascida e mal vivida, que se desdobra em golfe, ioga, jantares e outros vazios. O resto da nar-

rativa particulariza e confirma esta forte impressão inicial de futilidade – aquilo que musicalmente poderia ser definido como variações dos primeiros compassos de uma melodia.

Num tom mais eufórico, Sophia apresenta ao leitor, em «Homero», uma das suas personagens mais celebradas, o Búzio:

> Quando eu era pequena, passava às vezes pela praia um velho louco e vagabundo a quem chamavam o Búzio.
>
> O Búzio era como um monumento manuelino: tudo nele lembrava coisas marítimas. A sua barba branca e ondulada era igual a uma onda de espuma. As grossas veias azuis das suas pernas eram iguais a cabos de navio. O seu corpo parecia um mastro e o seu andar era baloiçado como o andar dum marinheiro ou dum barco. Os seus olhos, como o próprio mar, ora eram azuis, ora cinzentos, ora verdes, e às vezes mesmo os vi roxos. E trazia sempre na mão direita duas conchas. (Andresen, 1992: 147)

Ao reler a primeira linha desta narrativa, vem-me à memória o conselho que o Prémio Nobel Ernest Hemingway (1899-1961), através do narrador de *A Moveable Feast* (1964), dá aos escritores aprendizes: «Tudo o que tens a fazer é escrever uma frase verdadeira. Escreve a frase mais verdadeira que souberes» (Hemingway, 1981: 23). De facto, as palavras iniciais de um texto assumem uma importância particular, pois motivam para a leitura; proporcionam referentes espaciotemporais; apresentam o protagonista; estabelecem o tom; indiciam o género da narrativa (Oliver, 2004: 54).

No caso concreto de «Homero», em menos de vinte palavras, Sophia consegue introduzir o tempo da história (a infância); transmitir uma atmosfera evocativa através do pretérito imperfeito; e apresentar a personagem central do conto, o Búzio. Este é descrito como «um velho louco e vagabundo», adjectivos que bastam para revelar o carácter espiritual e liberto de convenções sociais de um homem que pode ser um pescador reformado, ou Homero – a primeira influência de Sophia – ou, por alargamento, qualquer poeta (Rocha, 1980: 10, 28).

As linhas seguintes, de uma beleza lírica, cumprem a promessa das primeiras palavras. Recorrendo à técnica da unidade de efeito, que expliquei antes, a autora acentua a ligação do Búzio ao mar, ao equipará-lo a um monumento manuelino: a barba era uma onda; as veias, cabos de navio; o corpo, um mastro; o andar, o baloiço de um barco; os olhos, das cores sempre mutáveis do oceano. Nesta comparação, a escritora utiliza estruturas frásicas diferentes, mas encadeadas, tal como as ondas que alisam uma praia, criando um ritmo encantatório, próprio à evocação de uma memória de infância.

No final do parágrafo, é introduzida uma nota de expectativa: «E trazia sempre na mão direita duas conchas» (Andresen, 1992: 147). Linhas mais tarde, o leitor fica a saber que estas constituem duas castanholas improvisadas, que o velho usava para marcar «o ritmo dos seus longos discursos cadenciados, solitários e misteriosos como

poemas» (ibid.: 148). Três adjectivos que, quanto a mim, apontam para os traços fundamentais de um bom texto: a musicalidade, a singularidade e a plurissignificação.

Ao longo de uma década a orientar oficinas de Escrita Criativa, tenho utilizado este parágrafo como um exemplo perfeito e conciso da criação de uma personagem – e não encontrei ainda, nas letras universais, um melhor substituto.

5. Conclusões

A consulta aos programas dos cursos de Escrita Criativa ministrados em Portugal, bem como as conversas informais tidas com professores e estudantes, evidenciam uma realidade penosa: as opiniões e exemplos recolhidos provêm, na generalidade, do cânone anglo-americano. Tem-se perdido, assim, a oportunidade de divulgar a profícua tradição literária do nosso país. Que desperdício os aspirantes a escritores não aprenderem a relevância do pormenor com Alexandre Herculano (1810-1877); a trama entre imaginação e racionalidade com Fernando Pessoa (1888-1935); os saborosos diálogos regionais de Aquilino Ribeiro (1885-1963); a capacidade para criar genealogias com Agustina Bessa-Luís (1922); a pureza da metáfora com Eugénio de Andrade (1923-2005). Nas prateleiras das estantes, sossegadamente habitadas pelos volumes desses autores, urdem-se técnicas e meditações sobre o fascinante ofício da escrita – que é também uma arte de compreender o ser humano na sua ínfima complexidade e, talvez, um caminho para o amar ainda mais.

Bibliografia

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1991). *Obra Poética*, vol. III. Lisboa: Caminho.

(1992). *Contos Exemplares*. Prefácio de António Ferreira Gomes. 25ª ed. Porto: Figueirinhas.

HEMINGWAY, Ernest (1981). *Paris é uma Festa*. Trad. de Virgínia Mota. Lisboa: Livros do Brasil.

LODGE, David (1992). *The Art of Fiction*. London: Penguin Books.

MARSHALL, Evan (2000). *Novel Writing*. London: A&C Black.

MARTINS, Marta (1995). *Ler Sophia: Os Valores, os Modelos e as Estratégias Discursivas nos Contos de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Porto: Porto Editora.

OLIVER, Marina (2004). *Write & Sell your Novel: The Beginner's Guide to Writing for Publication*. 3rd ed. Oxford, UK: How to Books.

POE, Edgar Allan (1992). *O Corvo e Outros Poemas*. Trad. de Fernando Pessoa. Lisboa: Ulmeiro.

ROCHA, Clara Crabbé (1980). *Os «Contos Exemplares» de Sophia de Mello Breyner.* 2ª edição, revista e aumentada. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica / Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra.

SENA, Jorge de (1972). *Líricas Portuguesas*, vol. 1. 2ª ed. Lisboa: Portugália.

STEIN, Sol (2003). *Solutions for Writers: Practical Craft Techniques for Fiction and Non-fiction.* 4th ed. London: Souvenir Press.

WATTS, Nigel (1996). *Writing a novel and getting published.* London: Hodder & Stoughton.

Resumo: Os *Contos Exemplares* (1962), de Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), podem ser usados numa oficina de Escrita Criativa para ilustrar um aspecto central da narrativa: a construção de personagens. Neste estudo, analiso as técnicas utilizadas pela autora; menciono os conselhos que esta registou em «Arte Poética»; recorro a opiniões de especialistas reputados em Escrita Criativa, e à minha interpretação pessoal.

Abstract: The short story collection *Contos Exemplares* (1962), by Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), can be used in a Creative Writing workshop to illustrate one fundamental aspect of any narrative: the building of characters. In this paper, I analyze the techniques used by Sophia; I mention several pieces of advice she passed on to her readers in «Arte Poética»; I resort to the opinion of reputed specialists in the area of Creative Writing, and to my personal interpretation.

Os minicontos inéditos de João-Maria Vilanova: uma arte sociopolítica da miniatura, complemento da sua poesia

Pires Laranjeira

Universidade de Coimbra

Palavras-chave: João-Maria Vilanova, miniconto, literatura angolana.

Keywords: João-Maria Vilanova, short-short story, Angolan literature.

Retirar João-Maria Vilanova do anonimato, dar a conhecer o seu trabalho discreto, mas empenhado e obsessivo, e pugnar pela inclusão da sua obra junto às de José Luandino Vieira, Jofre Rocha, Jorge Macedo, João Abel, Arnaldo Santos, David Mestre, Ruy Duarte de Carvalho ou Manuel Rui é o objectivo de um grupo constituído para esse efeito e, portanto, também é o desta comunicação.

João-Maria Vilanova, que nasceu em 1933 e se suicidou em 2005, foi autor de textos de literatura angolana, uma parte substancial podendo ser classificada como «formas breves» de poesia e de conto. O autor publicou quatro livros de poesia: *Vinte canções para Ximinha* (1971), *Caderno dum guerrilheiro* (1974), *Mar da minha terra & outros poemas* (2004) e *Poesia* (2004), este último uma reedição dos dois primeiros, o único saído em Portugal, pela editora Caminho, e para o qual escrevi um prefácio.

Não há no espaço público qualquer entrevista ou fotografia que documente o aspecto físico ou as opiniões do escritor. Vilanova não publicou livros, artigos, poemas ou contos com regularidade. Viveu num anonimato escolhido e uma questão que será, por certo, fulcral, mas que, de momento, não pode ser analisada, é por que não quis nunca o escritor que soubessem quem, na verdade, era ele? A esta questão talvez seja possível responder, pelo menos parcialmente, quando se conhecer o seu espólio e alguns pormenores da sua vida. É esse trabalho que uma pequena equipa está a começar a desenvolver, no âmbito do Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, com o apoio e autorização da viúva e dos filhos do escritor.

Tenho a colaboração, nesse projecto, de Lola Geraldes Xavier (da Escola Superior de Educação de Coimbra e integrante da unidade de investigação «Forma Breve» da Universidade de Aveiro), de Alberto Sismondini (da FLUC) e de Sílvia Brunetta (doutoranda da Universidade de Aveiro), que prepara um doutoramento, sob a minha orientação e de Isabel Cristina Rodrigues (da Universidade de Aveiro), versando a poesia angolana do final da década de 60 e princípio da década de 70, o que inclui a obra de Vilanova.

Da poesia édita de Vilanova pode-se dizer que se caracteriza pela extrema depuração e por uma construção como que arquitectonicamente clássica mesmo na sua vertente vanguardista, passe o aparente paradoxo, sem metafísica nem retórica ou verborreia, com sua quota de narratividade contida, à maneira de dois poetas, um africano, Corsino Fortes, e o outro, brasileiro, João Cabral de Melo Neto, este podendo funcionar aqui modelarmente como estrela iluminadora, ambos sendo exemplos de trabalhar a palavra como se fossem ourives, joalheiros de peças sem excesso de filigrana. Veja-se um poema de Vilanova que pode servir de exemplo para o equilíbrio entre o verso escandido, a linguagem polida e a significação controlada. Intitula-se «Canção de amanhecer Maio»:

Céu rente
escasso
e o xinguilar do vento
dorido
por entre as frestas.
Tal se cacimbo
pai ou irmão de longe
regressasse
teu marufo depões
em nossa mesa
tua oferenda.

Os contos inéditos de João-Maria Vilanova, intitulados por ele «Os contos de ukamba kimba», evocam a saudosa memória de António de Assis Júnior, «imperecível exemplo de patriota e escritor», e são dedicados a José Luandino Vieira e Arnaldo Santos, «celebrando sua amizade sem mácula». «Ukamba kimba» significa «amigo do sol», segundo a própria informação autoral. São 24 textos curtos, alguns constituídos por menos de 10 linhas, o que, à partida, sem mais aproximações ou aprofundamentos, os coloca, de facto, no âmbito dos minitextos ou formas breves, isto é, dos textos de pequeno porte e de curta duração, com poucos caracteres e de leitura rápida.

Aproximando-os da poesia publicada pelo autor, vemos que são, em geral, uns e outros textos sintéticos. Há excepções, mas, de momento, não tomo em consideração aqui a poesia inédita do autor, embora saiba que há poemas muito longos, um deles com cerca de 180 páginas manuscritas, mas em torno das 100 no computador.

Vejamos o conto «A pacificação», muito curto (tem nove linhas, o que dá cerca de 500 caracteres), cuja prosa tem um ritmo, uma sintaxe e um desvelar a significação em crescendo de modo muito semelhante ao da poesia; isto no que se entende por uma dicção discursiva entrecortada, como que aos solavancos, mas fluida e coleante, própria de um fluxo que se imagina mais próximo de uma oralidade solene e pesarosa, bem diferente de uma narrativa de elocução casuística e antilírica, que fosse quase uma prosa documentalista. Essa semelhança com a poesia sente-se também no facto de não apresentar qualquer pontuação, como acontece em muitos dos seus poemas, talvez mesmo a esmagadora maioria, e, além disso, é habitual na hodierna poesia angolana, portuguesa, brasileira e de outras procedências. Claro que existe narrativa sem pontuação, toda a gente conhece, mas refiro-me ao modelo ainda dominante e às práticas correntes. Esse conto não tem diálogos e a narração vive daquilo que sugere muito mais do que (não) pode descrever e contar. Vejamos o finalzinho do conto, que corresponde a um terço da quantidade do discurso total, e que, associando-se ao título, facilmente se percebe que é uma diatribe contra a invasão colonial do território africano e consequente subjugação das populações à civilização europeia/Ocidental, que passa a dominar e ditar as regras e a nova ordem saída da colonização encetada pelos ditames da expansão ultramarina europeia e regida modernamente pela Conferência de Berlim do século XIX:

> (...) esses que vieram do mar com o recado do velho no bolso da trás e falando é assim pacifiquemos essa terra rapidamente-e-em-força para que nossa querida civilização do espírito e da concórdia ela dure ela perdure ela não acabe jamais nunca nunca jamais ámen.

Esse final do brevíssimo conto relaciona-se, por exemplo, com o poema «Oh civilizai» (que tem 49 caracteres), incluído no *Caderno dum guerrilheiro*, o qual consta de uma enumeração de factos, objectos e instituições de poder e repressão no tempo colonial (são sete versos-vocábulos: «ru**S**ga/palmatóri**A**/**C**hicote/contr**A**to/**N**apalm/tortur**A**/prisão») através de um único vocábulo por verso, um substantivo, todos alinhados de tal forma que é possível ler a palavra «**SACANAS**» na vertical, com certas letras escritas a negrito. Conto e poema completam-se no que à semântica diz respeito. À ironia no final do conto breve, patente em «querida civilização do espírito e da concórdia», corresponde a ironia que se desprende do poema, quando o leitor associa o título («Oh civilizai») aos versos-vocábulos do poema, cada qual indicando um modo de dominação, poder ou repressão, mas que, por outro lado, lendo-se a oitava palavra, a única que não é um verso, constituída por letras a negrito, de cima para baixo, se descobre a representação da voz do colonizado insultando os colonizadores: SACANAS. É talvez o exemplo de poema mais destituído de retórica, empolamento, narração ou descrição e, no entanto, pressente-se e lê-se, **em potência**, toda uma

história de subjugação colonial e de revolta de colonizados (**potência** que necessita de ser actualizada, é certo, para que se realize a narrativa do poema). É a contenção máxima, a concentração máxima de significação com o mínimo de letra e trata-se, de facto, de um típico poema visual (por certo, Alberto Sismondini irá, noutro momento, esclarecer as ligações da poesia de Vilanova, e talvez dos contos, à poesia concreta e visual brasileira). Tal poema não permite a leitura senão visual, a mais perfeita, uma vez que não pode ser dito em voz alta e percebido na sua alta intensidade senão por esse processo. A forma breve deste poema, tal como a forma breve do pequeno conto, não permite distender o prazer para uma leitura prolongada, o sabor de uma narração que se estenda por diversificados espaços, tempos, falas e relações interpessoais ou de grupos. Ela é mais finita do que outras, no tempo e nas significações.

Continuando ainda com esta «narração» concentrada, própria de discursos sintéticos, substantivos e suspicazes, neste caso particular de Vilanova, reforça-se a função ideológica de mostrar, indiciando, o mecanismo de dominação social e económica e o aparelho histórico da repressão policial, militar e cultural. Também os contos são como que poemas sobre o trabalho compelido dos camponeses angolanos que cultivavam algodão, sofriam a violência física do chicote ou da palmatória, sobre roceiros com «pixitola» à cintura (como consta no texto), sobre um catequista dito subversivo que foi levado numa carrinha e não regressou nunca mais à aldeia, sobre a visita da "alta autoridade" colonial ou os capatazes ao serviço da morte e os negros cavando as suas próprias sepulturas. Enredos esquissados, pequenas tramas das vidas tramadas pelo colonialismo, numa perspectiva crítica que adopta, no conjunto, o deslindar as tramas económicas, políticas e sociais que sustentam e justificam a violência exercida contra o povo angolano, naturalizada pela lei colonial. O prazer do texto emerge do discurso angolano sem ambiguidades, identificando-se com falas populares, embora nele se reconheça o entretecido da linguagem de vanguarda, vérbico-visual, semelhante, aqui e ali, à da sua poesia mais arrojada, como se vê no primeiro trecho, de ritmo e sintaxe poéticos, retirado ao conto «O criado»:

> (...) O criado que entra que sai retira põe mesa repuxa cera calado cala não refila remexe os talheres na copa me olha me mira de quando em quando na penumbra da salinha azul - esse seu olho de matona imóvel o que vê mesmo o que vê me vê? (...).

Noutros casos, a linguagem torna-se densamente angolana, sem equívocos, que só é possível compreender, por um leitor não familiarizado, com a ajuda do glossário que o próprio autor fornece em complemento, como no conto «Algodão»:

> (...) Essa estória aí, atenção, não é mintira nanhuma. É a verdade no puro e duro, mano. Eu juro. Se passou-se, nem tem três-lua, cum quem, cum esse meu cumpadre o karianga (seis filho com a vina, três com a veva e, da segunda gaja, sukuama, sempre a piluka dela nos-botequim, nê?) (...).

Narram-se, com mais pormenor, situações específicas e casos especiais, chocantes, para se poder compreender um certo período da história de Angola, que outros vão completar com projectos literários diferentes, de maior amplitude narrativa, mas em que se perde o sabor de uma narração linguisticamente espessa. Entre os textos de Luandino Vieira e os de Pepetela ou Arnaldo Santos, o discurso oscila na sua variedade sociolectal, tal como nessas modalidades expressivas, entre o **contar contos largos** e uma **arte da sugestão miniatural.** Numa primeira impressão, essa forma breve, seja conto ou poema, não deixa de ser uma narração como que sem narrador, por exagerada que esta ideia possa parecer. O leitor, face à materialidade substantivada e restrita do poema que vimos antes, não deixa de notar uma apresentação objectivante das condições, factos e resultados do exercício de dominação de uma civilização por outra, de uma sociedade por outra, com suas substâncias culturais diversas, por vezes inconjugáveis (toda a interculturalidade implica cedências e abdicações definitivas), que as curtas narrativas acabam por documentar mais em pormenor. Tal discurso, poético ou narrativo, constitui, na sua totalidade, um posicionamento ideológico claro, e demonstrativo, contra essa dominação. Por isso, não há nuances, ambiguidades, complexidades ou contradições desculpabilizadoras. Vilanova, produzindo estes discursos brevíssimos sobre a colonização e o colonialismo, atacava e negava em bloco essa formação histórica e, portanto, recusava todas as formas salvíficas de contornar o problema. Ora isso alarga o alcance narrativo e poético de ambas as formas breves deste escritor.

Há outros contos mais extensos, mas que não ultrapassam uma página. São mais desenvolvidos quanto à narração, à descrição, ao traçado de personagens e aos pormenores, mas partilham a brevidade e a cintilação da poesia através da qual construímos, até agora, uma imagem do escritor de obra e de face ainda desconhecidas para o leitor interessado na literatura angolana.

A forma breve de tal discurso talvez seja, afinal, um modo ideológico de memória, de evocação do colonialismo como malefício, de trazer ao presente da leitura as **palavras mágicas** que fazem reviver de outro modo as dores dos que viveram sob esse colonialismo em Angola, sem narratividade suplementar, sem a exuberância do excesso imaginativo que toda a narrativa longa implica, por implicar sempre uma espécie de labirinto que desvia as atenções do essencial. Essas **palavras mágicas** podem ser chicote, palmatória, catequização forçada ou violação sexual das mulheres africanas, como no conto «Antonika e a queixa», em que a narração fica por conta da voz da colonizada, que apresenta queixa por violação e é, de novo, violada no acto da queixa. São apenas cinco linhas de um miniconto, com cerca de 300 caracteres, a que se juntam as seguintes palavras da epígrafe de Maurice Merleau-Ponty: «a História tira ainda mais àqueles que tudo perderam e dá ainda mais àqueles que tudo tomaram». Esta epígrafe parece significar que Vilanova escreve para testemunhar, para impedir que se apaguem os traços físicos e mentais da violência sofrida por milhões de escravos, serviçais, cria-

dos, trabalhadores, colonizados, marginalizados, negros, mulheres, crianças, africanos, quimbundos, angolanos. O que significa que uma forma breve nunca é breve no seu alcance histórico, sociológico, político ou económico. A forma breve, entendida na base de uma economia das trocas simbólicas e da produção de sentidos, que surge nos intervalos (tempos de ócio e luxo) de outras produções materiais, todas geradas pelo trabalho, aufere da mesma condição matérica de valor de troca e de valor de uso, isto é, não tem preço: que quantidade de trabalho poderíamos reivindicar para as formas breves de Vilanova? Mais ou menos do que para os romances enormes de quem quer que seja? Pura e simplesmente, **não tem preço**, porquanto não se consegue determinar o suor dispendido – tão alta é a sua estética –, não se mercantilizou no campo cultural transtornado pelo editorial e financeiro, não foi vendido pelos meios de marketing e de comunicação social, não se tornou canónico, não se inseriu na cadeia dos novos poderes pós-independentistas. Porém, essas formas breves de João-Maria Vilanova, juntamente com outras menos breves, ainda desconhecidas, adivinha-se que deverão ter um outro lugar de exposição na literatura angolana. Veremos o que o futuro reserva a este escritor.

Resumo: Os minicontos de João-Maria Vilanova partilham com a lírica um depurado trabalho verbal, e constituem textos denunciadores dos malefícios do colonialismo.

Abstract: The short-short stories by João-Maria Vilanova share with lyrical poetry the common denominator of a persistent effort of verbal depuration, at the same time denouncing the evils of colonialism.

ANEXO: quatro contos inéditos (versões não fixadas) de João-Maria Vilanova

A pacificação

Então eu ouvi uma águia
voando através do céu

Apocalipse, segundo João

Depois que passou esse clarão que cegava nós descemo aí em nosso vale honga xana ou baixa-grande de seu nome que no antigamente era verde e vavó ela aí jazia os olho dela muínto aberto olhando como se não olhasse as mama dela o sundo dela tudo queimado meu pai meus irmão cadê cadê vizinhos nossos por aqui por ali espalhados dentro e fora nas casas de pau-a-pique devastada sua negra pele todos dormindo

tranquilamente na paz talqualmente ordenara quiseram esses que vieram do mar com o recado do velho no bolso da trás e falando é assim pacifiquemos essa terra rapidamente-e-em-força para que nossa querida civilização do espírito e da concórdia ela dure ela perdure ela não acabe jamais nunca nunca jamais ámen.

Glossário: Honga-vale, terreno em declive / xana-planura coberta de pequena vegetação / baixa-várzea, planície / sundo-sexo / cadê-onde está

Antonika e a queixa

A História tira ainda mais
àqueles que tudo perderam
e dá ainda mais àqueles
que tudo tomaram

Maurice Merleau-Ponty

Aí sô aspirante pára na máquina esse marrulho chalado da máquina de escrever e a fala dele suada em meu ouvido ferido raspou assim passe inda aí esse quarto dos fundos Antonika e despe filha toda roupa desse teu corpo bonito quero ver bem em como os bandidos dos casos se acaso o caso to fizeram entrando com meu devagarinho por cima tem calma filha fica calma eu vejo melhor.

O criado

Em Macaé alguém
caminha para mim ao sol
recebendo
meu chamado

Lêdo Ivo

O criado que entra que sai retira põe mesa repuxa cera calado cala não refila remexe os talheres na copa me olha me mira de quando em quando na penumbra da salinha azul – esse seu olho de matona imóvel o que vê mesmo o que vê me vê? – o criado que vai na dona arminda pegar o termo da moamba vem com termo da moamba pela rua da maianga adiante – mudaram o nome da puta da rua pra nome de um missionário – o alcatrão lhe queima a pele de macaco dos kinama nem sente pára um instante na padaria aliança para receber dois pães pequenos de duzentos reis a unidade retoma sua marcha lenta passou já o quintalão das goiabeiras passou a mulata boazona dona faty teu patrão tá bom dá-lhe cumprimentos meus ouviste não ouve ou finge não ouve demoraste pra burro vou-te esmurrar essas fuças dona arminda te demorou é? o

criado que após de eu comer arruma com mão ligeira cautelosa a lavada a enxaguada louça na prateleira da cozinha ei-lo que tá sentado agora aí à direita do tanque de lavar à sombra da xaxualhante mandioqueira do quintal no caixote da mampeca ena pá qual hierática tesa figura egípcia ou faraó da décima-oitava décima-nona dinastia o criado que mama avidamente os restos que eu lhe deixo que lambe os dedos que rapa-o-tacho que tem parece com vontade de comer mais o criado-zarolho para quem eu nem olho nem falo pra quê só berro – com gente desta laia é preciso rédea curta – escuta aqui ó cabrão demoraste pra burro a trazer a merda do termo a dona arminda ela te demorou é vou-te arrear nesses cornos juro ou pôr-te outra vez a sangrar meu cão ordinário bicho sem qualificação meu imbecil vou deixar-te sem jantar vais ver vais dormir na varanda da frente ao frio do cacimbo feito a galinha-do-mato que até te regalas todo será que por isso só por isso apenas por isso ele o criado abaixo de mim uns bons três degraus ou mais vai querer o gajo envenenar minha comida a água do mbengu que eu bebo na torneira via LAL esse whisky que eu recebo da candonga Vat-59 que eu saboreio devagar na espreguiçadeira de lona às riscas será que esse gajo vai querer mesmo me matar?

Algodão

A razão é comum a todos
porém tem pessoas agindo
como se elas tivessem
uma razão privada

Heraclito

Algodão ele se cuida? Bom. Minha verdade eu falo, sim sinhor. Ele s'arruma direito na correta da bem boa presentação. Ele veste a própria nuvem que passa aí andando, condevagar nesse céu azul, a qual, em sua carne branquinha, é feita de algodão. Só algodão. E o fato dele, esse fato castanho-verdeado de trazer nas grande-farra do vento e da chuva, banga e muinta ele tem, esse fato dele. Ele cultiva memo sua vaidade saliente. Por isso, cuidado aí se você tentas tirar ele à bruta, com a raiva assanhada, de seu casulo. Fulo, ele se defende, ele ferra seus-dente-da-frente em teu dedo ledo, ele deixa você, home ou muiê, sangrando em bica das-mão tua calosa. O saliente. O farra-brâji.

Porém, tu pode, se tu quer, prantar outras-cuesa tu gosta mâji ou, claro, tu tá precisando mâji em teu carenciado kimbo. Milho miúdo (ou sogo). Mandioca. Batata. Makunde, o feijão. Tu pode. Só que alguém que tá chegando aí, essora, no mornaço abafado da tarde, triplando é o quê, o bruto dum land-rover da cor do gato-bravo, fica falando ansim pra você: tu, escarumba, tu vai mas é cultivar algodão e só algodão, ouviu bem?

Sabia você teu algodão é sempre pior, o ruim, para companhia de algodão? Sabia você o preço tu arrecebe é sempre o mais bom, o melhor, para companhia de algodão?

Tu vai, faz das-conta prantar nas-baixa, junto o rio, aí onde que a companhia e o governo dos-tuga tá tu mandar. Vem a cheia. Pronto. Comeu tudo. Ninguém não vai querer mâji saber da puta da tua vida. Antão tu, o dito escarumba, tu o zé-ninguém, uê tu pensa, matutando, carpinteirando tempo todo dentro nessa tua cambenza: sou pobre igual que Job, o bíblico-dos-bíblico, aka, ninguém por mim, vou mas é plantar as-cuesa eu tou precisando em meu carecido kimbo. Milho miúdo (ou sogo). Mandioca. Batata. Makunde, o feijão. Um dia, pronto, um dia, tu aparece teso, esticado feito o carapau de salga, olhando fixamente esse céu-azul, por cima em teu arimbo. Uma nuvem de algodão, branquinha-branquinha, se passeia, fidacaixa, saliente, em teu olho vidrado.

Essa estória aí, atenção, não é mintira nanhuma. É a verdade no puro e duro, mano. Eu juro. Se passou-se, nem tem três-lua, cum quem, cum esse meu cumpadre o karianga (seis filho com a vina, três com a veva e, da segunda gaja, sukuama, sempre a piluka dela nos-botequim, nê?). Karianga ele parou do viver num dia ansim carregadinho da muínta nuvem dessa aí, gorda de gorda chuva, cor do pêlo do puku cinzento. Eu foi, sim sinhor, em seu ôbito na tarde chuvosa. Sei poje direito estória da vida dele. Juro sancristo. Minha mão aí no lado do coraçau, tu tá vendo mano, tu tá vendo memo?

Glossário: Banga-categoria / kimbo-povoação / tuga-português / aka-chiça / arimbo – fração de terreno cultivado.

Imagens do corpo no conto de Clarice Lispector

Alda Correia

Universidade Nova de Lisboa

Palavras-chave: conto, Clarice Lispector, corpo, feminino, conflito, náusea, intercorporalidade, linguagem.

Keywords: short story, Clarice Lispector, body, feminine, conflict, nausea, intercorporeality, language.

1. A interpretação da imagem do corpo em Clarice Lispector pode centrar-se em várias perspectivas: por um lado, a dos conflitos femininos reprimidos por um papel social tradicional e estereotipado que impede as mulheres de se realizarem como indivíduos; por outro, a da *écriture féminine*, representada por Hélène Cixous[1], e que podendo ser articulada com a anterior, interpreta alguns textos da autora como um exemplo da escrita que escreve o corpo. Se a sexualidade e a linguagem em que comunicamos estão indissoluvelmente ligadas, libertar-se de uma significa libertar-se da outra; escrever a partir do corpo é fugir da realidade, escapar a certos laços hierárquicos que parecem naturais e fazer explodir essa linearidade (Cixous, 1976).

O corpo pode ser um ponto de passagem indispensável na caminhada de cada personagem para se transcender, encontrando a consciência de si, «sendo»; pode ser um veículo, o ponto de inserção na existência que ajuda o ser humano a perceber a angústia, a náusea e o vazio de estar vivo; pode, também, ser analisado tendo como ponto de referência o conceito de androginia – a identidade andrógina, tanto em personagens masculinas quanto femininas, adequa-se muito à busca de transcendência que marca o percurso de todas as personagens da autora; um percurso humano e não

[1] A este respeito consultar Cixous, H. (1990).

de género; pode ainda ser percebido como um elemento da dialéctica circular entre o mundo constituinte da consciência e o mundo constituído, entre o espírito e a natureza, sendo a linguagem mediadora dessa relação; por fim, no controverso volume *A Via Crucis do Corpo,* Lispector mostra-nos o corpo na vertente da sexualidade e do desejo, circunscrito entre os limites do sagrado e do profano (Lucchesi, 1991), através da revelação de um universo feminino confrontado com a transgressão e a interdição. A *via crucis* é o percurso de apresentação desses diversos aspectos da vivência sexual do corpo feminino e das suas dificuldades.

2. A temática dos conflitos do corpo feminino (e, no caso excepcional de *A Maçã no Escuro*, do corpo masculino) é explicitada com clareza por Lucia Helena que refere, a propósito de dialogismo e intertextualidade, a forma como os textos de Lispector «repetem e ao mesmo tempo corroem um determinado perfil de mulher» (Helena, 1992). As personagens femininas estão quase sempre retidas num espaço interior, vivendo uma vida vazia, sentindo-se culpadas e ansiosas, envoltas numa atmosfera opressiva, submetidas à tradição patriarcal. O confronto com uma outra realidade, que as leva a tomar consciência da sua situação, é sempre inesperado – a epifania – e resultante da interferência de um acontecimento sem ligação directa ao momento em causa (ibid.). O corpo reflecte estes conflitos, quer seja a ferida que Carla vê na perna do mendigo em «Bela e a Fera ou a Ferida Grande demais» ou o movimento de mastigação do cego, que Ana encontra no bonde, em «Amor». Também segundo Ingrid Muller, grande parte dos contos do volume *Laços de Família* apresenta a relação problemática das mulheres com os seus corpos, encontrando-se quase todas, com uma excepção, em conflito com o papel tradicionalmente atribuído à mulher.

Um dos contos que apresentam com maior clareza os conflitos do corpo é «A Imitação da Rosa» (Lispector, 1989). Laura é uma dona de casa tradicional que sonha com a perfeição da «luminosa tranquilidade» (ibid.: 43) de alguém que é sobre-humano. Para ultrapassar a sua loucura e fugir do seu anseio pelo sobre-humano, Laura precisa de se sentir humana, exausta e fraca. Daqui resulta um conflito intenso porque a necessidade de afirmar a sua individualidade, independência e isolamento brilhante (ibid: 34) colide com a normalidade estabelecida pela obediência a definições sociais, numa sociedade dominada por um certo condicionamento dos elementos femininos. O copo de leite diário, recomendado pelo médico, torna-se o símbolo desta imposição e funciona ao mesmo tempo como um tranquilizante para a personagem.

O sinal mais evidente do problema de Laura é a forma como esconde o seu corpo e a dificuldade que tem em aceitar as suas características físicas, como por exemplo as coxas largas. As roupas que veste moldam uma figura difusa e discreta «castanha como achava que uma esposa devia ser» (ibid: 37): o vestido castanho, a gola de renda creme que lhe dá uma aparência infantil, os olhos castanhos, o cabelo castanho, a pele

morena, o ar modesto de mulher (ibid: 36 e 32). Quando Armando, o marido, chega a casa deveria encontrá-la «chatinha, boa e diligente» (ibid: 46) mas, agora, incapaz de resistir à beleza das rosas, ela tornou-se «luminosa e inalcançável» (ibid: 47). Ao vê-la ele sente-se envergonhado: «no instante seguinte, desviou os olhos pelo despudor de sua mulher que, desabrochada e serena, ali estava» (ibid: 47). Laura consegue florir, imitando portanto, as rosas. Quando o autor coloca Laura entre a ansiedade de uma existência vulgar ou comum e o desejo da experiência estética e mística da essência, também está a contrastar a mulher socialmente formatada, insignificante, submissa e estereotipada com a mulher que tem a coragem de ser diferente e de se deixar tentar pela perfeição, isolando-se dos outros e da sociedade. O que é interessante é que o difícil (mas muito comum nas personagens clariceanas) percurso da existência à transcendência é tentado por uma personagem feminina através da exploração das limitações do seu papel de género. As rosas estão relacionadas com a iconografia cristã – representam o cálice que recolhe o sangue de Cristo, a transfiguração das gotas deste sangue e as feridas de Cristo. Fora da tradição cristã representam a perfeição, uma realização sem defeito e podem ser olhadas como uma mandala ou um centro místico (Chevalier, 1982: 575). Marta de Senna (Senna, 1986) refere que as rosas são «pink in hue, almost white, though 'one could sense the redness circulate inside them'». Recorda que o vermelho e o branco, componentes do cor-de-rosa, têm um valor tradicional simbólico, integrando o sagrado e o profano, a paixão e a pureza, o amor transcendente e a sabedoria divina. A síntese desses dois contrários, o cor-de-rosa, é a perfeição. *A Imitação de Cristo* representa o modelo de perfeição, de união com o transcendente e as rosas são a materialização desse tratado místico na vida diária da personagem. Tentar imitar a rosa é tentar atingir algo que está para além da experiência ordinária da existência, exigida da atitude física de uma dona de casa. Laura tem uma relação conflituosa com o seu corpo e uma ligação insatisfatória com o marido; revela-se aqui a solidão essencial de cada ser humano, a falha da linguagem e a tentativa de encontrar um sentido de totalidade para além de si mesmo, na impessoalidade da perfeição:

> Interrompendo a arrumação da penteadeira, Laura olhou-se ao espelho: e ela mesma, há quanto tempo? Seu rosto tinha uma graça doméstica, os cabelos eram presos com grampos atrás das orelhas grandes e pálidas. Os olhos marrons, os cabelos marrons, a pele morena e suave, tudo dava a seu rosto já não muito moço um ar modesto de mulher. (Lispector, 1989: 32)

Em «Devaneio e Embriaguez de uma Rapariga» encontramos de novo uma mãe de família fértil, mas que agora assume uma atitude oposta à de Laura (infértil) perante o corpo. Este é apresentado de uma forma *coquette*, saudável, sensual, consciente da sua existência física, pujante na afirmação da carne que o compõe. A personagem começa por se pentear diante de três espelhos e os seus olhos não se despregam dessa

imagem. Chegará ao final «desiludida, resignada, empanturrada, casada, contente, a vaga náusea» (ibid.: 14) depois de se ter embriagado e passado por uma espécie de metamorfose em que todos os objectos que a rodeiam se transformam em carne. Esta rapariga experimenta, como quase todas as personagens do volume, uma crise de identidade, mas não chega a assumi-la com clareza. O corpo deformado, sublinhando nela uma dimensão de fêmea, amplia e revela a dimensão desse conflito, mostrando, tal como os espelhos, que não consegue ver-se a si própria com objectividade:

> Os lábios engrossados e os dentes brancos e o vinho a inchá-la. E aquela vaidade de estar embriagada (...) a torná-la madura e redonda como uma grande vaca. (...) Sua carne alva estava doce como a de uma lagosta, as pernas de uma lagosta viva e a se mexer devagar no ar. (...) E como entrefechara os olhos tudo ficou de carne, o pé da cama de carne, a janela da carne (...) E ela cada vez maior, vacilante, túmida, gigantesca. Se conseguisse chegar mais perto de si mesma ver-se-ia ainda maior. (ibid:10-13)

Em contraste absoluto com Laura e as outras mulheres de *Laços de Família*, enquadradas na cidade e no mundo civilizado, a mulher pigmeia do conto «A menor mulher do mundo» (Lispector, 1989) representa um poder feminino selvagem e nativo que se mantém contra tudo o que o ameaça. Pequena Flor conserva a independência tranquila que as mulheres da cidade desejam no seu mundo civilizado de espaços fechados, comportamentos definidos e laços familiares. Ela é a única cuja imagem do eu se mantém intacta e que parece viver em harmonia consigo e com o seu meio. Ela é autónoma. Longe de negar o corpo, vive pelo corpo, feliz porque não é devorada. «Não ser devorado é o sentimento mais perfeito» (ibid: 66) para este grupo de exemplares humanos que os bantos caçam e comem. Apesar da sua vulnerabilidade, Pequena Flor aceita com toda a naturalidade o facto de parte da sua existência estar fora do seu controlo, sendo assim capaz de fruir a vida ao máximo. É descrita pelo explorador como um elemento da Natureza:

> Entre mosquitos e árvores mornas de humidade, entre as folhas ricas do verde mais preguiçoso, Marcel Pretre defrontou-se com uma mulher de quarenta e cinco centímetros, madura, negra, calada. «escura como um macaco» (...) e que vivia no topo de uma árvore com o seu pequeno concubino. Nos tépidos humores silvestres que arredondam cedo as frutas e lhes dão uma quase intolerável doçura ao paladar, ela estava grávida. (ibid: 61)

Se, por um lado, Pequena Flor pode ser vista como a essência pura do feminino (Rosenberg, 1989), por outro, ela está em contraste absoluto com os ideais de beleza e feminilidade submissa e sensual esperados, por exemplo, da mulher nativa ou da mulher citadina dos outros textos. Quando se coça «onde uma pessoa não se coça» (Lispector, 1989: 63), ela chama a atenção para a sua nudez e anatomia de uma forma tão directa que o explorador se sente incomodado acabando por desviar o olhar. Se pode

ser vista como uma força da natureza, representa também a fragilidade e a ausência de poder, sobretudo se pensarmos na cor da pele, na sua estatura e na sua condição de grávida. Também a forma de amar de Pequena Flor está longe da complexidade dos conceitos ocidentais – é um sentimento alegre e sensual que inclui as botas do explorador e o seu anel. Enquanto no Ocidente o amor implica posse, a pigmeia aprecia objectos e pessoas, sem necessidade de as possuir:

> Mas na humidade da floresta não há desses refinamentos cruéis, e amor é não ser comido, amor é achar bonita uma bota, amor é gostar da cor rara de um homem que não é negro, amor é rir de amor a um anel que brilha. Pequena Flor piscava de amor, e riu quente, pequena, grávida, quente. (ibid: 67)

A dimensão física diminuta deste ser humano e as suas características são o ponto focal e de partida da narrativa. O explorador descobre os menores pigmeus do mundo e, «como uma caixa dentro de uma caixa», descobre esta mulher que ainda traz dentro de si um ser humano mais pequeno. Geográfica e culturalmente ela está rodeada pela civilização ocidental que a olha como uma anomalia, mas é para ela, e sobretudo para a singularidade do seu corpo, que todos os olhares convergem. Ela é a menor mulher do mundo (Williams, 2006: 72), alguém que escapa às convenções e expectativas que se aplicam a outras mulheres, e é essa pequenez que desafia o explorador e o sistema que ele representa.

3. A oposição clara entre a Natureza e a Cultura, evidente neste conto, remete-nos para uma outra imagem do corpo que é seminal em Lispector – o mal-estar físico causado pela experiência da Náusea. Esta é, juntamente com o Absurdo, a percepção angustiante que o indivíduo vai tendo da descoberta da ausência de sentido da existência; inicia-se, tal como é experienciado pela personagem de *La Nausée* de Sartre, com uma sensação de «estranheza em relação ao que o cerca, também com um sentimento de inutilidade e de interesse pelo passado, sensação de tédio, vazio» (Nunes, 1989: 116) que se vai tornar cada vez mais inquietante até à assunção e compreensão do Absurdo da existência. Benedito Nunes explica, com toda a clareza, a sua relação com o corpo: manifestando-se como um mal-estar súbito e injustificável que do corpo se apodera e do corpo se transmite à consciência, por uma espécie de captação mágica emocional, a *náusea* revela a contingência do sujeito (ibid.: 117). São exactamente estas reacções nauseantes, mais ou menos profundas, que aparecem na obra de Lispector, através da introdução de um mundo sexuado, ritmado por pulsações, marcado pelos odores fortes, pelos objectos viscosos ou carnudos, pelos fluidos vitais como o sangue, pelos gestos mais primitivos do ser vivo como comer ou por elementos básicos como a terra ou as pedras. O corpo é o ponto de recepção de todas estas percepções fascinantes e marcantes, o ponto em que elas são absorvidas em toda a sua dimensão e pormenor, o

ponto onde o seu efeito começa a fazer-se sentir para depois se transmitir a uma consciência que pretende chegar à consciência do ser. Mas esse estado produz a suspensão do sentido que nos liga ao mundo, torna a existência injustificada. «Iluminada desse modo pela própria coisa, a consciência experimenta, ao mesmo tempo, a sua contingência, a sua superfluidade e o carácter irredutível e injustificável do fato de existir» (ibid.: 118). É precisamente essa sensação física de náusea que Ana («Amor», *Laços de Família*) vive quando vê o cego a mastigar pastilha, que Carla experimenta quando vê o mendigo com uma ferida na perna («A Bela e a Fera ou A Ferida grande demais», *A Bela e a Fera*), que a personagem de «Perdoando Deus» experimenta ao ver um rato morto. E que se encontra com muita evidência em textos como «O Jantar» ou «A Mensagem». Em Lispector, essa experiência física estabelece uma relação de participação entre o sujeito humano e a realidade não-humana – a coisa, o «it» a que quase todas as personagens procuram chegar ao longo do seu percurso. O corpo deixa então de ser o corpo que vive a experiência da náusea para se transformar numa espécie de corpo das coisas, corpo da matéria, isto é, a matéria física de que o ser é feito. No entanto, este percurso já não é apresentado nos contos, mas em *A Paixão segundo GH*.

Destacamos alguns exemplos dos contos referidos. No texto «O Jantar», o narrador descreve a refeição de um homem de sessenta anos num restaurante com a apresentação, ampliada e intensificada, de todos os pormenores desse acto físico; a percepção da coexistência paradoxal entre o impulso vital e a «fatalidade», o «desmoronamento» que o velho reflecte, produzem a náusea, a tomada de consciência do narrador e o seu apelo final a uma transcendência que procura distanciar-se de um corpo finito:

> Ele espera. Até que a fome parece assaltá-lo e ele recomeça a mastigar com apetite, de sobrancelhas franzidas. Eu é que já comia devagar, um pouco nauseado sem saber porquê, participando também não sabia de quê. (...) Desta vez foste bem agarrado, velho. Fica respirando, acabado, ruidoso. Pega então no copo de vinho e bebe de olhos fechados, em rumorosa ressurreição. Meus olhos ardem e a claridade é alta, persistente. Estou tomado pelo êxtase arfante da náusea. Tudo me parece grande e perigoso. (...) Mas eu sou um homem ainda. Quando me traíram ou assassinaram, quando alguém foi embora para sempre, ou perdi o que de melhor me restava, ou quando soube que vou morrer – eu não como. Não sou ainda esta potência, esta construção, esta ruína. Empurro o prato, rejeito a carne e seu sangue. (Lispector, 1989: 70, 72, 73)

«A Mensagem» apresenta-nos o percurso de dois adolescentes, que se encontram muito próximos da entrada na fase adulta da vida; esse percurso é marcado pela angústia, pela náusea, pela insatisfação, pela busca de um sentido para as coisas, pela insegurança e perplexidade[2]. O corpo que é referido ao longo do texto é um corpo feito

[2] A este respeito ver Correia (2004).

da carne limitada da condição humana, uma condição partilhada pelo rapaz e pela rapariga, indiferente à definição de género; isso explica também as várias referências ao que se pode interpretar como carácter andrógino das duas personagens[3]. Citamos:

> Infelizes? Se eram corpos com sangue como uma flor ao sol. Como? Se estavam para sempre sobre as próprias pernas fracas, conturbados, livres, milagrosamente de pé (...) Como poderiam jamais ser infelizes seres assim? (...)
>
> Um corpo de homem era a solidez que o recuperava sempre. Volta e meia, quando precisava muito, ele se tornava um homem. (...)
>
> Ele precisava dela com fome para não esquecer que eram feitos da mesma carne, essa carne pobre da qual, ao subir no ônibus como um macaco, ela parecia ter feito um caminho fatal. (Lispector, 1991: 34,40,42)

O momento em que nascera um homem é também o momento em que «ignorante» e «inquieto» lhe surge «uma nova fome ávida (...) uma coisa dolorosa» (ibid: 42). O que se reflecte na cena do ônibus é a imagem do absurdo da vida humana, em que o indivíduo corre em direcção a um destino sem sentido, experimenta uma nudez que nenhum agasalho protege (ibid: 41) ou vê tudo estragado e seco como se tivesse a boca cheia de poeira (ibid: 43).

4. Mas há outras formas de olhar o corpo no texto. A relação de intercorporalidade entre o mundo da linguagem e o mundo físico e entre os corpos e as coisas, estudada por Laura Doyle (Doyle, 1994) através da análise feita por Merleau-Ponty da inserção do corpo no mundo que o rodeia, da incorporação da consciência no corpo e consequentemente da ideologia no corpo, pode ser encontrada na escolha do título e na utilização da casa como elemento que materializa ou encarna uma busca existencial até aí apenas circunscrita à expressão. O corpo aqui já não é um referente positivista mas algo que se envolve continuamente nas narrativas do mundo físico; ele sobrevive com a linguagem e na linguagem e narrativa, em parte porque o lado físico da linguagem se estende à fisicalidade fenomenológica do mundo e vice-versa (ibid.). Por outro lado, deverá existir também uma relação de afinidade, uma «intercorporalidade», entre os corpos e as coisas; é essa relação entre a nossa existência e a existência do objecto que nos permite construir novas estruturas. O corpo é o meio de aceder ao coração das coisas, num entrelaçamento entre o visível e o invisível e, sempre que ele toma uma atitude, há um sentido que se inscreve na matéria.

A linguagem é apresentada no início do conto como um «renovado ludíbrio», «uma armadilha», depois refere-se que a linguagem falada mente e implicitamente que a escrita é um meio mais sincero de encontrar a verdade; ambos os jovens têm «repug-

---

[3] A este respeito ver Tejada (1994).

nância pela maioria das palavras» (Lispector, 1991: 35) e detestam a palavra poesia, que se encontra viciada e dominada pelos mais velhos; tal facto leva estes jovens a sentirem-se ludibriados:

> Eles eram medrosos, científicos, exaustos de experiência. Na palavra experiência, sim, eles falavam sem pudor e sem explicá-la: a expressão ia mesmo variando sempre de significado. Experiência às vezes também se confundia com mensagem. Eles usavam ambas as palavras sem aprofundar-lhes muito o sentido.
>
> (...) A casa era angústia e calma. Como palavra nenhuma o fora.
>
> (...) Verdes e nauseados, eles não saberiam exprimir. Procurar a expressão por uma vida inteira que fosse (...) ambos iam ser escritores. (ibid: 35, 38, 39)

Sugere-se aqui que a palavra tem uma potencialidade existencial, que o essencial da comunicação não está só na verdade que se diz mas no processo de afirmação do real, que a verdade se experimenta mais do que se define. As palavras agem como objectos no mundo, são uma presença física para as personagens, servem para levantar questões de tempo, espaço, para organizar as suas existências. A palavra está ainda presente na interrogação final: «Mas e a mensagem?» Esfarelada e arrastada para as grades do esgoto, a palavra desta mensagem transformou-se em objecto, no isolamento e no vazio da condição humana, sempre vivido a partir do corpo.

É o que acontece com a experiência da casa. «Toda a descrição da sua posição em relação aos adolescentes transmite uma sensação de aprisionamento e encurralamento» (Correia, 2004: 244), acentuando ao mesmo tempo a insignificância dos jovens:

> Era grande, larga e alta como as casas ensobradas do Rio antigo. Uma grande casa enraizada. (...) Eles se haviam voltado e a casa estava tão perto como se, saindo do nada lhes fosse jogada aos olhos uma súbita parede. Atrás deles os ônibus, à frente a casa – não havia como não estar ali. (...) Tinham sido capturados.
>
> A casa era alta, e perto, eles não podiam olhá-la sem ter que levantar infantilmente a cabeça, o que os tornou de súbito muito pequenos e transformou a casa em mansão. (...) Apequenados, eles abriram os olhos espantados: a casa era angustiada. (Lispector, 1991: 37-38)

«A casa materializa ou encarna a palavra angústia ou seja, acrescenta o concreto – 'aquela verdade', a uma busca até aí apenas circunscrita à expressão. Ela é a experiência que por vezes se confunde com mensagem, mas a angústia da existência revela-se nela também, pois ela participa da mesma contingência absurda que envolve o homem» (Correia, 2004: 244). A falta de sentido da casa reflecte a ausência de orientação para um objecto ou acontecimento determinado e a consciência do nada, ainda que desencadeada pela contemplação de um objecto particular. Aqui o conceito de intercorporalidade referido funciona em vários sentidos: o significado do objecto

exterior casa está incorporado na percepção física dos jovens e o objecto exterior casa é significativo como matéria; o pensamento é um prolongamento da percepção. Isto é claro no seguinte excerto:

> Era uma construção que pesava no peito dos dois meninos. Um sobrado como quem leva a mão à garganta. Quem? Quem a construíra levantando aquela feiúra, pedra por pedra, aquela catedral do medo solidificado? Ou fora o tempo que se colara em paredes simples e lhes dera aquele ar de estrangulamento, aquele silêncio de enforcado tranquilo? (Lispector, 1991: 38)

A casa torna-se uma revelação para os dois jovens. Como se diz no texto, ela simboliza algo que jamais poderiam alcançar, mesmo com toda uma vida de procura de expressão (ibid: 39). A linguagem e, em certa medida, a narrativa estão, portanto, incorporadas também na relação do corpo com os objectos. A mensagem, talvez o desejo de alertar o homem para a sua situação, acaba esfarelada materialmente na poeira e espiritualmente na insegurança dos dois adultos que acabam de nascer. Mas qual o conteúdo da mensagem? No final, o leitor fica reduzido a uma ignorância angustiada sobre o significado definitivo dos vários elementos do texto, numa posição muito semelhante à do rapaz no final, solitário e carente perante uma mensagem perdida. Agora, os conflitos já não são os dos corpo feminino sujeito a papéis e pressões sociais, como acontecia nos primeiros contos que referimos, mas os de um corpo vivido com muito mais amplitude, mais distanciado da questão do género – mais dirigido à condição de corpo humano, andrógino, cujo significado é incarnado nas coisas e na linguagem através de novas estratégias de representação estética. O corpo é, afinal, em toda a obra da autora, o ponto focal onde se cruza o envolvimento do sujeito com a matéria e os objectos, com a consciência de si e, por fim, com a representação, através da linguagem, de todo o processo. Uma outra forma de juntar e confundir a vida e a escrita.

Bibliografia

CHEVALIER, Jean e Gheerbrant, Alain. (1982). *Dicionário dos Símbolos*. Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Teorema.

CIXOUS, H. (1976). «The Laugh of the Medusa». *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 1.4, 875-893.

(1990). *Reading with Clarice Lispector*. London: Harvester Wheatsheaf.

HELENA, Lucia (1992). «A Problematização da Narrativa em Clarice Lispector». *Hispania* 75.5, 1164-1173.

CORREIA, A. (2004). *A Quarta Dimensão do Instante – Estudo Comparativo da Epifania nos Contos de Virginia Woolf, Katherine Mansfield e Clarice Lispector*. Lisboa: Universitária.

DOYLE, L. (1994). «These emotions of the body: Intercorporeal Narrative in *To The Lighthouse*». *Twentieth Century Literature* 40.1, 42-72.

LISPECTOR, C. (1989 [1960]). «A Imitação da Rosa». *Laços de Família*. Lisboa: Relógio d'Água, 31-47.

(1989). «O Jantar». *Laços de Família*. Lisboa: Relógio d'Água, 69-73.

(1989). «A menor mulher do mundo». *Laços de Família*. Lisboa: Relógio d'Água, 60-67.

(1989). «Devaneio e embriaguez de uma rapariga». *Laços de Família*. Lisboa: Relógio d'Água, 7-15.

LUCCHESI, I. (1991). «Apresentação». In *A Via Crucis do Corpo*. Rio de Janeiro: Livr. Francisco Alves Ed., 3-15.

MULLER, Ingrid. (1991). «The Problematics of the Body in Clarice Lispector's *Family Ties*». *Chasqui – Revista de Literatura Latino-Americana* 20.1, 34-42.

NUNES, B. (1989). *O Drama da Linguagem – uma Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática.

ROSENBERG, J. (1989). «Taking Her Measurements: Clarice Lispector and "The Smallest Woman in the World"». *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 30.2, 71-76.

SENNA, Marta de (1986). «'A Imitação da Rosa' by Clarice Lispector: an Interpretation». *Portuguese Studies* 2, 159-165.

TEJADA, C. (1994). «The Eternal Non-Difference: Clarice Lispector's Concept of Androginy». *Luso-Brazilian Review* XXXI, 39-55.

WILLIAMS, C. (2006). *The Encounter between Opposites in the Works of Clarice Lispector*. Bristol: HIPLAM.

Resumo: A imagem do corpo em Clarice Lispector pode centrar-se em várias perspectivas: o corpo como palco dos conflitos femininos reprimidos por um papel social tradicional e estereotipado, o corpo como veículo, ponto de inserção na existência que ajuda o ser humano a perceber a angústia, a náusea o vazio de estar vivo; o corpo como um elemento da dialéctica circular entre o mundo constituinte da consciência e o mundo constituído, entre o espírito e a natureza, sendo a linguagem mediadora dessa relação. Pretende-se analisar estas imagens do corpo em alguma da produção contística da autora.

Abstract: Clarice Lispector's image of the body may be centred on different perspectives: the body as the scene of feminine conflicts, repressed by a stereotyped and traditional social role, the body as a vehicle, a point of embedment in existence that helps the human being to understand the anguish, nausea and emptiness of being alive; the body as an element of the circular dialectic between the conscience creating world and the created world, between spirit and nature, using language as mediator of this relationship. Our aim is to analyse these body images in some of the author's short stories.

Casas pardas: o gótico doméstico em alguns contos de Luísa Costa Gomes

Paulo Alexandre Pereira

Universidade de Aveiro

As casas vieram de noite
De manhã são casas
À noite estendem os braços para o alto
Fumegam vão partir (...)
As casas fluem de noite
sob a maré dos rios (...)
Tentam falar bem claro
no silêncio
com sua voz de telhas inclinadas.

Luiza Neto Jorge

We live in Gothic times.

Angela Carter

Palavras-chave: Luísa Costa Gomes, conto, gótico contemporâneo, fantástico, horror.

Keywords: Luísa Costa Gomes, short story, contemporary gothic, fantastic, horror.

1. Numa intervenção apresentada num colóquio realizado em Rutgers-Newark, em 1998, Hélia Correia, dando conta da sua rendição deslumbrada a um dos romances emblemáticos do gótico feminino – *Wuthering Heights*, de Emily Brontë –, alonga-se no minucioso relatório dos seus efeitos de leitura, propondo um peculiar elogio do leitor masoquista:

> One of the most sadistic books I ever met is strangely a novel written by the daughter of a parson in Victorian England. Yet, I think that all my life I have been in love with Emily Brontë's *Wuthering* Heights. (...)
>
> As a matter of fact, the book does everything it can to keep the reader out. It is hard and dangerous to get into that house; it is hard and dangerous to get into that story. (...)
>
> The less we understand about those sick characters' motivations, the more we get bewitched by them. We feel drowsy under its defective, giddy architecture; we cannot make a move to set ourselves free. The book possesses us like a sorceress.
>
> We suppose we are able to produce a fair judgement on its various crimes: the unlikelihood of the plot, the unequal economy, the coarseness of characters. We are not. Even before we ran up against that outrageous love story, we are already forcing an entry in the book, just because we do not seem to be allowed to enter.
>
> As we are finally admitted, we will experience one of the most unique literary close encounters with the primitive divinity of reading. We did not trespass the forbidden field of light, but we worshipped the prohibition itself. (Correia, 2001: 23-24)

Vinda da autora de *Fascinação*, um exercício de colagem do gótico medievalizante do *conte noir* da Dama Pé-de-Cabra de Herculano com uma contrafábula intensamente sexuada e disruptiva, não será difícil justificar esta impressiva evocação do erotismo extravagante de Heathcliff e Cathy. Não parece, pois, despropositado inscrever este e outros textos de Hélia Correia numa genealogia ficcional atravessada por uma ressurgência, em regime metamórfico, da tradição gótica e seria, aliás, interessante investigar, tanto no plano dos modelos literários subliminares ou explícitos, como no dos códigos representativos agenciados, o impacto modelizante do subgénero setecentista do romance gótico inglês, sobretudo o de autoria feminina, em obras como as de Ana Teresa Pereira ou Luísa Costa Gomes. Mas, para além dessa textualização de ingredientes neogóticos, legível em alguma produção narrativa contemporânea, interessa-me ainda sublinhar, no testemunho da autora de *Lillias Fraser*, a referência a uma cartografia ordenadora que, à luz da dinâmica de estranhamento que rege a fantasia gótica de Emily Brontë, aproxima a casa, inexpugnável na espessura insalubre do mistério e do indizível *mal de vivre* de quem a habita, e o texto como espaço de resistência, território minado, também ele assombrado, hermético, hostil. Indeciso entre a topofilia e a topofobia, entre o aceno da familiaridade securizante e a visitação do horror, no leitor desagua a incómoda indeterminação do registo gótico, sobretudo o que resulta da sua aclimatação à *Weltschauung* sombria da pós-modernidade.

Descontando singularidades elocutórias não despiciendas, esse revivalismo neogótico é igualmente indisfarçável num quinhão substancial da ficção de Luísa Costa Gomes. Já foi salientado que *Educação Para a Tristeza*, romance vindo a lume em

1998, constitui um premeditado *rifacimento* de algumas das regras da escrita gótica, mas, como bem viu Américo Lindeza Diogo, é justamente a erosão cómica e burlesca dessa moldura genológica que induz o leitor desnorteado a uma infinda renegociação do sentido romanesco[1]. Esta ambígua ancoragem neogótica não prescinde, bem entendido, do *topos* axial da casa-cárcere (cf. Pereira, 1999: 194), dando aliás continuidade a uma tendência que se inteligia já em *O Pequeno Mundo*. Pretendo, neste trabalho, examinar o emprego refigurante e transcontextualizador da tradição do gótico feminino, em alguma da produção contística de Luísa Costa Gomes, desenvolvendo um exercício próximo da topoanálise de que fala Bachelard, dando ao termo o sentido de «estudo psicológico sistemático dos locais da nossa vida íntima» (Bachelard, 1998: 28). E privilegio, sem enjeitar outras paisagens ficcionais que certifiquem a presença desse legado, a casa.

2. Catherine Morley, a heroína do romance *Northanger Abbey*, de Jane Austen, que representa, para o romance gótico, o mesmo golpe de misericórdia que o *Quixote* significou para o romance de cavalaria, corporiza o paradigma satírico da leitora enleada nos desvarios sediciosos da imaginação gótica. Como salienta Leslie Fiedler, «the Gothic mode is essentially a form of parody, a way of assailing clichés by exaggerating them to the limit of grotesqueness» (apud Mulvey-Roberts, 1998: 35). Esta estereotipação *ready-made*, de efeitos demonstradamente deletérios na educação feminina em plena *Age of Sensibility* iluminista, constitui subproduto inevitável da derrapagem irrealista dos enredos e da adesão arracional da jovem inexperiente e desprevenida ao figurino invariante desta *literatura de pesadelo*. Desse figurino constam o castelo ou a casa senhorial em ruínas, a heroína sensível e desamparada, à mercê do erotismo caprichoso e desregrado de um vilão tirânico, o transtorno onírico e a distorção delirante da realidade, a temível ubiquidade do espectral e do nocturno, do monstro ou do duplo, a percepção nevrótica do palco doméstico e dos seus actores sentidos como persistente ameaça, o desejo proibido inominável e o medo ilógico Ora, substantivando cenogra-

---

[1] «Deste modo, a feição gótica da obra, mencionada na literatura mercatória da contracapa, é tão peculiar, começa-se a ver, como nessa mesma contracapa também se diz: *Educação para a Tristeza* seria afinal um romance do *seu* género. Na verdade, o quadro referencial básico do romance é gótico (expatriação no "castelo" desconhecido, segredos de família e criptas); estamos diante de uns infortúnios da virtude (podem achar-se alguns paralelos com a obra de Sade, a começar pelo amor "cego" e obstinado que Justine vota ao primeiro dos seus persecutores sodomitas, facilmente compaginável com o que *demoiselle* dedica a Sancho); Maria de Santa Bárbara dormirá num armário, como o primeiro narrador de *O Monte dos Vendavais* o fará na engenhosa cama fechada do quarto interdito, etc., etc. Mas o cómico e o burlesco, que a contracapa também menciona, a constante violação de todas as intimidades pelo sino, as conversas com os animais pedagogos (e falariam eles sem desvios à sinceridade!), a edénica ruína do lugar, a criança selvagem... não se coadunam com o quadro» (Diogo, 1998: 402).

ficamente o pânico e mobilizando uma estilística da elipse e da preterição, sintoma da improferível imaterialidade do mal[2], o romance gótico vive tanto do terror (íntimo, psicológico, feminino) como do horror (reificado, visual, masculino)[3]. Em particular, as narrativas que, na senda dos estudos de género, têm sido arrumadas sob a designação de gótico feminino (*female gothic*) vêm, desde há algum tempo, a ser entendidas como «parábolas do patriarcado» (Clery, 2004: 2), verdadeiras palinódias ginocêntricas que articulam modos alternativos de enunciar as relações intersexuais. Molde formalizante sexuado desde a sua génese, o romance gótico assiduamente cultivado por autoras como Ann Radcliffe ou Mary Shelley representa, quase sempre, uma concreção ficcional do arquétipo do *Bildungsroman* feminino, diegeticamente esteado no rito de passagem da insciência juvenil à autodescoberta e à maturidade e no processo torturado de conquista da individuação psicossexual da protagonista[4]. Enquanto discurso contrapatriarcal, o gótico feminino promulga padrões inéditos e transgressores de conduta social, servindo-se, por assim dizer, das armas do adversário. Construindo uma pose estratégica de «feminilidade profissional», misto de passiva docilidade, vitimização assexuada e moderação emotiva, destinada, antes de mais, a pacificar o olhar masculino hegemónico e manipulador, as personagens femininas destes romances dão voz, mesmo se pela mobilização táctica de uma retórica do sigilo e do silêncio, aos desafiantes obstáculos afectivos e socioeconómicos que lhes eram colocados pelo triunfo de um *ethos* burguês de ditadura masculina. Como sugere Diane Long Hoeveler,

> The female Gothic writer attempted nothing less than a redefinition of sexuality and power in a gendered patriarchal society; she fictively reshaped the family, deconstructing both patrimonialism (inheritance through the male) and patrilineality (naming practices) in the process. In short, she invented her own peculiar form of feminism. (Hoeveler, 1998: 19)

Ficção sublimatória do feminino inconformado com a elisão da sua palavra activa, a narrativa gótica é também a defesa de um lugar no mundo, acompanhada por um

---

[2] Sobre a funcionalidade do *topos* do indizível na escrita gótica, cf. as seguintes palavras de Linda Dryden: «The Gothic is infinitely suggestive, and the fact that so much of the horror is left unarticulated, unspeakable, is symptomatic of the genre, because Gothic horror is meant to be beyond human understanding, or when it is sexual, beyond normal human experience». Cf. Dryden, 2003: 28.

[3] Como acentua Carol Margaret Davison, «Gothic literature was, fairly early on, classified into two major types – terror Gothic and horror Gothic. While the former was generally characterized as "feminine" and defined as engaged in expanding the soul by bringing it into contact with sublime objects of terror, the latter was said to be more "masculine" in its nature as it focused on encounters with graphically-detailed, physical mortality». Cf. Davison, 2004: 69, n. 7.

[4] «These Female Gothic narratives may be described as cautionary, ritualistic, travel-adventure novels that involve the testing and emotional growth of a heroine on the verge of womanhood and marriage». Cf. Davison, 2004: 50.

reequacionamento, muitas vezes enviesadamente catártico, da identidade sexual da protagonista. O cenário estilizado em que, invariavelmente, decorre esse exercício de autognose é a casa. A consignação da domesticidade como cenário ficcional diz bem da indesmentível relevância da transmissão patrimonial, ao mesmo tempo que indicia uma tendência do género para a *territorialização doméstica do horror* por, logicamente, ser aí que, para a mulher de classe média e alta, de finais do século XVIII e princípios do século XIX, decorria grande parte da sua existência. Como, não sem alguma ironia, observa Eugenia DeLamotte, «most of these books are about women who just can't seem to get out of the house» (DeLamotte, 1990: 10). Desta figuração da casa-cárcere, que sentenciava a heroína a um sinistro emparedamento – que, sendo real, não deixava de metaforizar um correlato insulamento social –, é indesligável a derruição da quimera eutópica do ninho doméstico que é, de súbito, desfamiliarizado (no sentido do *Unheimlich* freudiano) e se transfigura em arena inóspita, na qual o eu terá que debater-se com uma dupla estranheza: a do «estranho que é o outro e o estranho que está em mim e que se torna outro para o outro» (Leite, 1997: 28). A casa emblematiza, deste modo, a relação ambivalente da heroína gótica com o espaço da domesticidade: prisão e casulo, nesta ocupação esquizóide e sacrificial da casa não podemos deixar de reconhecer a versão miniaturizada do aparato institucional do patriarcado, obcecado com a milimétrica codificação dos papéis sociais femininos:

> Gothic romance by women portrays women's unhappiness and confinement, their horror at finding themselves «immured in their families groping in the dark», their profound alienation from the patriarchal institutions that dominates their lives, their sense of claustrophobic repetition, the transcendent impulses that express their longing to escape. But it also – and continuously – portrays a longing for security, enclosure, the bounded world of childhood safety. (Delamotte, 1990: 185)

Por constrangimento jurisprudencial, a heroína gótica é, por outras palavras, uma *femme couverte*, privada de autonomia e desapossada de identidade, propriedade do marido, seu guardião legal. Compreende-se, então, que uma abundante «parafernália de confinamento» (e, no âmbito da qual, poderiam elencar-se os *Leitmotive* da casa-túmulo[5], do quarto-câmara de tortura, do véu ocultador, da *madwoman in the attic*, etc.) seja, na gramática simbólica do gótico, colocada ao serviço dessa tradução arquitectónica do horror claustrofóbico. Aliás, como, de modo convincente, argumenta

[5] Como anota David Ronneburg, «A highly frequent motif in literature employing Gothic elements is that of a character who – for dark reasons lying in the past and usually originating in a frustrated relationship – withdraws from the light of day by shutting doors and windows and breaking all contact with the outer world. Thus, being deliberately buried alive, the character transports the notion of the struggle between reason and emotion within the human mind and of the disastrous effects a loss of balance between the two might have». Cf. Ronneburg, 2003: 31.

Eugene DeLamotte, o universo ficcional gótico encontra-se, frequentemente, alicerçado na presença diegeticamente funcional de um certo tipo de arquitectura, uma tendência ilustrada pela descrição inaugurante e antológica que Walpole apresenta do castelo de Otranto, ao ponto de, neste caso particular, se converter o edifício no verdadeiro protagonista do romance. Revelação material do mistério, repositório da memória e do trauma, zona de indeterminação crepuscular entre passado e presente, a geografia metafórica do romance gótico pode intimar o castelo remoto e labiríntico, a masmorra tenebrosa ou o insondável convento[6], mas pode bem resumir-se à incolor existência quotidiana de um *lar familiaris* burguês, monstruosamente desfocada por uma imaginação patológica. Ao preterir, numa etapa posterior do seu percurso evolutivo, o túmulo e o castelo assombrado e ao ingressar na até aí intocada esfera doméstica, o gótico vê redobrado o seu potencial ameaçador, abalando as fundações que suportavam a utopia plácida da normalidade vitoriana. Também na casa gótica há, como é bom de ver, muitas moradas, mas em todas elas as tremendas aventuras protagonizadas pela heroína constituem a irrefragável manifestação dos seus mais íntimos terrores: a histeria, a neurose, a paranóia, a perversão. Desta conturbada arqueologia da mente participa o motivo da casa assombrada, um cronótopo romanesco reiteradamente convocado pela literatura gótica europeia e norte-americana, e magistralmente consignado por Poe, em 1839, na sua memorável casa de Usher. Se, como sempre, é a partir do seu interior que irrompe a ameaça do irracional e é conduzida a sondagem ficcional do medo, parece certo que de epicentro narrativo ou de *imago agens* arquitectónica, a morada gótica se vai tornando, cada vez mais, *cosa mentale*.

3. A meio caminho entre a pulsão nostálgica e transgressora, o gótico contemporâneo recontextualiza o desconforto iluminista, impugnando binarismos atávicos e restritivos, numa radical incorporação da ambivalência e do descentramento típicos da cultura contemporânea (Van Elferen, 2007: 4). Da sua original tradição disruptiva defluirá, porventura, a orientação emancipalista e iconoclasta que o registo parece ainda assumir nos espaços literários da pós-modernidade. Insinuando-se nas zonas de liminaridade, tornando porosas categorias convencionalmente dicotómicas, como género, identidade ou raça, o gótico pós-moderno revisitará preferentemente temas como a feminilidade,

[6] Giles Menegaldo sublinha que, convencionalmente, a literatura gótica «implies the predominant role of a certain topography whose specific features are dramatised. Indeed, as everybody knows, the setting of these stories is a castle, or its religious equivalent, an abbey, or a modernised version, the old aristocratic mansion. These places are generally in a state of decay and degradation and are characterised by rather complex architectural patterns: towers, staircases, winding passages, caves and labyrinths which constitute, by foregrounding darkness, mystery and potential threat, an ideal locus for the development of the narrative patterns inherent to the Gothic quest. This type of setting supposes also archaic, medieval social structures, strongly hierarchic modes of organisation and sets of values (...)». Cf. Menegaldo, 1996: 189.

a negritude ou o homoerotismo, cancelando, nessa abordagem, qualquer legitimidade normativa ou hierarquia axiológica e redesenhando, naquele que é, muitas vezes, um procedimento de revisionismo amoral, centro e margens. Compreende-se, assim, que o estranho, o excêntrico, o perverso ou o monstruoso sejam territórios conaturais à gramática do gótico, acompanhando-o na sua travessia transtemporal. Explicitando a sua conformação às ansiedades da pós-modernidade, nota Jennifer Dunn que «(...) if the Gothic and postmodernism meet at the juncture of artifice, self-conscious language, and narrative play, then the Gothic imbues these qualities with contemporary anxieties: about the uncanny, about power, about the nature of reality, and especially about language itself» (Dunn, 2007: 20). Manifestando-se quer por via da recuperação intertextualizadora, quer pela refuncionalização paródica de estereótipos (mecanismos de exagero cenográfico, tratamentos burlescos da ignorância ou da inocência, redução miniloquente da experiência do horror), do gótico de finais do século XVIII parece ter subsistido pouco mais do que um sedimento resistente de convenções, objecto de glosas recursivas, de exercícios de ventriloquismo e de *pastiche*, em si próprios sintomas da falência do dogma da voz autoral singular e irreproduzível. Contemporâneo, quotidiano, ansioso, urbano, o gótico de hoje educa para a tristeza e, portanto, não pode ler-se senão à luz desse movimento desagregador das práticas representativas que anuncia o abalo ontológico e ético da condição humana face à deserção contemporânea do sentido e à volátil impermanência de um mundo sem certezas. Como uma pedra que rasga uma teia de aranha:

> (...) whereas early Gothic proposed a delightful excursion through the realms of imaginary horror, contemporary use of the Gothic register strikes a darker and more disturbing note. It is the horror now that is real, and the resolution that is fanciful. Hence the peculiar effect we sometimes find, akin to the dropping of a stone through a spider's web, when the actuality or realisation of the horrors of contemporary life strikes through the web of highlighted representation with an effect that may be comic, or grotesque, or uncannily chilling. (Sage & Smith, 1996: 5)

4. Em larga medida, a poética contística de Luísa Costa Gomes poderia reconduzir-se ao aprofundamento concertado destes três efeitos: o cómico, o grotesco e a estranheza arrepiante. A grande parte dos contos da autora, desde *Treze Contos de Sobressalto* (1981) até *Setembro e outros contos* (2007), preside uma atmosfera de insólito e de ansiosa incomodidade que, se por vezes incide quase programaticamente nos territórios do fantástico, com maior frequência desliza para a estranheza incognoscível da regularidade quotidiana. A dedicatória e as epígrafes da colectânea *O Gémeo Diferente* (1984) são singularmente reveladoras de um projecto de narrativa breve que consorcia os protocolos de radicação realista com o apelo da deriva estranhante, ou mesmo absurda, e da realidade alternativa: a obra é dedicada a «Franz. K. onde quer

que ele esteja» e inclui epígrafes do mesmo Kafka, de Poe e de Borges, mestres tutelares deste realismo ansioso. Assim sendo, a inclinação para um «realismo urbano total», que Miguel Real rastreia num conjunto heteróclito de romancistas da geração de 90, entre os quais arrola Luísa Costa Gomes, encontra-se claramente polarizada em torno dos «novos valores urbanos» de que o mesmo ensaísta faculta um sintético mostruário: «acaso, contingência, encontro/desencontro, tempo fragmentado, recorrência absurda de situações ou estados, cidade como labirinto infinito, comunicação inautêntica» (Real, 2001: 113). Não é raro que a tematização deste repertório se compagine, na contística de Luísa Costa Gomes, com marcadores semânticos ou processuais procedentes do modo fantástico, uma aliança a que, obviamente, não é alheia a «crise de representação que configura a norma literária dominante de um século XX conflituosamente divorciado das várias heranças da epistemologia realista do século passado» (Martins, 1986: 106). É o que acontece com a reciclagem do tema clássico do duplo que converte as ficções breves de *O Gémeo Diferente* em macrotexto unitário ou com a recuperação do sobrenatural inexplicado da *ghost story* que aproxima, mesmo que em registos díspares, contos como «Costureirinha (uma lenda lisboeta)», de *Contos outra vez* (1997), «Vida eterna», de *Império do Amor* (2001) e «Fantasma», de *Setembro e outros contos* (2007). Acresce que, com notável constância, essa circulação de textualidades serve um projecto de ironia intertextual decantado numa culta e exigente canibalização literária. A este propósito, sublinho apenas o modo como vários contos reproduzem um dispositivo formalizante baseado na palavra interposta, tirando vantagem dos modelos, tão caros à ficção gótica desde a sua origem, do romance epistolar, do romance-diário ou da narrativa de viagens. Sob o ângulo desse resgate crítico-irónico de registos textuais, aos quais inevitavelmente se associa uma certa *dignitas*, em virtude do espaço simbólico que esses modelos ocupam na memória literária, mereceriam ser lidos contos como «Cocktail Molotov», de *Treze Contos de Sobressalto*, a série «Viagens que não fiz», de *Contos outra vez*, «Oír esse rio», de *Império do Amor* ou «Setembro» e «Três Meninas», de *Setembro e outros contos*. A transcrição de cartas, diários, *carnets de voyage* ou «folhas arrancadas a cadernos» (Gomes, 2001: 151) constitui, em qualquer caso, uma admissão implícita das infinitas possibilidades ficcionais da palavra mediada, e, nesse sentido, os contos de Luísa Costa Gomes, como aliás alguma da sua narrativa mais longa, são, em muito, devedores da lógica de artifício e de jogo narrativo fundado nessa desenfreada epistolaridade setecentista, que remonta a Richardson, mas que as fantasias góticas de Bram Stoker ou Mary Shelley[7] não deixam de incorporar.

Para o que aqui me ocupa, interessam-me, em especial, as narrativas de *Treze Contos de Sobressalto*, precisamente a colectânea que assinala a estreia de Luísa Costa

[7] Sobre o recurso ao dispositivo romanesco da epistolaridade e suas repercussões ideológicas e técnico-narrativas na ficção de Luísa Costa Gomes, vd. Guedes, 1991: 202 e Besse, 1997: 94-95.

Gomes no território do conto. Não será difícil deduzir as razões, desde logo pelo título que, em si próprio, consigna uma gramática do género (e, por essa via, um regime de escrita), ao mesmo tempo que prescreve um *modus legendi*. Para além da óbvia ressonância aziaga do número de narrativas coligidas, o conceito de sobressalto – presentificado tanto pela estética do estranhamento que congloba, se bem que em registos narrativos multímodos, que podem ir do conto negro à fantasia especulativa, todos os relatos, como pela manipulação diegética do efeito de surpresa – funciona como uma espécie de veio ideotemático subliminar. Disso mesmo é avisado o leitor. Colocada como advertência em pórtico de entrada, a epígrafe da romancista e professora de criminologia neerlandesa Catherine Irma Dessaur glosa o motivo do livro assombrado («Every book holds danger») e assevera o perigo da despossessão, inevitável em toda a incursão ficcional que se quer escavação da intimidade e descida aos abismos de si: «Whoever wants to go into the soul must go through nothingness, meaning through fear». Diga-se que o medo não se revela, no caso destes contos de sobressalto, incombinável com uma postura elocutória discreta ou desabridamente irónica que, quase sempre, deixa supor a reciclagem culta e distanciada da tradição, nomeadamente de formulários expressivos ou de modismos estilísticos, gótico incluído. Nesta desimplicação ideológica de quem baralha e torna a dar, parece-me residir, aliás, a idiossincrasia tonal deste narrador (ou de alguns dos seus *Ersätze*) que acena à tradição, para logo a desmembrar com uma evidente *nonchalance* dessacralizadora. O sobressalto é, desta forma, tanto o do mundo textualmente fabricado por estes contos, como o do leitor à deriva por entre a consecutiva denegação das conjecturas de sentido que neles vai, ansiosamente, projectando.

Na primeira narrativa, intitulada «Sonho duma noite do ladrão», os ecos irónicos da comédia romântica shakespeariana audíveis no título, bem como a atestação do narrador de que «não sou escritor, conto isto apenas porque falhei a minha empresa» (Gomes, 1995: 14), autorizam a suspeita de estarmos perante um bem-humorado recreio ficcional. Somos, na realidade, intimados a acompanhar uma espécie de devaneio gótico, à maneira do Hitchcock de *Janela Indiscreta*. Observador furtivo de uma casa que lhe não pertence, o narrador vigia obcecadamente os movimentos dos donos com o objectivo de, aproveitando-se da sua ausência, nela conseguir entrar. O inventário mental dos encantos magnificados da casa fantasiada reedita a topografia de mistério e labiríntica inacessibilidade, indestrinçável da representação da morada gótica:

> Os corredores ainda me davam que pensar, sonhava – umas vezes eram estreitos, longos, outras alargados com inúmeras portas e arcos. Uma noite pareceram-me atulhados de objectos preciosos, jarrões e estatuetas, e mesinhas muito finas, com embutidos; outra vez eram circulares, imprevisivelmente dirigidos para um lado e outro, labirínticos; acordava a boiar num sentimento falso, uma calma perplexidade. (...)

> A casa, envolvida cada vez mais nas suas múltiplas janelas, redes, ferros, grades, portas impenetráveis, rosas, mil fechaduras; eu sentava-me e deixava-me ficar, Jorginho, insensivelmente mais tempo, excitado e fascinado. Sabia que, por necessidade, a escada seria de caracol. Gosto de escadas-de-caracol; põem-me tonto; é como se rodasse sem rodar, ando sempre em frente e de súbito estou de costas para mim mesmo; roda-em-mola, ou quando subo a espiral, faço render esse espaço intermédio entre o baixo e o cima, esbanjando degraus e passos, com generosidade. (Gomes, 1995: 15)

A casa-mistério não tarda a transfigurar-se na casa-cárcere, porquanto, depois de ter, ao cabo de delongada e meticulosa planificação, conseguido entrar, o narrador descobre, numa revelação de verdadeiro horror claustrofóbico, que é incapaz de sair. Para mais, outrora escrutinador clandestino dos outros, ele é agora o observado, dado que uma outra personagem masculina, que ocupa o ponto estratégico de observação que antes tinha sido o dele, examina enigmaticamente a casa, indiferente à agonia do recluso acidental. Numa recriação dramático-burlesca de um pesadelo em abismo, atravessado por uma vertigem de duplicação[8], este conto narrativiza, em variação masculina, a fantasia gótica do emparedamento, reinscrevendo o motivo tópico da clausura num regime de estranheza ontológica e de clonagem alienante.

O conto «Necrofilia. "Don't mourn, organize!"» investe (*v.g.* a alusão nosológica do título aliada ao *mot d'ordre* de mobilização feminista, aqui ironicamente recontextualizado) numa programática revisitação intertextual dos *loci communes* da ficção gótica, amalgamando-os com ingredientes do conto negro e da narrativa policial. Verdadeira parábola mórbida de erotismo predatório, o relato revolve em torno da «história da morte e do amor da morte de Colette Saint-Jacques», recatada vendedora de perfumes, que «não sabendo como satisfazer o ansioso buraco crepuscular até às oito (...) começou a seguir funerais e a visitar os doentes no hospital. Mas exigia-lhes que fossem incuráveis» (ibid.: 28):

> Mas o que lhe interessa é: quem morreu, em que circunstâncias, quem o chora, porquê; se deixou filhos, se a viúva recebe a pensão, as idades das crianças, quem pagará a renda; se, enfim, tudo está em ordem. A morte é a única perturbação irrecuperável, a fundamental subversão dos valores – a única que vale a pena –, «Agora já tanto faz», diz-lhe o irmão, e no encolher de ombros Colette compreende um sig-

[8] Eduardo Prado Coelho identificou nestes contos uma «obsessão do duplo», traduzida numa imagística de geminação e especularidade, que os aproxima de diversos precedentes literários, pictóricos e cinematográficos: «Daí que este livro convoque a memória de todas as experiências em que o simulacro do plano duplo é sistematicamente reconduzido à obsessão de um plano único. Lembremos Carroll ou Henry James e a sua "imagem no tapete". Recordemos os filmes de Jacques Rivette, por exemplo (de *Paris nous appartient* a *Merry-go-round*) ou a obra de M. C. Escher». Cf. Coelho, 1984: 104.

> nificado de indignada resignação; vulnerável, ofendida, mas que não aceita «pensar a morte». No ofego de pormenores germina a ciência: que morrer é deixar o reino onde os valores valem e entrar na indiferença verdadeira. (ibid.: 30)

Ameaçado pela concorrência deste zeloso anjo da morte, Monsieur, «abutre custódio» (ibid.: 28), escrupuloso vigilante necrólatra de «cemitérios, hospitais, mortórios, reunindo casos e experimentações – um método de exorcismo –, assentindo e anotando», decide aniquilar Colette. Desenvolvendo-se como porfiado jogo persecutório, onde a única regra válida parece ser a da instável renegociação dos papéis de vítima e de vitimizador[9], disseminando insistentes sugestões de vampirismo, o conto constitui um verdadeiro inventário dos tiques tópicos e formais da moda gótica. Assim, em Colette confluem os predicados indispensáveis a qualquer heroína gótica: o onirismo nostálgico-profético como lugar de manifestação de demónios íntimos, a notação diarística enquanto gesto de escrita confitente e catártico e o motivo da inumação em vida, coligado com o símbolo da casa-túmulo:

> Já em cima da cama imagina que diferença fará viver num caixão ou num quarto como aquele. «Questão de espaço», e o que se pode dizer é apenas: que o espaço diminui. O tecto alto, húmido, baixa sobre o rosto, quase toca as mãos – e não se pode respirar fundo. É por isso que os mortos não respiram, pensa ela, «questão de espaço». (...)
>
> «Um caixão também não tem janelas», só o naturalista se interessa legitimamente pelo que se passa debaixo do chão. Mas é lá que estão as raízes das pessoas, ramificados tentáculos até ao centro do mundo onde universalmente se entrelaçam. (ibid.: 41).

Uma homóloga representação do espaço asfixiante e concentracionário comparece em «Cocktail Molotov», relato breve de internato no feminino. O presídio doméstico é aqui revezado pelo bafio litúrgico do colégio interno católico que não constitui mais do que uma variante cénica isomorfa daquele em termos simbólico-funcionais:

> As lajes do claustro são irregulares, há aí mortos sepultados por todo o lado; na igreja cantávamos a horário contrições, cercadas de grades e velas. A luz, nas igrejas, é tremenda. Um banho de água benta sufocante; o fumo sesgo das velas em carreiros negros, ansioso; o cheiro podre do pó a flutuar na luz. (ibid.: 79)

De entre as convenções do *Bildungsroman*, o conto de Luísa Costa Gomes retém a heroína problemática em demanda da identidade e a colisão entre os «ínvios maneirismos

---

[9] Com efeito, também neste conto, é recuperada «the dialectic and reversibility of the pattern of flight and persecution, of the figures of victim and persecutor as known from the classical Gothic/fantastic novels like *Frankenstein* and *Dracula* (...)» Cf. Neumeier, 1996: 143.

da diferença» (ibid.: 75) de uma adolescente em crescimento e o *Diktat* opressivo de uma educação religiosa formatadora que produz «os zombies que hoje somos» (ibid.: 77):

> (...) procurava uma coisa singular, onde pudesse estar inteira, e aceitar-me. Mas só considerava as coisas minhas, na medida em que me esquecia de onde tinham vindo. No diário gloso indefinidamente o tema – quero ser eu – e se já conhecia as vicissitudes da identidade, ainda não podia estar segura da sua ficção. (ibid.: 91)

O conto explora um regime de leitura alternante e o efeito de dilogia fundado na coexistência de dois eixos temporais e de duas modalidades apresentativas, em que um corresponde ao relato facticiamente simultâneo do internato juvenil vertido num «diário irregular, ao vagar dos humores (...)», redigido «entre a vontade da expansão e a faca do medo» (ibid.: 83), e outro à retrospecção adulta ulterior, ponderativa e analítica do internato juvenil. A experiência adolescente fracturante, transvazada nos registos complementares do diário e da narração autodiegética, é assim dada a ler em páginas contíguas, de modo que a duplicidade de versões gera um curioso efeito de bivocalidade contrapontística.

A retonalização gótica do subgénero insinua-se, por seu turno, na escalpelização sombria desse irresolúvel descaso entre um eu encarcerado, mas em íntima e luciferina sublevação, e a face veterotestamentária de um *Deus terribilis*, sinistro e castigador. Essa trajectória de descrença no «folclore infantil do cristianismo» (ibid.: 81) estatui a marcação diegética que baliza o registo da autobiografia formativa feminina: o difícil convívio com o corpo em metamorfose e a auto-imagem desqualificante, o esteio sólido da amizade cúmplice com Pimpinela, a atracção galvanizante por Olhos Azuis e a descoberta desajeitada do erotismo. Mas o maior sobressalto é constituído pelo desenlace inesperado, evocativo de uma palingenesia ritual: cumprindo o «desejo inefável de que algo acontecesse, apocalíptico, definitivo, e que a felicidade ou danação fossem, duma vez por todas» (ibid.: 83), ansiando por uma «catástrofe redentora», as duas amigas, instigadas por fantasias eróticas de aparatoso resgate, lançam um *cocktail molotov* e incendeiam um campo de trigo. O saldo pedagógico desta *Bildung* é, pois, mais que suspeito, e estamos já longe da moderada insubordinação da heroína gótica que redundava, invariavelmente, numa sociabilidade domesticada e acomodatícia.

Em «Frankenstein Revisitado», a paródia à obra clássica de Mary Shelley traduz-se numa espécie de apêndice apócrifo à história acidentada da heroína Elizabeth Lavenza, consoante as versões a prima ou irmã adoptiva (e futura mulher) de Victor Frankenstein, que, na obra original, morrera na noite de núpcias em consequência da sanha vingativa do horrífico monstro engendrado pelo marido. A personagem dócil e benévola de Mary Shelley é, na ficção sobrepositiva de Luísa Costa Gomes, rendida por uma sósia que enuncia, com franca brutalidade, o inverosímil melodrama da sua existência sórdida:

> A minha família era asquerosa, o pai alucinado, a mãe alcoólica, os irmãos, os dez, estropiados de irreversíveis taras; mas vivíamos felizes, já que alheios dos sonhos recíprocos e recíprocas aspirações. Na minha casa éramos todos ignorantes, o pai espancava-nos com ponderação e aplaudíamos depois quando minha mãe, que prezava a arte, trinava árias italianas de esmiuçado *staccato*. Ao domingo fazíamos as pazes para ver o *show* na televisão, porque era inocente, barato, e servia de pretexto ao apaziguar da nossa precisão de harmonia. (ibid.: 99)

Resvalando para o mais chocarreiro ilogismo, e nela se pressentindo as manobras de divertida derisão da autora, a narrativa desta sucedânea abastardada de Elizabeth Frankenstein reproduz, com episódicas incursões no absurdo[10], que ensombram a sua idoneidade narrativa, o itinerário das suas congéneres vitorianas, como Jane Eyre. À descrição desta mansão senhorial poderia justapor-se, por exemplo, a imponência arcaizante e fantasmática de Thornfield, não fora a corrosão paródica dos *clichés* góticos, que os eleva a um excesso de delirante implausibilidade, para a qual concorre também a estratégica rasura das referências toponímicas concretizantes:

> E numa carregada manhã de chuva, em que miseravelmente tiritava pelos portais, esfarrapada e esfaimada, quis a Providência que me encontrasse o excelente barão de Y., que saía de casa dum conhecimento, na altura; e como na mansão senhorial havia grande necessidade dum infeliz para lustrar os egos do senhor barão e esposa, ficou resolvido que seria eu a pobre afortunada.
>
> O grande palácio de Y. é um edifício grave, com as suas setenta e quatro janelas de ogiva perfeita, dezasseis torres e meia, pátios sombreados e lânguidas escadarias recamadas de vistoso líquen; hera trepa aos sólidos muros, jocosa da falaciosa simetria das araucárias. O esquisito interior abunda em tapeçarias, brocados, tectos lavrados, quadros de mestres celebrados, jarros estilizados, naperons bordados, animais engalanados; porcelanas finas em escaparates e outros bons recantos.
>
> Tempos risonhos!
>
> Mas que de nuvens negras se avolumam no céu tempestuoso! Presságios! (ibid.: 101-102)

Do romance de Mary Shelley é ainda decalcada a figura de Henri Clerval, que de amigo íntimo de Victor Frankestein e profundo conhecedor de línguas clássicas e orien-

---

[10] Este automatismo quase surrealizante que parece reger o débito narrativo de Elizabeth não é funcionalmente diferente do discurso fragmentado e intercambiante reproduzido pelas mulheres em cena na peça *Nunca nada de ninguém*. Em ambos os casos, trata-se de exercícios de ventriloquismo e de fantochização, indiciando o esvaziamento ontológico das personagens que enunciam uma voz que lhes não pertence ou que lhes foi historicamente sonegada. Sobre a peça de Luísa Costa Gomes, vd. o interessante ensaio de Vanessa Pereira, 2007: 59-61.

tais passa a professor de Grego e amante de Elizabeth de quem aquela vem, acidentalmente, a ficar grávida. Ora, a perspectiva de uma maternidade forçada faz deflagrar o delírio onírico e, em bom ensinamento gótico, solta «os delambidos monstros do inconsciente» (ibid.: 104):

> Nessa noite tremenda, aconteceu ter um pesadelo de dilatadas consequências.
>
> Estava deitada, sem poder dormir; o quarto era-me desconhecido, imagino que se tratasse dum hospital subterrâneo, totalmente branco; de quando em vez projectavam-se nas paredes sombras furtivas; era já noite alta; a chuva tamborilava lugubremente contra os vidros, e a vela estava quase consumida – quando, de súbito, se aproxima uma sombra encapuzada, trazendo nos braços uma criança que depõe a meu lado – e vi, ao bruxulear da meio-extinta luz, o vagaroso amarelo olho da criatura abrir; respirava com dificuldade e um convulsivo ímpeto agitava os seus membros.
>
> Fui tomada de horror indescritível.
>
> Incapaz de suportar a visão do ser que criara, precipitei-me para fora do quarto e percorri, ofegante, corredores sinuosos e túneis intermináveis, irremediavelmente terminados por portas fechadas e alçapões; vozes perseguiam-me obnóxias, as suas mãos visgosas acolchetavam-me as vestes, pedindo-me que voltasse; ressoavam os uivos plangentes da criatura abandonada, faziam-me sufocar. Estou de novo no quarto e aproximo-me, febricitante, da cama. Ainda aí dorme a criança. Quero fugir, mas todas as portas foram firmemente cerradas. (ibid.: 104)

A Criatura não é, no conto de Luísa Costa Gomes, o patético *patchwork* de cadáveres que emerge, cambaleante, do teatro anatómico de Victor Frankestein; é, no que parece uma reminiscência, não sei se intencional, de *Rosemary's Baby*, de Ira Levin (1967), a monstruosa criança indesejada em imparável gestação. O expressionismo gráfico deste pesadelo constitui, pois, o sintoma traumático de uma arraigada repulsa da maternidade[11]. Comentando o lastro de matrofobia no romance gótico inglês (entendida duplamente como medo da mãe e medo de vir a tornar-se mãe), salienta Carol

[11] Cf. «Tinha medo do filho que estava para vir, do seu corpo pequeno e enrolado; endurecia e preparava-me para a sugação parasita – do meu peito, do meu coração; ficava a ouvi-lo respirar no meu sangue, privando-me dos ritmos compassados e das regulares pulsações. Tinha também medos prosaicos, como o de morrer. A cabecinha meio-saída, entalada de través na boca do útero, a exaustão, a falta de sangue, a febre, a infecção, as dores, a falta de ar; os ossos a estalarem, a carne rasgada, o selvagem abusar da minha integridade» (Gomes, 1995: 105). Análoga angústia da maternidade é verberada, com violência quase abjeccionista e em clara intersecção com o motivo da metamorfose fantástica, pela décima quinta mulher em cena, na peça *Nunca nada de ninguém*: «Décima Quinta (em pé, apoiada ao espaldar da cama) ... Eu cá pensava que me estava a transformar num lobisomem (olhando para as mãos) com os ossos todos a deformarem... e senti aqui as ancas a abrir... e estava a tornar-me noutra coisa qualquer... num animal... uma loba, uma coisa assim... lembro-me de dar uns gritos... nem uivos, eram uma espécie de vagidos, uns sons como fazem... Não sei... as vacas, talvez (imita o "um")... um barulho pré-histórico,

Margaret Davison que «trauma in the Female Gothic, from the eighteenth century to the present-day, involves indirect or direct encounters with the mother as a terrorist» (Davison, 2007: 34). E a mãe é, no caso vertente, terrorista em sentido próprio – «Empreenderei recuperação da megera (...). Serei a nova bruxa» (Gomes, 1995: 106) –, acabando por esmagar o crânio de Henri, é certo que ao abrigo da atenuante de tê-lo tomado enganadoramente por um agressor. Clonado o monstro (e quem é aqui o verdadeiro monstro? A criança? A mãe?), fracturada a sua identidade, torna-se difícil etiquetá-lo.

Já longe – cronológica e expressivamente – do «gótico programático» de *Treze Contos de Sobressalto*, o cenário doméstico como território adverso e lugar de irrupção do maligno ressurge num conto justamente intitulado «Casa Assombrada», de *Setembro e outros contos*. Em declinação contemporânea e metropolitana, o *genius loci* da morada gótica transmuda-se na fachada esquálida de um «sórdido apartamento» (Gomes, 2007: 49), situado numa zona degradada da capital, que a narradora partilha com personagens bizarras: um palhaço boliviano, um violoncelista e um aspirante a pintor. Num exercício de arqueologia autobiográfica, desenvolvido à distância de duas décadas, a protagonista, autora de contos, num intencional enlace de vida e escrita, regressa a essa paisagem de deprimida decadência urbana e de ominosa sobrenaturalidade:

> Lembro-me do pressentimento que me tomou logo à porta da rua, ao pé das escadas que recolhiam os cheiros dos cozinhados e dos lixos dos vários andares. E a palavra que me ocorreu à janela do meu futuro quarto que dava para as traseiras era tão pobre, tão desoladora, que não me atrevi a dizê-la. Se alguma vez tivesse ouvido os meus pressentimentos, teria abandonado logo a casa. Assim, fiquei.
>
> Por baixo, havia uma garagem que estava aberta vinte e quatro horas. Atendia sobretudo táxis, e se havia que bater chapa às três da manhã, era o que se fazia. Tenho a sensação de nunca ter visto o sol enquanto ali vivi. Do ar cinzento, fuliginoso, de traseiras encardidas, fechadas em quadrado sobre pátios sujos (...), lembro-me apenas do eco dos trabalhos da oficina e de um insólito pintor de paredes fadista, contratado pelo administrador do prédio para realizar o impossível, e que usava essa caixa de ressonância para se ouvir melhor. Eu tentava escrever à tarde, acompanhada pelos choradinhos do pintor e o martelar constante do bate-chapas. E noite adiantada, ouvia muitas vezes arrastar móveis no andar de cima, que não existia. (ibid.: 50)

No prefácio que escreveu para esta colectânea, Eduardo Lourenço detém-se neste conto, referindo o seu início «quase naturalista» e inscrevendo-o na «linhagem de Maupassant» (Lourenço, 2007: 11). Algumas coincidências no plano da intriga deixam,

---

muito pouco civilizado». Cf. Gomes, 1991: 115. Na recensão à peça, Ana Luísa Amaral salienta a semelhança entre este monólogo e o poema «Three Women», de Sylvia Plath. Cf. Amaral, 1995: 258.

por outro lado, adivinhar a presença latente de um outro subtexto, o romance *Rebbeca*, de Daphne du Maurier. Como Mandereley, assombrada pelo espectro da primeira mulher morta, a casa é também aqui um «cemitério vivo» (ibid.: 11), o relicário macabro das memórias trágicas e dos vestígios involuntários indelevelmente inscritos pelos inquilinos anteriores e, portanto, já não mero ambiente, mas sobretudo agente. O pesadume aziago do desastre impende como uma maldição sobre os novos habitantes:

> A Cláudia saíra de casa para um fim-de-semana em Espanha e morrera num acidente de automóvel. O marido e o filho abandonaram a casa pouco depois e quiseram alugá-la. Quando foi a minha vez de entrar, ainda havia livros dela nas estantes, fotografias com o marido e com o filho e champôs na casa de banho. Cláudia também escrevia e penso que chegou a publicar um livro de poesia. Na mesa-de-cabeceira estava só um caderno pequeno, manuscrito, que não tive curiosidade de ler. E a um canto uma arca de couro que não tive curiosidade de abrir. O telefone tocava muito à procura dela. E eu tinha de dizer que ela morrera, e ouvir a estupefacção ou o choro repentino de quem ligava. (ibid.: 50)

Contudo, numa espécie de *misreading* psicologista do paradigma genológico da história de fantasmas, o conto não tardará a dele discrepar, diluindo-o numa improvável trama semipolicial e semidetectivesca e passando a obedecer a uma lógica de pura inconsequência diegética. Com efeito, procedendo à mescla de desconcertados e desconcertantes ingredientes ficcionais, nunca o narrador naturaliza convincentemente a sua comparência esdrúxula na narrativa. Por isso, a iminente «catástrofe por osmose, por mera pressão do lugar» (ibid.: 51) não será, neste caso, detonada pela previsível ingerência de uma alma penada ou de um espírito, como o que aparece, por exemplo, no conto «Vida eterna», de *Império do Amor*. Em rasteira versão batética, é agora a incompetente intrusão de um chantagista, que confunde a identidade dos novos inquilinos com a do hóspede anterior, que funcionará como móbil da expansão inverosímil do enredo que integra um dilatado parêntesis analéptico, com liames frouxos ao fio diegético principal, sobre um misterioso capitão italiano pertencente à brigada de combate ao terrorismo vermelho dos *carabinieri*. Um sonho transtornante da protagonista, cujo insondável sentido a coloca numa infrene procura de explicação, acaba por degradar, sem remédio, a sua relação com os excêntricos habitantes da casa assombrada. Contrariamente à transparência significativa do onirismo compensador das heroínas góticas, o sonho da narradora não é, nem para ela nem para o leitor, epifania de auto-revelação ou chave decifradora e a sua interpretação inconclusiva deixa todas as hipóteses de sentido em aberto: «Hoje parece-me que o sonho que me assombrou não foi nem adivinhação do futuro, nem sintoma do passado, nem sinal dos céus, mas a vida em si mesma que me visitou naquela noite» (ibid.: 66).

Mas as casas pardas dos contos de Luísa Costa Gomes podem ainda abrigar, no silêncio cúmplice das suas fachadas, o mais atroz horror doméstico e conjugal. Em contos como «Felicidade», de *Setembro e outros contos*, ou «Esperança», de *Império do Amor* – e leia-se a antífrase dos títulos como nota de desencantada ironia relativamente ao proverbial eudemonismo da pastoral familiar –, a penumbra gótica dissipa-se para se iluminar, com desapaixonado descomprometimento, as coreografadas solidões dos seus habitantes e a inspecção clínica da sua dor. Na nova casa gótica, ainda *huis clos* sufocante, deambulam outros fantasmas – os da loucura e do desamparo, da incomunicação ou da doença –, mas estes, na sua esquiva abúlica, não apontam nenhum caminho salvífico nem nenhuma esperança de redenção. E a esta *quotidianização* do fantasma, a este horror estagnado e em surdina, podemos talvez chamar o trágico contemporâneo. O magistral conto intitulado «Esperança» dele constitui uma modelar tradução. O narrador é um rapaz pré-adolescente que, em conjunto com a figura esbatida do pai, tem à sua guarda uma mãe louca e suicidária, cabendo-lhe evitar a sua fuga. A *madwoman in the attic,* de *Jane Eyre*, desceu do sótão e converte em intolerável inferno o quotidiano de uma criança que, verdadeiramente, nunca o chegará a ser. A cela gótica é agora quarto de hospício:

> A casa era rodeada por uma cerca de tábua e arame de que o meu pai se orgulhava. Dizia que a tinha feito com as suas próprias mãos e mostrava as mãos. Eu fingia apreciar a cerca, mas realmente era uma cerca feia como outra qualquer. Ela entrou na casa térrea, fria, caiada de novo e ainda assim escura e o meu pai levou-a pela mão até ao quarto. Tinha posto grades na janela e um postigo na porta. Diante da janela levantava-se a parede de cimento da casa das alfaias e a minha mãe começou a chorar e disse:
>
> – Que lindo, que grande calma. (Gomes, 2001: 72)

Num impulso irreprimível, o rapaz não regressa um dia a casa e desleixa, premeditadamente, a custódia da mãe, dando-lhe o tempo necessário para se evadir. O epílogo acompanha o sinuoso discurso íntimo da consciência do carcereiro em falta:

> Por essa altura levantou-se no céu a lua cheia. A poeira assentou, era tudo claro. Soube que a minha mãe já não estava em casa. Decidi, mesmo assim, dar-lhe um pouco mais de tempo. Mais uma hora, para ela se poder afastar. Ela não ia com pressa, esperava que eu aparecesse a qualquer momento, por isso parava na estrada, fingia que perdia a camioneta, andava outro tanto, ficava esquecida a olhar para trás. Deixei-me estar deitado, na sombra dos girassóis que me desenhavam formas na barriga, no cheiro que eu não sabia o que me fazia lembrar. A pouco e pouco comecei a ouvir a voz da minha mãe e a cheirar o seu cabelo, como fazia quando ainda andava no colo. Pegava-lhe no cabelo, com cuidado, levava-o à boca e ao nariz, esfregava-o

> na cara. Quando ainda não me podia lembrar de nada, ela pegava-me ao colo, ficava quieta, apertava-me ao peito. Foi isso que ela plantou dentro de mim. A estúpida hidra da esperança. (ibid.: 78-79)

Esta «estúpida hidra da esperança», uma esperança infecunda e fraudulenta, que, como as monstruosas cabeças do animal fantástico, se renova desrazoadamente podia bem ser o emblema deste novo gótico transplantado, como bem viu Eduardo Lourenço, para um mundo «ainda em gestação, pós-freudiano e pós-modernista, um mundo já fora de si mesmo em que tudo é duplo e nessa duplicidade os nossos fantasmas conduzem o baile» (Lourenço, 2007: 10). O que estes contos nos dizem é que, nesse mundo, desabitado e inabitável, ainda existem, paradoxalmente, casas. E é preciso saber, como no poema de Luiza Neto Jorge, escutar a sua «voz de telhas inclinadas».

Bibliografia

AMARAL, Ana Luísa (Janeiro de 1995). «Recensão a *Nunca nada de ninguém* de Luísa Costa Gomes». *Colóquio/Letras* 135-136, 257-258.

BACHELARD, Gaston (1998). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes.

BESSE, Maria Graciete (Janeiro de 1997). «*O Pequeno Mundo* de Luísa Costa Gomes. Uma Poética da Relação. Sobre um romance epistolar». *Colóquio/Letras* 143-144, 87-98.

CLERY, E. J. (2004). *Women's Gothic. From Clara Reeve to Mary Shelley*. Horndon: Northcote House Publishers.

COELHO, Eduardo Prado (1984). «O devir-feminino do segredo». In *A mecânica dos fluidos. Literatura, cinema, teoria*. Lisboa: IN-CM, 101-107.

CORREIA, Hélia (2001). «The Golden Impossibility». In LAGUNA, Asela Rodriguez de (ed.). *Global Impact of the Portuguese Language*. New Brunswick-London: Transaction Publishers, 17-26.

DAVISON, Carol Margaret (2004). «Haunted House/Haunted Heroine: Female Gothic Closets in "The Yellow Wallpaper"». *Women's Studies* 33, 47-75.

(2007). « "There's No Place Like Home?" Nostalgia, Perversion, and Trauma in the Female Gothic». In *Nostalgia or Perversion? Gothic Rewriting from the Eighteenth Century until the Present Day*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 26-43.

DELAMOTTE, Eugene C. (1990). *Perils of the Night. A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*. Oxford: Oxford University Press.

DIOGO, Américo António Lindeza (Julho de 1998). «Um romance críptico». *Colóquio-Letras* 149/150, 399-405.

DRYDEN, Linda (2003). *The Modern Gothic and Literary Doubles. Stevenson, Wilde and Wells*. London: Palgrave Macmillan.

DUNN, Jennifer E. (2007). «Gothic's Double Gesture: Nostalgia, Perversion, and Repetition in Gothic Rewritings». In *Nostalgia or Perversion? Gothic Rewriting from the Eighteenth Century until the Present Day*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 12-25.

GOMES, Luísa Costa (1995). *Treze Contos de Sobressalto*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

(1984). *O Gémeo Diferente*. Lisboa: Difel.

(1991). *Nunca nada de ninguém*. Lisboa: Cotovia.

(1997). *Contos outra vez*. Lisboa: Cotovia.

(2001). *Império do Amor*. Lisboa: Tinta Permanente.

(2007). *Setembro e outros contos*. Lisboa: Dom Quixote.

GUEDES, Tereza Moura (Janeiro de 1991). «A paródia em *O Pequeno Mundo* de Luísa Costa Gomes». *Colóquio/Letras* 119, 201-206.

HOEVELER, Diane Long (1998). *Gothic Feminism. The Professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontës*. University Park-Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

LEITE, Lourenço (Setembro de 1997). «Da estranheza ao cuidado, uma questão de tempo: com Freud e Heidegger uma trajetória na temporalidade dos afetos». *Ideação* 1, 27-37.

LOURENÇO, Eduardo (2007). «Prefácio. Idos de Setembro». In *Setembro e outros contos*. Lisboa: Dom Quixote, 9-13.

MARTINS, Manuel Frias (Maio de 1986). «Recensão a *O Gémeo Diferente* de Luísa Costa Gomes». *Colóquio/Letras* 91, 106.

MENEGALDO, Giles, «Gothic convention and modernity in John Ramsay Campbell's short fiction». In *Modern Gothic. A Reader*. Manchester: Manchester University Press, 188-197.

MULVEY-ROBERTS, Marie (ed.) (1998). *The Handbook to Gothic Literature*. London: Macmillan Press.

NEUMEIER, Beate (1996). «Postmodern Gothic: desire and reality in Angela Carter's writing». In *Modern Gothic. A Reader*. Manchester: Manchester University Press, 141-151.

PEREIRA, Maria Eduarda Vassallo (Spring 1999). «Recensão a Luísa Costa Gomes. *Educação para a Tristeza*». *Portuguese Literary & Cultural Studies* 2, 194-199.

PEREIRA, Vanessa Silva (2007). «As mulheres (in)visíveis de Luísa Costa Gomes». *Sinais de cena* 7, 59-61.

REAL, Miguel (2001). *Geração de 90. Romance e Sociedade no Portugal Contemporâneo*. Porto: Campo das Letras.

RONNEBURG, David (2003). *The house as Gothic element in Anglo-American fiction (18th-20th century)*. Universität Leipzig: Institut für Anglistik.

SAGE, Victor, SMITH, Allan Lloyd (1996). «Introduction». In *Modern Gothic. A Reader*. Manchester: Manchester University Press, 1-5.

SMITH, Allan Lloyd (1996). «Postmodernism/Gothicism». In *Modern Gothic. A Reader*. Manchester: Manchester University Press, 6-19.

VAN ELFEREN, Isabella (2007). «Introduction: Nostalgia and Perversion in Gothic Rewriting». In *Nostalgia or Perversion? Gothic Rewriting from the Eighteenth Century until the Present Day*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 1-10.

Resumo: Neste artigo, examina-se a comparência insistente da cenografia da casa assombrada em alguns contos de Luísa Costa Gomes, articulando-a com uma retoma revisionista da tradição gótica e com os temas nucleares a ela convencionalmente agregados: a digressão fantástica, o estranhamento fóbico, o horror doméstico, o desejo e a morte.

Abstract: In this article we seek to account for the recurrence of the literary motif of the haunted house in selected short stories by Luísa Costa Gomes, by connecting it with a revisionist thematization of the Gothic tradition and with the key motifs it conventionally encompasses: fantastic digression, phobic estrangement, domestic horror, desire and death.

O absurdo da existência humana na narrativa breve de Dalton Trevisan

Bruno Gomes de Oliveira

Professor/Ministério da Educação

Palavras-chave: Dalton Trevisan, narrativa breve, vampiro, Homem, solidão, morte.

Keywords: Dalton Trevisan, short narrative, vampire, human being, solitude, death.

Dalton Trevisan, autor de quase três dezenas de livros de contos, nasceu em Curitiba a 14 de Julho de 1925. Antes de chegar ao grande público, quando ainda era estudante de Direito, costumava lançar os seus contos em modestos folhetos. Elegeu Curitiba como espaço privilegiado de sua obra, um espaço mítico, onde se digladiam seres humanos, eternos João e Maria, funcionários públicos, homens e mulheres traídos, entre outros. Desde então, raras vezes os seus textos fazem incursões em outros cenários que não estejam directamente relacionados com a cidade. Estabeleceu-se, assim, uma relação quase metonímica entre o autor, a obra e Curitiba, intensificada pelo título do livro de 1965 – *O Vampiro de Curitiba*. Deste modo, estes dois pontos da obra de Dalton Trevisan, o *vampiro* e a cidade de Curitiba, nunca se vão separar.

Desde *Novelas nada exemplares*, a sua estreia em livro, em 1959, parafraseando o título de Cervantes, o autor analisa a realidade nos seus aspectos desconhecidos. A essência do homem, as suas motivações mais profundas, a angústia diante da morte, a solidão, a incomunicação, a busca da verdade, o desmascaramento das falsas realidades e tantas outras questões que abundam nos seus contos reflectem a profundidade das suas obsessões, a permanência e a fidelidade a uma atitude que tende para a dilucidação dos aspectos mais conflituais da realidade.

Na elaboração dos seus textos, Dalton Trevisan serve-se de uma profusão de elementos retóricos de forma tão intensa, que o discurso se torna tumultuoso e desordenado. Por um lado, associa diferentes níveis de linguagem por meio da rearticulação

linguística; por outro, acumula figuras como a metáfora e a hipérbole em curtas descrições de sensações. Este processo é significativo no conto «Angústia do viúvo», em *Cemitério de elefantes*, onde cada acontecimento está associado a uma transgressão que põe em perigo o equilíbrio, o homem e a sua situação no mundo. Este conto dá-nos a conhecer a história de um homem que se entregou à bebida depois que a mulher faleceu. Bebe para tentar esquecer o vazio em que se transformou a sua vida. Enquanto juntos, o casal não se entendia, experimentara o inferno, mas, com a morte de um deles, o inferno passou a ser ainda maior. Na solidão, um não soube viver sem o outro. O outro é a condição para o exercício de toda uma espécie de maldade ou a possibilidade de libertação. Na verdade, esta personagem está prisioneira de si mesma; o seu mal é a solidão, que pode conduzir à loucura, à irremediável demência, assim como à impossibilidade de comunicar. O protagonista sente-se um prisioneiro perseguido por um «vampiro sem alma»: «Finou-se de leucemia, que a família atribuiu aos beijos do vampiro sem alma» (Trevisan, 1994: 24).

O *vampiro* é a expressão mais brutal dos seus pesadelos, a silhueta que o privou do alento existencial e o condenou a viver uma eternidade de dor – «Finou-se de leucemia». O narrador conta a solidão do viúvo, ouvindo as vozes que o condenam, que são nada mais do que o eco da sua própria consciência, transmitindo na omnisciência do narrador que deixa falar as vozes, permitindo que o culpem a ele, o «vampiro sem alma». Todo o universo semântico desse excerto está no sentido de construir uma imagem sólida do vampiro. É nessa malha que o mundo de Dalton Trevisan se vai construir, convivendo com a morte, a solidão e a alienação. E a figura que vai representando essa condição humana, o morto-vivo, é que fará na sua *imagem-metáfora* a significação da miséria humana que está subjacente na obra do escritor curitibano.

No entanto, *vampiro* não se deve entender no sentido tradicional da palavra, mas no seu valor significativo de figura mítica ou no de projecção objectivada de angústia ou inquietação de um espírito em estado mórbido. Existe um nexo expressivo entre a solidão e o fantasma. A solidão é um estado extremamente favorável ao aparecimento de fantasmas, surgindo estes como que da necessidade que o espírito tem de a provar. Numa época em que a solidão humana ganhou uma perspectiva alucinante, pois se integra já não só numa panorâmica terrestre, mas também sideral, os fantasmas da técnica substituem os elementos humanos na luta contra o medo e a desolação das criaturas. Contudo, esses fantasmas exercem uma função simbolicamente terapêutica que contribuem para criar um clima de aflição e angústia.

Aparentemente nada nos indica que se trata de um texto onde se dê o conflito entre o domínio natural e o sobrenatural. O conto situa-se, ao início, no âmbito do normal. Domina uma espécie de afunilamento, que reduz o espaço da personagem, obrigando-a a voltar-se para si mesma. O narrador parece que se diverte no trabalho de desnudamento do homem, colocando-o em posições próprias ao exame interior:

> Já não bebe, repete o desafio. Com a morte da mulher, entregou os filhos à dona Angelina. Cinco meses morou sozinho, sem acender o fogo nem arrumar a cama. Desertou o emprego, não visitava as crianças. Dona Angelina ignorava se ainda era vivo. Dormia borracho, não no quarto, lá no puxado da lenha. (ibid.:: 22)

Existe uma evidente degradação psicológica. Embora Dalton Trevisan não seja um psicologista, um introspectivo, ele é suficientemente conhecedor da alma humana para estar consciente das manifestações da loucura e das causas que contribuem para o seu estado. O que sobressai no protagonista não é a demência em si, pois o seu discurso é, na sua quase totalidade, bastante coerente; o que sobreleva é a solidão. Deste modo, revela uma personagem presa, num estado de semiconsciência, onde a sua personalidade é anulada, como se alguém ou algo tomasse as decisões por ela. Há uma espécie de desdobramento de personalidade provocada pela culpa, ou não, do falecimento da sua mulher, que lhe faz nascer na consciência a presença de estranhos – «Ali na sala, ao pé do caixão, espanta a mosca no rosto da falecida. Os outros dão-lhe as costas: – Olhe bem para a sua vítima. Você que a matou» (ibid.: 24), que não é mais do que a metamorfose alucinatória do eco da sua própria consciência.

A frase atrás citada aponta para a explicação de todo um relato encoberto por uma atmosfera de irrealidade. Pretende justificar o temor e as inquietudes da personagem e explicar um mistério que a solidão permitiu acumular. Quer satisfazer uma curiosidade molesta e intrigada por sucessivos tormentos que o colocam à prova. Aclarar o enigma não equivale, contudo, a eliminar o conflito; pelo contrário, significa a sua aparição de forma consciente. A explicação soluciona os nossos desconcertos. O conflito vai-se manifestando de modo gradual, desde a quase ausência de oposição até uma posição óbvia, quando se produz o reconhecimento assinalado, ouvindo a voz que o condena na solidão, para chegar, a partir da explicação, uma nova ausência de choque explícito, ou seja, representado no texto, a raiz da incorporação de uma outra ordem. Esta incorporação significa a instauração fictícia de um só e a inversão textual das convenções e da norma. Alguém domina a sua vontade e o guia por um caminho que não é o melhor, e esse alguém é o «vampiro sem alma», que se enfrenta ao leitor, de uma forma mais óbvia e comprometida, como um texto que representa a violação dos hábitos reconhecidos.

Ao concentrar-se sobre o estado de alma das personagens focadas em gestos fugitivos, o centro de gravidade da narrativa desloca-se do plano cronológico para o psicológico, preocupando-se o autor não «à structurer son récit sur l'axe vertical de la narration qu'à le ramifier sur l'axe horizontal de la perception et de la conscience» (Aubrit, 2002: 91). Nestes casos, o projecto do conto não é desenvolver um assunto, mas apresentar os termos de uma situação de conflito, mobilizando todos os meios para criar a tensão narrativa, dando-nos a ler a acção do texto como resultado de uma causa que está sempre ausente mas que determina tudo (ibid.: 91).

Ao evocar espaços de profundidade, Dalton Trevisan opõe dois planos, que podemos detectar em quase todos os seus contos: o horizontal, constituído pela superfície do quotidiano, com os seus pequenos incidentes e as suas grandes tragédias; e o vertical, que aponta para o mistério das coisas (a solidão, o destino e a morte).

Dalton Trevisan pretende apresentar instantes-limites que mostrem o homem em busca de alguns momentos de harmonia, eternamente adiada; porém, confusos e exigentes, os protagonistas não chegam a controlar o seu destino. No conto «Morte na praça», conto que abre o livro de mesmo nome, a presença de uma força estranha que domina a vida dos habitantes dessa cidadezinha que gira em torno de uma praça constitui a ambiguidade desse conto. Quem narra «Morte na praça» é uma voz na cidade, sendo que esta se transforma quase numa personagem.

O mistério do dizível e do indizível, do que é susceptível de ser definido e do indefinível dá forma à insaciabilidade de seres que exploram todas as possibilidades face ao absurdo da morte. A morte é a expressão de pessimismo e desespero perante um mundo que fere a sensibilidade pelo seu vazio. A realidade é reelaborada e entendida na essência por natureza trágica. O protagonista deste conto, Jonas, é farmacêutico, bruxo, que inventa cera para dor de dente, derruba vermes de criança, benze verruga. O mistério percorre o conto, passando por factos como achar dois corações no peito de um cabrito, prender sapos em tanques, matar passarinhos, entre outros. A narrativa termina com a morte misteriosa do farmacêutico: «Manhã seguinte Jonas estava morto. Se Anita o envenenou ou se comeu, enganado, o prato com arsénico que a ela destinava...» (Trevisan, 1979: 14).

Através de uma espécie de delírio verbal, a linguagem de Dalton Trevisan exprime a complexidade de uma sociedade caótica onde não há lugar para a felicidade. O discurso desenvolve-se de forma desorganizada, impiedosa, que exprimindo a visão negativa da duração da vida. Dentro deste estado, o sintagma «janela iluminada» é significativo, já que, em vez do saber, da razão, do bem-estar, carrega consigo toda uma amálgama de morte, de inquietação, de dúvida: «Acendia a janela do armarinho, a cidade sabe que alguém morreu» (ibid.: 15). A «janela iluminada» parece ser, a princípio, uma situação ameaçadoramente anormal, que prejudica a existência dos habitantes dessa cidadezinha, porque lhes vem perturbar o seu universo: «Pela janelinha iluminada do laboratório, a gente via do beco que Jonas examinava um papel na mão trêmula. Um de nós afirmou ser folha em branco» (ibid.: 12-13). Porém, esta situação de crise é também a brecha nessa carapaça que recobre os seres e os transforma em fósseis de rotina, embrulhados em solidão.

O mistério desliza e passa, mesmo, da estória ao discurso, sendo oferecido ao leitor, que se vê na contingência de criar a sua própria verdade, já que este conto exprime «o imprevisto das soluções, com que o leitor se vê, no final, flutuar numa sensação de vazio, de ilogismo, que só não leva ao estado do absurdo porque o desfecho foi

subtilmente insinuado, ou derivou das contingências mais prosaicas» (Bruno, 1979). Estruturado de tal forma a dar prioridade ao enigma, este conto apresenta um discurso que deixa fissuras e cria zonas vazias de interpretação. Esses vazios convertem-se, por vezes, numa distorção do real, resultando confusos e inquietantes, desembocando na *imagem-metáfora* do vampiro, desdobrada em outras pertencentes ao mesmo universo semântico:

> Ululava à noite o vento do mar, que anunciava desgraça, desfazia as teias de aranha, levantava a saia das mulheres. Descendo da torre da igreja, os morcegos esvoaçavam na praça – seus guinchos ecoavam nos corredores e as mães escondiam o pescoço das criancinhas. (Trevisan, 1979: 13)

A ambiguidade joga um importante papel ao deixar a interpretação do relato num circuito aberto a todo o tipo de sugestões por parte do leitor. Os habitantes dessa «cidadezinha» levam uma vida sombria, tenebrosa, desesperante, mas não é o seu *modus vivendi* a causa directa da ambiguidade, senão a presença de algo que vai ocupando a «praça» ao mesmo tempo que os obriga a enclausurarem-se nas suas próprias casas. A falta de precisão sobre a natureza desse *algo* situa o leitor frente ao desconhecido, tendo que construir esse silêncio a partir da linguagem textual. E é precisamente nesse silêncio que se apoia toda a narração. Nomeando esse invasor, seria tornar tudo claro e, assim, a narração perderia a razão de ser. A narração está elaborada ao redor desse silêncio ou para que esse silêncio se produza. Apesar de ter aparência de uma adivinha (uma descrição que omite a única palavra que nomeia o sujeito da adivinha), não nos parece que assim seja, porque uma adivinha está construída sobre a certeza de cada um dos anéis ou sobre a palavra ausente e, em «Morte na praça», não sabemos com que palavra preencher esse silêncio, ainda que possa haver algumas soluções e todas tenham razão de ser. As personagens sabem o que o leitor não pode saber, porque o narrador remete-se ao silêncio quanto ao que sabe. Todas as soluções são possíveis, mas nenhuma nos diz o que o narrador sabe. No entanto, sabemos que esse *algo* alude a obsessões, tensões, confusões emocionais e a outros possíveis efeitos.

A frase curta torna-se uma prática expressiva da inquietação desmesurada, do desmoronamento dos valores de um mundo decadente. O medo, a angústia e a insegurança revelam a fraqueza intrínseca dos habitantes, cujo equilíbrio psicológico é tão precário que a menor ameaça desencadeia um comportamento inexorável. A inquietação pode ser provocada por uma atmosfera tensa, hostil, pelos «guinchos ecoavam nos corredores». Essa visão desoladora dos becos escuros da província, numa espécie de filmagens das cenas mais ignóbeis, dá passagem à *imagem-metáfora* dessa literatura que é a do vampiro, que disfarçado, pode ser cada um: «Asas pregadas na porta da igreja um morcego de cigarra na boca» (ibid.: 14).

A tensão que domina neste conto é aquela entre a vida e a morte, representada pela *imagem-metáfora* do vampiro que se insinua em todas as nossas alegrias e estraga o nosso prazer de viver. É a totalidade da vida que nos prende, a consciência que não temos dela mutila-nos, estamos prisioneiros daquilo que vemos, pensamos, tentamos fugir e tentamos encontrar. Isso não se cala nunca, só face a face com a morte, enquanto inevitabilidade humana: «O silêncio crescia no fundo do beco, sob o velho pessegueiro que, pequena cruz ao lado, era a árvore dos anjinhos – os fetos enterrados entre as raízes. Cobria a cidade o segredo mortal» (ibid.: 16).

Temos, então, a morte, invisível, que nos segue ou nos acompanha, que a todos ceifa desde os princípios do tempo, a morte que invade essa «cidadezinha que gira em torno de uma praça», local autónomo relativamente ao mundo exterior do qual está isolado por um «segredo mortal»: «Esquecido de todos, o negro Agenor conversava na esquina com o soldado de lata. Evitando a luz que acendia e apagava, deitava-se ao pé do herói, escutava a grama crescer» (ibid.: 17).

A morte que se aproxima dos homens, morte perfeita como desfecho de um *crime* perfeito, a morte justificada como apaziguador da solidão, numa espécie de tremor interno, de vibração, «folha em branco», não só para a sua vítima, mas também para um leitor desprevenido.

Dalton Trevisan faz uso da *imagem-metáfora* do vampiro, a partir do qual propõe um discurso onde tudo é possível e que cria zonas vazias, de forma que esses vazios convertem-se numa possível distorção do real.

Esses vazios são o espaço de hesitação que, segundo Todorov (1970), constituem a essência do fantástico, de modo que a articulação do invólucro fantástico dá-se, não pela presença de elementos específicos ao nível semântico, mas pela manifestação, ao nível sintáctico, de uma ausência. O que não significa, como é óbvio, que todo o fantástico seja absolutamente estrutural, nem que negue ao fantástico tradicional a possibilidade de leituras simbólicas, nem que todo o vazio se abra exclusivamente na narração.

No conto em questão, «Morte na praça», não se registam acções externas ao real estipulado, mas propõe-se uma presença externa ao real que cria o desassossego, o fulgor incognoscível, a partir de situações em que indivíduos se sentem completamente perdidos, vítimas de um destino implacável que faz abortar os mais modestos dos seus sonhos. Com efeito, soa aqui como um eco do desespero morno, afundado nas areias movediças da rotina e da batalha de antemão perdida do homem contra o tempo.

O medo de morrer e a sede de perdurar encontram-se no instinto mais primordial da carne; por isso mesmo, o vampiro representa, na sua rebelião contra todos os tabus, a angústia mais antiga e mais intensa da humanidade. A angústia diante do desconhecido, a morte.

Berta Waldman, que estudou a figura do vampiro na obra de Dalton Trevisan, afirma que esta é não só conteúdo e recurso formal, mas também uma construção do vazio (Waldman, 1982: 122). Este vazio tece-se nos silêncios que se vão impondo na esfera da palavra. Contudo, silêncio não é ausência. É presença. Presença de algo que habita a linguagem, é a figura do vampiro que surge como forma de forçar os limites da palavra e estabelecer o sentido noutros campos da linguagem.

Para Dalton Trevisan, o mundo e o seu tempo são caracterizados pelo vazio e pela procura da identidade, testemunhos que o conto «Bichos da Noite», em *Desastres do amor* (1968), revela. Neste conto, compreendendo «um narrador não representado que, em terceira pessoa, relata a situação de pânico em que se encontra Pedro, acordado às quatro horas da manhã» (ibid.: 39), detectamos a importância que, no contexto da diegese narrada, é atribuída à imobilidade do tempo cronológico. Se diversas passagens do conto facilmente o atestam, é indubitável que algumas, melhor que outras, são passíveis de ser destacadas da globalidade do enunciado narrativo; são os seguintes casos:

> Quatro pancadas no relógio do hospital (Trevisan, 1993: 98);
>
> Longe, um relógio repetiu as quatro batidas (ibid.: 100);
>
> Se ela voltasse, iria encontrá-lo às quatro em ponto da manhã (ibid.: 104).

É nessa espécie de estatismo temporal que o leitor é informado «que o tempo patina, preso a um momento onde nada começa, onde a iniciativa é cerceada à personagem, onde cada coisa se recolhe em sua própria imagem» (Waldman, 1982: 40). Pode dizer-se que se nos depara uma situação de neutralidade, no que respeita à projecção que o elemento temporal assume, introduzindo-se nas acções, nos acontecimentos, momentos de suspensão em que o olhar é atraído para a personagem, para os objectos, para os animais, «como peças que perderam suas referências com relação a um mundo caracterizado pelo fluir» (ibid.: 40) irrefreável do tempo:

> Mordeu o grito, em pânico. Enxugou na mão o suor gélido da testa. Tateou a mesa-de-cabeceira, deu com o relógio de pulso: quatro da manhã. Hora da velhinha que, ao tremeluzir da lamparina, cabeceia sentada na cama com os pés frios. Do cão sarnento que bate os dentes atormentado pelas pulgas no saco úmido à porta. Da agonia da criancinha com soluço na enfermaria coletiva. Dos cadáveres sem dono, nus e azuláceos, na capela deserta do necrotério. Hora medonha do cataléptico voltar a si para roer as unhas no fundo da terra. (Trevisan, 1993: 97-98)

Imobilizando-se os ponteiros na intimidade do silêncio, «quatro da manhã», emerge, nessa hora terrível, Pedro. Os seus gestos são mínimos: senta-se e enfia os chinelos, detém-se frente ao espelho, vai à cozinha, acende a luz e senta-se à espera

do dia. Ao deter-se frente ao espelho, Pedro enxerga nele o pai. A partir daí, o clima de inquietação, de mistério e de confusão instala-se, não só pela suspeita do encontro com o fantasma *post-mortem* do pai, mas sobretudo porque na mente do protagonista há uma confusão de elementos:

> Cada manhã, ao fazer a barba, investigava as feições do desconhecido – um rosto submerso na água. Divertido, não fora a mão trêmula agarrada à navalha, estudava os traços do outro – alheios e vagamente familiares. Não era a sua cara perdida: a mancha esbranquiçada ao fundo era do pai morto (ibid.: 98).

Assim, num ambiente de inquietação, a sombria e acusadora figura paternal surge para prolongar o tormento de Pedro, provocando nele um paroxismo psicológico de morte e deterioração onde a «miséria» e «pavor» se acumulam. Tal como refere Waldman, «Pedro não é Pedro, é um múltiplo do pai, e ambos se confundem com a criancinha em sua mão – "verme", "sanguessuga"; todos eles, à maneira do legendário vampiro, produtos de uma seriação» (Waldman, 1982: 42).

Porém, Pedro, depois de se deixar arrebatar pelo redemoinho estranho de um confronto com o espectro do pai, mostrar-se-á céptico e especulará entre relegar o fantasma para o arsenal de que se compõe a sua vida inconsciente ou admitir a hipótese da sua existência:

> No escritório esperava, a toda hora, que alguém denunciasse a usurpação, afirmando em tom sinistro de brincadeira que o defunto era maior. Os conhecidos, descobrindo ironicamente o chapéu, cumprimentavam-no pelo nome e pretendiam não descobrir a mistificação, submetendo-se ao jogo macabro. Com alívio, dava-se conta de que também eles sofriam igual metamorfose. (Trevisan, 1993: 98-99)

Por alguns momentos, Pedro vive nesse espaço de incerteza que separa o vivido do sonhado. O seu espírito queda-se na ânsia duvidosa de inscrever o mistério no domínio do irracional e, por conseguinte, de o diluir enquanto experiência real ou, pelo contrário, no medo e no mal-estar da efectiva ocorrência da manifestação. Contudo, o leitor sente, de antemão, que toda a encenação não passa de uma crise de loucura do protagonista, de um sintoma de desequilíbrio psicológico de um ser perturbado pelo pavor da morte: «No aquário a água apodrecia. Desde a morte do último peixinho vermelho, não tivera coragem de comprar outros, para não testemunhar algum dia o seu fim» (ibid.: 99).

Tal como Pedro, o sono da morte pesava aos peixes «nos olhos sem pálpebras» e, «doentes à flor da água», iam aos poucos sendo arrastados para o fundo. Para que renovar os peixes no aquário, se o seu fim é iminente? Neste momento, real e imaginário cruzam-se para envolver Pedro em tudo o que o constituem: «morte e deterioração que ao mesmo tempo o sustêm e o devoram» (Waldman, 1982: 43). Essa dualidade é

como um castigo diante da equívoca pretensão de negar a morte mediante o silêncio da noite: «Sempre a quarta hora sinistra da noite. A mais longa, que aflige os insones, não passa nunca» (Trevisan, 1993: 101).

A noite, com a sua ambiência fascinante, assombrada e apelativa, favorece o regresso ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, onde o inconsciente se liberta e metamorfoseia desejos, vindos das profundezas do inconsciente, quebrando a incompatibilidade entre duas ordens ou dois mundos que mutuamente se desmentem.

Na cozinha, Pedro, na ânsia de saciar a sua sede, dirige-se para a torneira, sustendo imediatamente «o pé no ar – uma barata no ladrilho» (ibid.: 101). O protagonista examinou-a com repugnância:

> O copo na mão, dirigiu-se para a torneira. Sustou o pé no ar – uma barata no ladrilho. Embora o clarão deslumbrante nas paredes brancas e o pé erguido sobre a sua cabeça, não cuidava de fugir: morta ou ferida? Pedro agachou-se, estudou com repugnância a bicha em decúbito dorsal. (ibid.: 101)

Embora a repugnância com que o narrador diz que Pedro examina a barata, os diminutivos afectivos que lhe atribui desmentem-no, ou acresce repugnância a certa efectividade:

> Não se erguia para escapulir, agitava as patinhas, inclinava-se de um a outro lado da carapaça (ibid.: 101);
>
> Se não havia sangue, o estouro da casca seca era o berro de dor da bichinha (ibid.: 101);
>
> Assustada com o brilho do óculo, a criatura começou a girar a pata direita, ganhando impulso e, súbito, rodando as patinhas todas, forcejou por elevar-se com um salto. (ibid.: 102)

Desnorteado, Pedro não se decide a matar a barata ou a deixá-la viva. Porém, o seu movimento vai no sentido de matá-la, repetindo o gesto que remete a outra barata morta por ele no passado: «Da única barata que pisara, guardava o eco do seu estrondo. Estalo pungente que o deixara de boca aberta, remorso fininho no peito. Se não havia sangue, o estouro da casca seca era o berro de dor da bichinha» (ibid.: 101).

Enquanto não se decide a matá-la ou deixá-la viva, a barata vai sendo caracterizada como humana: de «patinhas» passa o narrador a referir-se a «perninhas» e logo a seguir «coxas»; em vez de «pêlos», «cabelinhos»:

> Conseguiu apenas deslocar a sambiquira e a tentativa extinguiu-se em demorada convulsão da perninha direita Quieta, esgotada do esforço, murchos os dois apên-

> dices da cabeça, imóveis as seis patas – minúsculas e estreitas ao lado do focinho, desenvolvidas e grossas na extensão do corpo, sendo as duas últimas, junto ao rabo, compridas e de coxas possantes.
>
> [...] Tateia docemente o ar com a perninha, a primeira à direita, quando o homem descobre que é perna cabeluda – todas as patas eriçadas de cabelinhos crespos. (ibid.: 102)

Atribuídas características próprias de pessoas, a actividade de matá-la é substituída pela de assassinar: «Debatia-se na aflição de assassiná-la: embebê-la em álcool e acender um fósforo» (ibid.: 103).

Até este momento, o narrador estabeleceu a identificação entre os dois. Segundo Waldman, «um se prolonga no outro e ambos pertencem à mesma matéria. Mas a barata, no processo de antropomorfização a que é submetida, vai-se preparando para assumir a alteridade» (Waldman, 1982: 45).

A metamorfose do homem em animal e a atmosfera claustrofóbica com que se caracterizam os espaços do mundo real são indícios da influência de um escritor do fantástico contemporâneo: Franz Kafka. Dalton Trevisan demonstra nitidamente uma influência deste escritor checo, que está bem patente na profunda análise introspectiva e de situações estranhas, parecidas e, ao mesmo tempo, distintas das reais. A renovação que os textos de Kafka supõem no género fantástico também se plasma no conto «Bichos da Noite», onde o sobrenatural acaba por ser algo natural. Esta *regra* aplica-se ao conto de Dalton Trevisan: a história adoece de uma irrealidade que irá ver-se como algo natural. A importância do humano, presente em Kafka é outra característica das analogias que comparte o conto «Bichos da Noite» com o escritor checo: tudo gira em torno de um indivíduo e os seus avatares num mundo que se desfaz. Contudo, a metamorfose do homem em animal, no conto de Dalton Trevisan, «não se dá objectivamente, mas na representação verbal que dela faz o narrador. Humanizada, ela se liga ao inseto de Kafka» (ibid.: 46).

Debatendo-se entre a fascinação e o nojo, ao mesmo tempo que ocorre a Pedro «esmagá-la sob o pé da mesa, que nunca mais poderia arredar, para não expor o cadáver», ele a olha «da porta com ternura» (Trevisan, 1993: 103). Contudo, esse olhar ganha reciprocidade. Por um lado, a sensação de estar a ser observado o inquieta: «Perturbado, sentia a barata às suas costas» (ibid.: 102); por outro, evoluindo a sensação, colocam-se frente a frente e intrigada espia-o «do seu canto escuro» (ibid.: 104). Homem e barata coexistem e assumem o dualismo. Deste modo, o leitor está perante a temática do duplo: a transformação do homem em animal. A bestialidade é uma forma de alteridade física. A metamorfose é apenas um modo de desdobramento que reflecte um conflito entre as duas partes adversas de uma personalidade.

A transformação de Pedro em animal preenche o horizonte imaginário do nosso tempo como expressão da quebra de um dos fundamentos centrais da modernidade. Perdeu-se o último critério da identidade humana, ao perder-se uma imagem: a afirmação da permanência do *eu*, sobre a qual a cultura moderna assentara uma razão única e auto-suficiente. À imagem da estabilidade, Dalton, tal como Kafka, opõe a da sua transformabilidade. O homem/barata de Dalton introduz-nos na poética do vazio: o *eu* pensante apenas vê o processo da sua transformação. O *eu* aparece fraccionado para dar lugar a um *outro*, na tentativa de se dizer e conhecer a si mesmo.

O *outro*, metamorfoseado em animal, remete-nos de imediato para a imagem do vampiro, devido às insistentes referências ao seu coração oco, à carência de sangue e à sua tumba:

> Se não a matasse, prendendo-a na caixa de fósforo e atirando-a fora? Ainda que a apanhasse, com tempo de correr a tampa sobre ela, como carregar a coisa no bolso, sabendo que se mexia lá dentro, escutando nas frágeis paredes o arranhar de suas patas?. (ibid.: 103)

A tumba é o *habitat* do vampiro, assim como a caixa de fósforos é o cerco da barata, tal como a casa de Pedro é o seu, onde ele arranha a vida e as coisas com as suas mãos trémulas e tacteantes.

A casa, esse lugar claustrofóbico e inóspito, materializando uma realidade física, representativa de um mundo real e cognoscível, funciona como espaço de clausura, porque é nela que a personagem se sente cercada pela angústia sem saída, a morte. «Enquanto o pai, os peixes, a criança o impelem para a morte, a barata insufla-lhe vida» (Waldman, 1982: 51). No entanto, esse sopro dá facilmente ao leitor um travo de absurdo, de efemeridade, já que tem como finalidade a destruição gradual, mas implacável, da existência humana.

Para além disso, Pedro, tal como Gregor Samsa, foi abandonado pela família, mais propriamente pela irmã, já que, se ela regressasse, a acolheria sem ódio e sem medo, e iria encontrá-lo nessa hora sinistra da noite, quatro em ponto da manhã:

> Dirigiu-se ao quarto, com a esperança de dormir um dia. Até merecer o sono, haveria muita madrugada de luz acesa na cozinha. Se a irmãzinha voltasse, saberia acolhê-la sem ódio e sem medo, ainda que, fantástica e pardacenta como o remorso, estivesse sentada na sua cadeira e comesse do seu prato. Se ela voltasse, iria encontrá-lo às quatro em ponto da manhã. (Trevisan, 1993: 104)

Apesar de tudo, esse estado equívoco de vigília, em que Pedro luta entre o desejo premente de dormir e a impossibilidade de o fazer, já que para merecer o sono muitos outros obstáculos terá de enfrentar, surge, tal como refere Waldman,

> como uma transgressão, como uma alteração do ritmo vital porque implica estar «vivo» num espaço de indeterminação, engendrador tanto do sono como de seu símile, a morte; do novo dia, como de monstros. Esse é o espaço preferido do Vampiro, porque homólogo a sua indeterminação ontológica: morto-vivo, nem morto nem vivo. (Waldman, 1982: 50-51)

O não-morto, tecendo-se nos vazios da esfera da palavra, denuncia um pessimismo que a razão consciente não é capaz de destruir, pois o estado dessa razão consciente não é mais do que esgar grotesco da dor profunda, manifestação bem vincada do pavor da morte.

Esse pavor da morte, do não-ser, que Dalton Trevisan quis velar sob a *imagem-metáfora* do vampiro, serve para ilustrar o absurdo da existência humana. A degradação da vida, o desespero, a solidão e a miséria, entre outros, inscrevem-se nos seus contos como *imagens-metáforas* desmesuradas que reflectem a inquietação da existência, de uma inquietação profunda que a todos subjuga.

Bibliografia

AUBRIT, Jean-Pierre (2002). *Le conte et la nouvelle*. Paris: Armand Colin.

BRUNO, Haroldo (1979). «O trágico-grotesco ou da arte da elipse». In Trevisan, Dalton. *Morte na praça*. 5.ª ed. Rio de Janeiro: Record.

KAFKA, Franz (2005). *A metamorfose*. Lisboa: Relógio D'Água.

TODOROV, Tzvetan (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.

TREVISAN, Dalton (1979). *Morte na praça*. 5.ª ed. Rio de Janeiro: Record.

(1993). *Desastres do amor*. 6.ª ed. Rio de Janeiro: Record.

(1994). *Cemitério de elefantes*. 9.ª ed. Rio de Janeiro: Record.

WALDMAN, Berta (1982). *Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. São Paulo: HUCITEC/UNICAMP.

Resumo: Recorrendo à *imagem-metáfora* do vampiro, a partir da qual propõe um discurso que cria zonas vazias de grande abertura que se tecem nos silêncios na esfera da palavra, o escritor curitibano subverte o real, que não é apenas uma prova de mestria técnica, mas também uma forma de expor as dilemáticas contradições do homem.

Abstract: By resorting to the *image-metaphor* of the vampire, according to which we have identified a discourse that includes voids with great openness, woven in the silence created in the sphere of the word, these stories promote a subversion of our notions of the real, both a proof of technical expertise and a form of exposing the contradictions of the human being.

Poéticas da morte no conto de Mia Couto

Ana Maria Soares Ferreira

ESTGA - UA

Palavras-chave: Mia Couto, literatura moçambicana, morte, mortos, religiões tradicionais africanas.

Keywords: Mia Couto, Mozambican literature, death, dead, traditional African religions.

1. A morte na África negra

Ceux qui sont morts ne sont jamais partis
Ils sont dans l'ombre qui s'éclaire
Et dans l'ombre qui s'épaissit,
Les morts ne sont pas sous la terre
Ils sont dans l'arbre qui frémit,
Ils sont dans le bois qui gémit,
Ils sont dans l'eau qui coule,
Ils sont dans l'eau qui dort,
Ils sont dans la case, ils sont dans la foule,
Les morts ne sont pas morts.

Diop, 1961: 174.

O Homem é o único ser que sabe que deve morrer; mas o conhecimento dessa inevitabilidade não deixa de fazer da morte um facto da vida gerador de angústia, alienação e medo. Por isso, a morte não é só um acontecimento biológico, que deixa um resíduo, o cadáver, mas também, e sobretudo, um dado sociocultural pelas crenças ou representações que ela suscita e pelas atitudes e ritos que desencadeia e que têm como principal objectivo ultrapassar a angústia da morte e do morrer.

Universal, a angústia da morte marca o ser humano em qualquer tempo, lugar ou cultura, embora com diferenças que se prendem com a forma como os homens a concebem e representam. Nas sociedades ocidentais industrializadas a morte é hoje vista frequentemente como um acontecimento «contra-natura», em que o indivíduo é «traído» por uma natureza que, apesar de todos os avanços da tecnologia, ainda não se consegue dominar. Por isso a morte é geradora de temor, incompreensão e sofrimento, sobretudo num contexto em que ela acontece no ambiente despersonalizado das unidades de saúde.

Já os povos que vivem no contexto de sociedades pré-industriais não vivem, geralmente, no temor da morte, pois não atribuem, como o faz o homem ocidental, um papel importante à individualidade da pessoa. A sua mentalidade participativa impede-os de ver a morte como uma separação definitiva e irreparável, o que, para alguns autores, pode explicar o seu sólido equilíbrio psicológico e a raridade de nevroses e de suicídios, contrariamente ao que acontece no mundo ocidental. Além disso, nas sociedades tradicionais a morte não suscita o sentimento de ausência e sobretudo de perda irreversível e insubstituível, o que se exprime em procedimentos como a adopção do criminoso que assume o lugar da vítima, a reencarnação, o papel da família alargada, ou os casamentos fantasma para dar uma descendência ao defunto. Nas sociedades industrializadas, pelo contrário, vive-se num quadro estrito de famílias nucleares e o princípio da individuação torna impossível ou impensável a substituição automática do defunto.

Por exemplo, em África, se os mortos ocupam um papel central na vida social[1], eles não deixam de ser colocados no seu lugar, isto é, o culto que lhes é dedicado é exterior e institucionalizado (Bastide, 1968: 102-105). Já nas sociedades ocidentais, os defuntos, exorcizados em vão, tornam-se actividades interiores ao Homem, fantasmas, formas obsessivas do inconsciente. Nas comunidades tradicionais africanas, o diálogo entre vivos e mortos é benéfico; nas sociedades ocidentais, um monólogo sem fim, estéril e debilitante.

O conceito de morte mostra-se, assim, heterogéneo e múltiplo, apesar de os traços comuns serem muitos. Sob o triplo plano do percebido, do vivido e do imaginado, se a morte é fugidia, inefável, os processos irreversíveis associados à morte não enganam: degradações energéticas, mudanças radicais de estado, etc. Os seres vivos envelhecem, sob a acção do tempo, agonizam, extinguem-se; os cadáveres apodrecem, depois mineralizam-se antes de se transformarem «em pó», segundo o termo bíblico.

Por outro lado, há vários tipos de morte. A morte física, ou queda na entropia que toca o corpo-máquina; a morte biológica, que recai sobre o cadáver, sede de um longa tanatomorfose (frio, rigidez, lividez, apodrecimento, estado último da mineralização);

---

[1] Sobre a centralidade da morte nas religiões tradicionais africanas, vide Junod, 1996, Thomas e Luneau, 2004 e Mbiti, 1991.

a morte psíquica, que é a do louco, encerrado no seu autismo; a morte social, que se manifesta no encarceramento e na institucionalização, na rejeição ou marginalização social, no abandono; a morte espiritual, a da alma em estado de pecado mortal, segundo o dogma cristão. No entanto, o que é comum a todas estas formas de morte é a ruptura, já que mortos e enlutados são física e psicologicamente rejeitados do mundo dos vivos.

O lugar de eleição que a morte assume nas concepções religiosas africanas visa precisamente fazer face ao caos provocado por essa ruptura. Não se deve, no entanto, depreender desse facto que as religiões tradicionais da África negra se fixam obsessivamente na morte. Todos os procedimentos em redor da morte têm como objectivo, antes de mais, repeli-la ou, quando ela se instala, conjurar os seus efeitos, isto é, assegurar a sobrevivência do grupo. «Os nossos filhos são a nossa ressurreição», diz-se. De facto, no pensamento africano, o problema central é a Vida[2]. No seio de uma natureza hostil, o negro africano deve, com técnicas de eficácia limitada, fazer face a um futuro recheado de inseguranças. A religião animista é uma resposta a essa angústia: na falta de uma intervenção material sobre o mundo, ela oferece os recursos de um imaginário rico em símbolos que giram em volta de uma mística da Vida. O bem confunde-se com o que aumenta a vida e o mal define-se pelo que a diminui ou lhe põe um termo.

E a verdadeira vida é aquela que se exprime no corpo são e fecundo, ela desabrocha no corpo e demonstra-se pelo corpo a partir do qual os simbolismos se edificam. O corpo intervém como o referencial privilegiado que dá conta da organização do mundo: «O corpo do homem é o universo em miniatura», diz um provérbio bambara. Mais, o corpo não é o que separa, isola e se fecha sobre si mesmo; ele é o que une, permite a relação entre o mundo visível e o mundo invisível, relação essa que não deve perturbar a harmonia das forças vitais.

Por isso, as religiões africanas não assentam numa vida além-túmulo a assegurar, de tal maneira que o centro de gravidade do religioso bascule entre a vida terrestre e uma vida sobrenatural, invisível. A referência aos antepassados é um aspecto importante das religiões africanas, mas a sua importância assenta nos problemas da vida terrestre concreta, como existência familiar contínua através das gerações num dado lugar.

Da mesma forma, por detrás dos vários ritos, esconde-se o desejo de viver. A morte e os rituais que a assinalam tornam-se o mediador através do qual a vida manifesta o seu inesgotável poder de renovação e de originação: a morte, em suma, constitui a grande vitória da vida. O homem africano não ignora a morte, pois sabe que vida e morte são diferentes mas indissociáveis: a criança que nasce transporta consigo a

---

[2] Henri Maurier defende que as religiões tradicionais africanas se centram num humanismo biológico, isto é, marcado pela lógica do que vive (Maurier, 1997: 28).

promessa da morte, ela é já um «morto em potência»; mas o velho que morre continua a sobreviver na sua descendência. Por consequência, é necessário proclamar a importância da morte, uma vez que ela é o acontecimento biológico que torna possível a sobrevivência da espécie e assegura, com a renovação que suscita, as suas possibilidades de mutação. Por isso, conclui Louis-Vincent Thomas, «antithèse de la vie, la mort en est le complément nécessaire» (Thomas, 2000: 60).

Mas como é, de facto, concebida a morte pelas culturas tradicionais africanas? No seu estudo sobre a cultura Teve, Eduardo Mouzinho Suana define a morte como «essencialmente, um estado de vida diminuída na forma de um espírito capaz de vir animar um novo ser humano ou apenas susceptível de continuar como tal, a conviver com a família na manutenção da perenidade da linhagem» (Suana, 1999: 87).

Desta forma, a morte é vista como o momento em que o espírito se separa do corpo. No entanto, o espírito paira perto do corpo ou da casa do morto e a sua entrada no mundo dos espíritos faz-se de forma progressiva, assemelhando-se a uma viagem em que, com a ajuda dos rituais levados a cabo pelos vivos, o espírito do morto se integra no invisível. Por essa razão, é necessário levar a cabo os ritos fúnebres adequados para o mandar embora e juntar-se aos outros espíritos.

O espírito não perde a identidade que tinha quando era uma pessoa viva, já que, no contexto das cosmogonias tradicionais, acredita-se que quando um ser humano morre e é sepultado, o seu espírito permanece enquanto manifestação do seu poder e da sua personalidade. Desta forma, a morte, em vez de significar o fim da existência humana, constitui-se apenas como a transição para uma nova dimensão existencial. Por isso, ela aparece como um princípio geral de renovação no seio da pirâmide dos seres e, consequentemente, da grande vitória da vida.

Através dessa transição, o ser humano aproxima-se progressivamente do Além (por vezes muito próximo) dos antepassados. A possibilidade destes últimos de compensar a forma do poder pela forma do saber e a eventualidade de uma reencarnação mostram que a morte não é a negação da vida, mas a sua concretização, o seu cumprimento pleno.

A morte é, assim, simultaneamente, ruptura e continuidade, já que se é uma mudança de estado (uma ruptura), esta mudança significa mais a permanência da vida (continuidade) do que a sua destruição. Aliás, é uma crença geral da África negra que a vida não cessa totalmente depois da morte. Ela é não só um estado provisório – a ideia de aniquilação total e definitiva repugna o africano -, mas o morto é um vivo de uma outra espécie, que atinge um novo estado[3], apesar de, frequentemente, o novo

[3] A visão da morte como, simultaneamente, um momento de ruptura, mas também de continuidade, é afirmada por Thomas e Luneau: «La mort pourrait se définir comme séparation (comme rupture d'équilibre) entre les constituants du moi suivie d'une destruction immédiate ou progressive, totale ou partielle, de certains éléments tandis que les autres sont promus à un nouveau destin. Ainsi, si elle apparaît comme

ser repetição simbólica do antigo: a vida no Além permanece idêntica à vida na Terra (os mortos comem, bebem, cultivam os seus campos, etc.); o recém-nascido lembra os traços do antepassado que ele reencarna.

A morte de um indivíduo – sobretudo se é jovem e vigoroso – é sempre sentida pelo grupo como um atentado grave à sua coesão e à sua permanência. Ora, a consciência colectiva preocupa-se sobretudo com a sua unidade e perenidade. Através dos meios rituais de que dispõe (exibição dos mortos, invocação dos antepassados nas orações e ritos sacrificiais), o grupo assegura a sua salvação pela derivação em direcção ao simbólico. A morte aparece como uma privação existencial – a existência sendo a do indivíduo – e não como uma negação essencial. A vida, no sentido mais profundo, não é individual, e a morte joga sobre a manifestação secundária, o indivíduo.

Assim, a antinomia continuidade-ruptura esconde uma oposição mais profunda entre o individual – que é aparência sensível – e o colectivo. A morte, concebida como uma destruição do singular e do aparente (o indivíduo), reduzida, no estado de puro imaginário, é compensada por um jogo de crenças que derivam em direcção ao simbólico, uma vez que a morte implica uma totalidade orgânica de símbolos que permitem não só explicar a sua origem, sublinhar a sua presença, exprimir os seus aspectos, as suas modalidades, os seus momentos, mas também e sobretudo ultrapassá-la.

Tudo se passa como se a consciência colectiva, que se alimenta da Vida, encontrasse no mundo dos antepassados a razão da sua perenidade. A morte pode, assim, definir-se como a mediação do individual em direcção ao colectivo, considerado no que ele tem de mais seguro, a comunidade dos antepassados que, nas palavras de L.-V. Thomas e R. Luneau, «n'est rien d'autre que la conscience collective transcendée, sublimée, hypostasiée» (Thomas e Luneau, 2004: 103), uma projecção na utopia (um mundo ideal) do desejo do grupo se perpetuar indefinidamente.

O morto é morto sem, no entanto, ser anulado, já que continua a ser aquele que, durante a sua vida, a promoveu e a multiplicou. Como tal, ele não é apagado nem negado. Apenas atinge um outro estado, acrescido de novos poderes, que lhe permitem interferir na existência dos vivos, assegurando ao grupo a harmonia e a estabilidade:

> Na visão tradicional africana, a morte é entendida como sendo uma mudança, uma transformação do estado visível (material) para o estado invisível ou espiritual. Com efeito, o Povo Teve considera que os homens quando morrem adquirem novos poderes sobre-humanos que lhes permitem actuar em benefício das suas famílias e da comunidade humana em geral. Acreditam que os Antepassados desempenham um papel exclusivo de medianeiros entre o Ser Supremo e os seres vivos (homens) e devem

---

la *destruction du tout* (la personne) dans son unité et son harmonie, elle n'est jamais *destruction de tout*; en ce sens on a pu y voir un passage, une mutation, un changement d'état ou de statut» (Thomas e Luneau, 2004: 246).

> ser venerados. (...) a morte não é considerada como o destino da vida humana, mas como uma mudança da vida e continuação da existência sob outras formas e noutras circunstâncias e estados. (Suana, 1999: 33-34)

Também Thomas e Luneau defendem que, para o negro africano, os mortos existem e manifestam-se permanentemente, mas existem algures, e sob o estado de forças espirituais; eles fazem os vivos participar no seu fluxo vital, continuam a sua existência nos seus sucessores e só estão verdadeiramente mortos quando deixam de ter descendentes que sacrifiquem em sua intenção. Vivos e mortos estão, assim, intimamente ligados numa dialéctica de reforço, já que o antepassado se alimenta dos sacrifícios oferecidos pelos vivos e não é nada sem eles, ao passo que o vivo encontra no antepassado um protector e a garantia de continuidade do filão parental.

Esta concepção dos mortos concilia-se com as crenças africanas, que se fundam numa simbiose do visível e do invisível, do Homem e do Cosmos, num entendimento holístico da inseparabilidade das esferas física e espiritual da vida, marcadas que são pela abolição das percepções dualistas, da dicotomia cartesiana corpo/mente e pelo reconhecimento das conexões escondidas em toda a existência.

A crença na existência de um mundo dos espíritos, sempre activo e interagindo com o mundo dos vivos, revela que, para os africanos, os mortos não estão mortos no sentido final da palavra. Apesar de invisíveis, são forças nas vidas dos vivos e podem ser chamados para guiá-los e protegê-los, assumindo um lugar de destaque no seio da família, que deve recordá-los através de cerimónias e rituais vários:

> Os espíritos dos mortos, através dos vivos, exercem uma influência poderosa sobre a sociedade, guiando e controlando a vida dos seres humanos, protegendo-os contra a doença e a desgraça e garantindo o bem-estar social. (Honwana, 2003: 15)

Por isso, muitos são os autores que definem a família africana como uma comunidade constituída tanto pelos seus elementos vivos como pelos mortos:

> O grupo familiar maconde não tem os limites da vida física; os seres humanos que o constituem vêm de um outro mundo, impreciso e estranho, e após a morte continuam nesse outro mundo do além. Nem o que estava antes, nem o que vem depois, deixa de ser vida, se bem que uma vida um pouco diferente desta em que nos movemos. (Dias e Dias, 1970: 159)

Mas a relação dos antepassados com os seus familiares é ambígua, uma vez que eles podem ser punitivos, benevolentes e até mesmo caprichosos[4]. Por exemplo, quando

[4] «O seu carácter é o das pessoas velhas susceptíveis, sensíveis a toda a falta de respeito ou de atenção por parte dos seus descendentes. Desejam que se pense neles, que se lhes faça oferendas. Parece que não têm necessidade de coisa nenhuma, pois que vivem na abundância; no entanto, exigem pontual

ocorrem situações de doença ou de infortúnio na família, as causas podem ser atribuídas a estes espíritos. Assim, para pôr um termo ao problema é necessário satisfazer os espíritos quer pela realização de certos rituais, quer cumprindo os seus desejos, quer ainda corrigindo quaisquer falhas na conduta dos vivos relativamente a eles. No entanto, geralmente os espíritos dos que morreram recentemente são benevolentes para com os seus familiares, desde que sejam recordados e tratados adequadamente.

Conclui-se, então, que, mortos, os indivíduos ganham importância, poder, influência e sabedoria para guiarem e ensinarem os que continuam no mundo dos vivos. São, assim, capazes de proporcionar o bem-estar, a unidade e a paz da comunidade. Nas sociedades que Roger Bastide caracteriza como «des sociétés à enrichissement progressif de la personnalité» (Bastide, 1970: 12), o indivíduo passa do estatuto inferior de adolescente ao estatuto de adulto, depois ao estatuto de velho e, finalmente, ao estatuto, mais elevado, de antepassado. A morte, neste caso, não é mais do que uma etapa obrigatória da ascensão do Homem, uma espécie de promoção social em que os indivíduos se aproximam progressivamente do Macro-Tempo, tornando-se os mais velhos. A sua idade, que é superior à dos seres humanos, obriga estes últimos a respeitá-los, da mesma forma que os mais novos têm de respeitar os mais velhos nas sociedades tradicionais. Relativamente aos espíritos, os homens são a geração mais nova e a etiqueta social exige que eles respeitem aqueles que se instalaram definitivamente no Macro-Tempo[5], propiciando, dessa forma, uma interacção profíqua com o Além.

2. Poéticas da morte no conto de Mia Couto

> Sorte têm estes meus amigos que acreditam que todo o dia é o terceiro, apto a ressuscitações.
>
> Couto, 1996: 51.

Como vimos, os mortos são uma presença constante no dia-a-dia das comunidades tradicionais, constituindo-se como reguladores e juízes da vida individual e colectiva, pelo que o grupo leva a cabo vários rituais que têm como objectivos preparar e facilitar a viagem dos defuntos para o Além, propiciá-los, favorecendo a sua bondade e protecção, e também proteger a comunidade da desordem e perturbação provocadas pela morte, assegurando a sua sobrevivência e a sua regeneração[6].

---

observância dos deveres que os seus descendentes têm para com eles. (...). São ciumentos e vingam-se quando os esquecem. O único pecado que, a seus olhos, parece digno de punição, é o de se descuidarem deles» (Junod, 1996: 364-365).

[5] Sobre a noção de Macro-Tempo, vide Mbiti, 1989: 22 ss.

[6] Em «O calcanhar de Virigílio», encontramos referências aos vários rituais de morte. O que se espera da viúva é que chore, exteriorizando o desgosto e a tristeza. Muitas vezes, o choro dos presentes não tem

Não surpreende, por isso, que a morte surja com frequência nas literaturas africanas, revelando-se o seu tratamento literário, assim, mais uma forma de construção da identidade, que tem como primeiro passo o exame do passado, da «árvore memorável que encerra o enigma da nossa filiação», como diz G. Ngal, reflexo da necessidade do Homem em se situar num *continuum*[7].

> Toutes ces littératures son, en effet, animées par ce «soufflé des ancêtres» cher à Birago Diop et glorifient l'osmose entre le passé et le présent, entre les divinités et les mortels. (...) Tous les textes insistent sur cette filiation entre vivants et morts (...). (Coussy, 2000: 8-9)

Além disso, a presença da morte é igualmente um reflexo do contexto histórico e social da África, marcado por factores naturais, como a seca e as pragas, mas também por uma história de colonialismo e pelas sucessivas guerras que têm assolado muitos países do continente africano, condenando-os à devastação e ao sofrimento.

E os escritores africanos, atentos ao contexto histórico, não podem deixar de retratar nas suas obras uma visão quase apocalíptica de comunidades à beira do colapso, em que a morte e a destruição são omnipresentes.

A literatura moçambicana não escapou a esta tendência, consequência, aliás, de um passado recente marcado pela guerra da independência e sobretudo por uma guerra civil que devastou o país, provocando milhares de mortos e deslocados, pondo a nu as piores características do ser humano e alterando de forma indelével as estruturas sociais tradicionais.

É, por isso, sem surpresa que constatamos que um autor maior da jovem literatura moçambicana, como se nos afigura, actualmente, Mia Couto, elegeu a morte como um dos temas centrais da sua obra narrativa, reflectindo sobre a condição do homem moçambicano, mas também dando expressão às crenças ancestrais sobre a morte e os mortos, caracterizadas por uma concepção muito particular da morte e da relação entre os mortos e os vivos, uma espécie de determinismo que explica e implica o destino dos vivos em função da vontade dos antepassados. Esta partilha do mesmo espaço pelos vivos e pelos mortos, pelos deuses e pelos espíritos da natureza é, aliás, na opinião do escritor moçambicano, um factor que distingue as literaturas africanas das literaturas

---

«conteúdo», faz parte apenas do ritual, da vivência comunitária. O choro surge, assim, como «partilha» com a comunidade do luto e da dor: quanto maiores forem as manifestações de luto, melhor juízo a comunidade fará (Couto, 2001b: 53).

[7] Esta ideia de *continuum* interminável encontra-se plasmada nas palavras do narrador de «Mulher de mim», que afirma «(...) os mortos, os viventes e os seres que ainda esperam por nascer formam uma única tela» (Couto, 2001: 125). A perpetuação do ser e da comunidade está, assim, assegurada. A fronteira entre vida e morte é frágil e é ultrapassada pelo sonho, momento em que os seres humanos contactam com as suas vidas passadas e futuras, ponto de convergência entre os vários «reinos» que compõem a humanidade.

da América Latina, com as quais são frequentemente comparadas, já que a presença da morte e dos mortos se reveste de uma dimensão religiosa e sagrada, reflexo da relação íntima do homem africano com o transcendente e da crença de que a morte não é ruptura e anulação definitivas, mas sim continuidade e prolongamento da vida:

> **P.** – A morte aparece frequentemente nos teus contos. Faz um pouco pensar na literatura latino-americana.
>
> **M. C.** – Sim, mas existe uma diferença[8]: no realismo latino-americano é um acontecimento, digamos, definitivo; neste caso, aqui, a morte é uma espécie de passagem, de transição: os mortos ficam presentes depois. É o que se passa em África, a morte é simplesmente uma mudança de estado: os mortos não são arrumados num lugar inacessível, eles ficam presentes no nosso seio. Penso que isso está um pouco latente aqui nos textos. Também é preciso dizer que Moçambique é um país em que a morte hoje é frequente. Não é possível separar qualquer ficção que se faça hoje em Moçambique da morte. Nos dez últimos anos aquela guerra fez um milhão de mortos, directa ou indirectamente. Isso forçosamente tem que transparecer na literatura. Há casos em que – por exemplo, no conto «A fogueira» – acaba por ser mais importante a cerimónia do enterro, os preceitos que se devem seguir para que os mortos tenham o seu lugar tranquilo assegurado, do que o próprio facto em si de morrer.
>
> Ali, naquele contexto, é fundamental que cumpras estes regulamentos que te tranquilizam que o morto não ficará em estado de conflito. (Laban, 1998: 1026-1027)

Se, como afirma Acubar Aboobacar, em «O abraço da serpente», «o avesso da vida não é a morte mas uma outra dimensão da existência» (Couto, 2001b: 107), não admira que a obra narrativa de Mia Couto esteja recheada de mortos que retornam ao mundo dos vivos e com eles interagem, condicionando as suas vidas, dando-lhes orientações, fazendo-lhes revelações, em suma, assumindo-se como aqueles «que nos fazem existir e nos dão e retiram nossos nomes» (ibid.: 141).

Gilberto Matusse realça o papel central do «motivo do regresso do morto e da sua intervenção corrente nos assuntos dos vivos» na «abolição total da lógica natural em Mia Couto» (Matusse, 1998: 165), já que a presença dos mortos no mundo dos vivos é aceite pelas personagens como algo natural, não constituindo factor de surpresa ou de temor, expressão de uma cosmovisão que vê nas forças invisíveis a origem e a explicação para o que acontece na Terra e que concebe um mundo que é feito do visível, daquilo que os sentidos percepcionam, mas também do invisível, do que não é

[8] Mais tarde, em 2002, Mia Couto volta a afirmar: «É muito arriscado dizer que isto ou aquilo é uma característica de África. Mas há de facto coisas que se pode dizer que são a essência... é este o medo que eu tenho das palavras... Mas, por exemplo, a relação entre os mortos e os vivos é profundamente diferente em África, é verdade. Por razões desta religião que não tem nome» (Pratas, 2002: 56).

imediatamente percepcionável, mas que existe e marca a vida com a sua lógica muito própria.

De facto, muitos acontecimentos maravilhosos são interpretados pelas personagens como acção dos mortos, que dessa forma se manifestam junto dos vivos, punindo-os pelos seus desmandos, como explicam as personagens de «Pranto de Coqueiro»:

> Mas o sagrado tem seus métodos, as lendas se sabem defender. Variadas e terríveis maldições pesam sobre quem colhe ou vende o proibido fruto. Os que compram apanham a tabela. A casca sangrando, as vozes chorando, tudo isso são xicuembos, feitiços com que os antepassados castigam os viventes. (Couto, 2001b: 91)

Os códigos de conduta dos homens surgem-nos, desta forma, regidos por um sistema de restrições e obrigações, cujos guardiões são os espíritos dos antepassados, e que devem ser absolutamente respeitados, sob pena de se provocar um desequilíbrio gerador de tragédias[9].

> Dans la culture africaine de telles crises sont attribuées à la rupture de l'unité, certes conflictuelle mais toujours renégociée en temps normal, entre le ciel et la terre, le masculin et le féminin, les forces structurantes et les forces de différenciation, l'âme et le corps, l'*ori* et l'*ese*. (Naumann, 2001: 43-44)

O «descamponês» de «Governados pelos mortos» vê o sofrimento que tem atingido o povo moçambicano como uma maldição, suscitada pelo desrespeito pelos mortos e pela veleidade do Homem em viver fora da sua influência, em libertar-se da sua tutela:

> – Não aceitamos a mandança dos mortos. Mas são eles que nos governam. (Couto, 2000a: 115)

A ocorrência de fenómenos sobrenaturais, contudo explicáveis pela omnipresença dos espíritos, obedece a uma lógica em que os espíritos podem punir, advertir, aconselhar e orientar os vivos. Eles estão em toda a parte, manifestando-se a todo o momento e em todas as coisas, lembrando aos homens que o Cosmos é constituído por um conjunto de mensagens divinas que é necessário escutar e saber interpretar, como nos lembra Mia Couto:

> Uma árvore não é uma árvore só, não é um ser vivo, é uma casa de espíritos, é um lugar de lendas, absolutamente essencial. Quando tu estás a preservar aquela árvore, tu estás a preservar um mundo cultural que está ali. (Laban, 1998: 1033)

---

[9] Em «O despertar de Jaimão», encontramos plasmada a crença de que a morte pode surgir como consequência da acção dos espíritos (*xicuembos*), que punem aqueles que não respeitam as prescrições da tradição e o respeito devido aos mortos e suas vontades (Couto, 2000a: 176-177).

Por isso, o real e o sobrenatural coabitam de forma natural, apresentando-se a morte como uma vida de sombra que segue na continuidade da existência precedente. Estamos, desta forma, não perante uma morte definitiva, mas perante a «morte-estação, inverno subvertido por guerrilheiras florações» (Couto, 2001a: 123). Os laços entre os defuntos e os vivos têm lugar naturalmente e aqueles intervêm sem cessar no desenrolar dos acontecimentos, protegendo os vivos, ou punindo-os quando estes se esquecem de venerá-los.

Além disso, há em Mia Couto um conjunto de motivos ligados a uma atmosfera trágica, apocalíptica, em que impera a ideia de decadência e destruição, representada essencialmente pela morte e pela loucura, como acontece, por exemplo, com a personagem Rosa Caramela, retrato triste de uma mulher que «morreu» para a vida no dia do seu casamento e que se alienou da vida pela loucura e pelo isolamento social a que foi votada[10].

Em «Afinal, Carlota Gentina não chegou de voar?», o narrador constata com amargura a condição do Homem, ser imperfeito, incompleto, que só tem como certeza a morte. Esta visão desencantada da vida leva-o a desejar ser árvore, o que revela a sua ânsia de plenitude, de completude e de renascimento cíclico:

> Descompletos somos, enterrados terminamos. Vale a pena ser planta, senhor doutor. Mesmo vou aprender a ser árvore. (Couto, 2001d: 93)

Surge, assim, a dimensão escatológica, o discurso da irreversibilidade do destino e da morte, individual e colectiva («mas a morte é uma guerra de enganos. As vitórias são só derrotas adiadas» [Couto, 2001d: 89]). A omnipresença de uma atmosfera fatídica traduz-se num sentimento de *finis vitae* decorrente quer das contingências naturais quer de factores sócio-políticos (guerra, fome, miséria, corrupção, insensibilidade, vacuidade e inversão absoluta de valores), como acontece em «O apocalipse privado do tio Geguê» (Couto, 2001a), conto marcado por um tom sombrio e pessimista, consequência de um mundo onde os valores da honra, da solidariedade e da humanidade desapareceram por completo.

A realidade é replasmada com tonalidades incontornavelmente trágicas, reflexo de um fatalismo ancestral enraizado na tradição popular e na tradição bíblica que profetiza o cataclismo universal. As personagens são fragmentos de uma existência suportada pela fatalidade, pelo imobilismo e até pelo absurdo, reveladores de uma total degenerescência física, moral e social.

Em quase todos os textos de Mia Couto regista-se um fatalismo místico, ritualista, intimamente relacionado com os arquétipos mentais das comunidades tradicionais. As superstições e as profecias, que povoam o universo das personagens, concorrem para

[10] Vide «A Rosa Caramela» (Couto, 2001a: 11-24).

criar um imaginário determinado e também para aprofundar os sintomas da inexorabilidade do seu destino, marcado pela tragédia.

O conto «O apocalipse privado do tio Geguê» encerra já no próprio título um clima de morte e destruição generalizadas. No entanto, aqui, o apocalipse é privado, isto é, é criado pela própria personagem, e leva ao seu fim trágico.

O texto começa com uma reflexão, feita na primeira pessoa, sobre a condição humana. Nenhum homem é só uma história, já que a sua vida é feita de vários nascimentos, isto é, têm várias existências e múltiplas facetas. Daí a importância das lembranças, que permitem a aprendizagem/descoberta das suas múltiplas identidades. No entanto, essa autodescoberta não é fácil. O homem descobre em si áreas-sombra, um lado negro, só espera a oportunidade certa para se manifestar.

Estamos perante uma nação de vivos mortos em que tanto os bandidos, pela sua desumanidade e pelo total desrespeito pela vida e pela morte, como as vítimas, pela sua degradação, se afastam cada vez mais da condição humana. Esta é uma visão absolutamente pessimista e desolada de uma vida que não é mais do que sobrevivência, sem dignidade, humanidade ou esperança.

O tio Geguê acaba por pedir ao sobrinho que o mate. A guerra e a morte que iniciara finalmente abatem-se sobre ele, numa espiral em que violência gera violência, em que o tio, ao criar um ambiente apocalíptico, acaba por gerar o seu próprio apocalipse. Este é o reflexo de um tempo, «aquele tempo», marcado pela guerra, pela destruição, pela desumanidade, pelo ódio e pela morte.

No entanto, na morte do tio, às mãos do seu sobrinho, a geração mais nova, encontra-se um indício de esperança e de possibilidade de recomeço, pela libertação do "velho mundo", o mundo do que de mais obscuro e cruel reside em cada um de nós. A morte assume, assim, o seu potencial de libertação, constitui-se como o passo inicial para o renascimento. E esse renascimento será o do narrador enquanto indivíduo, mas também da nação que, depois de sujeita a tantas agressões, ressuscita.

O momento em que o narrador sepulta uma bota militar assume uma dimensão metafórica, simbolizando a dignificação da nação, que se purifica, pela acção da água, do sangue de tantas lutas e sofrimento. Dando-lhe uma sepultura, o narrador, geração do futuro, dignifica a luta de libertação, isto é, o passado, e a nação, completanfo o processo de luto necessário à purificação e à construção do futuro.

Concluímos, por isso, que, se o flagelo da guerra, as calamidades naturais que assolam constantemente o país, a fome, a morte, o luto, o sofrimento e a alienação determinam a maioria das narrativas coutistas, não estão ausentes o sonho, a esperança e a poesia, a alegria da celebração ritual e a busca de uma razão que devolva aos homens a vida e a esperança roubadas pelos demónios. Mia Couto apresenta os verdadeiros heróis da saga moçambicana, num desfile de atitudes, vozes e rituais que celebram a vida e a morte como constituintes imediatos da realidade cultural de Moçambique, emprestando

às suas narrativas um tom simultaneamente trágico e esperançoso, reflexo, como afirma Francisco Noa, do «fluir de um tempo colectivo, em incessante devir, marcado por uma consciência de finitude, mas também de ressurreição» (Noa, 1998: 13).

E é esta celebração da vida que está patente na crónica «O filho da morte» (Couto, 1996b)[11], visão simultaneamente grotesca e esperançosa da morte, exposta na sua degradação, mas também no seu potencial de renascimento e de renovação da vida.

O leitor é posto perante o cenário de um campo de refugiados onde a morte é banal e os vivos, de tão enfraquecidos e preocupados com a sobrevivência, já não têm forças para sepultar os mortos. A descrição crua da imagem de uma mulher morta, exposta às moscas e em decomposição, perante a indiferença dos vivos que esperam que seja o próprio cadáver a resguardar-se, revela-nos que, num contexto em que o respeito pelos mortos se encontra completamente subvertido pela necessidade de sobrevivência, os cadávres são, ao contrário do que prescreve a tradição, abandonados à sua sorte, jazendo em total solidão.

Mas eis que algo de extraordinário acontece: do corpo da mulher morta nasce uma criança. Filho da morte, todos se recusam a tocar-lhe, à excepção de Tanzarina, mulher grotesca, «definhosa, maleijadíssima», que dele toma conta e lhe oferece a mama. Quando a criança começa a mamar, Tanzarina sofre, então, uma metamorfose: muda, começa a cantar, e o seu corpo escanzelado e grotesco ganha formas, num processo de (re)nascimento em que, dando vida a uma criança, Tanzarina nasce para a maternidade.

Este tom, simultaneamente trágico e esperançoso, marca, desde o seu início, o tratamento literário da morte na narrativa coutista, contrariando todos os que criticaram o autor, aquando da publicação da colectânea *Vozes Anoitecidas*, acusando-a de derrotista e pessimista, opinião que o Mia Couto recusa, pois a morte, nos seus textos, é sempre abertura de caminhos para a renovação[12].

De facto, em *Vozes Anoitecidas*, todos os contos acabam com uma morte e muitas das suas personagens vivem já um aniquilamento social que as transforma em vivas mortas, condição que transparece de imediato no título da colectânea, que remete para o obscurecimento, para a anulação da voz daqueles que, condenados à sombra e às margens, vivem uma espécie de morte em vida.

---

[11] Na colectânea *Cronicando*, defende Fernanda Cavacas, «o escritor ultrapassa largamente a crónica jornalística, utilizando recursos literários na recriação do real de que parte na busca da estória poeticamente sentida e contada à maneira do *griot* africano» (Cavacas, 2002: 100).

[12] Em entrevista a Nelson Saúte, Mia Couto comenta as críticas que lhe foram feitas: «Essa crítica foi lançada em Moçambique numa altura em que dominava o triunfalismo, a mudança radical do mundo parecia obra fácil e realizável a curto prazo. Eu não creio que hoje essa crítica se pudesse sustentar. Afinal, eu não sou mais que um pessimista cheio de esperança. (...)» (Saúte, 1998: 233-234).

No entanto, na maioria dos contos, as personagens vêem a morte sem dramatismos, aceitam-na com naturalidade e por vezes chegam mesmo a desejá-la, oportunidade que é de um novo recomeço, de um renascimento no Além onde, finalmente, os homens adquiram a dignidade e o valor que a vida lhes recusa.

É o que acontece em «A fogueira», o primeiro conto de *Vozes Anoitecidas*. Nesta narrativa, um casal de velhos vive em completo isolamento. Um dia, o marido resolve abrir a sepultura para a mulher por considerar que ela está velha e, portanto, vai morrer em breve. Como não têm descendentes para realizar os rituais de morte, o velho toma nas suas mãos essa tarefa. No entanto, a natureza parece não estar muito satisfeita com esta antecipação da morte: a chuva inunda a cova e o velho, insistindo em continuar o seu trabalho, adoece e morre.

É sintomático que a primeira narrativa de Mia Couto tenha como protagonistas dois ansiãos, facto revelador da importância dos velhos na sua obra, consequência da sua relevância e estatuto nas sociedades africanas tradicionais, mas também, neste caso, vítimas da nova realidade social e da desestruturação da família que a guerra civil provocou. Os velhos, outrora tão importantes, são agora personagens marginalizadas e esquecidas.

E essa perda de estatuto é evidente na grande preocupação do velho com os rituais de morte, reveladora, por um lado, da sua importância, e, por outro, das grandes alterações sofridas pela sociedade, nomeadamente ao nível da organização familiar. Os descendentes tinham a tarefa de sepultar e venerar os seus mortos, mas como estão ausentes, todo o ritual é condicionado e a tradição não se cumpre.

A sua maior pobreza é, por isso, a solidão, a falta de descendentes que realizem os rituais de morte[13]. Aquela que seria, à partida, uma boa morte, porque ocorrida na velhice e na própria casa, transforma-se, pela ausência de descendentes, numa má morte porque, sem os rituais apropriados, o espírito do morto está condenado a errar para sempre[14].

Quando a cova estava quase pronta, começaram as chuvas que a encheram. O velho, então, em desespero, amaldiçoou os céus e as nuvens. A mulher advertiu-o para a temeridade daquela acção que, na sua opinião, chamaria uma punição sobre o marido. A chuva acabou por fazer ruir a cova, mas o velho, debaixo de chuva, continuou a

---

[13] Em «De como Jossias foi salvo das águas», reencontramos esta ideia da importância de ter alguém que sepulte, chore e recorde os mortos («Ser lenha, compreendeu, é morrer assim só, sem ninguém para chorar» [Couto, 2001d: 127]). O isolamento, a perda de identidade e de valor social surgem, assim, como a pior das mortes.

[14] No conto «A viúva nacional», percebemos, nas palavras e acções de Helena Cemitela, a outra face dos rituais de morte e de celebração dos mortos, geradores de um sentido de pertença, de família, da sensação de uma ligação com o divino e com o mundo dos antepassados protectores e vigilantes (Couto, 2000a: 194).

sua obra, cada vez com mais dificuldade. Acabou por adoecer e, no delírio da febre, vê uma fogueira, metáfora do sopro da vida que, tal como aquela miragem, nunca existiu: afinal, a vida destes velhos foi uma existência sem chama, só existindo em sonhos.

Mas a fogueira assume, também, um outro sentido[15]: o fogo que arrasta o velho para a morte simboliza a fogueira comunitária, à volta da qual, nas sociedades tradicionais, todos se sentavam, à noite, para ouvirem os contadores de histórias. Ela é, assim, o espaço da tradição retomado, recuperação, no delírio, de uma ordem e uma harmonia perdidas.

No seio da solidão, a morte «acontece», vai-se instalando insidiosamente, não é uma ruptura. Por isso, não provoca choque nem dramatismo. Afinal, a solidão é já uma forma de morte: onde não há vida, a morte é naturalmente aceite.

> A vida dele estava toda ali, repartida nas costelas que subiam e desciam. Neste deserto solitário, a morte é um simples deslizar, um recolher de asas. Não é um rasgão violento como nos lugares onde a vida brilha. (Couto, 2001d: 27)

Por isso, o sonho da velha assume um papel importante como fuga para um mundo alternativo, pleno de harmonia e felicidade, em que as coisas são como deveriam ser: os velhos rodeados dos seus descendentes, centro das suas atenções, num contexto de abundância e fertilidade.

A mulher resiste ao acordar, pois quer continuar a viver neste sonho em que os velhos ganham estatuto e importância e em que a vida se prolonga na família. A cada nova geração, a vida renova-se e perpetua-se, «grávida de promessas», de esperança no futuro. Esta é uma visão feliz e idílica, marcada pelo respeito e crença na verdade dos velhos (ainda que feita de fantasias), pela harmonia e pela ausência da morte e do sofrimento, que contrasta com o tom pessimista, profundamente triste e desencantado que caracteriza o conto e que se reflecte na inanição, no isolamento, na solidão e na alienação que marcam os velhos.

Quando acorda, a velha constata que o marido morrera durante a noite. Afinal, ironia do destino, a sepultura que o velho abrira iria ter utilidade, mas não a que ele previra. A lição é clara: não vale a pena tentar antecipar a morte e alimentar a ilusão de poder defrontar o destino, porque a natureza se encarregará de desfazer essa ilusão.

No entanto, o velho acaba por abrir na terra o espaço necessário para renascer, uma vez que a vida já não lhe permite uma existência digna e harmoniosa. Lugar de contacto entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, local de nascimento e de morte, a terra devolve-lhe o equilíbrio que, não sendo possível com a vida, o é com a morte. A morte ajusta-se à vida, o fogo ao frio, e a dimensão psicológica do abandono

---

[15] A água e o fogo, os dois elementos simbólicos da criação e da destruição, inscrevem na narrativa de Mia Couto a dialéctica da vida e da morte, da morte e da ressurreição.

e da solidão, bem como a evidência dos laços familiares que se haviam quebrado, refazem-se nessa entrega «natural» do corpo à terra e da alma ao fogo.

Mas a morte do velho, sendo individual, é também símbolo da morte de um tempo e de uma cultura, antigos, de que os anciãos são a reminiscência e os únicos representantes, personagens arquétipos que conduzem e ensinam os mais novos que já não conhecem, ou conhecem mal, as suas culturas.

> At the same time, «A fogueira» metaphorically reconstructs the cultural death of Mozambique, hence the complex dynamics it offers on the level of interpretation. The weak, old, and abandoned couple may be read as the abandonment of a people where implicitly, the only regenerative possibility is cultural resistance through literature. As the narrator suggests at the climax of the old man's drama, solitude contributes to his wish of death for both himself and the wife. (Afolabi, 2001: 126-127)

Essa mesma dimensão de arquétipo assume o velho protagonista de «Nas águas do tempo», belíssimo conto que relata a relação de cumplicidade e de aprendizagem entre uma criança (o narrador) e o seu avô, que o ensina a ver «esses outros que nos visitam» (Couto, 2001b: 16) nos sonhos, vindos do outro lado da vida, da outra margem do lago-tempo[16], «do outro lado do mundo» (ibid.: 17). Os velhos são, assim, os intermediários do mundo dos espíritos de que se encontram mais próximos, e por isso entendem. Os outros homens, em contrapartida, estão cegos para os espíritos, não os vêem nas suas visitas aos vivos, não os enxergam quando eles lhes acenam «da outra margem», lugar interdito aos vivos, porque é o espaço dos espíritos, da morte, que os vivos não devem perturbar e onde não devem entrar[17].

Um dia, o avô decide contrariar essa interdição, entrando definitivamente nesse mundo, numa imagem poética da morte que assim surge como separação e ruptura, mas também como continuidade, pois o avô encontra-se, agora, na margem de lá, acenando ao neto que, pela primeira vez, vislumbra os panos brancos. Esta é uma morte desejada, momento definitivo de comunhão com o Além de onde o avô continua a velar pelo neto e a ensinar-lhe os segredos do invisível. Afinal, a sua sobrevivência e continuidade estão asseguradas na sua descendência através da perpetuação de uma

---

[16] Os rios ou lagos são frequentes na obra de Mia Couto. As suas margens determinam a sorte dos seres humanos: numa, cada um é condenado ao sofrimento e mesmo à morte; na outra, situada em face, onde para chegar é preciso esforço e perseverança, ganha-se a liberdade, a dignidade, a vida e o contacto com o transcendente.

[17] «Supõe-se que certas lagoas e rios são habitados por espíritos. (...) Aqueles espíritos são *svikwembu*, os espíritos dos antepassados dos possuídores do país, a quem só os seus descendentes estão autorizados a oferecer uma propiciação. (...) estes espíritos das lagoas e dos rios não são mais que espíritos dos antepassados mortos» (Junod, 1996: 273-274). Sobre a ligação simbólica entre os lagos e o mundo transcendente, vide Chevalier e Gheerbrant, 1994: 397.

forma própria de ver e interpretar o mundo, de um saber que se passa de geração em geração, retomando ciclicamente os ensinamentos do antepassado primordial, do pai fundador, ser que se confunde com as origens do tempo e da vida. Com os velhos se institui um passado e uma herança que é necessário preservar, para que «o país não fique sem chão» (Couto, 1996a: 105) e as gentes sem alma.

Esta ligação íntima entre os velhos e a morte é retomada, anos mais tarde, na colectânea *Na Berma de Nenhuma Estrada*, no conto «A morte, o tempo e o velho», história fantástica de um velho que parte à procura morte.

Encontramos, neste conto, mais um retrato de um velho que vive sem «protesto» ou angústia a passagem do tempo e a inevitabilidade da morte. Pelo contrário, ele deseja-a tanto que decide ir ao seu encontro, tomando a direcção do oeste[18], onde «se encontra a moradia da morte», caminho de segunda oportunidade de vida, onde o ser humano recupera a identidade, a dignidade e a felicidade que lhe foram recusadas durante a sua existência.

Na sua viagem em direcção ao poente-morte, o velho encontra o Tempo, personagem de contornos indefinidos, que traz pela trela a Morte, seu animal de estimação, «bicho estranho, entre cão e hiena»[19], animal grotesco que suscita, pelo seu aspecto decadente, repulsa e pena. Esta é uma Morte que, no contexto social e histórico de Moçambique, parece, ela própria, à beira da morte, desmoralizada, desprovida de dignidade, da dimensão sagrada que lhe dera o seu carácter excepcional e misterioso e a sua função «selectiva».

Com a generalização da violência, a morte surgia por todo o lado, à revelia da própria Morte. Assim, a Morte, que passou a ser obra dos homens, já não domina ou intervém na vida dos humanos. A sua disformidade, o seu aspecto grotesco revelam que a morte adquiriu, no presente, uma face repulsiva e não natural.

A única solução encontra-se no poder do sonho, que reacende a esperança e as crenças, pois é feito de palavras primordiais, fecundas e vivas, «tenras como capim depois da chuva» (Couto, 2001c: 64). Revigorada pelas palavras do sonho, a Morte mata o seu próprio mestre, o Tempo, tornando-se no momento em que o tempo se suspende e deixa de fazer sentir o seu efeito. Adopta, então, um novo dono, o velho, já livre da acção do tempo e vivendo, pela sua própria condição, uma grande afinidade

---

[18] Sobre a concepção simbólica do movimento em direcção ao Ocidente como final de um ciclo e, consequentemente, preparação de uma renovação, vide Chevalier e Gheerbrant, 1994: 239.

[19] «A hiena é a personagem mais utilizada nas narrativas de animais e em narrativas mistas entre homens e animais. É uma personagem de sinal negativo (...). A hiena é tida como a escória dos animais. Simboliza a estupidez, a cobardia, a traição, a ambição e a bajulação. As pessoas acreditam que a hiena é acompanhante fiel das feiticeiras que durante a noite se entregam a práticas escabrosas, (...)» (Rosário, 1989: 118). Ainda sobre o significado simbólico, duplamente ambivalente, da hiena nas culturas africanas, vide Chevalier e Gheerbrant, 1994: 368.

e proximidade com a morte. O velho passa, assim, a dominar a morte, uma vez que ele é, agora, o próprio tempo.

Como vemos, a morte, em Mia Couto, raramente é vista com dramatismo ou como uma inutilidade, mesmo quando ceifa a vida de crianças inocentes[20] e de adultos em idade produtiva. Pelo contrário, constitui-se, em muitos contos, um momento de redenção, de fuga a uma realidade de sofrimento, o que lhe retira a sua carga de dramatismo, como se, no contexto moçambicano, só pela fantasia ou pela morte os homens pudessem readquirir a dignidade perdida.

É o que acontece em «O dia em que explodiu Mabata-bata» (Couto, 2001d), conto que constitui uma alegoria da morte como libertação e entrega à felicidade. Neste texto, Azarias, o pequeno pastor órfão que sonha com a escola e uma vida de criança, encontra a morte na deflagração de uma mina. Mas a realidade dura e cruel da guerra civil é matizada pela interpretação mitológica da morte de Azarias, que vê na mina que rebenta o voo do *ndlati*, a ave do relâmpago. Esta é uma visão poética da morte, percepcionada como um acto de entrega e de sacrifício, momento de redenção em que até a natureza participa, reflectindo a imagem de um mundo à beira do fim, em que tudo fica suspenso e se eclipsa.

Ao clarão e ao «fogo estourando» que surgem da deflagração da mina, opõe-se a perspectiva do menino, que é a prevalecente no final: é o *ndlati* que o vem buscar e ele entrega-se nos seus braços, sacrificando-se pelos outros, abraçando a morte, que assim desvia da bondosa avó e do tio.

A focalização predominante pertence ao pequeno pastor. Deste modo, é a partir do seu olhar infantil e da sua cosmovisão, imbuída dos valores e crenças tradicionais, que a representação narrativa se constrói, e mesmo as intrusões do narrador heterodiegético não desautorizam o ponto de vista da personagem. O pastor interroga-se sobre as causas da morte do boi e, de acordo com o modelo de mundo que possui, conclui tratar-se da acção do *ndlati*, a ave do relâmpago. Também a sua própria morte terá essa interpretação, numa leitura mágica do real em que, no momento da morte, Azarias abraça o pássaro de fogo. A personagem reforça, assim, nos momentos finais do conto, uma dignidade que a miséria e a marginalidade da sua vida pareciam recusar. A esperança abre-se sob a forma de uma viagem de fogo; uma viagem que promete uma vida nova, nascida da generosidade e da vitória sobre o desespero.

---

[20] O conto «A menina de futuro retorcido» parece ser uma excepção a esta tendência, pois nele se narra a história de Filomeninha, uma menina que o pai tenta à força transformar em contorcionista com o intuito de assegurar o sustento da família. No final do conto, Filomeninha morre nos braços do pai e a sua morte surge-nos crua, irreversível e sem sentido, consequência de um contexto social e económico marcado pela relativização do valor da vida e pela indiferença ao sofrimento, em que só a luta pela sobrevivência conta (Couto, 2001d: 143-151).

A leitura racional dos factos não é omitida: através do diálogo do tio com os soldados, o leitor percebe que se tratava, em ambas as explosões, da deflagração de minas deixadas pelos guerrilheiros. Porém, esta explicação é de interesse secundário, uma vez que o privilégio focalizador de Azarias concentra a representação narrativa não no referente objectivo (as minas), mas na interpretação de acordo com os modelos da crença (o pássaro de fogo). Desta forma, a morte nascida da violência, e consequentemente trágica e inútil, transforma-se em morte fértil, princípio de um recomeço, de uma nova oportunidade.

Pela crença, estrutura-se uma realidade outra, onde as personagens encontram dignidade e um sentido possível para as suas existências, desumanas segundo a lógica comum. Ergue-se, assim, a ideia de resistência: resistência da cultura, das tradições, mas também da própria vida, ainda que tudo em redor a pareça recusar. Neste sentido, a morte física quase nunca é a negação da vida, mas sim a sua continuação, porventura sob uma forma mais fraterna e mais justa.

Igualmente sacrificial é a morte de Ernesto Timba, o pescador de «Os pássaros de Deus»[21] (ibid.). Visto como louco pela comunidade, Ernesto Timba vive já, pela marginalização e pela miséria, uma morte em vida. Mas é este homem, uma das «vozes anoitecidas», que Deus elege para lhe manda os seus emissários, que ele tenta proteger da ignorância e da maldade dos homens.

Incapaz de impedir a morte dos pássaros[22], consciente da punição severa que tal acto implicaria, Timba oferece-se, então, a uma morte redentora, geradora de vida (a chuva[23]) e purificadora, já que isenta os homens de culpa e lhes permite renascer. E essa morte vai acontecer no rio, que fora local de vida e se torna espaço de morte,

---

[21] No final do conto «O embondeiro que sonhava pássaros» (Couto, 2001a), encontramos igualmente uma morte sacrificial, em que o pequeno Tiago liberta, na sua morte, as forças ancestrais dos espíritos que residem na árvore sagrada. A morte nascida do ódio torna-se, assim, em morte fértil e fecunda, momento de redenção, renascimento e libertação.

[22] No cosmos africano, as relações entre os homens e os animais são regulares e têm formas variadas, assumindo muitas vezes um sentido religioso. A escrita de Mia Couto acolhe facilmente essas crenças, fazendo desfilar um bestiário em que o pássaro assume um lugar de relevo, em sintonia com a sua importância na arte africana, onde simboliza o poder da vida e a fecundidade, mas também a alma dos defuntos, associando-se, assim, à morte. A partir de uma subtil dialéctica entre a vida e a morte, Mia Couto retoma todos os sentidos dos pássaros: os estados superiores do ser, o conhecimento espiritual que permite a regeneração de um mundo arruinado ou as forças maléficas e o caos da guerra.

[23] A mesma concepção sagrada da chuva surge em «Chuva: a abensonhada», conto onde a tia Tristereza defende que «a chuva não é assunto de clima mas recado dos espíritos» (Couto, 2001b: 59), obra dos antepassados («A paz tem outros governos que não passam pela vontade dos políticos.» [ibid.: 60]), a quem os vivos ofereceram orações e cerimónias. A seca (e a miséria, a guerra e o sofrimento) surge, assim, como uma punição dos deuses porque os homens, com a guerra, provocaram o desequilíbrio que leva à tragédia (ibid.: 60).

numa manifestação da circularidade da vida, em que a água simboliza o início e o fim, a continuidade entre a vida e a morte.

Este rio-berço, tal como uma mãe, embala o pescador, recompensa-o pela sua crença e generosidade, enquanto se ri da ignorância dos homens. Ernesto tinha percebido a natureza e as manifestações do transcendente enquanto os outros homens continuavam ignorantes. Por isso, adquirira o direito a conhecer os segredos da natureza e do mundo invisível, que apenas tinha pressentido nos sonhos, granjeando para si um reconhecimento para além da morte que assume, assim, uma dimensão regeneradora, passagem para o outro lado da vida onde o Homem ganha a dignidade que não teve em vida.

A face regeneradora da morte surge de novo, na colectânea *Estórias Abensonhadas*, onde encontramos a imagem de um Moçambique que, apesar das feridas recentes, começa a acreditar num futuro diferente, num amanhã de esperança. Este crescente optimismo encontra-se patente nas próprias imagens da morte, que volta a surgir como promessa de um mundo alternativo onde, com tranquilidade, o homem moçambicano se resguarda da destruição da guerra e espera por um outro Moçambique.

É o que acontece em «O cachimbo de Felizbento» (Couto, 2001b), conto que começa com a descrição de um espaço-tempo primordial, onde reinava a harmonia No entanto, um dia a guerra chega e com ela o desequilíbrio e o sofrimento. A vida confunde-se, então, com a morte, que se generaliza e está por todo o lado.

Neste contexto, os habitantes da aldeia são obrigados a sair dali por funcionários do governo. Mas o velho Felizbento recusa-se a partir, insistindo em manter-se na sua terra até à morte, apesar dos perigos. Numa demonstração de resistência individual e colectiva, decide, então, desenterrar as árvores, começando pela árvore sagrada do seu quintal, ligação entre a terra e o céu, o mundo dos vivos e o mundo dos antepassados, raiz em que assenta a família e a identidade[24].

Um dia, no entanto, desiste de desenterrar as árvores e transforma-se, ele mesmo, em árvore, embrenhando-se no enorme buraco que cavara, imagem poética de uma morte procurada, mas também da preparação, pela reentrada no ventre da terra, para uma nova vida, onde chega com a sua melhor indumentária.

Para trás, fica apenas o cachimbo, símbolo da sua vida na Terra, da sua existência anterior, de que ele tem de se libertar para recomeçar no submundo. «Inutensílio» (ibid.: 68) que jaz na terra, esquecido, ele não está, no entanto, morto e estabelece-se entre o pequeno objecto e a terra uma relação íntima.

---

[24] «In many traditions, a tree was the link between heaven and earth – the means by which people kept in touch with the Supreme Being in the heavens. (...).
For people of many cultures, certain trees are sacred. These trees are treated with respect, and offerings are made to them. (...)» (Lynch, 2004: 112). Sobre a riqueza simbólica da árvore, vide, igualmente, Chevalier e Gheerbrant, 1994: 88-89.

Na verdade, o desaparecimento de Felizbento não fora o fim, mas sim um princípio, pois «sob a árvore sagrada, cresce agora uma planta fervorosa de verde, trepando em invisível suporte» (ibid.: 68), aparentemente nascida de estaca a partir do cachimbo. A vida de Felizbento, condensada no cachimbo, gerou, assim, uma nova vida, num movimento cíclico de permanente regeneração. E na árvore que, ao poente, esfumaça, vê a sua mulher Felizbento que, sob o solo da nação, fuma o cachimbo tranquilamente, enquanto aguarda, cheio de esperança, que em Moçambique surja, «maiúscula e definitiva», a Paz.

Mia Couto reflecte, em muitos dos seus contos, não só as crenças tradicionais sobre a morte, mas também as formas como os vivos comunicam com os mortos, como o sonho, a possessão, a reencarnação, ou a adivinhação.

Em «O adivinhador das mortes» (ibid.), relata-se a história de Adabo Salanje que, na sequência de um sonho onde lhe fora anunciada a sua própria morte, resolve consultar um adivinho[25], convencido de que, se soubesse antecipadamente a data da sua morte, podia enganar o destino.

Consultado o adivinho, Adabo tem uma surpresa: afinal, já estava morto. Havia morrido na noite anterior, a do sonho[26]. Mia Couto constrói, assim, uma nova metáfora sobre a morte, em que sonho e realidade, vida e morte se confundem sem fronteiras nítidas.

Nas actividades do adivinho, reflecte-se a crença popular na capacidade de, mediante a ajuda de alguns instrumentos mágicos, prever a morte, que se revelava ao adivinho na escuridão dos olhos cerrados. Adabo Salanje, no entanto, recusava consultar o adivinho, pois para ele a vida era o mais importante e a felicidade estava precisamente em não saber o momento da morte, «ilusão de não ter contrato com o tempo». Mas a sua recusa em ver a morte de frente vai ser anulada pelas circunstâncias, embora de uma forma particular: ele vai ter conhecimento da sua morte já depois de ela haver ocorrido e de lhe ter sido revelada num sonho, meio privilegiado de contacto entre o mundo dos espíritos e o mundo dos vivos.

A situação da sua morte está envolta numa ambiguidade que favorece o maravilhoso. Aparentemente, ela acontece durante um sonho, e portanto não é real, até porque Adabo acorda do sonho e parece continuar a mover-se entre os vivos. No entanto, logo no primeiro contacto com o mundo dos vivos, surgem os primeiros indícios de que algo mudara. Confuso, Adabo não consegue perceber se é o mundo que está diferente ou se é ele que já é outro.

---

[25] Entre os Tsonga, o grande meio de comunicação entre os antepassados e os vivos são os ossículos divinatórios, que se chamam Bula, a Palavra («é por meio dos ossículos que os Tsongas julgam conhecer o pensamento e os desejos dos seus deuses») (Junod, 1996: 330).

[26] Nas culturas tradicionais africanas, crê-se que os mortos se manifestam preferencialmente através dos sonhos (ibid.: 329).

O sonho-revelação simboliza o momento da sua morte, o contacto com o mundo dos mortos, espaço do inconsciente que permite o acesso ao «outro lado do mundo».

Momento limiar em que o ser humano se afasta do mundo empírico, observável, tangível, para aceder a um outro mundo, o do invisível, a morte é vista pelos mortos como uma «revivência», isto é, como um renascimento no Além, o que revela o carácter cíclico da existência, em que o aparente fim não é mais do que um recomeço, uma nova forma de vida, sob diferentes moldes (em oposição à opinião de Adabo, que a vê como o nada, um vazio, o fim definitivo da vida e seus prazeres). Daí a aparentemente estranha pergunta dos mortos, já, que na lógica às avessas do seu mundo, transitar de estado é renascer e os que estão vivos são, por consequência, os verdadeiros mortos.

Neste mundo onde morte e renascimento se confundem, ignorar o dia da morte é, no fundo, ignorar o dia do seu renascimento. É, portanto, acelerar o processo da própria morte, pois recusá-la é recusar a vida. Contudo, marcado pelo seu cepticismo e por uma visão demasiado terrena da existência, Adabo Salanje interpreta de forma errada as palavras dos mortos, continuando a alimentar a ilusão de poder enganar a morte, antecipá-la para a vencer, agora já não pela ignorância, mas pelo conhecimento. Mas a ilusão de domínio da morte rapidamente desaparece, pois acaba por ser surpreendido por ela, que já se havia antecipado.

Morto para o mundo empírico, ele está bem vivo no mundo dos mortos. Daí a sua sensação de ver o mundo pela primeira vez. Por outro lado, não deixa de notar a sua súbita incapacidade de sonhar, ele que era «um assíduo sonhador» (ibid.: 170). É que, estando ele morto, já não precisava de sonhar, porque passara a viver no mundo dos sonhos. Na sequência destas mudanças, a dúvida instala-se e adensa-se, mas ele continua a manter uma atitude de distanciamento jocoso.

No final, no entanto, é a visão sagrada do mundo que triunfa, pois, gradualmente, Adabo aceita a sua condição e entrega-se nas mãos da morte, corporizada no adivinho. Passam, então, os dois para a mesma dimensão, a da morte finalmente aceite. O caminho para a morte é visto de forma poética como uma viagem em que já não se pisa este mundo, mas o mundo dos espíritos. Neste contexto de fluidez entre mundos, os mortos movem-se com grande facilidade, partilhando o espaço e as emoções dos seres vivos. Adabo passa finalmente da sua condição de recém-falecido, deambulando entre dois mundos, para a condição de morto/antepassado, definitivamente desaparecido do mundo real, mas renascido na residência dos mortos.

Esta dimensão cíclica da morte é reiterada no conto «O último ponto cardeal» (Couto, 2001c), belíssima história de amor que constitui uma metáfora para a concepção da existência como um ciclo perpetuamente renovado de nascimento-morte-renascimento.

Apolinário toda a vida vira no este[27] o seu local de felicidade, região do nascimento, do Sol, associado a todas as manifestações de renovação e ao amor. Por isso, «sempre que se encontrava perdido ele tomava o sentido do nascente» (ibid.: 81).

O casal vive na tristeza dos filhos que não vingaram e, talvez por isso, o pobre homem benze-se antes de fazer amor. Um dia, revela a sua mulher o que pede a Deus nessas orações: encomenda-se a Deus, desejando morrer em pleno acto sexual, «na flagrância desse flagrante», «a maneira mais feliz de falecer» (ibid.: 83). É que, nessa noite, ele pressente que, finalmente, Deus lhe irá fazer a vontade, numa aceitação plácida e natural da iminência da morte. Em vez de a recusar ou iludir, Apolinário entrega-se a essa morte gloriosa em que, «quem sabe, desta vez, é que a semente pega e ela ganha em si um outro ser» (ibid.: 83).

Mais uma vez, encontramos na narrativa de Mia Couto uma morte «sacrificial», já que Apolinário troca a sua vida pela vida de um novo ser. Daí que ele afirme que a sua morte «não era de morrer», mas sim um mero degrau na escala da vida, que se compõe de um ciclo interminável e perpétuo de nascimentos, mortes e renascimentos, em que as gerações anteriores reencarnam nas gerações que lhes sucedem. Tal como o Sol nasce a este e se põe a oeste, todos os dias, nascendo e morrendo perpetuamente, também a existência nasce e morre, para nascer de novo no dia seguinte:

> Mas o homem lhe beija enquanto sussurra: que aquela morte não era de morrer. O simples deslize do sol para a sombra, da água para o charco. Morrer de passagem, temporariamente sem tempo. (ibid.: 84)

A morte é, assim, uma mudança de estado e não algo defintivo. Nas suas últimas palavras, revela Apolinário uma concepção sagrada tanto do amor como da morte, pois abrem caminho ao que fica «além do além» (ibid.: 84), a um mundo onde não há pontos cardeais, não há início nem fim, nascimento nem morte, caos nem ordem, onde vivos, mortos e vindouros estarão todos juntos.

Cumprida a sua missão, lançada a semente de um novo ser, perpetuado na sua descendência, Apolinário entrega-se tranquilamente à morte, virando-se para o poente. Passa, assim, do este, que sempre norteara a sua vida, para o oeste, que marcará a sua morte.

Pela convivência com a morte, as personagens de Mia Couto parecem, assim, na sua enorme simplicidade, seres extraordinários e excepcionais que deambulam no limiar da vida e da morte, num espaço onde sonho e realidade se confundem. A morte persegue-os constantemente, fruto das catástrofes naturais e das condições sociais e políticas de uma África que carrega consigo o peso da História. No entanto, num clima

---

[27] Sobre a dualidade Oriente-Ocidente como expressão simbólica da oposição vida-morte e contemplação-acção, vide Chevalier e Gheerbrant, 1994: 491.

de destruição e decadência generalizadas, a morte, paradoxalmente, dá um sentido à existência destes homens, mulheres e crianças, situando-os no espaço do sagrado. Pela visão mítica e sagrada da morte, concebida como mais um momento na existência do ser humano em que este acede a um estatuto mais elevado e passa a pertencer ao conjunto dos residentes permanentes do inconsciente colectivo, as personagens de Mia Couto recusam o seu dramatismo, evidenciando o seu portencial de renovação, promessa de uma nova vida, mais feliz e mais justa, de um renascimento individual e colectivo que fomenta a esperança no futuro.

A tematização das crenças africanas acerca da morte e dos mortos serve, concluímos, um dos desígnios da narrativa coutista, uma vez que se assume como estratégia de construção da moçambicanidade, quer pela afirmação de um modelo de pensamento próprio, assente no mito, quer pela recuperação de um imaginário tradicional, marca de um passado longínquo no qual homens e deuses interagiam, que alimenta a crença na existência de laços fortes que unem todas as coisas, que irmanam homens, animais, plantas e espíritos numa unidade cósmica que vive do relacionamento harmonioso mas precário entre todas essas partes.

Esta concepção holística implica uma responsabilização dos seres humanos, que devem saber viver em harmonia com o mundo que os rodeia, respeitando as regras de convivênvia que os antepassados estabeleceram no início dos tempos, quando criaram a Terra e tudo o que nela habita.

Não surpreende, por isso, que a tragédia de Moçambique surja nas narrativas de Mia Couto explicada como consequência da acção dos próprios moçambicanos, entregues à depredação das riquezas do país, desumanizados pelo ódio e pelo desejo de vingança que a luta fratricida instalou, dominados pela sede de enriquecimento rápido e, acima de tudo, esquecidos desses laços que os tornam descendentes dos antepassados deuses. A dimensão sagrada do homem moçambicano vai, assim, desaparecendo à medida que, pela acção do colonialismo, das guerras e das novas formas de colonização das mentes, ele se foi afastando paulatinamente desse passado mítico.

Consequentemente, Mia Couto reafirma a cada momento que o futuro de Moçambique passa obrigatoriamente pelo restabelecimento dos laços que unem os homens e os seus antepassados, isto é, pela recuperação, pela geração mais nova, das raízes culturais que distinguem os moçambicanos.

E essas raízes culturais assentam numa cosmovisão muito particular, caracterizada pela crença na relação íntima entre o mundo visível, habitado pelos homens, e um mundo que se esconde por detrás do real empírico, habitado pelos espíritos dos mortos que velam, orientam e sancionam os seus familiares que ficaram do lado de cá da vida.

No contexto desta permeabilidade entre o mundo dos vivos e o mundo dos espíritos, é com naturalidade que homens e espíritos convivem, interagem, ultrapassando

a fronteira entre a vida e a morte. Assim acontece narrativas de Mia Couto, onde os mortos (con)vivem com os vivos, condicionando as suas vidas, dando-lhes orientações, fazendo-lhes revelações sobre o passado, o presente e o futuro, explicando os acontecimentos extraordinários e, acima de tudo, recordando-lhes a todo o momento a necessidade de respeitarem escrupulosamente os códigos de conduta de que os espíritos dos antepassados são os guardiões.

Mia Couto concretiza, desta forma, o objectivo da sua escrita: dar voz aos antepassados, estabelecer a ponte entre ele (e todos os que são como ele), ser desenraizado e de fronteira, e os antepassados dos homens e mulheres moçambicanos, que neles encontram as suas raízes[28]. E será por ter consciência dessa orfandade que Mia Couto afirma reiteradamente a extrema importância desse diálogo entre os vivos e os mortos, tradutores junto dos vivos das vontades, leis e saberes dos antepassados.

No entanto, este diálogo tornou-se muito difícil, já que o homem moçambicano se tem vindo a afastar da sua matriz cultural, quer devido aos condicionalismos da sua História, quer ainda por acção dos próprios moçambicanos, desejosos de serem outros, importadores acríticos de valores exógenos e, acima de tudo, mergulhados num passado recente e num presente em que a guerra desestruturou o tecido social do país.

Neste contexto, segundo Couto, os fundamentos da ordem e da coesão social, que assentam no respeito pelos antepassados e na estrita observância dos rituais, foram postos em causa e ocorreu uma quebra da ligação vital do Homem com o Além que só pode trazer consequências nefastas. Por conseguinte, o sofrimento e as convulsões sociais e políticas a que Moçambique e as suas gentes têm estado sujeitos são vistos como a consequência óbvia de uma maldição, de uma punição infligida pelos antepassados aos homens pelo desrespeito pelos mortos e pela veleidade em se libertarem da sua tutela, versão alternativa do momento histórico moçambicano que contraria as visões oficiais.

Aliás, as concepções tradicionais da morte, que a vêem como mais uma etapa e não como o ponto final na vida do indivíduo, permitem a convivência, na narrativa coutista, de uma atmosfera apocalíptica e trágica, marcada pela inevitabilidade do destino e da morte tanto individual como colectiva, com um tom de esperança, reflexo da crença no potencial de renascimento e renovação que a morte implica.

Não surpreende, por isso, que muitas personagens desejem a morte, vista como uma oportunidade de reabilitação da dignidade e da humanidade perdidas num con-

---

[28] «Quando me pergunto porque escrevo eu respondo: para me familiarizar com os deuses que eu não tenho. Os meus antepassados estão enterrados em outro lugar distante, algures no Norte de Portugal. Eu não partilho de sua intimidade e, mais grave ainda, eles me desconhecem inteiramente. As duas partes de mim exigiam um médium, um tradutor. A poesia veio em meu socorro para criar essa ponte entre dois mundos. E a cidade, a minha casa, a minha família: esses foram os aconchegos em que a poesia em mim nasceu» (Couto, 2005: 150-151).

texto de solidão, loucura e aniquilamento social que as transforma em vivas mortas. Os velhos, as viúvas, os marginalizados encaram a morte sem dramatismo, única fuga à exclusão social, pressentida pelos indivíduos como a pior das mortes.

Nas colectâneas de contos, retratos que são do viver das gentes moçambicanas, a morte é, como vimos, uma constante, reflectindo o momento histórico («O dia em que explodiu Mabata-bata» (Couto, 2001d), «O apocalipse privado do tio Gêguê» (Couto, 2001a)), tão generalizada que perde o seu carácter selectivo e de excepcionalidade («A morte, o tempo e o velho» [Couto, 2001c]), mas também a aprendizagem dos segredos e dos saberes que nos são transmitidos pelos seres que habitam a outra margem do lago-tempo («Nas águas do tempo» [Couto, 2001b]).

As crenças e rituais das comunidades tradicionais são retratados, como em «O último aviso do corvo falador» (Couto, 2001d), revelando a relação íntima entre os vivos e os mortos. Aqueles buscam nos mortos respostas para os seus problemas, enquanto estes se manifestam fazendo pedidos, reclamando atenção, exigindo a observância de certos rituais e tabus. O convívio entre vivos e mortos é naturalmente aceite e ocorre através dos sonhos, das possessões, dos animais, de intermediários ou directamente. Os mortos são vistos e tratados como humanos, partilhando com eles os sentimentos, as disposições de espírito e as necessidades, numa visão do Além que confirma a concepção da morte como uma continuação da vida.

Apesar de omnipresente nos contos do autor moçambicano, a morte raramente é vista como uma inutilidade. Pelo contrário, como acontece em «O dia em que explodiu Mabata-bata» (ibid.) ou em «Os pássaros de Deus» (ibid.), constitui um momento de redenção, de fuga a uma realidade de sofrimento e até mesmo de sacrifício pelo bem da comunidade. Perante uma existência que mais não é do que uma luta constante pela sobrevivência, a morte pode ser a única salvação. Pode, igualmente, ser sinónimo da vida, até porque, como compreendemos no conto «O adivinhador das mortes» (Couto, 2001b), a morte no mundo dos vivos corresponde a uma «revivência» no Além, o que revela o carácter cíclico da existência. Por isso, não há lugar para dramatismos: negar a morte é, em última análise, negar a própria vida; aceitá-la é integrar esse *continuum* que filia os mortos, os vivos e aqueles que estão ainda por nascer, fazendo renascer os seus ascendentes que neles se vêem perpetuados («O último ponto cardeal» [Couto, 2001c]).

Por isso, em alguns contos a morte é mesmo olhada com humor, servindo de pretexto à crítica política e social (em «A história dos aparecidos» (Couto, 2001d), o leitor é levado a acreditar, juntamente com a população da aldeia, que está perante um fenómeno sobrenatural, em que dois mortos aparecem entre os vivos. No entanto, rapidamente se percebe que não estamos perante uma manifestação maravilhosa: os «defuntos», afinal, nunca o tinham sido. O seu regresso, contudo, vai desencadear uma série de peripécias que põem a nu, através do *non sense* e do absurdo, o contexto

político do Moçambique pós-independência), ou expondo de forma desassombrada, simultaneamente cómica e grotesca, o seu carácter solitário e a inevitável degradação física que a acompanha e que, em vez de se negar ou rejeitar, se alimenta e cuida, preparando, desta forma, o próprio fim («Gaiola de moscas» [Couto, 2000a]).

O cómico e o sério, o sublime e o grotesco surgem, assim, em simultâneo, proporcionando uma reflexão acerca desse momento-charneira da existência, mas também gerando o distanciamento que permite relativizar o sofrimento e a angústia individuais e colectivos que a morte provoca.

A presença constante da morte é, desta forma, matizada pela crença profunda na sua dimensão mítica e sagrada, que empresta sentido a uma existência que, de outra forma, seria vista como insuportavelmente absurda. Na morte, reaviva-se a esperança de (re)nascimento individual e colectivo, de recuperação da dignidade e da humanidade que frequentemente são negadas pelas condições históricas de um país que busca o seu caminho. E esse caminho, lembra Mia Couto permanentemente, será encontrado na recuperação da comunhão com os antepassados e seus ensinamentos, dessa filiação remota que faz de cada moçambicano um ser único.

Bibliografia:

Activa

COUTO, Mia (1996a). *A Varanda do Frangipani*. Lisboa: Caminho.

(1996b). *Cronicando*. Lisboa: Caminho.

(2000a). *Contos do Nascer da Terra*. Lisboa: Caminho.

(2000b). *O Último Voo do Flamingo*. Lisboa: Caminho.

(2001a). *Cada Homem É uma Raça*. Lisboa: Caminho.

(2001b). *Estórias Abensonhadas*. Lisboa: Caminho.

(2001c). *Na Berma de Nenhuma Estrada e Outros Contos*. Lisboa: Caminho.

(2001d). *Vozes Anoitecidas*. Lisboa: Caminho.

(2005). *Pensatempos*. Lisboa: Editorial Caminho.

Passiva

AFOLABI, Niyi (2001). «Mia Couto: A Dynamic Voice of Mozambican Regeneration». In AFOLABI, Niyi. *The Golden Cage. Regeneration in Lusohone African Literature and Culture*. Trenton, NJ: African World Press.

BASTIDE, Roger (1968). «Réligions africaines et structures de civilization». *Présence Africaine* 66, 102-105.

(1970). «À travers des civilisations». *Échanges* 98, 12.

CAVACAS, Fernanda Maria (2002). *Mia Couto: Um Moçambicano que Diz Moçambique em Português*. Tese de Doutoramento em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT (1994). Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema.

COUSSY, Denise (2000). *La Littérature Africaine Moderne au Sud du Sahara*. Paris: Karthala.

COUTO, Mia (4 de Março de 1995). «A literatura moçambicana está nascendo». *Jornal do Brasil*. *Apud* MESTRE, David (1996). «Um erotismo em celebração». *Ler. Livros & Leitores* 35, 105.

DIAS, Jorge e DIAS, Margot (1970). *Os Macondes de Moçambique – III. – Vida Social e Ritual*. Lisboa: Junta de Investigação Ultramarina.

DIOP, Birago (1961). *Les Contes d'Amadou Koumba*. Paris: Présence Africaine.

HONWANA, Alcinda Manuel (2003). *Espíritos Vivos, Tradições Modernas. Possessão de Espíritos e Reintegração Social Pós-guerra no Sul de Moçambique*. Lisboa: Ela por Ela.

JUNOD, Henri (1996). *Usos e Costumes dos Bantu*. Tomo II. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique.

LABAN, Michel (1998). *Moçambique. Encontro com Escritores*. Vol. III. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.

LYNCH, Patricia Ann (2004). *African Mythology A to Z*. New York: Facts On Life.

MATUSSE, Gilberto (1998). *A Construção da Imagem de Moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane.

MAURIER, Henri (1997). *La Réligion Spontanée. Philosophie des Réligions Traditionelles d'Afrique Noire*. Paris: L'Harmattan.

MBITI, John (1989). *African Religions & Philosophy*. Oxford: Heinemann.

(1991). *Introduction to African Religion*. Oxford: Heinemann.

NAUMANN, Michel (2001). *Les Nouvelles Voies de la Littérature Africaine et de la Libération (une Littérature «Voyoue»)*. Paris: Harmattan.

NOA, Francisco (1998). *A Escrita Infinita*. Maputo: Livraria Universitária – Universidade Eduardo Mondlane.

PRATAS, Fernanda (2002). «Entrevista: Mia Couto». *Ler. Livros&Leitores* 55, 56.

SAÚTE, Nelson (1998). *Os Habitantes da Memória. Entrevistas com Escritores Moçambicanos*. Praia – Mindelo: Embaixada de Portugal – Centro Cultural Português.

ROSÁRIO, Lourenço J. da C. (1989). *A Narrativa Africana de Expressão Oral*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa e Angolê – Artes e Letras.

SUANA, Eduardo Mouzinho (1999). *Introdução à Cultura Teve. Reflexões Socioculturais sobre o Povo Teve, em Manica*. Matola: Seminário Filosófico Interdiocesano Santo Agostinho.

THOMAS, Louis-Vincent (2000). *Les Chairs de la Mort*. Col. Les Empêcheurs de Penser en Rond. Paris: Sanofi.

THOMAS, Louis-Vincent et LUNEAU, René (2004). *La Terre Africaine et ses Religions*. Paris: L'Harmattan, 2004.

Resumo: Este ensaio propõe-se analisar a tematização, na narrativa breve de Mia Couto, das crenças dos povos moçambicanos sobre a morte e os mortos, procurando mostrar que, através do convívio estreito entre os vivos e os mortos, o autor moçambicano reflecte a cosmovisão tradicional que, desta forma, é recuperada e dignificada.

Abstract: The present work aims at analyzing the way Mia Couto's short stories reflect the beliefs of Mozambican peoples about death and the dead. We tried to show that, through the interaction between the dead and the living, the author reflects traditional systems of thought that he tries to restore and dignify.

«O Embondeiro que sonhava pássaros», de Mia Couto: descrição de uma poeticidade

Tiago Aires

Universidade de Lisboa (Mestrando)

Palavras-chave: conto moçambicano, linguagem criativa, construção retórica, poeticidade.

Keywords: Mozambican short-story, creative language, rhetorical construction, poeticity.

> Despalavração: é um ensinamento. Uma desaprendizagem. Um desmomento e tem outros nomes: guimarães prosa, manoel de barro, luuandino vieria, mia conto, ou qualquer ser humano que sorria no gigantesco significado das coisas insignificantes.
>
> Ondjaki, *Há Prendisajens com o Xão* (2002: 64)

> Estamos, enfim, na presença não apenas de um criador de palavras mas de um poeta reinventando a prosa.
>
> Mia Couto, *Pensatempos* (2005: 108)

Os leitores da obra de Mia Couto têm, normalmente, a sensação de estar perante uma escrita diferente, inusual, que ultrapassa os limites da prosa comum e se aproxima da poesia e até do lírico. Essa sensação é provocada não só pelo trabalho de linguagem, com um poder de fascínio e encantamento que lhe advêm da oralidade que o autor usa na sua escrita, com as tradições populares, os ditos, os jogos, os provérbios, mas também pelos acontecimentos insólitos, crenças e mitos pertencentes ao imaginário africano, convocados para as suas estórias, produzindo um «maravilhoso» sedutor e encantatório, contrastando com uma feição realista que surge também em alguns temas ideologicamente grosseiros e delicados, como a guerra, a violência e o autoritarismo em Moçambique, tal como afirma Fernanda Cavacas:

> O imaginário coutista reflecte (procura reflectir) os imaginários moçambicanos de várias comunidades culturais em presença no país. [...]
>
> No entanto, a obra de Mia Couto não se reduz a um espelho da realidade. (Cavacas, 2002: 526-7)

Neste conto em estudo, «O embondeiro que sonhava pássaros»[1], publicado no volume de contos intitulado *Cada Homem É Uma Raça*, publicado em 1990, também esse lado da cosmogonia africana aliada ao mágico a ao maravilhoso está presente, desde a presença do embondeiro e sua importância simbólica até ao movimento de maravilhamento provocado pelo passarinheiro e seus pássaros. O embondeiro, elemento central em toda a acção, é apresentado pela voz de Tiago, que aprendeu com o passarinheiro:

> aquela era uma árvore muito sagrada, Deus a plantara de cabeça para baixo. (*ESP*, 64)
>
> Aquela árvore é capaz de grandes tristezas. Os mais velhos dizem que o embondeiro, em desespero, se suicida por via das chamas. Sem ninguém pôr fogo. (*ESP*, 65)
>
> Aquela flor era moradia dos espíritos. Quem que fizesse mal ao embondeiro seria perseguido até ao fim da vida. (*ESP*, 68)

Está presente no conto uma cosmovisão africana segundo a qual todos os reinos da natureza são interdependentes (o mundo vegetal – embondeiro, mundo animal-humano – Tiago e o passarinheiro, mundo vegetal-animal – flores/pássaros, passagem do animal-humano para o vegetal: Tiago, no desfecho[2]), que se encontra em contraste com a racionalidade dos portugueses, dominados pelo pensamento ocidental de cariz cartesiano e positivista. Esta representação de uma cosmovisão estrangeira aos leitores ocidentais implica uma interpretação do texto que o aproxima de uma impressão poética.

Mas além do conteúdo do texto, o próprio género, na forma como o utiliza Mia Couto, poderá contribuir para essa sensação. Mia Couto tem usado predominantemente dois géneros de expressão: o conto e a crónica, embora também o romance e a poesia

---

[1] Todas as citações referentes ao conto «O embondeiro que sonhava pássaros» serão assinaladas com as iniciais *ESP*, seguidas da indicação da página. A edição utilizada é a de 2002.

[2] Esta classificação, após leitura atenta do conto, tem de ter em conta a (con)fusão dos reinos. Assim, o passarinheiro pertence ao reino animal: «homem» (*ESP*, 63), «não fora o sangue» (*ESP*, 68); ao reino vegetal: «vai ficar de sombra» (*ESP*, 63), «vegetável» (*ESP*, 68); e ao reino espiritual: «Nem seu país não era a vida» (*ESP*, 63); os pássaros pertencem ao reino espiritual: «cortejo de piação, por cima do céu» (*ESP*, 70); ao reino animal: «responderam os pássaros» (*ESP*, 63); e ao reino vegetal – «nasciam espantosos pássaros» – do embondeiro (*ESP*, 71); o embondeiro pertence ao reino vegetal: «árvore muito sagrada» (*ESP*, 64); ao reino animal: «o ventre do embondeiro» (*ESP*, 70); e ao reino espiritual: «árvore muito sagrada» (*ESP*, 64), «moradia dos espíritos» (*ESP*, 68).

lírica, com a qual se estreou[3]. O conto de Mia Couto[4] é curto, geralmente, e descreve um episódio vivido, um flagrante concreto, de tal modo breve e sintético que há quem lhe aponte poeticidade já neste aspecto, como Jacinto do Prado Coelho, «na medida em que a economia de meios exigida pelo conto o aproxima da poesia, torna-se frequente a coexistência dum poeta e dum contista no mesmo homem» (1990: 217), num mesmo texto. Esta indefinição entre prosa e poesia (texto em verso) é, aliás, procurada por Mia Couto, que afirma que «há poesia em verso e poesia em prosa» (Laban, 1998: 1021), e ainda: «abolir esta fronteira entre poesia e prosa. [...] Nós podemos talvez criar à margem disso» (Chabal, 1994: 289), seguindo uma tendência de mistura dos géneros que advêm do Romantismo.

Porém, é a linguagem que mais contribui para a poeticidade da sua escrita. Como afirma José Luís Cabaço, Mia Couto decidiu «recriar literariamente uma linguagem de sabor popular nos limites das regras que tão bem domina, preservando o lirismo e a profundidade que distinguem a sua poesia» (1990: 46). Constatando a criação de um mundo novo em mutação, Mia Couto cria uma nova forma de o expressar, criando uma linguagem nova e criativa, tal como o próprio autor explica: «à medida que eu ia fazendo, eu me apercebi que não podia usar o português clássico, a norma portuguesa, para contar a história com toda a carga poética que ela tinha» (Laban, 1998: 1015), e daí chegou à ideia de recriação da língua, uma vez que:

> Aquelas palavras transportam outras visões, outro sentimento, outra lógica que o português padrão está escondendo, está adormecendo. A ideia é esta: partir, fracturar as palavras, reconstruí-las e depois dizer assim: afinal a janela que a palavra abre pode mostrar outros mundos... (Laban, 1998: 1040)[5]

---

[3] Falando do seu trajecto literário, Mia Couto afirma, em «Sou essas duas coisas sem querer ser nenhuma delas»: «Comecei por publicar poesia, sou filho de poeta e mantenho que, ainda hoje a poesia é meu modo de narrar uma história». O seu livro de estreia, um livro de poemas, intitula-se *Raiz de Orvalho* e data de 1983; em 2007 publicou o seu segundo livro de poesia, *idades cidades divindades*.

[4] Em *Pensatempos*, Mia Couto define assim o conto, na sua perspectiva e na sua prática: «O conto é feito com pinceladas. É um quadro sem moldura, o início inacabado de uma história que nunca termina. O conto não segue vidas inteiras. É uma iluminação súbita sobre essas vidas. Um instante, um relâmpago. O mais importante não é o que revela mas o que sugere, fazendo nascer a curiosidade cúmplice de quem lê. No conto o que vale não é tanto o enredo mas o surpreender em flagrante a alma humana. No conto (como em qualquer género literário) o mais importante não é o seu conteúdo mas a forma como ele nos comove e nos ensina a entender não através do raciocínio mas do sentimento (será que existem estas categorias, assim separadas?)» (2005: 46).

[5] Pires Laranjeira, em «Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa», dá algumas justificações para esta característica de Mia Couto: «A (re) criação verbal, com neologismos e inovações sintácticas (que se encontram também no português do Brasil), advém do gozo da língua e de aproveitar o contacto entre várias delas, mas também da necessidade de criar e *relatar* novas realidades rurais e urbanas, numa

Mia Couto pode ser caracterizado, ao lado de Guimarães Rosa e Luandino Vieira como um logoteta[6], inventando uma nova escrita que será construída no seio da língua portuguesa (ao contrário da de José Luandino Vieira, que utiliza o português e o kimbundo ou outras línguas angolanas). Foi, aliás, depois de ter lido este e depois aquele que sentiu «que afinal há maneiras de fazer este trabalho de recriação da língua» (Chabal, 1994: 289). Nesta perspectiva, poder-se-ia dizer que Mia Couto é um artesão da linguagem, uma vez que a manipula e utiliza de forma lapidar, trabalhada, embora dê a impressão de espontaneidade e leveza.

No conto em estudo, o trabalho da linguagem pauta-se por uma aparente simplicidade, mas existem elementos que o particularizam e transformam o conto em prosa poética. As inovações lexicais, tão apreciadas e comentadas na obra de Mia Couto, aparecem com pouca frequência, mas com interessante valor. O uso de amálgamas com valor expressivo, como «sonolentidão» (*ESP*, 68): sono + lentidão, para dar a ideia de aturdimento corporal e mental provocado pelo sono, «encantantes» (*ESP*, 64): encantadores + cantores, com uma derivação por sufixação alternativa, para sugerir a ideia de que os pássaros encantavam não só pela sua beleza física dada pelas cores, mas sobretudo pelo seu canto, «chilreino» (*ESP*, 70): chilrear + reino, dando a ideia de que o canto dos pássaros se prolongava por um espaço muito extenso, como um reino. Mas também o uso de verbos conjugados com formas não dicionarizadas: «harmonicava» (*ESP*, 64) ou «estrangeirando-lhes» (*ESP*, 66), com selecções categoriais pouco comuns: «alegrias se intercambiavam» (*ESP*, 63), «o mundo inteiro se fabulava» (*ESP*, 64), «o sol findava» (*ESP*, 64), «se poliam as lástimas» (*ESP*, 64), «varandeando» (*ESP*, 68), com reflexividade que por vezes se acrescenta onde o sistema da língua não o prevê, como nos exemplos: «se anonimava» (*ESP*, 65), «se segredava» (*ESP*, 65), «se concluíam» (*ESP*, 65), «se repletavam» (*ESP*, 66), «se estranhava nos moradores» (*ESP*, 66), «se adentrara» (*ESP*, 66), em contextos em que no Português Europeu o pronome *se* se colocaria em posição pós-verbal, criando um teor de diferença que questiona a sintaxe estabelecida. Também o sistema de negação é por vezes pautado pela criatividade, com o recurso a uma negação pleonástica: «Nem seu país não era a vida» (*ESP*, 63) e «Ninguém, ninguém não tinha sido» (*ESP*, 67), conferindo a expressividade da negação da realidade. Estas e outras características linguísticas trabalham, obviamente, em conformidade com as figuras de retórica ou de estilo usadas no texto, nas quais predomina a metáfora[7]. Assim, em termos de figuras semânticas, surgem: antíteses: «O

língua literária que, sendo urbana e cosmopolita, retoma práticas orais com origem no enraizamento da ruralidade» (2001: 202).

[6] Tal como foi designado Luandino Vieira por Salvato Trigo, a partir do conceito definido por Roland Barthes: logoteta é um «fundador de uma língua nova» (Trigo, 1981: 125).

[7] Fernanda Cavacas, a propósito da metáfora, afirma: «É sobretudo na vertente comparação-metáfora que a prosa coutista atinge o fascínio, por vezes um verdadeiro fogo-de-artifício, com explosões consecutivas

governante, em desgoverno de si» (*ESP*, 67), catacreses: «com as asas todas de fora» (*ESP*, 65), comparações: «Parecia eram gaiolas aladas, voláteis» (*ESP*, 63), eufemismos: «o menino, aprendiz da seiva, se emigrou inteiro» (*ESP*, 71), hipálages: «seus passos descalços» (*ESP*, 66), hipérboles: «Mais de infinitos» (*ESP*, 70), imagens: «varandeando, retocando o horizonte» (*ESP*, 68), lítotes: «Nem seu país não era» (*ESP*, 63), metáforas: «Nem o mundo, em seu universal tamanho, era suficiente poleiro» (*ESP*, 70), oximoros: «sua pequena e infinita alma» (*ESP*, 66), personificações: «só o ventre do embondeiro» (*ESP*, 70), pleonasmos: «parecia eram» (*ESP*, 63), sinestesias: «doces cantos» (*ESP*, 66), entre outras. Ou figuras do som, como palavras onomatopaicas: «chilreio» (*ESP*, 63), «piação» (*ESP*, 70), ou trocadilhos por paranomásia: «parentes aparentes» (*ESP*, 66). Mas, mais do que saber que figuras e criações são utilizadas, interessa saber a mensagem das novas expressões e recursos em funcionamento no texto.

Desde o início do conto estamos perante uma utilização inesperada da linguagem: o título apresenta uma impropriedade predicativa que remete para possíveis interpretações diversificadas que se complementam com a leitura do conto. O verbo sonhar não pode ser seleccionar um nome menos animal, mas aqui poderá significar qualquer coisa de parecida com eclodir ou frutificar, sendo que os seus frutos são pássaros, ou ainda ser uma personificação de um ser que sonha ser capaz de ser outra coisa. A primeira parte, das quatro em que o texto se divide visivelmente, inicia-se com uma apresentação de uma personagem, o passarinheiro, que não tem direito ao «abrigo de um nome. Chamavam-lhe o passarinheiro...» (*ESP*, 63). A apresentação é feita através de uma linguagem pautada pelas metáforas que transmitem uma ideia de indefinição acentuada pelo «vai ficar de sombra» (*ESP*, 63), que não explicita a sua referência. O discurso metafórico e comparativo continua a ser usado na descrição da actividade do passarinheiro e na reacção das crianças, como nos excertos seguintes:

> aquelas jaulas, de tão leve material que nem pareciam servir de prisão. Pareciam eram gaiolas aladas, voláteis. [...] À volta do vendedeiro, era uma nuvem de pios, tantos que faziam mexer as janelas: [...] E os meninos inundavam as ruas. As alegrias se intercambiavam [...]. O mundo inteiro se fabulava. (*ESP*, 63-4)

Expressões como estas surgem ao longo do texto, marcando o tom de maravilhamento que se pretende criar com a presença do passarinheiro e dos pássaros, em confronto com a frieza e desconfiança dos colonos adultos (a), cujas falas são breves, objectivas e frias, sem efeitos expressivos, contrastando com o discurso do narrador (b), de Tiago/crianças (c) e do passarinheiro (d), expressivos e maravilhados, como se pode perceber em alguns exemplos:

---

de uma criatividade expressional quase surreal» (2002: 232-3).

a) «Descalço, como eles.» (*ESP*, 64)
«Foste a casa dele? Mas esse vagabundo tem casa?» (*ESP*, 64)
«Vejam só o que o preto anda a meter na cabeça desta criança.» (*ESP*, 64)
«Disparate.» (*ESP*, 65)
«Tio? Já se viu chamar de tio a um preto?» (*ESP*, 66)

b) «Era Tiago, criança sonhadeira, sem outra habilidade senão perseguir fantasias.» (*ESP*, 64)
«O sol findava e o menino sem regressar.» (*ESP*, 64)
«juntar as suas raivas com os demais colonos.» (*ESP*, 65)
«E todos se familiavam, parentes aparentes.» (*ESP*, 66)

c) «Mãe, olha o homem dos passarinheiros!» (*ESP*, 63)
«aquela era uma árvore muito sagrada, Deus a plantar de cabeça para baixo» (*ESP*, 64) (em discurso indirecto livre).

d) «Esses são pássaros muito excelentes, desses com as asas todas de fora.» (*ESP*, 65)

A primeira parte termina com a aparente vitória dos colonos sobre a invasão do passarinheiro, como se lê na personificação «Correram-se as cortinas, as casas fecharam as suas pálpebras» (*ESP*, 66).

Na segunda parte acentua-se esta dicotomia entre Tiago e o passarinheiro em relação aos colonos. Quando o mundo parecia estar a regular-se pela vontade dos colonos, surgem estranhas «ocorrências» (*ESP*, 66): «Portas e janelas se abriam sozinhas, móveis apareciam revirados, gavetas trocadas» (*ESP*, 66), ridicularizando os símbolos da colonização, como as armas, os documentos, a estampilha oficial... Novamente os colonos reagem com violência aos acontecimentos, enquanto o narrador, num tom irónico, os relata, com passagens expressivas, como «O qual, ninguém, nenhum, nada», uma tripla negativa indefinida que coloca a ênfase no desconhecimento dos actuantes ou remete para manifestações sobrenaturais: à questão o qual responde-se: ninguém – não foi pessoa, nenhum – não foi objecto, nada – nem algo conhecido o que provocou as ocorrências, o que acentua o carácter de indefinição que desde o início do conto está atribuído ao passarinheiro. Nesta parte, tal como também surge nas outras, ganha importância a alternância entre os tipos de discurso, característicos dos contos da literatura oral, discurso directo: «- *Quem abriu este armário?*» (*ESP*, 67), discurso indirecto: «O Peixoto máximo advertia:» (*ESP*, 67) e o discurso indirecto livre: «vocês muito bem sabem que tipo de documentos tenho aí guardados» (*ESP*, 67), conferindo vivacidade e rapidez na sucessão de casos e reacções.

A terceira parte é talvez a mais violenta e cruel, por um lado pelas acções desencadeadas pelos colonos e pelos guardas sobre o passarinheiro, dadas pela expressividade da derivação alternativa de «barulhosos» (*ESP*, 68), o ritmo triplo de «pancadas, chambocos, pontapés» (*ESP*, 68), sugerindo uma cadência regular e prolongada da acção, as

referências ao sangue, ao escuro e à noite, e por outro pela fragilidade a aparente de uma criança que perante a violência fica «sozinho com a noite» (*ESP*, 68-9), hesitando «passo atrás, passo adiante» (*ESP*, 69), suplantada depois pela sua coragem de seguir o amigo e de o reconfortar com o toque da *muska*, apesar das sombras, e de «o mundo se despojara das belezas. E, no céu, tal e igual o embondeiro, já nenhuma estrela envaidecia» (*ESP*, 69), estabelecendo assim um confronto entre a violência e a intolerância dos colonos face à fragilidade e ternura da criança.

A quarta e última parte, centrada nas atitudes de Tiago e sua emigração de reino, inicia-se com uma construção hiperbólica assente em metáforas, criando a expressão de uma realidade surpreendente e acima do dizível, seguindo-se duas expressivas personificações, demonstrando a (con)fusão de reinos e substituição do passarinheiro pelos pássaros:

> Acordou num chilreino. Os pássaros! Mais de infinitos, cobriam toda a esquadra. Nem o mundo, em seu universal tamanho, era suficiente poleiro. O vendedor não deixara nem rasto, o lugar restava amnésico. Gritou pelo velho, responderam os pássaros. (*ESP*, 70)

Mais uma vez se nota a diferença de discurso e de atitudes entre os adultos e Tiago. Enquanto este se embala com a música, os outros são violentos e duros e incendeiam o embondeiro, no «ventre» (*ESP*, 70) do qual está o menino. O desfecho, descrevendo a transformação do menino do reino animal para o reino vegetal e, quase ao mesmo tempo e posteriormente, da vida para a morte, serve-se de uma linguagem metafórica e comparativa, usando também o eufemismo e o contrário da personificação: a perda de características humanas e animais e aquisição de uma corporalidade vegetal. O desfecho é então marcado pelo maravilhoso da transformação das flores em pássaros que «soltavam-se, petalados, sobre a crista das chamas» (*ESP*, 71), e a tragédia irónica do «menino, aprendiz da seiva [que] se emigrou inteiro para suas recentes raízes» (*ESP*, 71).

O ritmo do texto ultrapassa «o tipo lógico ou fabular (e neste caso: comunicativo ou coloquial)» (Seixo, 1984: 123) do texto narrativo comum, apresentando uma construção diversificada, marcada pelas frases curtas, simples, com uma construção tripartida, por vezes assinalada mesmo com os sinais de pontuação, a sugerir um ritmo ternário, em grande parte do texto, embora surjam também outros ritmos:

> Mas / aquela ordem / pouco seria desempenhada. / Mais que todos, / um menino desobedecia, / dedicando-se ao misterioso passarinheiro. / Era Tiago, / criança sonhadeira, / sem outra habilidade senão perseguir fantasias. / Despertava cedo, / colava-se aos vidros, / aguardando a chegada do vendedor. / O homem despontava, / e Tiago descia a escada, / trinta degraus em cinco saltos. / (*ESP*, 64)

> O menino fugiu, / escondeu-se, / ficou à espera. / Ele viu o passarinheiro levantar-se, / saudando os visitantes. / Logo procederam pancadas, / chambocos, / pontapés. / O velho parecia nem sofrer, / vegetável, / não fora o sangue. / (*ESP*, 68)

Apesar de não serem específicos do texto lírico, ou mesmo do texto poético, estes recursos são mais frequentes e significativos nesses textos. Neste texto, eles são usados com uma intencionalidade e efeitos que os aproximam da poesia, embora não tanto da poesia lírica, pois que não surgem algumas características importantes a nível semântico e pragmático. Assim, este conto, ao contrário do poema lírico, representa um mundo exterior e potencialmente objectivo, a interacção do homem com esse mundo, relatando uma acção e suas consequências. Como afirma Jorge Pinto, acerca da obra em geral de Mia Couto:

> É um texto em que, por vezes, o discurso é material expressivo no qual as palavras mais do que indicadores de uma realidade exterior passam a ter funções de expressividade interior, com tudo o que isso implica de carácter subjectivo e poético.
>
> [...] A carga lírica dos textos em prosa de Mia Couto não os transforma em poemas, não devido à sua expressão formal, mas pela atitude do Eu do autor. Mais do que um estado de alma, na obra de Mia Couto encontramos um estado de mundividência, não só pessoal, como também e, em muitos casos, colectivo. Não se encontra patente nos textos de Mia Couto uma reelaboração subjectiva total da realidade. Quando muito ela é parcial e procura sobretudo representar interiormente a realidade, dar-lhe uma objectividade interior, ainda que fruto da invenção ou da ficção. Há sempre algo de verdadeiro, de autêntico, que impede o leitor de questionar e considerar inadmissível a realidade apresentada. (2003: 54)

Assim, e de acordo com o modo como o texto é construído ultrapassa os limites da prosa narrativa, para se aproximar da prosa poética, através de uma expressividade e criatividade linguística e de um discurso, um significado novo, surpreendente, alusivo, uma visão parcialmente subjectiva da realidade, reconfiguração de uma cosmovisão que se aproxima do maravilhoso, e um uso do conto como um «instante, um relâmpago», em que o «mais importante não é o que revela mas o que sugere» (Couto, 2005: 46), que comprova a intenção do autor: «A única coisa que eu posso dizer é que eu estou tentando criar... beleza» (Chabal, 1994: 289).

Bibliografia

CABAÇO, José Luís (21 de Outubro de 1990). «Mia Couto: A Transgressão Legítima (II)». Prefácio à edição italiana de *Vozes Anoitecidas*. *Tempo*, 44-46.

CAVACAS, Fernanda (2002). *Mia Couto: Um Moçambicano Que Diz Moçambique em Português*. Dissertação de doutoramento em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

CHABAL, Patrick (1994). *Vozes Moçambicanas. Literatura e Nacionalidade*. Lisboa: Vega.

COELHO, Jacinto do Prado (1990). *Dicionário de Literatura: Portuguesa, Brasileira, Galega, Estilística Literária*. Porto: Livraria Figueirinhas.

COUTO, Mia (2002 [1990]). *Cada Homem é uma Raça*. Lisboa: Caminho.

(2005). *Pensatempos*. Lisboa: Caminho.

(2007). (entrevista). «Sou essas duas coisas sem querer ser nenhuma delas». Em URL:http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=6, consultado em 18/06/07.

LABAN, Michel (1998). *Moçambique, Encontro com Escritores*. III vol. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.

LARANJEIRA, Pires (2001). «Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa». *Revista de Filología Románica*. Anejos II. Madrid: Universidade Complutense, 185-205.

ONDJAKI (2002). *Há Prendisajens com o Xão*. Lisboa: Caminho.

PINHO, Jorge Manuel Costa Almeida e (2003). «Mia Couto: A (Re) Criação da Língua Portuguesa». *2º Colóquio Anual da Lusofonia SLP*. Bragança 7-8 Novembro 2003, 49-56. Consultado em URL:http://lusofonia2003.com.sapo.pt/actascompletas2003.pdf em 18/06/07.

SEIXO, Maria Alzira (1984). «A Escrita da Prosa na Poesia Moderna». In *Poéticas do Século XX*. Lisboa: Livros Horizonte, 120-6.

TRIGO, Salvato (1981). *José Luandino Vieira: o Logoteta*. Porto: Brasília Editora.

Resumo: Neste artigo tenta fazer-se uma leitura do conto «O embondeiro que sonhava pássaros», de Mia Couto, centrada nas características que conferem poeticidade ao texto narrativo, mais ou menos comuns à obra em que o conto se encontra inserido e à restante obra do autor. Assim, aborda-se o conto tendo em conta a sua definição enquanto género, a cosmovisão representada, a linguagem criativa e a construção retórica, como elementos essenciais na produção literária de Mia Couto.

Abstract: This article suggests a reading of the short story «O embondeiro que sonhava pássaros» by Mia Couto, focussing on the characteristics which imbue the narrative text with a poetic quality, a feature displayed by the book in which the short story is included and in general to all of the author's work. Therefore, we approach the short story by taking into account its definition as a genre, the represented worldview, its creative language and rhetorical construction, considering these as essential elements in Mia Couto's literary production.

A escrita de Mário de Carvalho e de José Eduardo Agualusa: caminhos do conto pós-moderno

Maria Helena Santana

Universidade de Coimbra

Palavras-chave: conto, pós-modernismo, literatura ligeira, Mário de Carvalho, J. E. Agualusa.

Keywords: short story, post-modernism, trivial literature, Mário de Carvalho, J. E. Agualusa.

Começo por esclarecer que não tomarei o tema proposto – conto lusófono – enquanto expressão indiciadora de uma identidade intercultural, mas simplesmente como conto em língua portuguesa[1]. Sem menosprezo pela lusofonia, penso que os dois autores escolhidos, Mário de Carvalho e José Eduardo Agualusa, independentemente da sua cultura específica merecem ser integrados na família mais universal da contística contemporânea, e é nesse âmbito que irei explorar alguns laços entre ambos. Pouco importa que as histórias que vou analisar se passem em Lisboa (como na maioria dos contos de Mário de Carvalho), em Luanda, no Rio de Janeiro (no caso de Agualusa), ou numa qualquer cidade de outro país. Importa sim a capacidade que revelam de semantizar o mundo complexo em que vivemos e os seres humanos que somos, na nossa frágil e errática condição.

Reporto-me seguidamente ao conceito de conto pós-moderno, que aqui adopto como parâmetro de leitura, consciente de que se trata de uma categoria periodológica não isenta de ambiguidade. Entende-se por pós-modernismo a forma cultural dominante na época histórica contemporânea, ou seja, desde a segunda metade do século XX, *grosso modo*, que se convencionou designar de pós-modernidade[2].

---

[1] O colóquio em que este ensaio foi apresentado intitulava-se «O conto lusófono».

[2] Embora os dois termos não sejam em rigor sinónimos – pós-modernidade tem um alcance histórico e pós-modernismo uma acepção cultural e artística – eles são em parte sobreponíveis, e muitas vezes usados indiferentemente.

Várias têm sido as abordagens em relação a esta ideia contemporânea de cultura, no sentido de tornar inteligível a heterogeneidade do pensamento e das produções artísticas do nosso tempo. Embora apresentem aspectos necessariamente díspares, alguns consensos podem reunir-se. Assim, como enquadramento ideológico, deve referir-se (i) o colapso da Razão iluminista e do seu correlato conceito de progresso social, técnico e científico – i.e., a ideia utópica de um caminhar da humanidade, finalisticamente orientado para a emancipação colectiva; (ii) a rejeição dos sistemas de explicação da história da humanidade – as chamadas «grandes narrativas»; (iii) o descentramento da civilização ocidental, que perde a soberania em favor de uma pluralidade de interpretações do ser e de visões do mundo[3]. Daqui emerge uma cultura assistemática e uma arte que lhe corresponde: «superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva, divertida, caudatária, ecléctica e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura "elitista" e a cultura "popular", bem como entre a arte e a experiência cotidiana» (Eagleton, 1996: 7).

Retenhamos alguns destes indicadores, por contraditórios que pareçam: arte superficial, infundada, e no entanto auto-reflexiva, ora desmontando o processo criativo, ora ostentando a intertextualidade; divertida, porque não tem já a pretensão de explicar ou de mudar o mundo, mas sem deixar de visitar as «grandes narrativas» (a História, a Ciência ou mesmo a Teologia), em chave humorística, expondo-as à irrisão; arte eclética, porque não obedece a modelos convencionais, marcada pela fusão de géneros, estilos e discursos. Enfim, uma literatura «ligeira», poder-se-á dizer, sem com isso deixar se integrar no filão da grande literatura. Um traço peculiar é a liberdade imaginativa: por exemplo, a consabida mistura da verosimilhança realista e do fantástico, ou a coexistência de tempos históricos, dois elementos que só por si identificam o código ficcional pós-moderno. Poderíamos acrescentar a opção por narradores pouco fiáveis, que constantemente problematizam o conhecimento e a representação, e a preferência por personagens desinteressantes ou mesmo marginalizadas, cujos pequenos universos contrastam abertamente com a tradição literária.

Deve dizer-se que muitas destas características, sobretudo as técnicas desconstrutivas da narrativa, vinham sendo observadas na ficção modernista, tornando-se difícil e até certo ponto falaciosa, com base nelas apenas, a fronteira entre os dois momentos da literatura. A diferença mais distintiva talvez seja a recuperação de um certo olhar prazenteiro e humorístico sobre a realidade. Embora o discurso metaficcional prolongue o legado modernista, as narrativas pós-modernas são de um modo geral mais legíveis e estruturadas, capazes de agradar de formas diversas a públicos também eles diversificados. Isso deve-se em grande parte à corrente inspiradora do realismo mágico sul-

[3] Uma síntese documentada sobre esta questão encontra-se na obra já clássica de Matei Calinescu, *As Cinco Faces da Modernidade*, cap. «Sobre Pós-Modernismo».

americano que, abrindo as portas à imaginação fantasista, libertou a escrita literária de alguns preconceitos intelectualistas dominantes na 1ª metade do século XX. O escritor pós-moderno deseja ser compreendido e que o seu texto seja fruído tanto pelo leitor letrado como pelo leitor ocasional. E o resultado traduziu-se num grande sucesso editorial, pese embora a qualidade desigual dos autores e as concessões à popularidade.

São assim muitos dos contos de Mário de Carvalho e de José Eduardo Agualusa, como veremos em seguida. Desde logo há que assinalar a escolha do género: ecléctico, despretensioso, lúdico, o conto contemporâneo pode considerar-se uma forma literária pós-moderna por excelência. Por ser leve, adaptado à nossa escassa disponibilidade mental, publica-se habitualmente em revistas, como entretenimento literário (o caso de *Contos Vagabundos*, de M. Carvalho e de *Passageiros em Trânsito – Novos contos para viajar*, de Agualusa). Não se trata já do conto tradicional mas de narrativa breve – tradução possível da *short story*, à falta de melhor termo –, com personagens ambíguas, acção rarefeita e geralmente com final aberto. São por norma textos sem contrato ficcional definido, próximos da crónica ou do apontamento diarístico, cujos enredos nos surpreendem pela conjugação do trivial e do inexplicado, por vezes do puro *nonsense* (Iftekharrudin, 5-11).

Vários destes contos tendem a representar situações banais do quotidiano que subitamente dão lugar a uma experiência perturbadora ou a uma fantasia surrealizante. Um objecto ou um gesto de uso diário constituem com frequência o motivo temático a explorar. Entrar num elevador, abrir uma porta ou usar um telefone, por exemplo, são gestos mecânicos de todos nós; acesso garantido ao real, servem de ancoragem à nossa certeza de estar no mundo e de o controlar. Certeza? Quem nunca sentiu um ligeiro calafrio ao entrar num elevador? E se de repente um destes objectos, pela simples perda de automatismo, desencadeasse o desconcerto do mundo, numa espiral de incerteza física e metafísica?

Foi essa estranha experiência que deu origem ao conto «In Excelsum», de Mário de Carvalho. Recordemos o enredo: um quase anónimo escriturário («João Mendes, salvo erro», diz o narrador), chega numa certa manhã à firma onde trabalha, num arranha-céus de Lisboa, e repete os gestos de sempre – cumprimentar a porteira, abrir a caixa do correio, entrar no elevador, premir o botão do 6º andar; aliás, a rotina marca o ritmo e a retórica do discurso, passando quase despercebido o pormenor discordante de ter chegado mais cedo nesse dia. Como sempre, João Mendes pensava no trabalho que o esperava. Subitamente apercebeu-se de que tinha já passado o 17º andar e que o elevador acelerava, na sua louca viagem ascensional rumo ao infinito. Um dia o elevador parou. O incauto astronauta chegara ao destino:

> Então os painéis do elevador desapareceram, sumiu-se a parede em frente e tudo ficou mergulhado numa luz opalina, brilhante, quase compacta. Com dificuldade, o

escriturário soergueu-se, piscando os olhos e alisando desajeitadamente os vincos do casaco.

E ouviu uma voz que dizia:

– São imprevisíveis os caminhos que a Mim conduzem. (Carvalho, 1992: 15)

Este *divertissement* literário dispensa grandes comentários. A curta narração de duas páginas – simulacro do tempo humano de uma viagem de elevador – dá conta da lenta passagem do tempo cósmico, anos ou séculos de viagem espacial, em que João Mendes passou horas de pânico e de prostração, conheceu dias penumbrosos de frio e dias de calor, com luzes de todas as cores do arco-íris (não por acaso a firma chama-se «Rainbow & Sunshine, Jacob Benoliel, SARL»). Do tempo cósmico, einsteiniano, ao sem-tempo de Deus, para quem mil anos são um dia, vai um passo muito curto, o do simples deslizar do maravilhoso instrumental para o místico, sendo este parodiado em chave humorística. Deste simples jogo metonímico nasce a originalidade do texto. São muitos os caminhos... dizem as Escrituras: porque não interpretar a frase literalmente e ser conduzido ao céu – ao céu astronómico e ao céu teológico – pela força propulsora de um elevador?

Uma situação em parte semelhante viveu o angolano Justo Martírio, personagem única do conto «A Armadilha», de J. E. Agualusa. No seu regresso a Luanda, o advogado dirige-se a um certo prédio que fora luxuoso, agora degradado. Um homem também decrépito, sem um polegar, abre-lhe a porta do elevador, com um anacrónico molho de chaves, dizendo estas frases sibilinas:

> Tem de ser assim [...] senão dão cabo de tudo. O cota esteja tranquilo, este elevador tem gerador próprio. Mesmo que falhe a luz em toda a cidade ele continua a funcionar. Nunca pára. É para o nono que vai? Tem a certeza? (Agualusa, 2006: 39)

Começa então a aventura dantesca de Justo Martírio, com alguns pormenores comuns ao texto anterior: em cada andar vislumbrava destroços de tubos mecânicos, imagens fugazes de crianças nuas, e finalmente escuridão. Desta vez a viagem é aos infernos: «Justo Martírio teve a sensação que recuava, subindo sempre, em direcção ao caos primordial». Saiu porém num corredor limpo e cuidado, incompatível com aquela cidade e com aquele tempo. Quis regressar, mas todas as saídas se fecham: o elevador tinha descido, «uma luz a cair no abismo», as escadas estavam fechadas com grades e cadeados. Uma das portas do andar, com o nome da firma «Gonçalves e Filhos, Contabilistas», anunciava encerramento para férias até 1 de Agosto. Faltavam 25 dias... Preso naquela situação absurda, lembrou-se do telemóvel, mas na escuridão o objecto salvífico fugiu-lhe dos dedos, e acabou esmagado aos seus pés. Cansado de gritar, Justo sentou-se no chão, e chorou.

O conto admite uma leitura política, com a respectiva lição moral: logo no início somos informados de que o advogado passara 25 anos exilado em Lisboa, poupando-se

às misérias da guerra. Sabia que os seus conterrâneos não perdoavam aos que tinham «abandonado o barco». Ora, é possível inferir no final que o porteiro sem polegar representa o povo que se vinga: os 25 dias de inferno corresponderão assim a cada um dos anos de fuga; e o nome da personagem pode ler-se como um título simbólico – um *Justo Martírio*. Este tipo de jogo simbólico é aliás muito característico da ficção pós-moderna, que se compraz na criação de enigmas e charadas, desafiando o leitor. Deve notar-se, porém, que todo o passo inicial que sugere esta interpretação não existia na 1ª versão do texto, editado como crónica na revista *Pública*. Trata-se portanto de um acrescento, importante mas não estrutural, destinado a esclarecer ou amplificar sentidos.

Na versão anterior o conto funciona de outro modo, tematizando a angústia do isolamento, através de três motivos antropologicamente recorrentes: a viagem sem retorno, o emparedamento, a incomunicabilidade. Com razão, Justo Martírio evoca as armadilhas que fazia aos peixes na sua infância, com um cesto de vime; às vezes um peixe maior entrava e comia-os. Vingança divina? Agora as armadilhas são objectos modernos – um elevador caprichoso, portas gradeadas sem chave, um telemóvel partido – mas a angústia é a mesma[4]. Seremos nós marionetas movidas por forças ocultas que se divertem provocando a nossa segurança falaz?

Se esta pergunta não é mera retórica, quem move os cordelinhos? A resposta assume variadas formas, dependendo do contexto, mas algumas constantes se observam. Vivemos num mundo (ocidental) que matou Deus, mas fascinado pelo sagrado e pelo esotérico. Nesse mundo laicizado, aprisionado na sua cultura racionalista e materialista, a emergência do sagrado ora toma a forma de um reencantamento alternativo – o panteísmo das religiões e crenças étnicas, a magia, por exemplo – ora se apresenta como uma incerteza de contornos vagos, indecisa mas inquietante o quanto baste para se poder ignorar (a mais interessante, esta última, porque nos toca directamente).

E se afinal existisse o Criador? Mas a existir, como é e onde está? O conto «Deus» tematiza a dúvida filosófica no peculiar registo irónico de Mário de Carvalho. Em jeito de crónica, o narrador relata, em 1ª pessoa, a visita a um amigo na sua casa à beira-mar. Trata-se, como ele, de um homem culto, tranquilo e racional. Mas naquele dia, para além das conversas eruditas, perturba-o um qualquer mistério que deseja partilhar. Conduzindo o narrador à falésia, mostra-lhe a grande descoberta: numa reentrância de rocha, destacava-se apenas uma amêijoa branca, rodeada de umas pedrinhas de brita, ali colocadas por ele, reverentemente. Era Deus, e fora-lhe revelado por uma força mística.

---

[4] O tema não é novo: lembro, por exemplo, um conto notável de Júlio Cortázar, «Apenas um telefonema», onde também se dá expressão à angústia da incomunicabilidade, na era da comunicação universal. É conhecida a influência deste autor hispano-americano no devir do neofantástico contemporâneo.

> «Achas que foi isto que criou o universo, o mundo?» «Não acho», respondeu ele, tranquilamente, «tenho a certeza. Um certo dia (...) aquela concha abriu-se e deu-se o big-bang...» «Queres então dizer que se eu agarrar na concha e a esmagar debaixo do tacão...» «Isso mesmo, *kaputt*, desaparece tudo.» «Deixas-me experimentar?» «Se quiseres, força. Estou-me nas tintas!» Franqueou-me o caminho e ficou à espera. (...) E eu ali fiquei, a olhar para o bivalve, que até nem tinha nada de especial. Ainda estendi o dedo, mas logo recolhi o gesto. «Detesto maltratar animais», disse. (Carvalho, 2000: 99)

Um intelectual em delírio, certamente... ou talvez não. O certo é que também o céptico narrador decidiu voltar lá, levando mais pedrinhas brancas, «Por uma questão de equilíbrio, de simetria, claro». Não me parece que o sentido do conto se circunscreva apenas à ironia. De facto, a superstição não liga bem com espíritos elevados. Mas nem eles (nós) estão imunes à carência do divino, mesmo se envergonhada. Aliás, a degradação do mito continua a ser um reinvestimento na esfera do sagrado, como resposta possível ao mundo desencantado da modernidade.

O receio de que a ciência e a tecnologia se apossem do real, mascarando as forças transcendentes, manifesta-se através de múltiplos sinais, quase sempre sob forma humorística: um avião que permanece em órbita sobre Lisboa, desafiando as leis da gravidade («Fenómenos de aviação», de M. Carvalho); ou um rio que se desvia da ponte, preferindo cortar a estrada, que por seu turno não leva a lado nenhum («Não há fim», de Agualusa). A falência das máquinas ou das teorias não se esgota na recuperação do maravilhoso instrumental (para utilizar uma das categorias de Todorov). A realidade tem contornos difusos e muitas explicações são válidas para enquadrar o insólito que subitamente irrompe no horizonte empírico das personagens. O milagre faz de novo parte do real.

Outra vertente da escrita pós-moderna consiste na articulação do fantástico com a própria literatura, sob a forma de metatextualidade e intertextualidade. Dirigido ao leitor culto, o texto vive da relação que estabelece com com a tradição e a prática literária, expondo a encenação lúdica do processo criativo.

Escolho mais uma vez dois contos com semelhanças temáticas, entre os muitos exemplos que poderia mencionar. «Memorias póstumas», de J. E. Agualusa, denuncia logo pelo título o jogo intertextual com o clássico da literatura brasileira. A personagem principal, Valquíria, é uma secretária mediúnica que trabalha para uma editora espírita de São Paulo. Ocupa-se a redigir (ou melhor, a «psicografar») romances de escritores mortos (ou antes, «desencarnados»), ditados por eles próprios. De momento tem em mãos um novo romance de Jorge Amado sobre José da Silva Xavier, o Tiradentes, que conhecera no Além. O romance, ditado por Machado de Assis, começa pelo fim, como as *Memorias Póstumas de Brás Cubas*, e usando um *incipit* em tudo semelhante: «Morrer

não foi difícil, longe disso, acho mesmo que qualquer um consegue morrer». Pormenor rocambolesco: a perspectiva narrativa procede do próprio Tiradentes, cuja cabeça se guarda numa gaiola, no alto de um poste.

O novo romance, a várias vozes, nada tem de novo, portanto: trata-se da obra de um autor (Jorge Amado), narrada por um outro (o Tiradentes) que por seu turno usa palavras de um terceiro autor (Machado). Se a estes três acrescentarmos o conto de Agualusa, obtemos quatro, todos eles em 2ª mão. Salienta-se assim a ideia de «repetição» que toda a literatura de certo modo constitui, parodiando-se infinitamente. A autenticidade é então, como constata o narrador do conto, um conceito forjado, impossível de comprovar. A originalidade, a inspiração e o talento não passam de mitos. Nesta realidade virtual que é a literatura, nada é autêntico, tudo é avatar.

A secretária-psicógrafa representa uma alegoria do escritor-copista, bastando-lhe como técnica de inspiração ter «uma propensão para o devoluto». O narrador principal agradece à musa o segredo deste original processo artístico:

> Na manhã seguinte sentei-me à mesa da cozinha, sozinho, com um caderno aberto à minha frente. Disponibilidade. Esvaziar o espírito. [...] Um vasto silêncio dentro de mim. Então minha mão começou a mover-se, e eu li assombrado:
>
> – Sobre o nosso amor florescia um pé de ipê. [...] Caramba, de onde tinha saído aquilo? (Agualusa, 2006: 125-6) [5]

A mesma perplexidade sentem Daniel e Catarina, personagens do conto «O nó estatístico», de Mário de Carvalho, quando vêem na máquina de escrever uma folha de papel garatujada, onde avultam os seguintes dizeres: «Menina e moça me levaram de casa de minha mãe para muito longe». De onde tinha saído aquilo? A psicografia provém neste caso de um chimpanzé, o Golo, trazido ao casal lisboeta por um tio de África. Nas horas em que ficava fechado no escritório, o macaco irreverente entretinha-se doravante a reescrever a clássica novela de Bernardim, para espanto e inquietação dos hospedeiros. Síndroma hipnótica de cansaço, sugeria Catarina, sem convicção, atribuindo a autoria da escrita ao marido, que na altura preparava uma tese.

Começaram então para o casal dias de tortura, na tentativa de encontrar uma explicação racional para o fenómeno – ora no campo da psicologia, ora no das ciências biológicas e até nas matemáticas. A parte mais interessante do texto reside justamente neste confronto epistemológico dos saberes, cada sábio oferecendo respostas definitivas para o inexplicável, cada qual expondo as fragilidades da sua ciência insuficiente. Curiosamente, o cientista escolhido pelo autor como alvo preferencial da sátira é um psiquiatra «pernóstico» (expressão de Daniel), cujo diagnóstico merece ser transcrito:

---

[5] O motivo do «pé de ipê» alude provavelmente a *Iracema*, de Alencar. Por seu turno, a psicografia sugere a questionação do Autor, aludindo ao poema «Autopsicografia», de Fernando Pessoa.

> Que tinha sido sugestão – dizia o perito –, que eram congeminações cúmplices de ambos. O que acontecia, na realidade, é que um dos dois, provavelmente Daniel [...] escrevia o texto, e uma qualquer ânsia oculta de sensacionalismo, ou a necessidade de afastar as responsabilidades da tese inacabada, levava-o a atribuí-la a Golo. Por sua vez, Catarina entrava no jogo e, inconscientemente, ambos tomavam a fantasia por realidade, num perverso vaivém de cumplicidades que reforçava a harmonia do casal, cortando-o, na sua solidariedade, do resto do mundo. (Carvalho, 1992: 63)

Words, words, words... O «sólido arrazoado» do psiquiatra, «eivado de expressões preciosas» como «assumir», «introjectar», etc. traduz bem a vacuidade arrogante de certa psicologia pós-freudiana, que reproduz os *clichés* sociais da moda em linguagem sonante. O casal, incrédulo perante a evidência, acaba por encontrar resposta alternativa no representante do saber mais inesperado: um professor de matemática, muito tímido, que lhes expõe a traços largos a sua teoria: tratava-se de um caso ínfimo e raríssimo de probabilidades, de 1 para milhões, um «nó estatístico»[6]. Vista deste modo, a questão principal subsiste, mas toma uma aparência inteligível em linguagem matemática, quase diríamos uma fórmula encantatória:

> O serão terminou com uma fascinante conversa sobre estatística, matéria a que tanto Daniel como Catarina eram absolutamente revéis, e à medida que o matemático desdobrava conceitos e números, um profundo alívio ia-se apossando do casal. (Carvalho, 1992: 68)

Em suma: Golo era um problema numérico, e eles eram «o único casal que...» – uma alusão intertextual que passará despercebida ao leitor comum, mas onde o leitor familiarizado com a ficção contemporânea reconhece o romance de Augusto Abelaira, *O único animal que...*, também protagonizado por um macaco inteligente.

«O nó estatístico», metáfora da razão científica que nos orienta, denuncia a falácia cultural da nossa percepção do real. Na verdade, o discurso racional revela-se um dispositivo fútil na interpretação dos sinais que procedem de outro horizonte de referência, a requerer outra linguagem, outra disponibilidade mental. Propõe-se-nos, em alternativa, um cérebro devoluto (como o da psicógrafa de Agualusa), predisposto a aceitar o maravilhoso, capaz da plasticidade estética que se resume em desaprender.

Por definição, o conto é um género cujas potencialidades semânticas vão muito além da sua estrutura diegética, depurada e simplificada; um género que solicita leitura alegórica, mesmo se (sobretudo se) parece convidar-nos a uma pura evasão ficcional, como sucede nos textos visitados. No conto pós-moderno, a vertente alegórica raramente se afasta do humorismo facial. Aparentemente, nenhuma mensagem «séria» se

---

[6] A ideia não é nova: há muito que a teoria das probabilidades colocou precisamente a hipótese de um macaco escrever palavras usando casualmente o alfabeto de uma máquina de escrever.

desprende dos textos visitados, a não ser a que decorre da sua própria representação do real: fantasia, mito e misticismo rivalizam com a razão crítica e com a verosimilhança, sugerindo formas equivalentes de encarar o mundo. Perspectivas que se consideram contíguas e igualmente válidas, ao contrário do que fomos ensinados a acreditar.

Literatura ligeira? Sem dúvida: há nela muito de jogo (infantil e literário), de frivolidade sofisticada e paródica – mas ainda literatura, com uma atitude artística de dessacralização e com uma ideia injuntiva subjacente: a de nos confrontar com a saturação da racionalidade que desencantou o nosso tempo.

Bibliografia

AGUALUSA, José Eduardo (2006). *Passageiros em trânsito (Novos contos para viajar)*. 6ª ed. Lisboa: Dom Quixote.

CALINESCU, Matei (1999). *As Cinco Faces da Modernidade*. Trad. de Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Vega.

CARVALHO, Mário de (1992). *A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho e outras histórias*. Lisboa: Caminho.

CARVALHO, Mário de (2000). *Contos Vagabundos*. Lisboa: Caminho.

EAGLETON, Terry (1998). *As Ilusões do Pós-modernismo*. Trad. de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

IFTEKHARRUDIN, Farhat, et al. (2003). *The Postmodern Short Story. Forms and Issues*. Westport: Praeger.

Resumo: Este texto é uma reflexão sobre o conto (ou antes, texto breve) como género pós-moderno inovador, realçando o seu modo peculiar – humorístico, desassossegado e metaficcional – de interrogar o «real». Uma leitura de vários contos de dois escritores contemporâneos de língua portuguesa, Mário de Carvalho e José E. Agualusa, pretende demonstrar como através de histórias triviais é possível não apenas produzir sentido mas também uma attitude crítica face à cultura e à própria literatura.

Abstract: This paper intends to draw attention to the short story as a creative postmodern genre, stressing its peculiar humoristic, disquieting and metafictional way of questioning the «real». A glance at several short stories by two contemporary Portuguese-speaking writers, Mário de Carvalho and José E. Agualusa, will demonstrate that trivial stories can and do convey meaning, as well as a critical attitude towards culture and literature itself.

A escrita viva de João Antônio

Vima Lia Martin

Universidade de São Paulo

Palavras-chave: João Antônio, contos, marginalidade, melancolia, crítica social.

Keywords: João Antônio, short stories, marginality, melancholy, social critique.

> (...) melhor escrever contos do que dizer que a vida não presta. Não?
> Todos sabem que a vida não presta. Todos saberão escrever contos?
>
> João Antônio

O conto moderno, cuja principal marca formal é justamente a multiplicidade de formas, recria, com maior ou menor grau de realismo, situações exemplares vividas pelo homem. Ou, em outros termos, opera a representação intensiva de um instante da vida emblemático de toda uma existência pessoal. Fixado pelo contista, esse momento, embora relativo a uma trajetória individual, só pode ser compreendido a partir de uma vinculação com o contexto histórico mais amplo. Nas palavras de Alfredo Bosi:

> Em face da História, rio sem fim que vai arrastando tudo e todos no seu curso, o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação. Inventar, de novo: descobrir o que os outros não souberam ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força. Literariamente: o contista explora no discurso ficcional uma hora intensa e aguda de percepção. Esta, acicatada pelo demônio da visão, não cessa de perscrutar situações narráveis na massa aparentemente amorfa do real. (Bosi, 1997: 7)

A compreensão de contos como «momentos singulares cheios de significação», pescados no rio da história que tudo e todos envolve, permite que se leia, nas composições narrativas do brasileiro João Antônio (1937-1996), situações representativas de movimentos históricos específicos e, numa alçada mais ampla, a fixação de impasses característicos da experiência formativa de seu país. Nunca é demais lembrar que a formação nacional do Brasil, tributária da colonização portuguesa e marcada pela escravidão dos africanos e seus descendentes, foi – e ainda é – fundamentalmente conflituosa. Num espaço em que a modernidade aportou quase sempre como imposição, fazendo do progresso um fator de exclusão, os esquemas hegemônicos de «viabilidade nacional» colidem sistematicamente com os entraves característicos do subdesenvolvimento e fazem da cidadania algo ainda a ser conquistado.

Atento a esse cenário crítico, João Antônio, em contos publicados em mais de quinze livros entre 1963 e 1996, instiga seus leitores a deixar de lado os reflexos pasteurizados produzidos pelo discurso oficial, porta-voz de uma perspectiva unívoca e homogênea sobre a história, e encarar a complexa rede de relações sociais que estrutura as camadas mais pobres da população brasileira. Nas narrativas curtas do escritor paulistano, um modo de contar cortante e ferino põe em cena personagens pertencentes a segmentos sociais marginalizados – prostitutas, cafetões, guardadores de carro, jogadores de sinuca, trabalhadores insatisfeitos e mal remunerados -, privilegiando sua dicção e sua perspectiva sobre a realidade histórica.

Da elaboração desse discurso ficcional que busca dar visibilidade às práticas e aos discursos dos dominados decorrem dois aspectos importantes. No nível da fatura dos textos, verifica-se a instauração de uma polifonia discursiva, que traz à tona as diferentes falas sociais que traduzem as contradições ideológicas vivenciadas pelas personagens e contribuem para a explicitação do universo sociocultural dos indivíduos socialmente excluídos. E, numa esfera mais ampla, é oferecido à sociedade um espelho bastante preciso, na medida em que os textos convidam os leitores a se olhar por inteiro e a se deparar com a face mais dura da realidade de que fazem parte. Essa função crítica e conscientizadora da literatura foi abordada por João Antônio em diversos depoimentos e declarações em que defendeu o texto literário como forma de intervenção social:

> Para mim, o caminho é claro e, também por isso, difícil – sem grandes mistérios e escolas. Um corpo-a-corpo com a vida brasileira. Uma literatura que rale nos fatos e não que rele neles. Nisso, a sua principal missão – ser a estratificação da vida de um povo e participar da melhoria e da modificação desse povo. Corpo-a-corpo. A briga é essa. Ou nenhuma. (João Antônio, 1998: 9)

Sem dúvida alguma, João Antônio demonstrava convicção sobre a importância de seu trabalho como escritor. Aliás, é essa convicção que certamente sustentou as suas

escolhas temáticas e formais. Mas, se por um lado, ele foi freqüentemente porta-voz de um discurso contestador, por outro, um certo sentimento derrotista parece nunca o ter abandonado. Foi esse sentimento que provavelmente o inspirou na composição de um universo literário agônico, onde as personagens vivem dilemas pessoais e sociais que se apresentam como insuperáveis. Interessante assinalar que, num texto publicado em 1986, sugestivamente intitulado «Ajuda-me a sofrer», João Antônio de certo modo confirma essa perspectiva melancólica – sobre si e sobre o mundo – que deixou marcas em toda a sua obra. Nesse relato, que se situa entre o diário e a ficção, o autor descreve a si mesmo da seguinte maneira:

> É uma figura melancólica, vítima de seu sonho, que num dia de descanso ou tédio ou nojo, nada tem a fazer além de enviar uma carta a um amigo distante, provavelmente parecido com ele, a remexer no baú já velho. Ser reconhecido na rua, para ele, é um milagre. Ele foi editado, citado em jornais e um dia, de algum modo, meteu-se com atividades de seu tempo. O país é ágrafo e o brasileiro tem memória curta. Ninguém o convida para mais coisa nenhuma e nem o visita.
>
> Ninguém escreve para o escritor. Provavelmente nem se lembrem dele, além dos amigos antigos vivendo no ostracismo igualmente. Não só à margem da sociedade ou fora do mundo. Mas na contramão de tudo.
>
> E o palco do teatro, de luz negra, é o país. Uns atores principais quase sempre fora de cena. Ou participando feito figurantes reles, inoportunos e dispensáveis. (João Antônio, 1996: 95)

Ao mesclar a autocomiseração com a consciência aguda das mazelas nacionais, o escritor se vê como «vítima de seu sonho», juntando-se àqueles que, embora sejam «atores principais», não ocupam um lugar de destaque na cena brasileira. Note-se que, embora reconheça que tenha se envolvido «com atividades de seu tempo», o saldo dessa atuação é negativo para João Antônio, que se sente inoportuno e dispensável.

Combatividade e melancolia: essas parecem ser as faces complementares do discurso literário tecido por João Antônio. Se, por um lado, sua obra pautou-se por uma intensa crítica social, denunciando a marginalidade social gerada pelo modo de funcionamento do poder instituído no Brasil, por outro jamais esboçou qualquer possibilidade de superação dessa situação histórica. Constituída como impasse, a crise é marca das subjetividades das personagens e de seus destinos sempre melancólicos.

Sobre *Malagueta, Perus e Bacanaço*

A obra de estréia de João Antônio, intitulada *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), agrega nove contos e é considerada por parte significativa da crítica brasileira como a

melhor obra do escritor. Nessas primeiras narrativas, João Antônio atesta seu interesse pela cidade de São Paulo e por suas personagens desamparadas e solitárias. Mesmo em alguns contos posteriores, que têm como cenário a cidade do Rio de Janeiro, percebe-se uma perspectiva e uma linguagem engendradas ainda nessa fase inicial – ou de formação -, que circunscreve a elaboração dos contos que compõem seu primeiro livro e a narrativa «Paulinho Perna Torta», finalizada em 1964.

Em todos esses textos, que consolidam o estilo do escritor, a preocupação com o «conhecimento verdadeiro do homem» a ser trabalhado ficcionalmente suplanta o que poderia ser apenas um registro superficial de suas atitudes e falas. Nesse sentido, uma interessante experimentação lingüística foi exercitada pelo autor que, através da utilização de recursos como a musicalidade e a incorporação de gírias, recriou literariamente a fala espontânea das ruas.

A busca por uma linguagem crua, afinada com a expressão dos dramas populares e capaz de decifrar os problemas do homem urbano, esteve na gênese das preocupações de João Antônio, como podemos ler em carta de 1962, escrita à amiga Ilka Brunhilde Laurito, em que ele fala de sua ambição como intérprete de São Paulo:

> Tenho feito sondagens e pesquisas, que talvez me levem ao entendimento do "porquê" e «como» não possuímos ainda uma literatura paulistana tão definida quanto e como a nordestina. E eu hei de descobrir o «porquê»! Alcancei algumas conclusões parciais e continuáveis – a ausência de uma linguagem paulistana, especialmente, e o desconhecimento por parte dos escritores do homem paulistano – a meu ver muito mais rico humana e espiritualmente, mais sofrido e dramático que quaisquer outros tipos brasileiros – e pelas mesmas razões, muitíssimo mais difícil e arisco e inacessível, literariamente. Homem difícil, fragmentado, prisioneiro de uma cidade de que em geral não gosta. Homem limitadíssimo, mal formado, piorado terrivelmente nesses últimos dez anos. Homem que não é covarde, mas a quem quase sempre falta coragem. Homem de transição e de solidão (repare nos bares cheios), cujo destino é desaparecer, dar lugar a um tipo mais concreto e de algum caráter[1].

Mas voltemos ao livro. Os nove contos que compõem *Malagueta, Perus e Bacanaço* são dedicados a quatro pessoas: ao escritor Afonso Henriques de Lima Barreto, referido como «pioneiro», aos literatos Paulo Rónai e Mário da Silva Brito, espécie de «padrinhos literários» que se empenharam para que o livro de João Antônio fosse publicado, e a Daniel Pedro de Andrade Ferreira, seu único filho, destinatário da dedicatória de vários outros livros do pai.

---

[1] Carta a Ilka Brunhilde Laurito arquivada no «Acervo João Antônio». Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista (UNESP)/ Assis.

Como já apontamos, as narrativas referem-se a São Paulo em meados do século passado, em acelerada transformação social e cultural, e apresentam-se divididas em três seções: *Contos gerais*, que engloba «Busca», «Afinação da arte de chutar tampinhas» e «Fujie»; *Caserna*, com «Retalhos de fome numa tarde de G.C.» e «Natal na cafua»; e *Sinuca*, que nomeia a última parte que contém «Frio», «Visita», «Meninão do caixote» e o próprio conto «Malagueta, Perus e Bacanaço», que dá nome ao livro.

De todo o conjunto, seis contos são narrados em primeira pessoa e apenas três em terceira. Neste último caso, o discurso indireto livre é tão utilizado que se pode afirmar que em todo o livro a realidade sociocultural da marginalidade é enfocada prioritariamente pelos olhos dos próprios marginais e também definida por suas próprias palavras. Nas histórias em que o narrador em terceira pessoa organiza a narrativa – «Retalhos de fome numa tarde de G.C.», «Frio» e «Malagueta, Perus e Bacanaço» –, seu ponto de vista se afina completamente com o dos protagonistas, favorecendo a explicitação de seus dilemas.

Há uma forte relação entre os contos de cada uma das três partes e também entre todos os contos do livro. Em termos temáticos, essa unidade é dada pela recorrência de personagens e situações marginais. Apresentando fatos rigorosamente comuns, os textos revelam o funcionamento de um segmento social em profundo conflito com as normas da civilização contemporânea. Também há um estilo geral que perpassa todas as narrativas, marcado pela objetividade e por uma dureza que confere destaque ao real, representado de maneira profundamente convincente.

Outro dado relevante relacionado à organicidade do livro diz respeito a uma espécie de trajetória delineada pelas personagens centrais das histórias. Essa trajetória se inicia com a peregrinação do protagonista em «Busca» – observe-se o sugestivo título do conto – e culmina na última narrativa, que parece (des)coroar o árido caminho percorrido pelos três malandros nomeados como Malagueta, Perus e Bacanaço. Assim, é como se todas as personagens centrais – oprimidas, angustiadas, divididas, insatisfeitas, frustradas -, fizessem parte de um mesmo percurso. Vale salientar que não há uma progressão propriamente dita nessa busca por completude: as jornadas das personagens parecem nunca chegar ao fim, renovando-se incessantemente e abrindo-se, de modo cíclico, para a continuidade de seu sofrimento.

Assim, vivendo permanentemente em crise, os protagonistas que figuram nos nove contos não adquirem nenhum conhecimento novo sobre si ou sobre o mundo depois de experienciarem suas buscas. Sejam as personagens «otários» (trabalhadores pobres), soldados ou malandros, vivem profundamente as contradições inerentes aos incômodos papéis que desempenham, equilibrando-se para sobreviver num espaço psico-social marcado pela marginalidade.

Encadeadas, as três partes do livro sugerem uma leitura que diz respeito à construção social do malandro ou, em outras palavras, uma leitura que perfaz a trajetória

do trabalho à malandragem, da norma à infração. Nas três histórias dos *Contos gerais* («gerais» porque talvez sejam representativos de uma insatisfação que diz respeito à maior parcela dos trabalhadores que compõem a população brasileira), os protagonistas perambulam pelas ruas de São Paulo em busca de sentidos que preencham o vazio de suas vidas, sem encontrar nada de concreto que possa apaziguar suas subjetividades em crise.

Já a segunda parte do livro apresenta aquilo que é oferecido – e cobrado – pelo Estado ao cidadão comum. O serviço militar obrigatório a que estão submetidos os protagonistas dos dois contos de *Caserna* é sinônimo de uma vida ainda mais permeada por carências do que a vivida fora dos quartéis. A privação, a violência e o autoritarismo são marcas claras do cotidiano de jovens que se deparam com a impossibilidade do exercício pleno da cidadania, o que parece apontar para a ausência de um projeto político-social para o país.

Interditadas as possibilidades de uma vida digna pautada pela norma, resta aos protagonistas dos últimos quatro contos do livro a irresistível atração pela malandragem relacionada ao vício do jogo. Em *Sinuca*, acompanhamos os tortuosos caminhos percorridos por indivíduos que buscam garantir sua sobrevivência através da transgressão das normas. Esse modo de vida transgressor seria uma espécie de «avesso» da conduta que o mundo da ordem insiste em valorizar sob os nomes de «progresso» e «sucesso pessoal». No submundo da malandragem, pautado por uma ética própria, apartada da idéia de bem-estar coletivo, as noções de justiça e injustiça relativizam-se, legitimando um modo de ser individualista e profundamente solitário.

Um mesmo traço unifica todos os inquietos protagonistas das nove histórias: o andar, o perambular. Os protagonistas dos contos que compõem *Busca* caminham atrás de um sentido maior para suas existências, visando à satisfação de desejos que mal conseguem formular; os jovens soldados das histórias de *Caserna* percorrem os espaços exíguos dos quartéis, como bichos enjaulados que não têm para onde ir; e os malandros presentes nas narrativas de *Sinuca* andam atrás de oportunidades para «se darem bem», driblarem a exclusão a que estão submetidos. Todas essas personagens parecem perseguir uma definição para suas próprias identidades que se encontram cindidas, esgarçadas. Nesse sentido, os protagonistas da obra de João Antônio vivem isolados num mundo esvaziado de valores qualitativos, sentindo-se profundamente perdidos e frustrados.

Melancolia e combatividade

O modo de caracterização das personagens que figuram em *Malagueta, Perus e Bacanaço*, o andamento do enredo dos contos, bem como a lógica que preside a ordenação das histórias no livro – que sugere um percurso que conduz as personagens da

norma à infração – leva-nos a considerar a questão da melancolia. Estudada desde a Antigüidade, a melancolia (do grego, «bile negra») tem sido objeto da reflexão de médicos, filósofos e escritores e fundamentado uma forte tradição pictórica e literária que a tematizou de diversas maneiras. A gravura do renascentista alemão Albrecht Dürer, *Melencolia I* (1514), é um bom exemplo de representação artística que tem instigado e desafiado inúmeros leitores através dos tempos.

Modernamente, o célebre estudo de Sigmund Freud, «Luto e melancolia», publicado em 1917, constituiu um marco decisivo para a compreensão da condição psíquica dos indivíduos melancólicos. Segundo a perspectiva freudiana,

> a melancolia se caracteriza psiquicamente por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de auto-estima, que se expressa em auto-recriminações e auto-insultos, chegando até a expectativa delirante de punição. [...] o luto revela os mesmo traços, exceto um: falta nele a perturbação do sentimento de auto-estima. No resto é a mesma coisa. (Freud, 1992: 131)

O desânimo, o desinteresse, incapacidade de amar, a inação e a baixa auto-estima são características que, em maior ou menor grau, podem ser atribuídas aos protagonistas dos contos de João Antônio. Sua melancolia, marcada pela resignação e pela paralisação do agir, relaciona-se diretamente a uma condição social que pode ser concebida como «alienada». Refletindo sobre as formas de alienação nas sociedades modernas ou capitalistas, Marilena Chauí afirma que ela é

> o desconhecimento das condições histórico-sociais concretas em que vivemos e que são produzidas pela ação humana também sob o peso de outras condições históricas anteriores e determinadas. Há uma dupla alienação: por um lado, os homens não se reconhecem como agentes e autores da vida social com suas instituições, mas, por outro lado e ao mesmo tempo, julgam-se indivíduos plenamente livres, capazes de mudar a própria vida como e quando quiserem, apesar das instituições sociais e das condições históricas. No primeiro caso, não percebem que *instituem* a sociedade; no segundo caso, ignoram que a sociedade *instituída* determina seus pensamentos e ações. (Chauí, 2003: 173)

Considerando as condutas dos «otários» e dos malandros que figuram nas narrativas de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, podemos aproximá-las das duas posturas alienadas apontadas pela autora. As personagens centrais das primeiras histórias do livro apresentam um atitude mais passiva, que expressa a impossibilidade de atuar ou interferir em seus próprios destinos. Já os malandros que protagonizam principalmente a última história aspiram, de certo modo, à onipotência característica daqueles que julgam que, por sua própria vontade e inteligência, podem mais que a realidade que os condiciona. De qual-

quer modo, em ambos os casos a sociedade é o «outro» (do latim, *alienus*), e o homem alienado, que não é capaz de interagir dialeticamente com ela, sofre de melancolia.

Ao traduzir os impasses vividos por aqueles que teimam em se equilibrar nas franjas do sistema, João Antônio afirma uma perspectiva profundamente melancólica sobre a realidade nacional brasileira, ela também fundada em impasses. A ênfase negativa que o escritor imprime às conseqüências da transgressão – desidealizando-a e potencializando o seu prejuízo para os malandros que dela dependem para sobreviver –, presentifica a violência, a exclusão e o autoritarismo constitutivos da experiência histórica brasileira.

A relação entre história e melancolia esteve no centro das reflexões desenvolvidas por Walter Benjamin. Em sua nona tese enunciada em «Sobre o conceito da história», ele descreve a terrível visão do anjo que figura num quadro de Paul Klee chamado *Angelus Novus*. O anjo representado por Klee é comparado ao «anjo da história» que observa, aterrorizado, as ruínas que constituem o passado histórico da humanidade, construído a partir do triunfo dos poderosos:

> Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (Benjamin, 1993: 226)

A noção de história como catástrofe e de bens culturais como «despojos» foram caras ao filósofo alemão, que escreve em sua sétima tese «Sobre o conceito da história»: «nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie» (Benjamin, 1993: 225). Essa perspectiva fatalista, que flagra a dimensão decadente da tradição e afirma a impossibilidade de transformação dos destinos do homem parece sustentar a elaboração de *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Como já alertamos, a tessitura de cada conto e a organização do livro como um todo não deixam dúvidas em relação à permanência futura do drama vivido pelas personagens.

O projeto literário engendrado por João Antônio ganha ainda mais clareza e força se considerarmos que ele mesmo talvez tenha sido um ser melancólico. Mas sua melancolia, longe de se relacionar à passividade atribuída ao estado patológico explicitado por Freud, aproximar-se-ia de uma postura lúcida e crítica diante da realidade. Se, pessoalmente, João Antônio era melancólico – e a leitura de sua correspondência e de seus textos claramente autobiográficos dá bem a dimensão de seu desencanto consigo

mesmo e com o mundo -, sua melancolia encerrava uma grande generosidade, marcada por uma profunda identificação com o drama dos marginalizados.

Nesse sentido, o antídoto encontrado por ele para combater a própria melancolia parece ter sido justamente a escritura de uma literatura que articula melancolia e combatividade. Em sua obra, o tédio, a alienação e a frustração experimentados pelas personagens marginalizadas colocam-se em função de uma crítica social contundente que, no limite, contesta o próprio projeto de civilização que foi levado a cabo no Brasil.

Sempre atento às iniqüidades e às injustiças e imerso num contexto mediado por relações interesseiras, João Antônio parece sentir-se condenado à solidão e à incomunicabilidade. E é justamente essa condição marcada pela precariedade que o impele à resistência, à luta com as palavras. Daí que ele tenha manifestado toda a sua perplexidade através de uma literatura viva, pungente, capaz de expressar desconfiança diante do discurso histórico oficial e de problematizar as formas de alienação no mundo contemporâneo.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter (1993). «Sobre o conceito da História». In *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.

BOSI, Alfredo (1997). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix.

CHAUÍ, Marilena (2003). *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática.

FREUD, Sigmund (1992). «Luto e melancolia». *Revista Novos Estudos* 32, 128-142.

JOÃO ANTÔNIO (1996). *Dama do Encantado*. São Paulo: Nova Alexandria.

(2004). *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: CosacNaify.

(1998). «Para mim o leitor é um parceiro que eu vou procurar». Entrevista de João Antônio publicada como prefácio à edição do conto «Malagueta, Perus e Bacanaço». São Paulo: Ática.

Resumo: O trabalho focaliza a obra de João Antônio que, através dos seus contos, ficcionaliza os impasses que constituem a formação nacional brasileira e apresenta uma visão melancólica da realidade. Seu livro *Malagueta, Perus e Bacanaço*, objeto de nossa leitura, expressa com sensibilidade as aflições e os anseios daqueles que ocuparam – e ainda ocupam – um lugar socialmente à margem.

Abstract: In this paper we comment on the literary works by the Brazilian author João Antônio. His short stories fictionalize the national deadlock and present a melancholy view of reality. The book *Malagueta, Perus e Bacanaço* expresses the sufferings and yearnings of those who have been socially marginalized.

A ironia: estratégias de opacidade no conto «O Leitor», de Teolinda Gersão

Maria João de Oliveira e Sousa Pereira

Universidade do Porto (Mestranda)

Palavras-chave: ironia, conto, Teolinda Gersão, metaficção, técnicas de leitura, processos de escrita.

Keywords: irony, short story, Teolinda Gersão, metafiction, reading techniques, writing processes.

Inserido na obra *Histórias de ver e andar*, o conto «O Leitor»[1] é o último desta colectânea de 14 contos de Teolinda Gersão. Trata-se de uma obra publicada em 2002, que obteve o Prémio Camilo Castelo Branco, atribuído pela Associação Portuguesa de Escritores, e que foi reeditada ainda no mesmo ano.

A realidade portuguesa contemporânea aparece retratada nestas narrativas de uma forma exemplar e em mosaicos multicolores. São diversas as isotopias que percorrem as histórias, mas todas elas condensam, de algum modo, mundos diferentes, que confluem, muitas vezes, em reflexões sobre a escrita e a leitura. Passam pelos olhos do leitor figuras e vozes únicas que vivem situações insólitas ou normais, transportando o leitor da realidade à fantasia ou vice-versa. Sendo o último da colectânea, o conto «O Leitor» adquire na obra uma posição destacada.

Efectivamente esta narrativa breve conta a história de um leitor que seguia «por túnel escuro» (OL:190) e que «de quando em quando» (OL:190) atingia «uma plataforma iluminada», (OL:190) literal e metaforicamente. Trata-se de um maquinista do metropolitano que recorda fragmentos vividos quando seguia «Durante várias horas diárias, cuja

[1] Por comodidade utilizaremos a abreviatura OL sempre que nos referirmos ao conto de Teolinda Gersão «O Leitor» (2002) inserido na antologia *Histórias de Ver e Andar*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

distribuição variava conforme os turnos,» (OL:179) por «linhas subterrâneas, entrando e saindo de túneis, ouvindo a fita magnética repetir incansavelmente o nome das estações e parando ao chegar às plataformas» (OL:179). Este maquinista era um leitor para quem «Ler era mais urgente do que tudo» (OL:179) e que gostava «sobretudo de policiais» (OL:181) porque «Não há como os policiais para nos levarem para longe de onde estamos» (OL:182). Envoltos na metáfora da viagem, também nós leitores sentimos «a vontade de saber o fim da história» (OL:179) que não nos deixa parar «antes da última página» (OL:179). E esta metáfora é também o cerne da ironia deste conto.

Embora o conceito de ironia muitas vezes seja confundido com comicidade, sarcasmo e até humor, é importante realçar a perspectiva de Booth (1974:44), ao considerá-la como forma de conhecimento e ao salientar que nenhuma outra forma de comunicação humana o faz com tanta rapidez e economia. Não podemos, então, deixar de relacionar esta economia com a condensação inerente à própria estrutura do conto. Pensamos também como Booth que a ironia pode ser um óptimo «túnel».

O termo ironia, enquanto conceito filosófico socrático de interrogação perante o mundo (pergunta-se, fingindo-se que não se sabe, para levar o outro a descobrir a resposta), estando na origem da ironia enquanto fenómeno literário, não esgota o seu sentido. Dentro desta última acepção, começaremos por distinguir a ironia como tropo, da ironia como modo de discurso. A primeira, conceito antifrástico da retórica clássica que o estruturalismo, com a sua intenção descritiva, analisou também numa perspectiva formal, puramente linguística e semântica, está presente em expressões ou frases isoladas. A segunda, decorrente de uma perspectiva pragmática, não tem apenas carácter local, mas exige a consideração do texto no seu todo para que seja possível detectar eventuais contradições ou tensões.

Não poderemos, no entanto, deixar de referir que uma obra não é irónica por acumulação de elementos irónicos, mas, como refere Beda Allemann (1978:385-398), uma obra é tanto mais irónica quanto mais encubra os sinais de ironia, sem deixar de ser transparente. Nesta linha, Linda Hutcheon (1981:140-155) insiste numa perspectiva pragmática, salientando o carácter pragmático e não apenas semântico da ironia. Considera-a um acto de linguagem sempre situado que liga produtor / receptor / contexto. Também Maria de Lourdes Ferraz (1987:21) considera a ironia como uma estrutura comunicativa cuja força expressiva «é tanto maior quanto mais os "sinais" da intenção irónica estiverem "escondidos", o que equivale a dizer: quanto mais (dis)simulada for essa intenção». Assim, diríamos que a ironia é uma estratégia comunicativa que não assenta tanto na noção tradicional de oposição, mas na de tensão e que tem um duplo funcionamento – semântico, como tropo, como estrutura antifrástica; e pragmático, como estratégia avaliativa de tensão e atitude mental interrogativa.

Dentro desta última acepção, e tendo em conta a narrativa enquanto interrogação reflexiva sobre o mundo, poderemos, como Isabel Pires de Lima (1987:235), distinguir

a ironia socrática da ironia romântica. Enquanto a primeira rejeita o mundo e assume uma posição positiva, optimista e crítica que exclui a ambiguidade (como acontece no romance de tese do realismo/naturalismo), a ironia romântica suspende o juízo, é pessimista, perplexa e ambígua porque dupla (como se verifica em *Os Maias*, texto de clara superação do naturalismo).

Mas além disso, o conceito de ironia romântica, tal como o desenvolveu, por exemplo, Maria de Lourdes Ferraz, decorre da capacidade metatextual da obra, consistindo portanto na tematização da escrita e na exibição dos seus processos: trata-se de um processo irónico porque, afirmando-se como texto, a obra destrói a ilusão de real que também cria. Assim, a metaficcionalidade da narrativa contemporânea corresponde à ironia romântica tomada neste sentido.

Do que foi dito depreende-se que não nos interessa aqui analisar a ironia local, meramente linguística. Adoptaremos, portanto, um ponto de vista pragmático e perspectivaremos os aspectos que, dentro da narrativa, se constroem e se contradizem. Analisaremos, então, a ironia romântica que transparece neste conto e o torna opaco.

Comecemos por evidenciar os aspectos irónicos deste conto no tocante à representação do real, que são importantes uma vez que neles se perspectiva, inegavelmente, uma visão crítica do mundo. Analisemos, então, as tensões existentes no universo ficcional nele criado.

A estranha condição deste maquinista leitor e a reflexão sobre o mundo do trabalho que ela implica evidenciam uma implacável ausência de prazer na actividade profissional exigida pela civilização da eficácia e representada na severidade da sanção infligida à personagem: no final, o maquinista é castigado não tanto, ou apenas, pelas consequências do seu comportamento, mas porque consegue articular trabalho e prazer – lendo, escapando-se para o exterior pela imaginação, revendo sítios altos e arejados para compensar as horas de clausura. «Tinha um grande desejo de ar e de luz» (OL:184).

Parelalemente, o carácter monótono e repetitivo da função de maquinista, visto, às vezes, ironicamente pelo narrador-personagem como uma vantagem – «bastava-me verificar que as portas estavam fechadas» (OL:180) – é denunciado e intensamente sublinhado pela autora, através das frases da fita magnética que anunciam o nome das estações, inseridas na narrativa a par das reflexões interiores do narrador-personagem. Mas, ao mesmo tempo, aquilo que parece querer demonstrar a monotonia das viagens sempre iguais acaba por ter o efeito contrário de diversidade textual através da presença de múltiplas vozes. A inserção de uma segunda voz, que já não é a da personagem, mas denota a presença de um narrador omnisciente, contribui para um efeito de variedade. Por isso, o texto parentético das gravações que é introduzido a partir do momento em que o narrador-personagem desmonta a história do seu «crime», ao mesmo tempo que luta contra a disforia da repetição, está também ao serviço da ironia:

> Há uma certa cadência hipnótica nessa repetição de movimentos e na sucessão, sempre igual, das estações. Por vezes, nos turnos da noite, eu tinha medo de adormecer. Então pensava no que tinha lido na véspera, tentava desmontar a história do fim para o princípio, e verificar que tudo encaixava e não faltavam nem sobravam peças. Colocava-me no papel de Poirot
> (Próxima Estação: Marquês de Pombal, OL:182)

A partir deste momento e de uma forma cadenciada, os parênteses com a reprodução da voz da fita magnética repetem-se e interrompem as reflexões do narrador, com a sucessão das estações até ao momento fatal em que se deu a transformação total do *eu:*

> Não dei conta, embrenhado na leitura não ouvia a voz da gravação. Concentrava-me nas linhas, do livro e do comboio, atento à circulação no sentido certo, evitando tudo o que pudesse prejudicar ou atrasar a marcha. Todo eu era olhos, e esqueci os ouvidos, ou eles esqueceram-se de mim e abandonaram-me. (OL:188)

Não podemos deixar de realçar o papel determinante que este texto segundo tem no texto principal, pois é a dessincronização da fita magnética que desencadeia o desequilíbrio final: «Foi esse pormenor que me perdeu» (OL:189).

Mas a visão irónica da vida contemporânea está ainda presente em muitos outros aspectos. A referência ao metropolitano como metáfora da vida actual (a velocidade, a solidão entre muita gente, a irrelevância dos problemas pessoais sugerida na comparação das pessoas com as formigas), mas também como metáfora da vida ideal (as oportunidades simbolizadas pela frequência dos comboios, que contrariam o que acontece no mundo que conhecemos) contribui igualmente, para a ambiguidade irónica de simbologias contrárias.

Além disso, a concepção estereotipada de maquinista de metro não se enquadra, de modo nenhum, no papel desempenhado pelo narrador personagem. A visão de uma personagem que, na sua cabina de condutor do metro, num primeiro momento reflecte sobre as suas leituras e inevitavelmente sobre a vida e, depois, comete a ousadia de ler enquanto conduz, subverte o horizonte de expectativas do leitor pois altera completamente a nossa concepção de maquinista. De facto, não encontramos aqui um maquinista, encontramos uma visão outra, ambígua e diferente da «original», na formulação de Linda Hutcheon (1985:19).

Talvez seja este dado que nos leva a pensar que o conto não encerra apenas uma reflexão crítica sobre o nosso quotidiano, mas ultrapassa a visão meramente realista.

De facto, o conto, além de subverter a imagem de maquinista, também subverte a de leitor, porque logo no *incipit* se anuncia um desequilíbrio: «Sempre gostei de ler e nunca pensei que daí me pudesse vir algum mal» (OL:179). Esse «mal», que vai sendo

progressivamente desvendado, revela-se no final não só como perda de emprego, mas também como renúncia à leitura. Ora o título cria expectativas positivas, pois o motivo da leitura é tradicionalmente desenvolvido de forma construtiva (veja-se, por exemplo, o romance alemão, *O Leitor*, de Bernhard Shlink (1999) ou as inúmeras representações pictóricas do mesmo motivo, que se podem encontrar no livro *Uma História da Leitura* (1998) e que apresentam todas conotação positiva de concentração, tranquilidade, cultura, inteligência). Mas aqui anuncia-se logo de início que a leitura pode ter más consequências. Neste sentido, o próprio texto subverte também as expectativas criadas pelo título, que parece valorizar a importância da leitura. Será o título uma falsa pista? De facto, a substituição da leitura de prazer, às escondidas, na cabina, pela leitura de anúncios de emprego, durante o dia; a denúncia, via electrónica, através da «voz da fita magnética»; a insignificância do crime cometido, que não prejudicava «ninguém» e a dureza da condenação recebida; e o próprio título do conto, que perspectiva a existência de um leitor e não de um não-leitor, são estratégias irónicas produtoras de ambiguidade.

Afinal é um real ficcionado que encontramos neste conto ou é uma nova forma de arte que se transfigura e se auto-analisa ironicamente? Perdemos, talvez, a nossa inocência com a lucidez irónica e crítica do conto gersaniano. Desde o início somos levados, assim, a duvidar do carácter meramente realista do conto o que nos fará optar por uma leitura da metaficcionalidade. Como Poirot, teremos de relacionar as várias «pontas soltas» e começar a «reconstituir a cena».

Depreende-se do que foi dito que o conto não tem como ideia central ou única a importância social da leitura, como indicia o título. Qual a perspectiva da leitura abordada então pelo conto? Que sentido terá a renúncia final do gosto de ler? A estas e outras questões tentaremos responder seguidamente.

Num texto que realça o fascínio da leitura, existe naturalmente uma profunda análise da relação texto/leitor a partir de uma experiência pessoal da leitura. Neste conto, entramos pela mão do narrador-personagem dentro da própria construção do policial de Agatha Christie, *O Assassinato de Roger Ackroyd*, num jogo de ficção e metaficção onde as diferentes referências dialogam entre si e com o leitor. E embora este maquinista-leitor, como já foi dito, justifique o seu gosto pelos policiais pela evasão que proporcionam, ele não faz uma leitura que ilustre tal evasão, mas desconstroi o texto com a competência de um verdadeiro conhecedor deste género literário. Assim, o narrador-personagem mostra-se consciente de que, enquanto leitor, é manipulado pelo autor. Este «nunca dá ao leitor todas as cartas», (OL:185) «esconde sempre algumas na manga» (OL:185), «o autor diverte-se a gozar o leitor», «Finge-se de cúmplice» (OL:186) e «O leitor, é claro, faz figura de estúpido e não descobre nada, apesar dos mapas» (OL:186).

Analisa, depois, a construção do efeito surpresa e a conclusão do policial com o novo equilíbrio instaurado:

> A verdade é reposta e o jogo acaba. Temos a sensação de que se restabeleceu a ordem, das coisas e do mundo. Os inocentes são recompensados e os culpados recebem o castigo. (OL:186)

Analisa também as personagens que, curiosamente, ganham a densidade humana que ele não encontra nas «pessoas» que o rodeiam: as pessoas que povoam o metro são figuras deslizantes e desfocadas, pela visão globalizante e distraída de um *maquinista* que as percepciona apenas pelo retrovisor e que está menos interessado nelas do que nas suas leituras: «As pessoas correm no cais como formigas» (OL:182). Pelo contrário, as personagens do livro são pessoas concretas que têm nome, profissão e densidade psicológica:

> As pessoas têm histórias, culpas, terrores, vícios secretos. Todas elas escondem qualquer coisa. A criada de mesa, Ursula Bourne, é a mulher de Ralph Paton, que parece ser o assassino, mas não é. A governanta solteirona, miss Russel, afinal tem um filho, toxicodependente. Flora não é namorada de Ralph Paton, mas do major Hector Blunt. O homem que cultiva abóboras afinal não é cultivador de abóboras, é o detective Hercule Poirot.
> (Próxima Estação: Pontinha, OL:185)

Assistindo à desconstrução do romance de Agatha Christie, somos levados a ler o conto também de uma forma não inocente. Neste jogo de apanha/esconde, nesta aventura de ler um livro, nós leitores estamos, também, a jogar ao mesmo tempo que assistimos ao jogo.

Também nós, leitores, desde que iniciámos a leitura do conto, estamos talvez a seguir pistas falsas que este narrador, que também se finge cúmplice, nos vai dando, «Com a vantagem de eu não ser candidato a cadáver» (OL:188). Assim, esperamos ansiosamente os momentos de desequilíbrio («E assim poderia ter continuado, se de repente não me assaltasse a ideia de que podia trazer um livro») (OL:187). e deparamos, com surpresa, com o equilíbrio final de um desenlace inesperado, «Perdi o emprego», «No entanto, mesmo que tivesse muito tempo para mim, não sei se leria como antes» (OL:190).

Assim, a metáfora da viagem que percorre o conto é partilhada pelo *leitor* em sentido literal e figurado. O maquinista leitor percorre linhas em duplo sentido e nós, leitores do conto, percorremos os mesmos percursos num diálogo constante de quem partilha experiências de vida mas também de leitura. No fundo, a reflexão sobre o processo de leitura constrói-se com a metáfora da viagem: com o narrador personagem, nós percorremos linhas através de túneis escuros onde se ouvem múltiplas vozes, porque

«No comboio e no livro, as linhas eram de certo modo paralelas» (OL:190). O conto cria, pois, uma ilusão de realidade, mas, ao mesmo tempo, apresenta, disfarçadamente, o processo de leitura capaz de levar à construção de um sentido cabal. Não se trata, assim, ou apenas, de plasmar a realidade no texto nem de a interrogar, mas de criar outras realidades através da escrita e desnudar as suas potencialidades significantes.

A paródia revela-se deste modo subjacente ao texto quando o narrador analisa subversivamente a relação que o autor de policiais estabelece com o leitor.

Se considerarmos como Linda Hutcheon (1985:28) que «o texto *alvo* da paródia é sempre outra obra de arte ou, de forma mais geral, outra forma de discurso codificado», este conto constitui de facto uma paródia, uma vez que existe «uma relação formal ou estrutural entre dois textos».

Efectivamente, «O Leitor» parodia o romance de Agatha Christie, *O Assassinato de Roger Ackroyd,* embora distanciando-se e subvertendo criticamente o texto policial. O que é parodiado e apropriado é a técnica de construção de um policial, desvendando-se os processos da escrita/leitura.

A metaficção, neste conto, ocupa sobretudo o pólo da recepção, não apenas no tocante às estratégias de leitura competente, mas também no que respeita ao esbatimento de fronteiras entre ficção e realidade. O paralelismo entre a vida e a literatura é evidente, uma vez que é contada a história de um maquinista que deixa de o ser por não poder ler no trabalho, a par da de um leitor que também abandona a leitura por já não ser maquinista.

Poderíamos, agora, questionar-nos acerca do abandono dos livros por parte do protagonista, uma vez que não encontramos aqui uma intenção crítica face à leitura. Comparemos, por exemplo, a tematização da leitura neste conto com a de um romance como *O Primo Basílio*, onde se critica deliberadamente um certo tipo de leituras, o que não acontece aqui. Neste conto, a tematização da leitura coloca-se numa perspectiva paradoxal que não pode ser reduzida a uma conotação positiva ou negativa. Será talvez mais eficaz pensar em *Dom Quijote de La Mancha*, onde Cervantes satiriza a leitura do romance de cavalaria, mas vai muito mais longe ao introduzir a componente irónica da metaficcionalidade, pois, como é sabido, tornando o narrador da segunda parte leitor da primeira, não só a exibe como literatura (e não como «mundo») mas esbate as fronteiras entre realidade e ficção, pois torna o seu personagem-narrador tão capaz de ler como qualquer um de nós.

Voltando ao conto de Teolinda Gersão: não é verosímil que um leitor compulsivo e competente como este deixe de o ser exactamente quando tem mais tempo livre, embora realce que só gostava de ler na cabina de maquinista. Parece-nos que este abandono da leitura é uma forma opaca de analisar o trabalho de quem escreve. Escrever não será afinal conduzir a história, ler na cabina de maquinista? A personagem não nos diz que começou a escrever, mas afinal não é ele o contador da história que nós

lemos? Quererá o conto dizer-nos que a distinção autor/narrador não é tão essencial como por vezes se pretende, pois ambos manifestam capacidades de contar? Não será que podemos concluir que a competência de leitura traduzida no conhecimento dos processos de fabricação da narrativa é intrínseca à actividade da escrita?

Podemos, então, realçar que, neste conto, se exibem irónica e paralelamente processos de escrita e as técnicas de leitura.

Terminaríamos, relembrando que o carácter irónico do texto consiste na sua eficácia a dois níveis – como representação do mundo e como reflexão metatextual e metaliterária. Parelamente, gostaríamos de realçar que os sentidos irónicos não são explicitados pelo autor, mas essencialmente percepcionados pelo leitor competente, que naturalmente tem de relacionar a sua experiência literária com a sua vivência do contexto extraliterário. A ironia implica necessariamente uma crítica, uma tensão, um desmoronar do discurso instituído e uma capacidade de explicação do real que relativiza o que sempre se apresentou como inquestionável porque nos afasta da ilusão realista. Deste modo, o nosso maquinista-leitor obriga à nossa própria questionação como leitores que também somos.

Maria João Reynaud (2004: 208) reitera esta perspectiva e salienta que a ironia tem um carácter dialógico «(...) que põe em evidência a dimensão interactiva da comunicação literária ao exigir do leitor aquele mínimo de competência interpretativa que lhe permite deslocar o discurso do sentido literal (...)». Salienta, também:

> Na comunicação irónica, além da situação enunciativa imediata, que tanto pode ser comum ao locutor e receptor, como ser construída pelo próprio texto, há a considerar o contexto extra linguístico, que implica o conhecimento ou a reconstituição de um dado horizonte cultural. (ibid.: 208)

Para concluir, diríamos que este conto oscila entre um jogo de contar e de escrever, entre o real e o ficcional, onde a ambiguidade opacifica e deixa transparecer.

Bibliografia

ALLEMANN, Breda (1978). «De l'ironie en tant que principe littéraire». *Poétique* 36, 385–398.

BOOTH, Wayne (1974). *A Rhetoric of Irony*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

FERRAZ, Maria de Lourdes (1987). *A Ironia Romântica. Estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

HUTCHEON, Linda (1981). «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie». *Poétique* 46 140-155.

(1985).*Uma Teoria da Paródia.* Lisboa: Edições 70.

LIMA, Isabel Pires (1987). *As Máscaras do Desengano.* Lisboa: Caminho.

REYNAUD, Maria João(2004). *Sentido Literal. Ensaios de Literatura Portuguesa.* Porto: Campo das Letras.

SHLINK, Bernhard (1999). *O Leitor.* Porto: Asa Editores.

Resumo: Partindo de uma concepção pragmática de ironia e do conceito de ironia romântica decorrente da capacidade metatextual da obra, este ensaio perspectiva os aspectos que, dentro do conto «O Leitor», de Teolinda Gersão, se constroem e se contradizem, ora transparecendo ora opacificando.

Abstract: The current essay is based on an underlying pragmatic conception of irony, as well as on a notion of romantic irony founded on the metatextual capacity of the text. It highlights the aspects encompassed in the short story «O Leitor» by Teolinda Gersão, by analysing the ways in which these are built or mutually contradict each other, at once illuminating or obscuring them.

«Estórias dum cão pastor-alemão na cidade de Luanda»: das teorias do conto ao romance quebrado em *O Cão e os Caluandas*, de Pepetela[1]

Rebeca Hernández

Universidad de Salamanca

Palavras-chave: Pepetela, romance, conto, closure, pós-colonialismo.

Keywords: Pepetela, novel, short story, closure, postcolonialism.

1. Introdução

Uma das mais complicadas questões que encontramos à hora de descrever as literaturas africanas de língua portuguesa é realizar a análise das suas obras com as ferramentas próprias do pensamento hermenêutico ocidental. As noções de género nas literaturas africanas têm sido alvo de numerosos estudos e reflexões: costuma ver-se o conto como o género *natural,* por assim dizer, à literatura africana, tendo em conta o seu elo de união com a tradição africana e o romance como um suporte aculturado levado pelo colonialismo e pela cultura ocidental dominante (cf. Veja, 2003).

As literaturas africanas, no âmbito da narrativa, tendem mais para o conto do que para o romance, aspecto que pode ser explicado pela maior presença da oratura e a sua tradição cultural e da estrutura própria do conto frente à estrutura do romance, de mais extensão e de uma existência temporal dificilmente extrapolável ao campo da oralidade. O romance acaba por ser uma estrutura compositiva introduzida pelo ocidente e afastada, portanto, da tradição africana. A este respeito é ilustrativa a passagem do belíssimo texto «The Novel in Africa», incluído na obra *Elisabeth Costello,* de J.M. Coetzee, na qual a personagem de Egudu afirmava numa conferência pronunciada acerca do romance em África que o continente africano é um continente caracterizado

[1] A investigação para este artigo foi financiada pelo projecto SA082A07 da Junta de Castilla y León.

pela partilha, e que ao não existir na leitura esse acto de partilhar, e como já apontou Walter Benjamin no seu ensaio «O contador de histórias», o livro é um elemento que isola o leitor da realidade.

No momento de ler ou analisar um determinado livro costumamos realizar um enquadramento dentro de um determinado género literário específico. Do ponto de vista da recepção do texto, as fronteiras entre os diferentes géneros narrativos não são fronteiras reais mas sim aquilo que as nossas ideias preestabelecidas, o horizonte de expectativas jaussiano, esperam desses géneros. Existe um grande número de estudos que se debruçam sobre a diferença entre o romance e o conto, e os argumentos dados são bem variados e abrangentes. O horizonte de expectativas é tomado por Penn (1994) como ponto de partida para a distinção entre conto e romance, de forma que, questões tais como a tradição genérica da nossa própria cultura, o aspecto físico do interior do livro, a sinopse da obra que aparece na contracapa ou a informação obtida a partir da descrição do livro numa crítica aparecida numa revista ou num jornal marcam a classificação genológica de uma determinada obra.

A chegada dos géneros tradicionalmente europeus, como pode ser o caso do romance nas suas mais variadas e clássicas acepções e a apropriação destes géneros por parte dos escritores africanos, dá lugar a uma série de aspectos que consideramos de interesse. Em primeiro lugar, o aparecimento de romances africanos (embora a produção contística seja consideravelmente maior) e em segundo lugar a subversão do género romanesco, subversão dada de forma consciente ou não consciente mas que é fruto de uma determinada situação histórica, social ou cultural. Neste segundo ponto, encontramos, por vezes, subversões que, se fossem analisadas dentro do pensamento da crítica literária ocidental, poderiam ser consideradas pós-modernas, por causa dos jogos com as fronteiras literárias que existem em determinados textos.

2. Questões de género em *O Cão e os Caluandas*

O Cão e os Caluandas, a obra que vai ser analisada neste ensaio, do escritor angolano Pepetela e publicada em 1985, é uma obra de interessante estrutura que, através de uma série de estórias que narram as situações vividas por diferentes personagens angolanas com um cão pastor-alemão, nos dá uma visão global da Luanda da pós-independência.

No caso de *O Cão e os Caluandas,* encontramos uma definição *a priori* da obra que nos diz que se trata de um romance, pois *O Cão e os Caluandas* aparece classificado desta forma na própria bibliografia de Pepetela que aparece dentro do livro. Mas de um ponto de vista crítico ocidental é uma obra de difícil inscrição num determinado género literário. Nalguns dos estudos que existem sobre *O Cão e os Caluandas,* a obra tem sido

definida como um «romance (ou longa novela de compósita estrutura)» (Rodrigues, 1994) ou como um «para-romance» (Xavier, 2007). Quanto à dificuldade de inserir *O Cão e os Caluandas* num determinado género, e partindo da definição dada na edição de bolso das edições Dom Quixote deste livro como «um conjunto de crónicas sobre a sociedade angolana em tempos de crise e mudança», escreve Xavier:

> Não podemos concordar com esta classificação genológica, pela organização interna que a obra apresenta. [...] A dificuldade em classificar este livro parece ser irónica, na medida em que a estrutura aparentemente desorganizada da obra mostra querer reflectir a desorganização da sociedade [...]. Um dos objectivos deste livro é não caber em catalogações, permanecer no hibridismo genológico, próprio ao Pós-modernismo. Enquanto *para-romance,* situa-se entre a novela e o romance, faltando-lhe no entanto, o fôlego deste. (2007: 281-282)

Mas a questão do género desta obra de Pepetela encontra outras definições inerentes à construção do texto.

Achamos interessante analisar as declarações de Pepetela acerca do género ao qual pertence *O Cão e os Caluandas.* Em primeiro lugar, numa entrevista concedida por Pepetela no *site* da União de Escritores Angolanos, e a propósito da sua obra *O Cão e os Caluandas,* o escritor faz o seguinte comentário acerca do seu livro:

> Não tenho pretensões de fazer teorias. Esse livro saiu assim porque na época não tinha disponibilidade para escrever de forma continuada (estava no Governo). Quando tinha um momento, uma ideia surgia, eu ia escrevendo. Para que se não notassem quebras, escrevi de propósito com quebras. Mudando o foco narrativo, os meios de narração, etc. Quando foi para publicar, arrumei as coisas. Daí esse formato, aparentemente caótico, mas que eu considero um romance. Ainda nenhum crítico contestou essa minha afirmação que deveria ser mesmo muito controversa (Pepetela, s/d)

Encontramos aqui um aspecto que nos parece de especial relevância e que merece ser devidamente contemplado, como é a referência ao contexto de criação, fundamental para analisar toda a obra literária. Como afima Edward W. Said na sua obra *Culture and Imperialism* (1993), torna-se necessário não isolar a obra literária do seu contexto de criação e contempla-lá como parte de uma história, fruto de uma realidade social e de um contexto específicos. De um ponto de vista contextual, *O Cão e os Caluandas* está a retratar um momento convulso, uma sociedade fragmentada e quebrada no momento da pós-independência de Angola. Assim, e como bem aponta Xavier (2007), é possível afirmar que a estrutura do romance não deixa de ser um reflexo do próprio momento histórico retratado nesta obra de Pepetela.

Já dentro do contexto criativo, e através da voz de um autor fictício ou super-narrador como classifica Urbano Tavares Rodrigues (1994) este narrador que tem uma

maior presença e que selecciona e organiza os testemunhos do resto dos narradores, vemos como se faz uma descrição da obra dentro do episódio intitulado «Aviso ao leitor»: o livro está composto por uma série de depoimentos recolhidos pelo supernarrador acerca do cão pastor-alemão conformando *estórias* (1988: 9).

Queremos, agora, partir da palavra *estória* adoptada pelo escritor brasileiro Guimarães Rosa com o sentido de uma narrativa que fala acerca de uma «pequena epopeia popular» (Laranjeira, 1995: 121) e com uma forte componente de oralidade no caso das literaturas africanas. A *estória* é um género que encontramos com frequência nas literaturas africanas de língua portuguesa e, como indica Maria Fernanda Afonso,

> [a]tentos às coordenadas socioculturais do seu espaço geográfico e aos interesses do mundo contemporâneo, os escritores africanos de língua portuguesa encontram no conto, *a estória*, um lugar narrativo privilegiado para captar todo o tipo de tensões. Pronta em transgredir os limites impostos aos géneros literários e aos códigos linguísticos, a narrativa curta de língua portuguesa oferece-se a todos os jogos criativos [...] (Afonso, 2004: 444)

Dois pontos comuns a todos os capítulos do livro, e também aplicáveis a uma potencial definição de conto, são a brevidade e a concentração. De um ponto de vista *físico*, cada capítulo é um texto breve, de poucas páginas, que apresenta um título diferente e um início, um desenvolvimento e um final de uma história. É possível afirmar, portanto, que cada um destes textos, analisado de uma forma isolada, apresenta a estrutura de um texto fechado.

3. A noção de *closure*

As recentes teorias do conto têm reparado no chamado *closure* (cf. Lohafer, 1983, Gerlach, 1985, Winther, 2004). O *closure* num conto são aqueles signos formais, funcionais e de conteúdo que apontam para o fim da história. Assim, todos os elementos que antecipam o fim iminente do texto (como, por exemplo, uma solução para o problema colocado na história, um sinal que indique o fim natural do texto ou uma solução moral) servem para definir e classificar o conto. No caso de *O Cão e os Caluandas*, tendo em conta esta descrição e seguindo diferentes teorias sobre as fronteiras do conto, cada episódio apresenta signos de *closure* de carácter físico, e é na maioria dos casos, um *closure* que vem estabelecido pelas convenções marcadas pelo tipo de género discursivo ao qual pertence cada texto. De facto, não existe uma continuidade entre os diferentes capítulos e, à excepção do cão e do supernarrador e dos textos intitulados «A Buganvília» (1-10) e «Ciúme» (1-2), não se repetem nunca nem as personagens nem os títulos.

Para Van Dijk (1979) a forma de processar um romance é através do seu conteúdo (*plot*) e não através da sua forma estilística. Segundo Van Dijk os romances não costumam apresentar estruturas que precisem de diferentes processos semânticos de compreensão, enquanto que a poesia pode ser relacionada com outros tipos de textos não literários. Os contos são para Van Dijk um híbrido: apresentam, como o romance, elementos narrativos que permitem ser processados de uma forma global por parte do leitor mas também são breves e podem ser processados de uma forma local, sem precisar de uma estrutura narrativa superior para serem assimilados pelo leitor.

Como já apontámos, todos os textos incluídos em *O Cão e os Caluandas* são autoconclusivos. Assim, encontramos sempre um início e um final claro que indicam a independência de cada episódio, e cada capítulo pode ser inserido num género discursivo independente: encontramos a «reprodução» de textos orais, epistolares, duas pequenas peças de teatro, textos jornalísticos, documentos burocráticos e administrativos.

O início dos diferentes episódios vem sempre assinalado por um título que marca o princípio e a independência desse determinado texto. Por exemplo, o «Aviso ao leitor» acaba com a *assinatura* do autor e com o lugar e a data em que foi escrito. Na estória intitulada «Tico, o poeta» é o própio narrador quem dá por acabado o seu depoimento quando encontramos a seguinte petição:

> Chega-lhe, camarada escritor? Mais também não sei contar sobre esse cão pastor-alemão. Pode agora escrever, mas igualito como contei. Igualito.(Pepetela, 1988: 16)

Em «Luanda assim, nossa» a personagem que faz o depoimento (neste caso de forma escrita) conclui também o episódio com quando diz «Bem, aí está o que sei desse cão» (ibid.: 33). No segundo episódio do livro, «O primeiro oficial», damos por concluída a estória com o desaparecimento do cão, neste caso o conteúdo aponta para o final, não existem marcas discursivas que assinalem o fim do episódio.

Noutros textos de estrutura convencional como «Acta», «Anúncio do "Jornal de Angola"», «O Cão escapa de aparecer no jornal», «Que raiva!» e «Objecto: Relatório das ocorrências na bicha do "Martal"» os finais vêm marcados pelas próprias regras deste tipo de textos. A estrutura convencional de alguns destes textos já vem indicada no título, como no caso de «Acta», «Anúncio do "Jornal de Angola"» e «Objecto: Relatório das ocorrências...». Nestes casos, e como afirma van Dijk, de um ponto de vista cognitivo o título funciona como uma preparação para a adequada interpretação pragmática do texto (1999: 192).

Assim, no caso de «Acta», o final resulta claro e vem marcado pela conclusão e pela assinatura do autor do documento «Não havendo mais nenhum ponto na ordem de trabalhos se encerrou a reunião, tendo eu [...] feito esta acta que vou assinar. Ass. Álvaro Fontes Antunes» (Pepetela, 1988: 39). Outro texto com uma forma de natureza previamente estabelecida mas com uma variação realizada pelo supernarrador é «Anúncio do "Jornal de

Angola"». Como o nome do episódio indica, este texto recria um anúncio publicado num jornal e tem os signos claros de *closure* típicos deste género textual. Desta forma, o texto começa com o objectivo do anúncio «Procura de paradeiro cão de raça pastor-alemão» e acaba com o contacto da pessoa interessada «Telefonem para 11218». Mesmo assim, o anúncio aparece inserido no episódio, cuja verdadeira conclusão é um comentário de marcado carácter irónico realizado pelo autor fictício / supernarrador acerca do anúncio. Outro texto jornalístico é «O Cão escapa de aparecer no jornal» que reproduz a estrutura de um artigo de um jornal. A introdução do texto é: «Em artigo de primeira página, ilustrado com duas fotografias, o "Jornal de Angola" informava: [...]» e acaba com os comentários ao pé das fotografias. Existe uma outra recriação de uma crónica desportiva incluída no «Primeiro episódio: onde o autor é obrigado a retratar-se». Em «Que raiva!», episódio que apresenta uma petição realizada dentro de um procedimento burocrático através de uma série de cartas oficiais, o final vem dado pelo conteúdo e pela forma: a petição é denegada e a carta acaba com a data e a assinatura do emissor. Também o texto «Objecto: Relatório das ocorrências na bicha do "Martal"» tem a forma de relatório e consta de três partes divididas sob os títulos de «A-INFORMANDO», «B-CONCLUINDO» e «C-PROPONDO» e acaba com a data e a assinatura do emissor do texto.

Há duas pequenas peças de teatro em *O Cão e os Caluandas*. A primeira delas, «O Elogio da Ignorância», tem um forte conteúdo crítico perante a colectividade que abole a individualidade e a valorização da ignorância por parte dessa colectividade. A segunda peça intitula-se «Regressados» e é apresentada como uma obra escrita para a rádio nacional por um autor chamado Mbika Eduardo. «Regressados» consiste num diálogo entre oito pessoas que voltam a Angola e retratam a situação vital de Luanda. Nos dois casos, as peças de teatro respondem ao esquema previsto deste género, com didascálias a marcar o início, no caso de «Regressados», e o fim nas duas peças.

4. Pontos de coesão entre os diferentes episódios e a sua função anti-closure

Embora os capítulos conformem estórias diferentes e as personagens sejam diferentes (à excepção do cão e do supernarrador), existe uma série de aspectos que aporta coesão a estes episódios autoconclusivos e que permite perceber a definição de «romance» que Pepetela dá a esta obra: o cão, os caluandas, a voz do supernarrador que funciona como um nexo de união (como o cão) entre todos os caluandas que aparecem ao longo do livro ou a descrição do panorama da pós-independência.

Assim, o primeiro elo temático que encontramos é aquele que faz referência à descrição da sociedade luandense da pós-independência. Desta forma, na obra são descritas situações tais como a politização da sociedade, o início da existência de uma consciência de classe, a presença paralisante da burocracia, as bichas, os esquemas, a

confusão perante os princípios da nova república, a aparição de uma pequena burguesia estigmatizada pela população ou os ideais socialistas e marxistas e a sua adequação à nova situação de independência angolana. Passam também pela obra personagens diversas com diferentes conflitos sociais: brancos, mulatos ou regressados. Todos estes elementos prevalecem por cima do *closure* e abolem este de uma forma sistemática. A existência destes elementos permite que a obra seja recebida de uma forma global. De facto, o autor fictício / supernarrador, na primeira versão do primeiro capítulo que fecha a obra, faz a seguinte pergunta «[q]ual então o fio da estória? O cão? A toninha? O mar? Luanda?» (ibid.: 179), pergunta à qual parece responder, em parte, no «Aviso ao leitor» quando faz o seguinte comentário:

> trata-se pois de estórias dum cão pastor-alemão na cidade de Luanda. Também se trata duma toninha, ser tudo de espuma, algas como cabelos, que talvez só tenha vivido na minha cabeça. E na do cão, claro. Será mesmo só isso? Responda o leitor. (ibid.: 9)

Existem igualmente outros fios de união nesta obra, não só de conteúdo mas também no referente à natureza estrutural do texto. Encontramos trinta e dois episódios que podem ser classificados em dois grandes apartados. Em primeiro lugar, encontramos os textos com uma estrutura convencional previamente marcada e seleccionados pelo supernarrador que já descrevemos anteriormente em relação à noção de *closure*: acta, anúncio de jornal, crónica desportiva, cartas, depoimentos orais, relatórios ou peças de teatro. Dentro destes textos encontramos também a série «A Buganvília»: dez textos com forma de diário que, apesar de aparecerem espalhados pelo livro, conformam uma unidade porque o seu conteúdo apresenta uma continuidade e graficamente estão representados em itálico, de forma independente em relação ao resto dos episódios que compõem o livro. Em segundo lugar, é preciso considerar os textos escritos directamente pelo autor fictício / supernarrador: estes indicam as motivações da escrita e convidam o leitor a acompanhar o processo de escrita e de contrução do texto. Como aponta Lola Geraldes Xavier na sua obra *O Discurso da Ironia,* a presença deste supernarrador constitui uma forte componente irónica na obra.

Passamos agora a analisar os diferentes textos pertencentes a esta última categoria: Os textos escritos especificamente pelo autor fictício / supernarrador são o já comentado «Aviso ao leitor», «No mar anda uma toninha», «Ciúme 2», «Carnaval com Kianda», «Entre judeus», «Conversa com um informador pouco cooperativo», o «Epílogo» e os dois primeiros episódios com que o livro acaba: «Primeiro episódio: onde o autor é obrigado a retratar-se» e «Primeiro episódio: Outra versão possível».

É muito interessante o «Aviso ao leitor» que aparece logo no inicío do livro e que já nos dá conta do espírito da obra e da ironia do autor, como já apontou Lola Geraldes Xavier (2004). Este aviso inicial do autor fictício / supernarrador ao leitor está datado da cidade de Calpe no ano de 2002. Tanto a data como o lugar são especialmente sig-

nificativos. A data, no tempo da escrita era uma data futura que, como acontecia com o nome da Alfaiataria 2000 do conto «O pano encantado», de João Paulo Borges Coelho (2005), era um ano longínquo na época em que foi escrito mas que, inevitavelmente, já faz parte do nosso passado.

Quanto à Calpe, não é a primeira vez que encontramos esta cidade na literatura pepeteliana, esta útopica e revolucionária cidade do universo literário do autor angolano apareceu pela primeira vez na sua obra *Muana Puó* (1969) e aparecerá também em *A Parábola do Cágado Velho* (1996). Se em *Muana Puó* Calpe representava um lugar onde uma vida cheia de liberdade oposta na totalidade à sociedade colonial era possível, e em *A Parábola do Cágado Velho* aparece como uma inquietante e militarizada cidade que funciona como um canto de sereia para a juventude angolana, em *O Cão e os Caluandas* Calpe parece ser um espaço do futuro que representa a superação do contexto convulso dos primeiros tempos da pós-independência angolana. Pensamos que é de interesse, neste contexto, a reflexão que Maria Fernanda Afonso faz no seu estudo *O Conto Moçambicano* acerca do espaço literário utópico, quando afirma o seguinte:

> [p]articipando [da] vontade de questionar o mundo real e propondo uma visão tranquilizadora de um outro mundo, a expressão de utopia permite a representação de uma escrita anticonformista, empenhada em subverter o tratamento da temporalidade para exorcizar o mal de que sofre a comunidade africana. (Afonso, 2004: 411)

O Cão e os Caluandas é assim um retrato do presente realizado desde um tempo futuro ideal, irreal e utópico, um espaço literário que materializa através da escrita o futuro desejado, um futuro melhor. Como afirma Inocência Mata, os romances de Pepetela «contorna[m] a distopia e antecipa[m] um outro "desejo utópico" não se esgotando um pretérito sem remissão» (Mata, s/d.: 4). Este aspecto utópico volta a aparecer no último texto intitulado «Primeiro episódio: outra versão possível» quando o supernarrador escreve um sonho que qualifica de «futurista» e que, de um ponto de vista simbólico, retrata a luta entre a tradição, a realidade da Angola da pós-independência, e a procura do futuro (cf. Rodrigues, 1994 e Xavier, 2007).

4.1 O Supernarrador e o jogo metaliterário

Com a presença do supernarrador nasce um jogo meta-literário que estabelece um diálogo acerca do processo de criação com o leitor. Em *O Cão e os Caluandas,* o supernarrador tem uma série de características que costuma apresentar um narrador das chamadas obras pós-modernas. Existe uma potencial relação entre o autor real, o autor fictício / supernarrador e o leitor.

Os pontos em comum que podem ser encontrados entre o pós-colonialismo e o pós-modernismo são vários: os escritores que aparecem classificados pela crítica den-

tro destes dois movimentos jogam com os limites linguísticos e culturais e procuram subverter com a sua linguagem uma tradição (literária, estilística, histórica ou cultural que pode ser resultado de uma evolução meramente temporal ou de uma imposição do regime colonial).

O supernarrador identifica-se como o autor da ficção, sendo esta uma ficção formulada como uma representação do real, como uma verdade figurada. Também, e como afirma Clare Hanson, o conto, como unidade narrativa mínima e individual, é o género preferido pelos escritores do pós-modernismo como lugar de experimentação (1985: 141). E se Hanson sublinha a importância do conto dentro da pós-modernidade como espaço para a experimentação literária, para Ana Mafalda Leite no espaço pós-colonial esse espaço de experimentação passa a ser o romance. Esta simetria permite ligar o pós-colonialismo ao pós-modernismo e desafiar também as expectativas do leitor ocidental. Assim, para Leite,

> [o romance] é uma forma estratégica e ironicamente utilizada, o que confere aos seus autores um enquadramento simultaneamente pós-moderno e pós-colonial. [...] Por um lado os autores escrevem, fundamentalmente, mas não só, em função do sistema genérico que lhes é conhecido, reabsorvendo as poéticas orais, por outro lado, provocam os leitores potenciais, que irão ler em função do sistema de géneros que melhor re(conhecem) (Leite, 2003: 95)

Em *O Cão e os Caluandas* o leitor e o autor entram no texto como visitantes da ficção. A existência do supernarrador mostra o processo criativo, o processo de construir e de desvendar ficções.

A selecção da fragmentação com forma de escrita que em autores pós-modernistas como Barthelme ou Barth é uma escolha estilística, no caso de *O Cão e os Caluandas* é a consequência de um período histórico convulso, que determina as condições do autor à hora de escrever um determinado texto. Xavier, e em relação a esta fragmentação, afirma que

> ao analisarmos *O Cão e os Caluandas,* não podemos deixar de nos questionar sobre as questões genológicas que enformam este livro. Os vários capítulos apresentam uma diversidade de géneros discursivos [...] que pela organização e pelo pacto de ficcionalidade estabelecido com o leitor, se integram na totalidade da narrativa e se afastam da relação imediata com a realidade. [...] a ironia também pode ser conseguida através do ponto de vista das fragmentações. (Xavier, 2007: 167)

Desta forma, *O Cão e os Caluandas* poderia ser incluído no âmbito literário do pós-modernismo dado que apresenta uma série de características típicas pós-modernas como, por exemplo, as fronteiras difusas entre os diferentes géneros ou a presença do autor fictício / supernarrador que reflecte acerca do seu trabalho literário e inclui o leitor nas suas reflexões. Além disso, é possível analisar os diferentes capítulos que

formam a obra como uma experimentação com diferentes géneros e estilos por parte do autor fictício.

Não é precisamente uma obra pós-colonial com delimitações pós-modernas. Aquilo que encontramos em *O Cão e os Caluandas* é uma obra que contém um percurso pela própria vida da pós-independência luandense. Uma obra quebrada devido ao contexto em que foi criada. A este respeito afirma Inocência Mata que obras de Pepetela como *O Cão e os Caluandas,*

> reescrevem a *nação* disseminando um «pensamento diferencial» até alcançar a plenitude do tempo histórico, reconstruindo o espaço da nação sob a perspectiva de um descentramento do «local da cultura». Isto significa alterar a tradição - o cânone? - do discurso da identidade, adoptar (ou criar) uma nova topologia discursiva da identidade. (Mata, s/d.b: 3)

A utilização de depoimentos escolhidos pelo supernarrador como parte fundamental para a estruturação da obra e a colectividade autorial destes depoimentos pode ser analisado também a partir da teoria pós-colonial. A obra está composta por uma série de depoimentos de carácter escrito e oral. Os depoimentos são realizados por diferentes personagens que, nalgum momento, presenciaram as acções do cão protagonista. Através da descrição das diferentes situações vividas pelo cão assistimos a um retrato da sociedade luandense da pós-independência. Desta forma, e como aponta Vega (2003: 214), a presença da oratura e do testemunho ou ficção documental são próprios dos novos géneros das sociedades pós-coloniais e representam uma subversão perante os géneros e as estruturas linguísticas e literárias levadas pelo Ocidente.

A existência de textos orais e escritos na obra pode ser vista como uma representação metafórica da narração da vida africana através das cartas, do depoimento oral ou da transcrição de uma determinada conversa em contraposição àqueles elementos levados pelo *modus vivendi* europeu representado por diferentes elementos burocráticos e administrativos de carácter ocidental.

4.2. O supernarrador e a metanarração

Como já apontámos, é especialmente interessante o carácter metanarrativo que encontramos nesta obra de Pepetela. O autor fictício ou supernarrador realiza de forma continuada reflexões e comentários acerca do próprio processo da escrita, às vezes aparece mais ostensivamente e em outros momentos a sua presença é muito mais discreta, mas conhecemos sempre a opinião do autor fictício que faz com que assistamos à construção da obra literária. A presença de um supernarrador, e como já dissemos, pode ser vista como um aspecto característico da narrativa pós-moderna. Ele joga com a construção da obra e com o seguimento do processo literário. O objectivo do super-

narrador é realizar uma compilação para ganhar alguns kwanzas mas, para isso, deve «sair da trincheira e tomar posição» (Pepetela, 1988: 96), posição esta que é referida ao leitor em várias situações. O supernarrador dialoga com o leitor que passa a ser um cúmplice da narração. De facto, em diferentes momentos, o supernarrador cede a palavra ao leitor («[r]esponda o leitor» (ibid.: 9), «[p]us as duas versões. O júri são vocês, leitores» (ibid.: 93), «[a]gora leitores, na minha escrita que morre começa a vossa fala» (ibid.: 179), «[e] o meu sonho... se foi. Com ele começa a vossa fala» (ibid.: 186)). Estas interpelações do autor ao leitor conferem um valor pragmático a esta obra literária porquanto, e segundo van Dijk (1999), a pragmática da literatura só está ligada à perspectiva do próprio autor e à sua relação com os leitores.

Os comentários acerca da actividade criadora e do processo de escrita num diálogo com o leitor são frequentes nesta obra de Pepetela. Assim, encontramos o supernarrador a fazer ostensivo o seu poder, e a satisfação que este comporta, enquanto criador do texto:

> Aqui tenho de ser eu próprio, o autor, a tomar o comando das operações [...] Quem poderia contar o que aqui se narra? Que documento, testemunho, fita magnética, carta, recorte de jornal, arranjar para contentar a minha modéstia? O cão não fala, *está decidido*. As personagens nunca poderiam revelar o segredo sem cairmos na inverosimilhança. Tem de ser pois o autor [...]. E prazer supremo, até posso utilizar a terceira pessoa nesta narrativa (ibid.: 53) (itálicos nossos)

Existem ao longo de toda a obra reflexões do supernarrador acerca da sua condição de autor. Podemos ver a este respeito comentários como estes: «[q]uem poderia contar esta estória? Estão a ver como se tece o destino literário?» (ibid.: 62) ou «se um escritor tivesse escrúpulos, nunca poderia escrever sobre pessoas reais. O escritor deve ser cruel e desumano, é essa a sua humanidade» (ibid.: 93). Assim como a consciência da sua parcialidade enquanto escritor «[p]rocurei ser imparcial, realista. Se fui faccioso a narrar, se tomei algum partido neste controverso caso, peço desculpa» (ibid.: 103).

5. Outros elementos de coesão

Como já referimos, num nível superficial, a presença do cão parece o principal elo da narração da obra porque traz claramente um elemento de coesão e unidade global. Mas o cão é também o pretexto para conhecer a realidade luandense, já que embora os episódios sejam narrados por testemunhas das vivências do cão, é o cão a testemunha de todas as situações narradas. Aquilo que têm em comum todos os caluandas que aparecem no texto é serem testemunhas das aventuras do cão que é também a principal e absoluta testemunha das vidas dos caluandas. De facto, é por causa do cão,

que está presente em cada momento e que protagoniza cada situação, que chegamos a conhecer os diferentes episódios vitais dos luandenses retratados no livro. O cão passa por todos os capítulos, é uma personagem construída de forma indirecta a partir dos depoimentos das outras personagens. É através da construção da personagem do cão que emergem os luandenses, as suas condições de vida, os seus sentimentos e a sua percepção do contexto, sempre retratado de uma forma indirecta.

Igualmente, é preciso salientar, dentro do jogo metaliterário proposto nesta obra de Pepetela e descrito anteriormente, que os caluandas são também por sua vez autores dos seus depoimentos e querem, como absolutos responsáveis de cada declaração realizada que as suas palavras sejam respeitadas por parte do autor fictício. Existe ao longo da obra uma série de petições para uma potencial correcção dos textos por parte do supernarrador antes de serem publicados, como por exemplo no parágrafo que reproduzimos:

> ‹Mas afinal o gravador está ligado? Bom, então vou ter cuidado com o que digo pra sair bonito [...] Primeiro ouve-se para ver se ficou bem e só depois é que sai no livro?› (ibid.: 107)

Estas petições permitem ver a importância que a palavra tem para os interlocutores, já que em vários momentos encontramos as personagens a pedir que o seu «texto», oral ou escrito, seja ou não modificado pelo autor fictício. Desta forma, por exemplo, encontramos no capítulo intitulado «Luanda Assim, Nossa» a importância que o narrador da estória dá ao seu testemunho que não deve ser modificado pelo supernarrador:

> [...] Continuo a escrever. Depois corte este parêntesis. Faço confiança, prometeu só publicar isto depois de eu bater as botas. Agora, no estilo deste conto não lhe toque, não admito, pois também eu fui fadado pelas musas. Nem uma vírgula muda, entendeu? (ibid.: 29)

Em «O mal é da televisão», a personagem que escreve a carta pede em duas ocasiões para o texto ser modificado pelo supernarrador: «Agradeço me corrija as faltas e a pontuação, para sair bem no livro» (ibid.: 43) e ainda no mesmo texto: «Camarada escritor, corrija a linguagem, está bem?» (ibid.: 50). Este recurso metanarrativo que exprime a preocupação por parte das personagens de que os seus depoimentos sejam adequados estabelece coesão entre os diferentes episódios. Constatamos, desta forma, a importância que têm para os seus autores os depoimentos recolhidos no livro, e assim ligamos também o conceito de testemunho à oralidade.

Finalmente, e como já apontámos, no caso da série de dez textos intitulados «A Buganvília» encontramos um diário escrito por uma menina que apresenta uma continuidade e, embora separados e espalhados ao longo da obra, resulta possível ler estes textos de forma conjunta e independente do resto da obra. A autora dos textos chamados «A Buganvília» actua como um contraponto estilístico e estrutural à voz do supernarrador.

As diferentes perspectivas do autor fictício, dos caluandas e da autora do diário que aparecem ao longo da obra conformam uma visão polifónica da Luanda da pós-independência e, como afirma Mata, em *O Cão e os Caluandas,* como também acontece noutras obras do autor angolano,

> Pepetela vai-nos desvelando os vários trilhos de memórias do Passado, vai-nos conduzindo pela percepção da História como um processo feito de cruzamento de olhares diferentes sobre o mesmo (Mata, s/d.b: 3)

Assim, vemos como *O Cão e os Caluandas,* apesar de estar composto por uma série de textos formalmente díspares e de carácter autoconclusivo, tem diferentes elementos comuns que conferem unidade à obra. Deste modo, podemos dizer que a ideia de *closure,* definida nas mais recentes teorias do conto como factor decisivo para descrever este género literário, funciona em *O Cão e os Caluandas* num âmbito local que concede uma autonomia episódica a cada estória. Entretanto, os elementos que foram analisados como coesivos criam uma dimensão global que aponta para a forma literária de romance obviando a independência de cada capítulo da obra. *O Cão e os Caluandas* acaba por ser o reflexo de um tempo convulso, um *collage* de estórias coesivas que conforma um romance quebrado adequado à realidade e ao momento histórico do seu contexto de criação.

Bibliografia

AFONSO, Maria Fernanda (2004). *O Conto Moçambicano.* Lisboa: Caminho.

BENJAMIN, Walter (1936/1988). «The Storyteller». In *Illuminations.* New York: Shocken Books, 83-107.

COELHO, João Paulo Borges (2005). «Alfaiataria 2000». In *Índicos Indícios I. Septentrião.* Lisboa: Caminho.

COETZEE, J.M. (2003). «The Novel in Africa». In *Elisabeth Costello.* London: Vintage.

CRISTÓVÃO, Aguinaldo (s/d). «O escritor é um ditador no momento da escrita». Entrevista a Pepetela. In http://www.uea-angola.org/mostra_entrevistas.cfm?ID=503

DIJK, Teun A. van (1979). «Cognitive processing of literary discourse». *Poetics Today* 1, 143-160

DIJK, Teun A. van (1999). «La pragmática de la comunicación literaria». In MAYORAL, J. A. (Ed.). *Pragmática de la comunicación literaria.* Madrid: Arco, 170-194.

GERLACH, John (1985). *Toward the end: Closure and Structure in the American Short Story.* Alabama: University of Alabama Press.

HANSON, Clare (1985). *Short Stories and Short Fictions, 1880-1980.* London: MacMillan.

LARANJEIRA, Pires (1995). *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa.* Lisboa: Universidade Aberta.

LEITE, Ana Mafalda (2003). *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais.* Lisboa: Colibri.

LOHAFER, Susan (1983) *Coming to Terms with the Short Story.* Baton Rouge and London: Louisiana State University Press.

LOHAFER, Susan e Jo Ellyn CLAREY (eds.) (1989). *Short Story Theory at a Crossroads.* Baton Rouge: University of Louisiana Press.

MATA, Inocência (s/d.a). «O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa». In www.clacso.edu.ar/~libros/aladaa/mata.rtf.

(s/d.b). «Pepetela e as (novas) margens da nação angolana». In http://www.lusitanistasail.net/mata01.htm.

PEPETELA (1969/1978). *Muana Puó.* Lisboa: Edições 70.

(1985/1988). *O Cão e os Caluandas.* União dos Escritores Angolanos.

(1996). *A Parábola do Cágado Velho.* Lisboa: D. Quixote.

PENN, W.S. (1994). «The Tale as Genre in Short Fiction». In MAY, Charles (ed.). *The New Short Story Theories.* Athens: Ohio University Press, 44-55.

RODRIGUES, Urbano Tavares (1994). «A força revolucionária do riso no romance de Pepetela *O Cão e os Caluandas*».In *Tradição e Ruptura.* Lisboa: Presença.

VEGA, María José (2003). *Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial.* Barcelona: Crítica.

WINTHER, Per (2004). «Closure and preclosure as narrative grid in short story analysis. Some methodological suggestions». In WINTHER, Per, LOTHE, Jakob e SKEI, Hans (eds.). *The Art of brevity. Excursions in short story theory and analysis.* Columbia: University of South Carolina Press, 57-69.

XAVIER, Lola Geraldes (2004). «Ironia e (des)construção social: O *Cão e os Caluandas,* de Pepetela». In http://www.ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/painel68/LolaXavier.pdf

(2007). *O Discurso da Ironia.* Lisboa: Novo Imbondeiro.

Resumo: Este artigo pretende realizar uma análise dos diferentes textos que compõem a obra *O Cão e os Caluandas* do escritor angolano Pepetela tendo em conta a possibilidade de ver a obra como um conjunto de estórias com elementos em comum ou como um romance. Para isso recorreremos à noção de *closure,* estabelecida pelas teorias do conto e veremos como há elementos estruturais de coesão em *O Cão e os Caluandas* que abolem os elementos de *closure* que existem nos diferentes episódios.

Abstract: This article intends to analyse the series of short texts which constitute the narration in Pepetela's *O Cão e os Caluandas* by focusing on the variant traits which make it possible to refer to the book as a novel or as a collection of short stories. Using the concept of closure as an indicator of "short-storiness", this paper investigates the overall structural and thematic elements which permeate the book and shows that they build strong cohesive links between successive episodes which cancel the effect of closure and help to maintain continuity.

A palavra como arma – literatura e resistência nos contos de Manuel Tiago/Álvaro Cunhal

Ana Margarida Ramos

Universidade de Aveiro

A cabeça branca agora,
pela argúcia esculpida e pela História,
ao lado dos servos da gleba
contra os vermes e os donos deste mundo.

João Pedro Mésseder, *Uma Pequena Luz Vermelha* (1999)
(Porto: Sector Intelectual do Porto do PCP)

Palavras-chave: conto, resistência, intervenção, política.

Keywords: short story, resistance, intervention, politics.

A leitura da obra literária de Álvaro Cunhal, assinada com o pseudónimo Manuel Tiago, está quase sempre inquinada por um conjunto de preconceitos que, de forma mais ou menos explícita, perpassam os textos de teor crítico e/ou ensaístico dedicados a este autor. Oscilando entre a defesa do talento literário da figura de proa do PCP e a recusa absoluta de qualidades estéticas aos seus textos, os autores digladiam-se, não raras vezes invocando argumentos da ordem do extraliterário. É certo que, na leitura do texto literário, interferem pressupostos ligados às expectativas do leitor, à sua enciclopédia e, possivelmente, às suas convicções políticas e mesmo partidárias. O universo de escrita dos textos também não pode ser radicalmente amputado da leitura dos mesmos, mas, no caso de Álvaro Cunhal, a ligação aos contextos quer de produção quer de recepção dos textos afasta a atenção da sua efectiva materialidade e adultera-os de forma significativa.

Assim, a par dos críticos que, como Urbano Tavares Rodrigues, sublinham a originalidade da perspectiva narrativa adoptada, a fluidez da escrita e a capacidade de expressão da sua «ficção testemunhal», outros, como António Guerreiro, lêem os seus textos como panfletários e estritamente autobiográficos, constituindo aplicações de uma ideologia codificada, quando não exaurida e moribunda. Pacheco Pereira observa, ainda, como a prática literária parece servir a construção do mito de Cunhal, esforçando-se, nas muitas centenas de páginas que constituem a sua biografia não autorizada, por estabelecer relações de proximidade entre a vida do autor (e os acidentes que a caracterizam) e a das suas personagens, considerando-as como marcas de menoridade artística e ignorando a pertinência e até a actualidade de todo um conjunto de investigações na área dos estudos autobiográficos. Pacheco Pereira[1], o biógrafo e historiador, faz uma leitura da obra de ficção de Manuel Tiago / Álvaro Cunhal demasiado «ao pé da letra», sublinhando sobretudo a sua vertente autobiográfica. Na sua leitura, atendendo também à data de publicação da obra, afirma que o tempo da ficção dos textos de Manuel Tiago é sempre anterior ao 25 de Abril, lendo nesta opção uma espécie de renúncia do autor ao tempo presente e ao Portugal – possivelmente ao PCP – posterior a 1974. Contudo, esta afirmação acaba por ser desmentida pela publicação de textos que revisitam Portugal contemporâneo, pós-Abril. E, ainda que as narrativas se centrem nas actividades dos militantes do partido, os narradores não deixam de dar conta das dificuldades de comunicação com o povo, das alterações significativas ocorridas em Portugal, tanto do ponto de vista social como económico, mantendo, contudo, a mesma atitude de esperança e de desafio – diria mesmo de resistência – face ao *status quo*. Ana Margarida Carvalho também aponta para esta leitura sobreposta da vida e da obra de Cunhal, ao afirmar que «Pacheco Pereira utiliza excertos das suas obras como se fossem assumidamente autobiográficas» (Carvalho, 2006: 21), destacando como na vida e na obra se sucederam e sobrepuseram várias máscaras e disfarces, num jogo próximo da heteronímia, tal a confusão de identidades.

A discussão sobre a natureza autobiográfica da obra de Manuel Tiago tem apaixonado os investigadores que procuram, com recurso à produção literária, completar as lacunas e as omissões sobre o percurso de Álvaro Cunhal, mantido parcialmente secreto e desconhecido. Tal leitura parece ser reforçada pela tardia revelação da autoria dos textos e pela manutenção do uso do pseudónimo. Existem, além disso, pontos de contacto entre os acontecimentos biográficos e os universos recriados nos textos, nomeadamente no que diz respeito à vivência na clandestinidade, ao tempo da prisão e às circunstâncias da fuga, ao exílio, à passagem por Espanha na altura da Guerra Civil, ao serviço militar exercido na companhia dos corrécios, as travessias da Europa,

[1] Confrontar com: «"Tiago" não é um pseudónimo, nem um heterónimo. É Cunhal, ele mesmo, usando máscaras, porque gosta de máscaras» (Pereira, 1999: XVII).

a actividade docente... Pacheco Pereira, ao aproximar a obra literária da biografia do autor em questão, destaca que «Álvaro Cunhal não tem feito outra coisa nos últimos anos que não seja contar-nos a sua vida. Fá-lo de uma forma que lhe permite fornecer confidências» (Pereira, 1999: XII), o que lhe permite concluir que a figura e a vida do dirigente comunista se confunde – porque lhe serve de inspiração – com as das suas personagens.

A verdade é que a leitura dos textos de Manuel Tiago parece decorrer de uma espécie de profissão de fé: ou se defende e se canta o seu autor, ou se derruba e se denigre a sua imagem.

Assim, é propósito deste breve estudo, no que ao conto diz respeito, procurar realizar uma análise tão rigorosa quanto possível, identificando as linhas força da produção literária de Manuel Tiago, bem como a evolução ocorrida ao nível do tratamento dos temas e da época histórica revisitada. Oscilando significativamente no que à forma diz respeito, os contos deste autor vão desde as poucas páginas das narrativas incluídas em *Fronteiras* (1998), a uma estrutura próxima da da novela em *Lutas e vidas. Um conto* (2003). Aliás, a semelhança, quer do ponto de vista estrutural, quer do universo recriado, entre as narrativas mais breves e os romances, permite perceber como as primeiras, mais frequentes nas últimas publicações do autor, retomam os temas dos segundos, os ambientes e, mesmo, algumas personagens. Verifica-se, como teremos oportunidade de ver, contudo, uma evolução do ponto de vista cronológico, com a presença de momentos já posteriores à Revolução de 1974. Assim, a produção narrativa pode ser dividida em dois grandes grupos, a saber: 1 – textos que revisitam o momento anterior ao 25 de Abril e que, na esteira de *Até Amanhã, Camaradas*, configuram o universo de resistência anti-fascista dos militantes comunistas; 2 – textos que, situados cronologicamente depois do 25 de Abril, dão conta da necessidade, mesmo em democracia, da manutenção da luta comunista, explicitando as dificuldades do partido, as cisões internas e os conflitos que marcaram, nos anos mais recentes, a evolução e o desenvolvimento daquele movimento político em Portugal.

Iniciada em 1974, com a publicação de *Até amanhã, camaradas*, a obra de Manuel Tiago inclui, além deste romance inaugural, escrito alguns anos antes, durante a prisão do autor, mais três romances, a novela *Cinco dias, cinco noites*, cuja primeira edição data de 1975, e quatro edições de contos, a mais recente de 2003, altura em que sai a público *Lutas e vidas. Um conto*. É sobre estas edições que se vai debruçar preferencialmente este estudo, não esquecendo dois textos destinados ao público infantil, o primeiro dos anos 30 do século XX e o segundo, *Os Barrigas e os Magriços* (Anexo 1), uma curiosa parábola sobre o 25 de Abril de 1974, datado de 7 de Junho de 2000, e divulgado na Revista *Visão*.

Alvo de adaptações, nomeadamente para o cinema e para a televisão, a obra narrativa de Manuel Tiago conheceu um mediatismo que também não passou despercebido.

O romance *Até amanhã, camaradas* conheceu a adaptação para série televisiva em seis episódios de 60 minutos, em 2005, realizada por Joaquim Leitão. O caso de *Cinco Dias, Cinco Noites* (realização de José Fonseca e Costa, 1996) foi aquele que alcançou mais visibilidade, incluindo alguns prémios nacionais e internacionais, para além do favor da crítica e do público. A explicação residirá não só no elenco de actores escolhido, mas também na facilidade da adaptação de uma narrativa que, com a secura que caracteriza o autor, se cinge ao essencial, explora os sentidos do que não é dito e tem que ser inferido a partir das relações humanas e da interacção entre os indivíduos.

Sophia de Mello Breyner Andresen, numa mensagem que gravou para Álvaro Cunhal aos microfones da Antena I, transmitida em 20/3/1997, a propósito de uma entrevista ao autor, dizia: «O seu livro *Cinco Dias, Cinco Noites* é um dos melhores textos portugueses narrativos deste século. Um livro conciso, onde nada há de ornamental, nada de desnecessário. Um texto denso, intenso, palavra por palavra. Sem nada de hirto ou rebuscado. Um texto simultaneamente estruturado e vivo. E que através de uma construção linear deixa intacta a respiração do mistério. Um livro escrito rente ao real, rente ao visível, mas que cria um vasto espaço de mito [...] *Cinco Dias, Cinco Noites* é talvez a primeira prosa narrativa portuguesa que pertence ao século XXI.» (*apud* Rodrigues, 2006: 12).

É óbvio que não podemos camuflar a questão do pragmatismo da obra literária de Cunhal, uma vez que, mais do que recriar o mundo, revisita o universo que tão bem conheceu e, cada uma das suas personagens, associadas à resistência, representa as facetas múltiplas do militante comunista. Para alguns críticos, como é o caso de Eduardo Cintra Torres[2], o protagonista dos seus romances mais emblemáticos é sempre o PCP, centro de toda a acção e alvo dos maiores elogios, o que resulta, no caso de *Até amanhã, camaradas!*, num «romance de tese, didáctico e escrito num estilo realista apagado» (Torres, 2005).

Contudo, parece-nos que a obra, mesmo que ideologicamente marcada, mantém, como elemento estrutural mais relevante, a articulação de uma dimensão épica, claramente conotada com a exaltação da actividade da resistência comunista, com outra fortemente trágica, ligada à tradição, ao fascismo, à reacção e ao *fatum* que persegue a identidade portuguesa. Da leitura das obras, sobressai, com particular intensidade, a dimensão humana e individual da resistência que se esconde por trás do aparelho ou da máquina partidária. Através da atribuição de um nome, uma identidade e uma personalidade aos homens e mulheres anónimos, figuras da resistência e da clandestinidade, prefigura-se uma espécie de registo paralelo às crónicas oficiais e à historiografia, uma vez que as personagens são tomadas como exemplos de sacrifício e de altruísmo

[2] Confrontar, por exemplo, com as reflexões apresentadas no artigo «Manual do Militante e Epopeia do PCP», disponível em http://static.publico.clix.pt/tvzine/critica.asp?id=3102.

em prol de um ideal. Assim, os vários volumes sublinham com particular intensidade a (sobre)vivência do PCP na clandestinidade durante os anos difíceis da ditadura fascista, traçando, em paralelo, a história do país e a do partido, desde as lutas dos anos 30, com a participação na Guerra Civil Espanhola[3], à contemporaneidade, passando pelas reestruturações e desenvolvimentos ocorridos na década de 40.

Neste sentido, é possível ler os textos assinados por Manuel Tiago à luz das tendências do romance histórico contemporâneo, na esteira das inovações introduzidas pela narração de acontecimentos históricos a partir de perspectivas originais, muitas vezes opostas às oficiais e ao discurso historiográfico por excelência. Assim, a conotação com uma certa marginalidade ou oposição em relação ao poder, contrária à versão oficial, parece funcionar como uma tentativa de redenção de uma história esquecida que, graças à ficção, é iluminada.

A mais homogénea das colectâneas de contos de Manuel Tiago é *Fronteiras* (1998), obra caracterizada pela persistência do tratamento do tema da transposição das raias. Os contos descrevem múltiplas viagens realizadas em diferentes sentidos (ida e regresso; Portugal / Espanha; França / Espanha; Países de Leste) e com objectivos também distintos.

No caso dos textos aqui reunidos, é necessário perceber como o simbolismo da ideia de fronteira se repercute na mensagem dos mesmos, surgindo associado à ideia de isolamento, fechamento e, claro, de Ditadura. As fronteiras representadas são fechadas à passagem das personagens que, desta forma, são obrigadas a contorná-las, procurando formas alternativas de as transpor. A viagem, por seu turno, associada à sua superação de obstáculos, é sinal de resistência, de busca de liberdade e da abertura perdidas e que se procura, a todo o custo e com sacrifício da própria vida, resgatar.

---

[3] Confrontar com a leitura de *A Casa de Eulália* (1997). Neste romance breve, são seguidos de perto os inícios e o desenvolvimento da Guerra Civil espanhola numa narrativa que se desenrola preferencialmente em Madrid e nos seus arredores e onde se dá conta da participação dos portugueses nas operações bélicas e na resistência aos avanços fascistas. Protagonizada por um grupo de portugueses com ligações ao Partido Comunista Português, a narrativa cruza a História da Espanha – e afinal a da Europa – com as pequenas estórias particulares das personagens. Do texto ressuma uma entrega total das personagens a um conjunto de ideais, políticos e sociais, pelos quais estão dispostos a todos os sacrifícios. E é possivelmente daqui que decorre uma certa sugestão eufórica – a da luta, da fraternidade entre companheiros e camaradas, da generosidade e da abnegação – num momento claramente disfórico da História espanhola e antecipador de algumas das maiores tragédias vividas no continente europeu na Modernidade. Conscientes do que se joga no confronto em Espanha, os portugueses, claramente partidários das ideias democráticas dos republicanos espanhóis, não hesitam em juntar-se às fileiras de civis que, mal armados mas certos da justiça da sua causa, resistem, às portas de Madrid, à invasão fascista. Homens e mulheres, unidos pela mesma causa, partilham as tarefas de resistência, desde a luta armada ao transporte e recuperação dos feridos, adiando as suas vidas e projectos pessoais. No romance de Álvaro Cunhal, assinado com o pseudónimo de Manuel Tiago, ecoam, afinal, vozes semelhantes às de outros democratas que se juntaram, efectiva ou simbolicamente, às fileiras republicanas e das quais sobressaem as de Malraux, Georges Orwell, Jean-Paul Sartre e Hemingway.

Em casos muito concretos, trata-se de viagens de fuga à perseguição fascista, a caminho do exílio. Outras são viagens claramente iniciáticas, de formação de militantes comunistas nos países de leste (ou do seu regresso a Portugal). Protagonizadas quer por personagens masculinas quer, em casos muito pontuais, por personagens femininas, veja-se como no conto «Mulheres pelo Soajo» elas são física e psicologicamente colocadas à prova e, apesar das enormes dificuldades, das quais saem vencedoras, são ainda capazes de sorrir e fazer humor. A dimensão humorística percorre vários textos e surge associada a situações imprevistas. Deste modo, o cariz anedótico que ressuma de um ou outro texto – veja-se o comentário da mulher que, depois de atravessar o Soajo a pé, lamenta o abandono do chapéu brasileiro, ou a troca da mala das peles e da roupa íntima pela dos materiais destinados à guerrilha – sublinha a humanidade que os caracteriza, narrativas de e sobre gente comum, muitas vezes imperfeita. A presença do acaso, do inesperado ou do acidental acentua essa dimensão pessoal, subjectiva e irrepetível que caracteriza os acontecimentos aqui descritos.

Parcialmente devedores da atmosfera da novela *Cinco Dias, Cinco Noites*, alguns textos retomam, de forma sintética, a temática do «salto» a pé da fronteira realizado em condições muito difíceis. É o que acontece em «O passo dos Pirenéus», onde a resistência e a perseverança dos dois companheiros (assim como o companheirismo que os une) são postos à prova.

De comboio, a pé ou de barco, são várias as formas escolhidas para passar as fronteiras. Em comum, os cruzadores têm, para além do apoio do Partido e dos seus contactos e ligações, outros homens e mulheres que colaboram na fuga. Essa solidariedade aproxima os viajantes, mesmo quando as viagens são realizadas em total silêncio: «Notável compreensão e disciplina. Nem falavam nem fumavam, que um clarão, mesmo do morrão de um cigarro, brilha na noite escura como uma estrela e as palavras, mesmo ditas em voz baixa, atravessam as distâncias no silêncio da atmosfera parada. Não lhes via o rosto, mas sabia e sentia que aqueles homens eram trabalhadores, seus companheiros, talvez alguns seus camaradas. E, sonhador, se alguma coisa pesava no sentir da nova experiência que estava vivendo, era não poder conhecê-los, falar-lhes, viver com eles momentos de trabalho e luta das suas vidas» (Tiago, 1998: 16). Nos contos, mesmo nos mais breves, cruzam-se muitas histórias e outros tantos mistérios. Há segredos que nunca são revelados como se uma espécie de código de silêncio permitisse a comunicação.

Os textos dão conta de momentos de fugazes encontros e separações. O contacto com outros países, os seus habitantes, outras línguas e culturas, permite constatar a existência de uma rede internacional organizada, capaz de colaborar no apoio aos movimentos dos comunistas pela Europa. Quando essa rede revela falhas é o momento de se porem à prova as competências individuais. Com maior ou menor esforço, cada um dos viajantes encontra forma de superar os obstáculos e prosseguir viagem e a luta em que está empenhado.

Assim, todas as narrativas compiladas em *Fronteiras* têm um final feliz. Funcionam, cada uma à sua maneira, como episódios exemplares do movimento de resistência comunista rumo à vitória sobre as ditaduras e a opressão. O seu agrupamento em livro sublinha a dimensão épica dos textos e a leitura destes homens e mulheres, anónimos na sua maioria, como heróis de uma resistência cuja história merece registo. Mais do que **fugas**, cada uma destas viagens simboliza um passo dado em relação à liberdade.

Publicado em 2001, o volume *Sala 3 e outros contos*, agrupa três textos cuja complementaridade e articulação é evidente, dada a forma como recortam diferentes facetas de uma mesma sociedade, profundamente marcada pela opressão, pela injustiça, pela pobreza, resultantes de uma ditadura longa. Face à decadência das instituições representadas nos contos, exalta-se a emergência de uma nova sociedade, assente em outros pilares e valores fundamentais como a igualdade, a liberdade e a fraternidade, revelando, apesar de todo o desencanto e desilusão que aqui perpassam, a esperança na capacidade humana de resistir e de mudar o mundo.

Em «Sala 3», está patente a experiência prisional e a especificidade dessa realidade particular, sobretudo no que aos "crimes" de delito de opinião diz respeito, com especial relevo nos inícios dos anos 40 do século XX (englobando ainda a II Guerra Mundial). Apesar da ambiência prisional, o conto incide sobretudo na análise das relações humanas e até de algumas estruturas hierárquicas naquele contexto específico, analisado enquanto microcosmos. No âmbito das vivências retratadas, ganha relevo, para além da preparação e execução de um plano de fuga, eixo principal da intriga, a resistência à obtenção de informações por parte da PIDE, as péssimas condições de vida dos presos, as várias formas de comunicação com o exterior e com o partido, colaborando na preparação da estratégia de fuga. Esta constitui uma espécie de clímax do conto, para o qual convergem as acções isoladas – e articuladas – de muitos homens e mulheres. O conto ilustra, assim, a dura conquista da liberdade através de um episódio de sucesso que contrasta com as histórias trágicas vividas nas prisões portuguesas durante a ditadura e silenciadas das mais diversas formas.

«Caminho invulgar» é um conto cuja acção, muito simples e linear, dá conta da perseguição política realizada pela PIDE e das suas consequências, tomando como exemplo um caso concreto. Aqui, a coacção ocorre no seio familiar, revelando uma realidade conflituosa particularmente insensível e desumana. A prisão de Miguel por ordem do próprio pai e as torturas de que é alvo nos calabouços da polícia política têm o efeito contrário e actuam no desenvolvimento da consciência política da personagem, conduzindo-a à militância comunista activa e à clandestinidade ao serviço do partido, na companhia de Sofia, o seu primeiro e inocente amor. A questão afectiva, é, aliás, especialmente relevante no texto, visto que se colocam ao protagonista dilemas perturbadores, uma vez acordados nele desejos desconhecidos. Caracterizado por uma certa ingenuidade, tanto ao nível dos procedimentos narrativos como da abordagem dos

temas, que condiz com a juventude das personagens, o texto configura uma espécie de **fábula** – até pelo próprio cariz exemplar que, de alguma forma, o caracteriza. De forma episódica, surgem aqui amalgamados pequenos casos do quotidiano vividos por militantes comunistas que, cruzados entre si, dão vida a uma personagem forçada a amadurecer rapidamente e a desenvolver mecanismos capazes de a fazerem sobreviver. A forma controlada e racional como Miguel lida com o desejo, mantendo-se fiel ao seu primeiro amor juvenil e, fruto das injustiças de que é alvo, se junta à família comunista, aponta linhas de conduta onde ficam claramente expressos os valores e os ideais do autor, na exaltação do espírito de sacrifício e da abnegação pessoal em prol de causas maiores.

O terceiro e último conto da antologia «A morte do Vargas», construído com a aparência de um conto policial, e respeitando alguns dos ingredientes habituais do género, rapidamente se afasta deste paradigma ao assumir-se como uma espécie de crónica de costumes de uma comunidade representativa da sociedade portuguesa, explicitando os jogos de poder que a caracterizavam durante a vigência do regime ditatorial. De influência neo-realista, o conto enfatiza o universo das classes desprivilegiadas e a forma como são alvo de perseguições e preconceitos. Com realismo e recurso ao pormenor, o narrador procura recriar um pequeno microcosmos cujas repercussões nacionais, políticas e ideológicas, são evidentes, parecendo propor outro olhar sobre a realidade portuguesa no que às figuras populares diz respeito, alvo de marginalizações várias.

Em *Os Corrécios e outros contos* (2002), o autor agrupa um conjunto muito diversificado de textos, tanto ao nível da extensão, como da temática e até do contexto temporal. O conto que empresta o título à colectânea é o mais extenso e também aquele que revela uma faceta particular da vivência em ditadura durante o Estado Novo. Corrécios era o nome dado aos soldados que, por motivos vários, principalmente de ordem disciplinar, tiveram que repetir a recruta militar e foram integrados numa companhia especialmente criada para este efeito. A vida militar, num grupo muito peculiar constituído por indivíduos das mais diversas origens e com experiências particularmente relevantes, sobretudo no que diz respeito à marginalidade social, é recriada com humanidade e também algum humor. Baseado na sua experiência pessoal – Álvaro Cunhal foi soldado corrécio[4] – o narrador constrói uma narrativa onde, num curioso jogo polifónico, dá voz a múltiplas e originais experiências de vida, trazendo à luz estórias e realidades escondidas e marginalmente conotadas. A realidade diversificada e multiforme que caracteriza o ambiente na companhia de corrécios vai ser o ponto de partida para insólitas – às vezes profundamente humanas – narrativas onde se misturam o humor e a dor, o ridículo e a exaltação, num cruzamento de diferentes idiossincrasias.

---

[4] Confrontar com Pereira, 1999: 392-394.

Organizado em pequenas partes, o conto apresenta, de uma forma episódica, vários casos que surgem justapostos. Percebe-se, contudo, à medida que a narrativa avança, o crescimento das relações de amizade e de solidariedade entre os elementos deste grupo heterogéneo. A interacção cada vez mais relevante entre as personagens, a forma como colaboram e se entreajudam revela, da parte do autor, uma visão optimista, quase eufórica da condição humana, capaz de superar todas as barreiras. Além disso, e de forma implícita, o narrador põe a nu as fragilidades da organização militar, da sua estrutura hierárquica, exibindo, a partir do ponto de vista interno, algumas das suas feridas e peculiaridades. O conto insere-se, deste modo, numa tradição de relatos da vida militar que, em vários momentos, surgem no panorama literário português, dando conta, com um olhar crítico e muito próximo, sempre baseado na experiência pessoal dos escritores, desta realidade.

O segundo conto da colectânea, «De mãos dadas», narra o encontro de dois jovens comunistas durante o período pós-revolucionário. Com altos e baixos, a relação afectiva que desenvolvem, fundada em várias afinidades e em outras tantas divergências, torná-los-á símbolos de resistência da juventude portuguesa no contexto social e político posterior a Abril de 1974. Irmanados pelos mesmos ideais, e apesar da separação física, Luís e Célia conseguem descobrir forma de permanecerem juntos. A narrativa, estruturada de forma episódica, flui ao ritmo dos vários diálogos entre as personagens. O universo juvenil, marcado pela inocência, por uma certa sugestão idílica, pela esperança ilimitada e pela exaltação dos desejos e dos afectos, é recriado num estilo contido, mas assumidamente eufórico, em resultado da circularidade da narrativa, do regresso dos jovens ao ponto de partida, após a superação dos obstáculos à sua ligação.

Cronologicamente situado no período democrático que se seguiu à Revolução, «Histórias paralelas» recria o dia-a-dia dos militantes comunistas, envolvidos na acção partidária local e regional sedeada nos Centros de Trabalho, com particular destaque para as actividades desenvolvidas e para a oposição, nomeadamente interna, que aí se faz sentir. **Espécie** de «tocar a reunir», o conto funciona como um manifesto político prático de actuação, preconizando a ligação às bases, a defesa dos trabalhadores e o retorno aos ideais originais do Partido. Dando conta das várias formas de oposição interna e externa que se fazem sentir, emerge da leitura a ideia de que "a luta continua" mesmo depois de Abril e que a resistência comunista continua a ser necessária.

«Délinha», o mais breve texto da colectânea, narra, em primeira pessoa, uma experiência pessoal onde o desespero, o remorso e a angústia parecem tomar conta, paulatinamente, do narrador. Responsável, num pequeno passeio, por uma criança cujo nome empresta o título ao conto, o narrador acaba por perdê-la de vista e enceta, cada vez mais atormentado, uma busca solitária da menina desaparecida. Quando já não lhe restava quase esperança, é informado de que a criança foi encontrada e sucumbe, finalmente, ao cansaço e aos sentimentos fortes que marcaram esse dia. A brevidade

do texto aumenta consideravelmente a sua dimensão emocional, mantendo o leitor na expectativa do seu desenrolar. A fragilidade do narrador, exposta sem reservas, promove uma leitura empática da cena recriada, não possibilitando julgamentos sumários e condenações imediatas. A proximidade da tragédia, motivada por um breve instante de distracção, permite compreender os complexos contornos da alma humana, a avalanche de emoções e o desespero irremediável da perda. O contraste, no epílogo, com a descontracção de Délinha, sublinha a diferença gritante entre a visão adulta e a visão infantil do mundo e dos acontecimentos, pólos opostos de observação da realidade.

«Vidas», o conto que encerra o livro, apresenta uma estrutura próxima da da parábola, narrando, de forma muito esquemática, a história de várias gerações de uma família, dando conta da sucessão de personalidades, das relações pessoais, de preconceitos sociais e da forma como a educação, aliada a factores hereditários, condiciona o crescimento e a formação dos indivíduos. Apresentando a história da família em sucessivas gerações, o narrador recria, como pano de fundo, a história portuguesa que lhe serve de cenário, pondo em evidência algumas das suas características mais tradicionais e mais retrógradas, para além de dar conta das dificuldades económicas generalizadas no seio da classe popular.

Agrupando um conjunto de textos muito distintos, tanto ao nível dos temas tratados como da forma e da dimensão dos mesmos, a heterogeneidade que ressuma da leitura da colectânea permite constatar a atenção do autor a diferentes facetas da sociedade portuguesa. É, além disso, evidente, um notório sentimento de esperança na capacidade de renovação do homem (e das novas gerações), assim como da solidariedade que o une àqueles que lhe são próximos, quando confrontado com as dificuldades e as injustiças.

Lutas e Vidas – um conto (2003) foi a última obra literária publicada por Álvaro Cunhal. No prefácio, assinado com este nome, o autor explica tratar-se de «episódios soltos da **luta** clandestina do Partido» (Tiago, 2003: 7), cuja redacção resultou do seu «gosto de ficcionar escrevendo» (ibid.). Cronologicamente situado na década de 40 do século XX, após a reestruturação partidária de 1942 e o III Congresso de 1943, a acção do conto desenvolve-se na região centro do país, dando conta da organização dos movimentos de trabalhadores na indústria vidreira e cimenteira, sediada na região da Marinha Grande. O narrador destaca a acção dos militantes comunistas, com particular relevância para os movimentos reivindicativos operários e para as suas consequências posteriores. O sector vidreiro sempre revelou, como o texto documenta recorrendo a elementos factuais, especial consciência partidária e sindical, destacando-se em numerosas lutas. O conto, quase uma novela tanto em termos da dimensão como da complexidade de acções que nele se cruzam, articula uma dimensão humana e pessoal, centrada nas vivências do casal formado por Leonel e Constança, com outra assumidamente social e política, dando conta, com pormenor, dos processos de organização do PC na clandes-

tinidade, sublinhando as suas acções e a forma empenhada, dedicada e abnegada como actuavam os militantes, as condições de vida existentes ao nível das classes operárias, social e economicamente mais desfavorecidas, propondo, através da ficção e da liberdade que ela permite, uma espécie de narrativa histórica paralela à oficial, trazendo para a luz do dia e para o presente o universo da clandestinidade vivido durante as longas décadas de oposição e resistência comunista.

O partido, as suas hierarquias locais e regionais, as formas e os circuitos de comunicação e de divulgação da informação, as reuniões, as tarefas, os contactos e as ligações aos militantes, assim como a rede de apoio clandestina, surgem como elementos fulcrais da luta antifascista em Portugal e parece ser «obrigação» do autor a recuperação desta história submersa e escondida, afastando-a do desconhecimento e do esquecimento. Há, é certo, como afirma Urbano Tavares Rodrigues, muitos elementos em comum com o primeiro romance de Manuel Tiago. Não deixa de ser curioso como, de alguma forma, na produção literária deste autor, os textos se tocam, numa espécie de variações de uma mesma glosa que é, no fundo, a epopeia da resistência comunista em Portugal durante a Ditadura. Enquanto força colectiva, quase sempre anónima, a resistência é tratada como o herói central dos textos de Manuel Tiago. A individualidade, a imperfeição ou fragilidade de cada um dos homens e mulheres que integram essa mole humana que resiste contra todas as dificuldades e perseguições à opressão são singularidades que não desviam a atenção dos elementos fundamentais e do espírito de missão que une estes militantes.

Deste conto, destaque-se ainda o tratamento que é dado ao universo feminino, nem sempre muito reconhecido em outras narrativas do autor, com a excepção de *A Casa de Eulália*. A participação das mulheres é muitas vezes remetida para segundo plano, funcionando como figuras de apoio à iniciativa e à acção masculinas. Mesmo quando se trata de operárias com um certo dinamismo, os resultados por elas obtidos parecem não merecer o mesmo destaque nem ter o mesmo impacto. E, contudo, enquanto personagens, elas revelam uma dimensão interior mais rica e mais ambivalente do que a dos seus companheiros e camaradas, sofrendo, de forma intensa e silenciosa, além dos dramas pessoais, a separação das famílias após o mergulho na clandestinidade, a solidão pela ausência dos companheiros, a falta de filhos, perdas marcantes, as débeis condições económicas e os seus dilemas interiores.

O registo utilizado, próximo do da crónica, de secura quase jornalística, parece tentar limitar-se à narração de factos mais ou menos concretos e objectivos, mantendo uma frieza que obriga o leitor a procurar construir os elementos ausentes, explorando a dimensão implícita de algumas sugestões e/ou alusões. É o que acontece em relação ao universo interior das personagens, mesmo os protagonistas, quantas vezes esquecidos de si próprios, dos seus desejos e dos seus receios, impulsionados por uma força maior que os insufla de vida, os anima e os faz agir.

Distinta da sua congénere para adultos, a produção literária de destinatário preferencial infantil merece-nos, igualmente, alguma reflexão. Não só porque os dois breves contos de Álvaro Cunhal (e note-se que ambos surgem assinados com o seu verdadeiro nome) se situam em momentos-chave da vida do autor, o primeiro na década de 30 e o último em 2000, mas porque dão a conhecer facetas originais da sua obra, articulando diferentes vertentes e objectivos.

O primeiro conto, intitulado «O burro tinha razão» (Anexo 2), foi publicado na revista *O Gaiato*, dirigida por Rosa Ogando, cuja publicação semanal se iniciou em 1935 e que contou com 9 números. Nela colaboraram autores como Afonso Lopes Vieira, Maria Lamas e Aquilino Ribeiro, entre outros. Assinado por Álvaro Cunhal, o conto em análise foi editado no número 6 da revista, acompanhado de duas ilustrações da sua autoria. A colaboração de Álvaro Cunhal na revista estendeu-se, no entanto, no que à ilustração diz respeito, a outros números. Ilustrações facilmente reconhecíveis, quer pelo estilo adoptado quer pela assinatura com a vogal «a», surgem logo no número 2 a ilustrar um conto facecioso rimado «Desmentido» (Anexo 3) e «As abelhas» (Anexo 5). No nº 5, são também ilustrações que podem ser atribuídas a Álvaro Cunhal que acompanham «Confusão fácil» (facécia em verso) e «A curiosidade de Helena» (Anexo 6). No nº 6, «Histórias contadas por um menino inglês» (Anexo 7) e no nº 7 «A respiração das flores» (Anexo 4) são mais dois textos ilustrados por este autor. Em comum, as imagens apresentam o recurso a um sinal contorno que procura recriar, de forma realista, com laivos de caricatura, as personagens principais dos textos que acompanham. Este aspecto é mais evidente nas facécias rimadas, onde o universo picaresco sobressai, em resultado da recriação de acontecimentos ocorridos em ambiente popular. Veja-se como as personagens surgem acompanhadas de elementos distintivos, como o chapéu e o barrete, assim como a expressividade dos gestos. Na ilustração de «Confusão fácil» também estão presentes os elementos distintivos das duas classes profissionais. Para além das personagens, o ilustrador representa alguns motivos secundários, associados ao cenário, que servem de contextualização aos elementos centrais da ilustração. Em outras imagens, o traço do autor modifica-se consideravelmente, verificando-se uma preferência pelas formas arredondadas e por um grafismo assumidamente ingénuo, quase infantil no tratamento das cenas. Em «A respiração das flores», por exemplo, bastam poucos traços para fixar os elementos mais relevantes, incluindo a personagem e o quarto. Veja-se, neste caso, a diferenciação verificada entre o objecto em primeiro plano e em segundo, simulando, de forma muito simples, uma sugestão de profundidade. A opção por uma representação que não respeita a visão perspéctica aproxima as imagens de um grafismo e de uma representação infantis.

O conto «O burro tinha razão» distingue-se pela forma como uma mensagem de teor formativo é veiculada através de uma forma humorística, com recurso ao cómico, sublinhando o ludismo do texto e amenizando as suas intenções pedagógicas. A selecção de um protagonista infantil às voltas com os trabalhos de casa e que interage com

os seus brinquedos permite o reconhecimento e a identificação por parte dos leitores. A opção por uma estrutura dialogal facilita a leitura de um texto onde a dimensão onírica, associada ao estranho sonho do menino, cruza a empírica, propondo divertidas soluções para o problema matemático que a criança tem de resolver. A ilustração inicial representa o menino protagonista numa postura algo rígida e num traço caracterizado por uma relativa *naïveté*, enquanto a segunda, jogando com a alternância entre o preto e o branco a preencher as formas maiores, fixa todos os intervenientes no diálogo. Sublinhe-se, como curiosidade, a presença do rato **Mickey** – quer no texto, quer nas ilustrações – cuja representação é muito fiel à do próprio Walt Disney na década de 30 do século XX, dando conta da influência visível da animação norte-americana e das inovações que chegavam à Europa por esta altura, não deixando ninguém imune.

Ao publicar o conto «Os Barrigas e os Magriços», Álvaro Cunhal propõe-se narrar, numa linguagem adequada aos destinatários preferenciais, a história dos antecedentes que explicam a Revolução de Abril de 1974. Socorrendo-se de uma parábola e explicitando, de forma muito clara e visual, a oposição entre os exploradores e os explorados, o autor justifica a necessidade da mudança com o cansaço de anos e anos de exploração e sofrimento das classes operárias e mais desfavorecidas. Interpela directamente o narratário «obrigando-o» a tomar partido ao lado dos «magriços» que, cansados da opressão e da fome, resolveram tomar o poder nas mãos e criar uma sociedade mais justa e mais solidária. É curioso como o narrador explora a polissemia do conceito de magriço, tradicionalmente associado à imagem do português leal e justo, combatente ao lado dos perseguidos e injustiçados. Relembre-se o episódio das novelas de Cavalaria (que Camões também aproveita na sua epopeia para definir e exemplificar o verdadeiro cavaleiro português) onde o jovem Magriço, depois de atravessar, por terra, parte significativa dos territórios europeus, combate em defesa da honra de uma donzela inglesa ofendida por um seu conterrâneo. Contudo, o conceito é também aqui interpretado de forma literal, associado à excessiva magreza resultante das difíceis condições de vida existentes. Esta ideia sai ainda mais reforçada perante a oposição com os «barrigas» opressores e exploradores, bem nutridos à custa do trabalho e do sofrimento alheios. A oposição – algo simplista pelo maniqueísmo que a caracteriza – entre estes dois grupos de personagens não deixa margem para dúvidas sobre o significado do confronto e sobre a posição do autor/narrador. Do ponto de vista linguístico, veja-se como o narrador, pela utilização de repetições e de estruturas paralelísticas na descrição dos dois grupos em confronto, clarifica a oposição estrutural que está aqui em causa. Com um discurso acessível, construído com base no diálogo, nos seus comentários esporádicos, no uso de comparações, imagens e na própria metáfora que estrutura todo o conto, o narrador refere-se, de forma implícita mas acessível e facilmente compreendida, às ideias de exploração, de censura, de perseguição, mas também de revolução, de igualdade, de justiça, de liberdade e até de reforma agrária.

Os textos de Álvaro Cunhal fazem uma espécie de crónica paralela à oficial, acompanhando, desde as suas origens, os desenvolvimentos do Partido comunista Português. A ficcionalização de que os acontecimentos e as personagens são alvo permitem registar e divulgar a História oficiosa do movimento partidário e dos seus militantes, com especial atenção às bases partidárias, que, durante décadas, o sustentaram. A dimensão histórica – ou pelo menos verosímil – tem, por isso, uma intenção didáctica ao pretender divulgar, dando a conhecer ao público em geral, uma realidade desconhecida porque vivida na clandestinidade.

Despretensiosa mas assumidamente documental, possivelmente herdeira de um neo-realismo que também contaminou textos de autores como Miguel Torga, em *Vindima*, ou José Saramago, em *A Terra do Pecado*, a obra de Manuel Tiago recria, como nenhuma outra, pela proximidade estabelecida, um universo ideologicamente conotado com a oposição ao regime salazarista, dando conta das movimentações populares que, durante décadas, e apesar de abafadas pela censura e pela PIDE, mantiveram acesa a esperança da liberdade.

As motivações ideológicas do autor interferem na selecção das personagens e das acções, recortando, com particular nitidez, uma fatia generosa do movimento clandestino da resistência comunista. Mais do que propaganda – até porque o partido é alvo de críticas e os militantes não são perfeitos – procura-se a reconstituição ficcional de acontecimentos históricos, funcionando a literatura como forma de cristalização – e divulgação – dessa realidade revisitada. Impossibilitado, por várias razões tanto de índole pessoal como política, de fazer a História do Partido Comunista Português – com a qual a sua biografia se confunde –, o autor serve-se do seu conhecimento pessoal e directo dessa história para, depois de lida no seu todo, a recriar, reciclando figuras históricas e acontecimentos empíricos e propondo a sua releitura no contexto de uma ficção que não se amputa da realidade, mas a reconstrói segundo as motivações do autor. O seu olhar, simultaneamente próximo e distanciado (pela secura do discurso), caracteriza-se por uma enorme contenção que pode estar associada a um certo pudor do autor/narrador em cantar, de forma entusiástica, os feitos dos seus camaradas. Parece, pois, sentir-se uma ligeira hesitação entre a vontade de «levantar do chão» os homens cujas acções relevantes foram ignoradas e esquecidas, permanecendo anónimas, e a necessária reserva da vida privada. O esquematismo, que caracteriza alguns dos seus textos mais breves, permite, em duas ou três pinceladas, tornar reconhecíveis e credíveis os ambientes portugueses do Estado Novo, em particular no que à realidade popular diz respeito. Constata-se, em síntese, como os textos comprovam uma capacidade de observação do autor, observável na recriação dos mais variados cenários e ambientes. Mais do que literatura panfletária, a obra de Manuel Tiago exprime o seu espírito de comprometimento em relação ao Partido Comunista Português como veículo privilegiado para a construção de uma sociedade nova, objectivo do qual nunca se afastou. O nível de intervenção dos seus textos, os últimos

publicados já num momento muito avançado da sua vida, revelam uma esperança e uma confiança inabalável nos ideais pelos quais se bateu durante décadas e surpreendem o leitor pela vivacidade e até juventude – veja-se o nível de idealismo e até de inocência presente em alguns deles – que os caracteriza.

Bibliografia

CARVALHO, Ana Margarida (2006). «O Imprescindível». In RODRIGUES, Urbano Tavares (org.). *É tempo de começar a falar de Álvaro Cunhal*. Porto: ASA, 19-34.

PEREIRA, José Pacheco (1999). *Cunhal. Uma biografia política «Daniel», o Jovem Revolucionário (1913-1941)*. Volume I. Lisboa: Temas & Debates.

RODRIGUES, Urbano Tavares (2006). «Álvaro Cunhal – Ontem, agora e sempre». In RODRIGUES, Urbano Tavares (org.). *É tempo de começar a falar de Álvaro Cunhal*. Porto: ASA, 7-13

(2005). *A obra literária de Álvaro Cunhal / Manuel Tiago vista por Urbano Tavares Rodrigues*. Lisboa: Caminho

TIAGO, Manuel (1974). *Até amanhã camaradas!*. Lisboa: Edições Avante.

(1975). *Cinco dias, cinco noites*. Lisboa: Edições Avante.

(1994). *A estrela de seis pontas*. Lisboa: Edições Avante.

(1997). *A casa de Eulália*. Lisboa: Edições Avante.

(1998). *Fronteiras*. Lisboa: Edições Avante.

(2000). *Um risco na areia*. Lisboa: Edições Avante.

(2001). *Sala 3 e outros contos*. Lisboa: Edições Avante.

(2002). *Os corrécios e outros contos*. Lisboa: Edições Avante.

(2003). *Lutas e vidas. Um conto*. Lisboa: Edições Avante.

CUNHAL, Álvaro (1935). «O Burro tinha razão». *O Gaiato* 6, 6-7

(7 de Junho de 2000). «Os Barrigas e os Magriços». *Visão*.

TORRES, Eduardo Cintra (2005). «Manual do Militante e Epopeia do PCP». *Público*. [disponível em http://static.publico.clix.pt/tvzine/critica.asp?id=3102].

Resumo: A partir da leitura dos contos literários de Manuel Tiago, pseudónimo de Álvaro Cunhal, líder histórico do Partido Comunista Português, procura-se perceber os elementos coesivos da obra do escritor, com especial destaque para a questão da intervenção político-social do homem.

Abstract: By providing a critical reading of the literary short stories by Manuel Tiago, the pseudonym for Álvaro Cunhal, the historical leader of the Portuguese Communist Party, we seek to outline the cohesive elements found in the writer's work, by particularly highlighting the topic of man's political and social intervention.

Anexos

Anexo 1 – *Texto «Os Barrigas e os Magriços»*

«Esta história que vos vou contar passou-se há muitos anos, ainda nenhum de vocês tinha nascido. Foi num país em que havia uns homens conhecidos como os Barrigas e outros conhecidos como os Magriços.

Os Barrigas não tinham este nome por serem todos barrigudos, mas por comerem tanto, tanto, tanto que nem se percebia onde cabia tanta coisa.

Houve até quem dissesse que para lá caber tanta comida o corpo dos Barrigas lá por dentro devia ser tudo estômago. Os Magriços também não se chamavam assim porque tivessem todos nascido magrinhos. Mas porque, em certas épocas do ano, os Barrigas não lhes davam trabalho, nada lhes pagavam, e passavam tanta fome. E então, sim, ficavam tão magrinhos, só pele e osso, magrinhos como carapaus secos.

Os Barrigas tinham muitos campos, muitas terras, tão grandes, tão grandes, que de uma ponta nem com binóculo se via a outra ponta.

Os Barrigas tinham também moinhos para moer farinha, lagares para moer a azeitona e fabricar azeite.

Nesses campos, nesses moinhos, nesses lagares, trabalhavam os Magriços. Mas recebiam tão pouco, tão pouco, que não lhes dava para comerem eles, suas mulheres e seus filhos.

E, ainda por cima, eram mesmo maltratados, como se fossem bichos.

Uma vez, um Magriço pediu ao Barriga seu patrão que lhe pagasse mais pelo seu trabalho. E sabeis vocês o que lhe respondeu o Barriga? O Barriga riu-se e respondeu: «Se não tens pão, come palha.» Isto não se diz a ninguém. São palavras feias de um homem mau, não vos parece?

Outra vez, um outro Magriço que trabalhava num lagar procurou o Barriga e disse-lhe «Senhor Barriga, eu fabrico cântaros e cântaros de azeite, mas o senhor fica com todo e eu não tenho nenhum azeite para temperar as batatas». E o Barriga deu uma resposta tão feia, tão feia, que não sei se aqui a diga. Mas sempre a digo. O Barriga respondeu: «Se não tens azeite para temperar as batatas faz-lhe xixi por cima.»

Disse isto com palavras ainda piores, mas foi isto que disse.

São também palavras feias de um homem mau, não vos parece?

Isto eram, porém, palavras feias de homens maus, mas as coisas eram ainda piores.

Porque os Barrigas tinham ao seu serviço soldados armados e quando os Magriços protestavam – um, por exemplo, disse ao Barriga: «O senhor é um homem mau» – eles diziam aos soldados para prender os Magriços, meterem-nos presos nuns buracos a que chamavam prisões. Isto é ainda pior. Uma vez, um Magriço não se cansava de protestar. «Vai-te embora daqui». E ele disse: «Não vou sem o senhor nos dar razão». O Barriga deu ordem aos soldados para lhe darem um tiro. Eles deram um tiro e ele morreu logo ali.

Falando uns com os outros, os Magriços diziam que as coisas não podiam continuar assim. Mas havia os soldados. E se eles se revoltavam, os Barrigas diziam aos soldados para os correrem todos a tiro.

Que fazer? Se algum de vocês fosse um Magriço, o que fazia? Foi um Magriço que se lembrou. Tinha um amigo que era soldado e disse-lhe assim: «Olha lá, amigo, achas bem isto? O que os Barrigas te mandam fazer?» O soldado era bom rapaz e disse: «Eu estou de acordo contigo. Mas que posso eu fazer?»

Lembrou-se então de falar com os outros soldados e todos pensaram que era preciso ajudar os Magriços a libertar-se de tal situação.

Foi então que os Magriços se juntaram todos, procuraram o mais barrigudo dos Barrigas e lhes disseram:

«Isto não pode continuar assim. O senhor tem tanta terra, que muita está abandonada. Nós vamos trabalhar para lá, cultivá-la e o que produzirmos é para nós.»

O Barriga nem queria acreditar. Começou logo a gritar: «Estais malucos ou quê? Se se atrevem a isso, varro-vos a todos a tiro!»

Mas os Magriços não tiveram medo, foram para essas terras abandonadas, começaram a limpá-la de mato para depois cavarem e semearem.

Os Barrigas protestaram, chamaram nomes aos Magriços, ameaçaram de os mandar matar. Mas o pessoal não se assustou.

O mesmo sucedeu por toda a parte e os Magriços, com o seu trabalho, desenvolveram rapidamente a agricultura.

Asseguraram trabalho a todos que dantes passavam metade do ano sem trabalho e sem pão e ganharam para que ficasse a juventude que fugia.

Semearam terras que estavam abandonadas. Produziram e venderam trigo, tomate, compraram vacas e ovelhas e assim produziram leite e queijo. Arranjaram máquinas agrícolas.

O que fizeram os Barrigas? Chamaram os soldados e deram ordem: «Vão lá e corram esses gajos a tiro!»

Os soldados foram, lá isso é verdade. Mas não deram tiro nenhum e até deram parabéns aos Magriços pelo trabalho que estavam a fazer.

E o mesmo se passou nos moinhos e nos lagares de azeite. Os Magriços tomaram conta de uns e de outros e quando apareceram os Barrigas a protestar, eles disseram: «Não lhe queremos mal, senhor Barriga. O senhor leva a farinha e o azeite de que precisa para a sua família. E nós levamos o resto para as nossas.»

E o mesmo se passou em fábricas dos Barrigas e em toda a parte.

Passou-se tudo isto na Primavera. Calhou começar no dia 25 do mês de Abril. Por isso, quando se fala no 25 de Abril é dessa revolta dos Magriços e do que foram capazes de realizar que se fala.

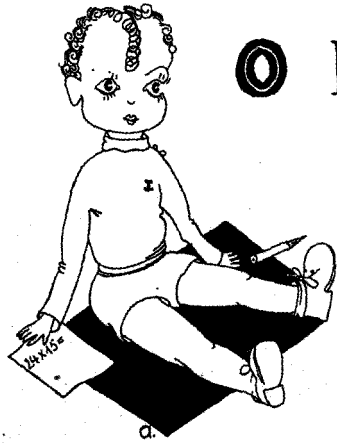
E, para acabar a história, quero fazer-vos uma pergunta.

A mim, já me têm perguntado: «Ouve lá, se tivesses vivido nessa época, com quem estarias tu? Com os Barrigas ou com os Magriços?» E eu respondo: com os Magriços, claro!

E penso que conhecendo vocês esta história, dariam a mesma resposta.»

Álvaro Cunhal, 7 de Junho de 2000

Anexo 2



O BURRO TINHA RAZÃO

O Joãozinho chegou a casa e foi logo beber água. a mamã ralhou-lhe porque êle viera a correr da escola e estava a transpirar. E o Joãozinho, para esquecer o ralhête da mamã, foi brincar para o seu quarto. Primeiro arrumou a pasta no armário; depois olhou em roda para escolher um brinquedo, de entre tantos que tinha. Mas ficou indeciso entre o elefante de pano, o boneco maluco de andar à roda, o borracho de garrafa na mão e o burro sábio. Verdade, verdade, nada lhe apetecia...

Deu alguns passos no quarto sem saber que fazer. Chegou à janela, afastou a cortina e olhou para a rua. Mas não passou nenhum automóvel e isso aborreceu-o mais. Voltou para dentro.

— Que hei-de fazer? — pensava.

A bola de borracha estava num canto escondida atrás duma cadeira. Deu-lhe um pontapé e ela foi a rebolar até ao outro lado do quarto, derrubando no seu caminho o boneco maluco de andar à roda.

Joãozinho foi levantar o maluco e olhou-lhe o rosto com atenção. Depois falou-lhe:

— Ouve, maluco! Não serás capaz de me dizer a que hei-de brincar? Não dizes nada... Não admira e é melhor assim. Se abrisses a bôca saía disparate. A minha vontade era abanar-te a cabeça a vêr se te compunha os miolos... Não, eu não podia querer tal coisa, porque tu certamente não tens miolos. Se os tivesses, pensavas e expunhas-me os teus pensamentos. Deves ter a cabeça ôca. Eu podia quebrar-ta para ter a certeza do que digo. Mas a mamã ralhava-me e eu ficava ainda mais aborrecido. Mais aborrecido? Seria possível? Eu tenho tanto sono, querido maulquinho!

E o menino sonolento abriu a bôca, que de pequenina que era se fêz muito grande e muito funda.

— Que hei-de eu fazer? O melhor é ir preguntar à mamã...

Correu ao quarto de costura e pediu à sua mãizinha que lhe ensinasse a maneira de passar o tempo. E ela disse-lhe que era muito feio não saber que fazer, que o menino era um preguiçoso e que devia ir já, já, fazer as contas para, no dia seguinte, mostrar à senhora professora.

Joãozinho estava cheio de sono mas, voltando ao seu quarto, tirou a pasta do armário e abriu o caderno de «aritmética». Viu a conta para o dia seguinte: $24 \times 15 = \ldots$

— Pôrque passará a senhora professora contas tão difíceis? pensou, olhando em roda a ver se os seus brinquedos estavam de acôrdo.

— Ai queridos bonitos!, que vocês são muito felizes em não terem que fazer contas. Quem me dera ser elefante, ou borracho, ou rato, ou bombeiro, ou soldado de chumbo... Maluco não queria ser porque os malucos, como disse o paisinho, vão para o hospital...

Joãozinho abriu a bôca outra vez: aaaahh!

— Que conta tão difícil. Que hei-de fazer à minha vida?

Para pensar melhor encostou-se à cama e fechou os olhos. Ficou assim um bocado, um bocado tão grande que nunca o pôde calcular... até que...

Ouviu mesmo ao seu lado uma voz muito baixinha e rouca que dizia:

— És parvo, Joãozinho, parvo e estúpido. Pois tu não sabes multiplicar 24 por 15? És um cábula! Deixa estar que hei-de dizer à tua professora.

Era o elefante que falava. Joãozinho assustou-se. Não porque o elefante falasse, pois tinha a convicção de se ter deixado adormecer, mas porque tinha receio que êle fôsse contar à professora a sua cabulice. Mas fêz-se valente:

— Ouve lá, elefante! Se não me ensinas a multiplicar 24 por 15, deito-te fora ou não torno a brincar contigo...

— Não me metes mêdo — respondeu o elefante. — Mas, porque sou teu amigo, vou-te ensinar como ensino aos meus meninos. Vá. Primeiro, estendes a tromba, agarras com ela no papel e leva-lo até aos dentes compridos. Depois, pegas com a tromba no lápis...

Joãozinho interrompeu indignado e quási a choramingar:

— Mas eu não tenho tromba nem dentes compridos. Eu não sou teu filho...

— É verdade, concordou o elefante. Então, não sei ensinar-te. Tem paciência.

O menino voltou as costas ao elefante malcriado e viu na sua frente o borracho de nariz vermelho e garrafa na mão, que disse poder ensiná-lo.

— Eu não sei se estás a falar a sério ou a brincar. Os borrachos não sabem o que fazem... Mas diz depressa, pois são quási horas de jantar e depois de jantar vou para a cama.

O borracho sorriu, tossiu, cuspiu, cambaleou sôbre as pernas tortas e começou:

— Pegas em 24 garrafas iguais a esta que eu tenho na mão. Enche-las de vinho 15 vezes e bebes tudo, tudo, sem ficar pinguinha no fundo. Percebeste?

— Mas assim eu ficava borracho...

O borracho tornou a rir, a tossir e a cuspir, cambaleou sôbre as pernas tortas e disse:

— Não sabes nada meu petiz! Todos andamos borrachos; todos, todos, sem escapar um...

Joãozinho protestou indignado:

— Mentes! Eu nunca provei vinho! És um mentiroso, um grande mentiroso! E, com um safanão, derrubou-o. E ficou olhando o boneco a pensar que era um infeliz porque ninguém lhe ensinava a fazer a conta.

Mas a bola veio a rolar até às suas pernas e falou-lhe com ar bondoso:

— Não te afilijas, que eu te ensino. Tu és de borracha e ôco por dentro. Escusas de protestar. Há pouco abriste a bôca e eu espreitei por ela. Não tens nada dentro de ti. Além disso, se não fôsses ôco, como poderias meter comida lá para dentro? Como és ôco mete lá para dentro os números 15 e 24. Depois [illegible] muito, muito, e tens a conta feita.

— Mas isso é um disparate, berrou o menino já muito exaltado. Assim ficava tudo baralhado!

— Pois ficava, — concordou a bola de borracha. Mas isso não tem importância. Olha, faz assim.

E a bola correu pelo chão e voltou para o seu canto.

— Que doidos! — pensou Joãozinho. E a conta que é tão difícil... Tu, ratinho, não és capaz de me ensinar?

O rato Mikey, encolheu os ombros, olhou-o de lado, piscou-lhe o ôlho esquerdo e chiou rês vezes.

— Não sei o que queres dizer com isso. O papá disse-me que piscar o ôlho é feio... E tu, soldado de chumbo, não sabes fazer contas?

O soldado enrugou o seu bonito rosto, tornou-se e mau e apontou-lhe a espingarda.

— Volta para lá, que se pode disparar, gritou o menino muito aflito.

— Só sei fazer isto! — disse o soldado com um vozeirão. E, com ar amuado, pôs novamente a espingarda ao ombro.

— Que tristeza, pensou o menino. os meus bonecos endoideceram todos. Não dizem nada acertado e eu não percebo a razão disto. Só se eu estou a dormir... Mas não me parece, porque eu vejo os bonecos mexerem-se e, se os vejo, é porque tenho os olhos abertos. Não é verdade que a gente não dorme com os olhos abertos? eu estou acordado e os meus bonecos estão todos como o maluco. Ouvi dizer ao papá que há doenças que se pegam. Naturalmente a doidice é uma delas...

E Joãozinho, com ar muito sério, voltou-se para o boneco maluco e falou-lhe:

— És um mau! Pegaste aos meus outros bonitos a tua maluqueira! Se és doente, porque não tomas remédios? Escusas de responder. Eu dou-te razão. Eu também não gosto de tomar remédios e, se não fôsse o papá e a mamã, o senhor doutor não me obrigava a comer coisas amargas, nem a pôr panos quentes na barriga. E tu não tens papá nem mamã, meu pobre maluquinho...

Joãozinho parou sem saber que dizer mais. E, distraídamente, foi dando corda ao maluco. Mal acabou, o boneco começou a redopiar e a chiar...

— É sempre assim, pensou o menino. O que eu não sei bem é se êle é maluco por andar com a cabeça à roda, ou anda com a cabeça à roda por ser maluco... Assim fica com a cabeça baralhada. Também eu, quando ando muito de roda,fico tonto e não sei dizer qual é a minha mão esquerda e qual é a direita. É uma baralhada! E era assim que a bola queria que eu fizesse a conta... A conta... Já me esquecia! Que hei-de fazer à minha vida? choramingou o menino.

— Que tens? preguntou-lhe o maluco.

— Estou muito aflito porque tenho uma conta para fazer e não a fiz ainda...

— Estás muito aflito?! certificou-se o maluco. Mas isso é muito engraçado. E deu duas gargalhadas.

Ante a troça do boneco o menino desatou a soluçar. Então o maluco quis consolá-lo:

— Ouve, Joãozinho. Eu vou-te ajudar a fazer a conta. Toma atenção. Para multiplicar 24 por 15...

Mas eu não te disse que eram êsses números, interrompeu o menino muito admirado.

— Eu li no papel, explicou o maluco. Tu sabes que 24 são 4×6 e que 15 são 3×5. 4 são 2×2 e 6 são 3×2. Multiplicas $2 \times 2 \times 3 \times 2 \times 3 \times 5$ e tens a conta feita. Percebeste? Isto é muito simples...

— Não percebi nada, disse Joãozinho muito triste. Fazes-me maluco com essas trapalhadas. Naturalmente queres-me pegar a tua doença.

— Sabes muito pouco de aritmética. Mas eu vou explicar de outra maneira. Multiplicas 24×3 e 24×5, somas os resultados e tens a conta feita. Isto agora é claro...

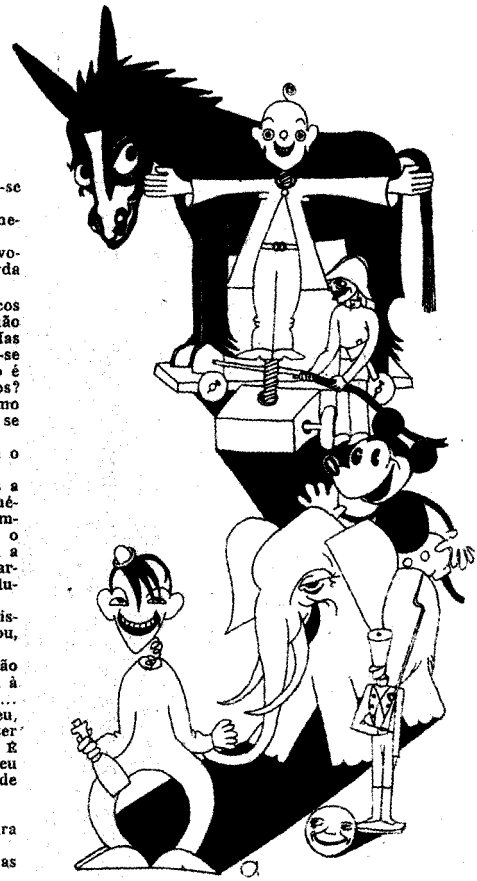
— Parece-me muito escuro, disse Joãozinho. É como é quási noite já mal te vejo. Estou pensando que vou jantar sem fazer a conta e os meus paizinhos ralham-me.

— Não queres aprender, condenou o maluco. O teu mal é estares a dormir. Precisas de acordar para compreenderes isto. Eu abanava-te mas não tenho fôrça e sou muito baixinho. Tu nem já ouves o que eu digo.

De facto Joãozinho sentia-se estúpido e mole. Não percebia mesmo nada do que lhe estavam a dizer.

O maluco gritou-lhe:

— O bombeiro vai deitar-te um duche frio a ver se espertas.



Logo a seguir, Joãozinho sentiu as suas costas arrefecerem e depois todo o corpo. Êle não via o bombeiro porque estava de costas voltadas e a escuridão enchia o quarto, mas pensava que aquilo era esquisito porque a agulheta não costumava deitar água. E o mais esquisito é que refrescava mas não se sentia molhado. Era verdade. O bombeiro estava a dar-lhe um duche; mas não era de água, era de frio. Mas, fôsse como fôsse, começava a sentir a cabeça mais leve e os pulmões menos opressos.

Os bonecos desapareciam na escuridão.

Agora, ouvia apenas zurrar no escuro ali ao seu lado. Era a voz do burro, baixinha e muito próxima:

— faz tu a conta, sem pedires auxílio! faz *tu* a conta, não te esqueças!

E Joãozinho acordou, abriu os olhos e, num pulo, pôs-se em pé. A janela estava aberta e o sol entrava.

E o menino ficou muito triste, sentindo-se vexado. E, embora estivesse sósinho, corou até às orelhas, envergonhado por receber conselhos dum burro. Mas, num instante, fêz a conta: $24 \times 15 = 360$.

Só a mim contou o seu sonho. E eu disse-lhe, com ar grave:

— Joãozinho, Joãozinho! Para aconselhar um menino preguiçoso até *um burro tem razão*.

ÁLVARO CUNHAL

Anexo 3

O GAIATO

SEMANARIO INFANTIL

Publica-se ás Quintas-feiras

Directora, proprietaria e editora: ALICE OGANDO

REDACÇÃO E ADMINISTRAÇÃO: RUA DO MUNDO, 68, 70 — TELEFONE 45646 — LISBOA

Composto e impresso na Litografia SALES LISBOA || **Numero avulso: 1$50** || ASSINATURAS: 12 numeros, 16 escudos. 24 numeros, 32 escudos.

Distribuidores: AGENCIA INTERNACIONAL DE PUBLICAÇÕES, L.da, R. DE S. NICOLAU, 119, 2. - LISBOA

DESMENTIDO

(Facecia conhecida)

Querendo ir ao mercado o Zé da Adiça
Com um carregamento
De fruta e de hortaliça,
Foi pedir ao Jerónimo o jumento.

— «De bom grado (disse êste) o emprestaria
«Mas não o tenho no curral agora:
«Anda a puxar à nora.
«Vá o compadre a outra freguesia».

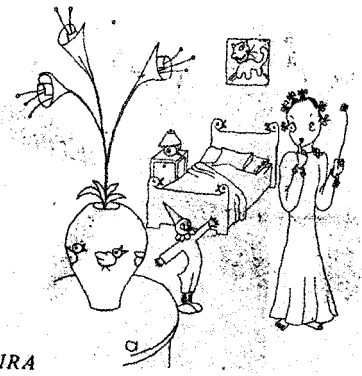
Nisto, porém, ouviu-se um grande zurro
E o Zé gritou, feroz:
— «Mente, compadre! O burro
«Não saiu tal! Bem lhe conheço a voz!»

Respondeu-lhe o compadre, pachorrento:
— «Não o julgava assim!
«Pois acredita mais no teu jumento
«Do que acredita em mim!»

A CACIO DE PAIVA

Anexo 4

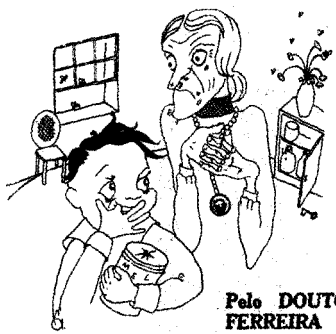
A Respiração das Flôres



PELO DOUTOR
FERREIRA DE MIRA

Anexo 5

AS ABELHAS



Pelo DOUTOR
FERREIRA DE MIRA

Anexo 6

A Curiosidade de Helena

Pelo Doutor
FERREIRA DE MIRA

NAQUELA manhã de primavera, Helena corria pelo campo, aos zigue-zagues como uma abelha, e também como as abelhas saltando de flor em flor. Mas Helena, mais cruel, não se contentava com aquele geito, quási tão suave como uma

Anexo 7

HISTORIAS CONTADAS por um menino inglês

EU chamo-me Joe, e sou um menino inglês, nascido numa casinha dos arrabaldes de Londres — uma cidade muito grande, que fica muito longe daqui. Vim para cá num navio todo branco, onde os marinheiros brincavam comigo; e gosto bastante de aqui estar, embora por muito tempo não percebesse o que diziam as pessoas desta terra quando falavam umas com as outras. Agora já percebo tudo!... E como tenho ouvido algumas histórias muito bonitas, quero também contar aos meninos daqui algumas que me contaram quando eu ainda estava em Londres, e não conhecia ninguém que não falasse como eu...

Uma delas — a que eu vou dizer-lhes hoje — é mesmo verdadeira: é a história do rei Canuto. E quando a tiverem ouvido, até há um menino que eu conheço que vai dizer de si para si: «Aquilo até podia acontecer com o tio José, que êsse é que não gosta que lhe mintam!» (O tio José, aquele que, quando ouve alguma coisa que lhe não parece aluïzada, faz uma cara muito séria, tal qual o rei de paus do baralho das cartas...).

E o nome do herói da história?!... Não conhecem ninguém com um nome igual, aposto!...

Canuto!... É feio, não é?!... Pois era assim que o tinham baptisado!...

Isto que eu vou contar-lhes passou-se há muitos, muitos anos, de modo que nem os avós dos nossos avozinhos conheceram já ninguém dêsse tempo!...

O rei vivia num grande palácio de pedra côr de rosa, com muitas salas, varandas e jardins; e, quando anoitecia e os criados vinham acender as luzes, nem se faz ideia de como tudo aquilo lá por dentro era de encantar!

Se havia festas, então, parecia que se andava por dentro duma «Árvore do Natal», com estrelinhas por todos os cantos; e como tôda a gente gosta de se divertir, os salões ficavam a abarrotar de convidados...

Numa cadeira pesada e larga, enfeitada com bocadinhos de oiro e de prata — e que se via mesmo que era diferente das outras — costumava sentar-se o rei, com a rainha ao lado direito. E não havia fidalguinha nem fidalgote que, desejando agradar-lhes, não se desfizesse em salamaleques e elogios.

A rainha, que era magrizela e tinha um ôlho mais pequeno do que o outro, diziam que não havia em todo o reino senhora mais formosa, nem mais elegante do que ela. Ao marido, que era homem de poucas falas, e detestado por muitos, repetiam que tôda a Côrte andava encantada com o seu espírito, e que não existia, em todo o mundo, soberano mais valente, mais poderoso, nem a quem os vassalos tivessem mais amor!...

Uma tarde, um conde qualquer, que tinha uma cabeleira côr de cenoura e uma cara que lembrava um grão de bico, disse a Canuto que não havia dificuldades que o seu poder não conseguisse vencer.

Mas o rei achou que o *Conde Grão-de-bico*, para dizer aquilo, era, com certeza, muitíssimo fingido ou muitíssimo parvo.

E logo ali deu ordem para que fôssem pôr o trono — que era a tal cadeira esquisita — á beira-mar; e, muito calado, foi caminho da praia, onde a maré começava a subir.

Chegado lá sentou-se e principiou a conversar: e daí a pouco estavam as águas já quási ao pé dêle. Vendo isso, os fidalgos olhavam uns para os outros, com ar de quem diz: «Então vamo-nos molhar assim, sem graça nenhuma?!... E para quê?!...».

Mas como o rei não fazia menção de se levantar, nenhum dêles se atrevia a arredar pé.

Então Canuto estendeu a mão para o mar e disse: «Oceano, a terra em que estou sentado é minha; fazes parte dos meus domínios; proíbo-te que chegues aos meus pés!».

Mas o mar, já se vê, continuou a subir e estavam já encharcados até aos joelhos todos os presentes. Com um nariz de palmo e meio, o rei Canuto voltou-se para o *Conde Grão-de-bico* e disse-lhe:

— «Bem vêdes o que é o poder humano comparado com o d'Aquele que disse ao Mar: Não irás mais além!...»

E voltando as costas foi pelo areal acima, caminho do seu palácio, enquanto os cortezãos riam a bom rir da cara despeitada, vermelha de vergonha, do conde mentiroso e trapaceiro que tinha o cabelo côr de cenoura e a cara parecida com um grão de bico...

Esta história que os meus amiguinhos acabam de ouvir, não é a mais bonita das que eu sei. Há outras melhores e que metem muita gente, mas essas ficam para outra vez — depois de eu saber se gostaram desta que eu lhes contei — eu que me chamo Joe, e que sou um menino inglês...

Pela cópia:

ADELAIDE FELIX

A escrita no feminino: os contos de Lília Momplé

Lola Geraldes Xavier

Escola Superior de Educação de Coimbra

Palavras-chave: Moçambique, negros, brancos, violência, colonialismo, guerra.

Keywords: Mozambique, black people, white people, violence, colonialism, war.

Lília Maria Clara Carrière Momplé nasceu em 1935, na Ilha de Moçambique. Em Portugal, frequentou o 2° ano de Filologia Germânica e licenciou-se em Serviço Social, no Instituto Superior do Serviço Social de Lisboa.

Desempenhou algumas funções estatais, na Secretaria de Estado da Cultura, foi Directora do Fundo para o Desenvolvimento Artístico e Cultural de Moçambique e Presidente da Mesa da Assembleia Geral da Associação dos Escritores Moçambicanos, de que anteriormente fora Secretária-Geral Adjunta e Membro do Conselho Fiscal. É membro do Núcleo de Formação do Conselho Coordenador dos Escritores da África Austral (*Southern African Writers Council*). Ganhou o 1° Prémio de Novelística no Concurso Literário do Centenário da cidade de Maputo, com o conto «Caniço», inserido em *Ninguém Matou Suhura*.

O primeiro livro que publicadou foi *Ninguém Matou Suhura*[1] (contos), em 1988, a que se seguiu o «romance» *Neighbours*, em 1995. *Os Olhos da Cobra Verde* é o seu segundo livro de contos, publicado em 1997, pela Associação de Escritores Moçambicanos, como os restantes. A sua escrita é inspirada na vida quotidiana de Moçambique desde o tempo colonial até à década de 90.

Analisaremos aqui os dois livros de contos, *Ninguém Matou Suhura* e *Os Olhos da Cobra Verde*. Ambos têm como título o nome de um conto que integram e ambos evi-

[1] *Ninguém Matou Suhura* encontra-se traduzido em italiano e em inglês.

denciam um dado período histórico a que se reportam. No primeiro livro, a temática gira em torno da subjugação colonial de Moçambique; no segundo trata-se do período pós-independência até aos acordos de paz de Roma, a 4 de Outubro de 1992, que pôs fim a 16 anos de guerra civil.

Ninguém Matou Suhura (*NMS*) é composto por cinco contos em que adquire importância a ligação espaço–tempo. Existe uma relação de gradação cronológica de conto para conto: «Aconteceu em Saua–Saua» (1935); «Caniço» (1945); «O baile de Celina» (1950); «Ninguém matou Suhura» (1970) e «O último pesadelo» (1974). A nível de localização surpreende o último conto, por se passar em Angola e já não em Moçambique: quis a autora mostrar que a violência infligida pelo colonizador português era comum aos espaços colonizados?

O espaço colonial apresenta-se na gradação das condições de vida descritas no conto «Caniço»:

> Ao aglomerado de palhotas de caniço, seguem-se os casinhotos de madeira e zinco dos mulatos e indianos, de mistura com modestas casas de alvenaria. Depois as casas de madeira e zinco vão rareando. Finalmente nos bairros onde só residem colonos, erguem-se apenas prédios e vivendas de alvenaria, ladeando ruas e avenidas verdejantes. E o suave aroma dos jardins e das acácias em flor vai substituindo o cheiro da miséria. (*NMS*: 26-27)

No final do livro a autora sentiu a necessidade de informar que «Estes contos são baseados em factos verídicos, embora os locais e as datas nem sempre correspondam à realidade». Esta afirmação é corroborada pelo Prefácio de Luís Bernardo Honwana, que se questiona sobre a génese do livro: «crónica mais do que ficção?». É verdade que estes contos de Lília Momplé são datados, não só pelo carácter cronológico explícito dado aos contos, mas pela temática que abordam: a violência e violentação provocadas pelo jugo português. Não há, porém, dúvidas de que se trata de ficção.

De facto, *Ninguém Matou Suhura* apresenta um retrato desumano do colonialismo português. É um retrato que a leitura de *Os Olhos da Cobra Verde (OCV)*, constituído por seis contos, agora já não tão explicitamente datados, relativiza. Neste livro, o dedo acusatório tem outro alvo: os dirigentes, os fazedores da guerra do pós-independência, sobretudo os homens da Renamo, visados nos contos «Os olhos da cobra verde» e «Xirove» (*OCV*), nome dado a uma cerimónia para purificar quem cometeu crimes. Neste último, o protagonista é Salimo, que fora raptado a caminho da escola pela Renamo e que, deduz-se, participou nas atrocidades de que são acusados estes militares: matar gente indefesa, pilhar, queimar palhotas. O que leva um habitante da aldeia a perguntar:

> Nós escondíamos as nossas coisas em buracos fundos, com medo que nos matassem e roubassem o pouco que temos. Dormíamos no mato porque tínhamos mais medo

> de vocês do que dos leões e dos leopardos. (...) Quantos narizes, quantas orelhas, quantos sexos e quantas mamas cortaste? Quantas barrigas de grávidas abriste? Quantas mães obrigaste a pilar os próprios filhos? De quantas e quantas mulheres abusaste diante dos maridos? (*OCV*: 73-74)

Constatamos que, em ambos os livros e períodos históricos, a atmosfera é de opressão, medo e miséria, apenas vão mudando os opressores. Os contos estão imbuídos pelos preconceitos dos brancos em relação aos negros, pelos semas da «miséria» e do «sofrimento» e pela atmosfera da injustiça e da instrumentalização do negro pelo branco. Em *Ninguém Matou Suhura* assiste-se ao sofrimento dos negros infligido pela exploração dos brancos. É uma exploração que assume vários matizes, nomeadamente o recrutamento à força para as plantações de arroz e a dor física daí proveniente, que leva ao suicídio por enforcamento de Mussa Racua («Aconteceu em Saua-Saua»), pois «A plantação é o terror dos negros, mesmo daqueles que nunca lá estiveram» (*NMS*: 12).

O comentário final do administrador quando sabe do enforcamento mostra sangue frio, desumanidade e ironia: «Estes cães assim que lhes cheira a trabalho arranjam sempre chatices. Ou fogem ou suicidam-se. Maldita raça!» (*NMS*: 18). Este desprezo pelos negros está também patente no comentário do patrão de Naftal, do conto «Caniço», depois de levar este e o cozinheiro ao posto da Polícia acusando-os do roubo do relógio de ouro da mulher, percebe que foi uma acusação falsa, pois o relógio apareceu, entretanto. Após a observação da mulher, para ir à Polícia dizer que encontraram o relógio, ele desabafa indiferente: «Ó filha, deixa-me descansar. Além disso é um mau princípio. A queixa já lá está, não podemos voltar atrás. Deixa-os [Naftal e o cozinheiro] lá apanhar. É pelas vezes que roubam e não são descobertos. Vamos é jantar que já são horas» (*NMS*: 29). Também, no final do conto «Ninguém matou Suhura», o comentário à morte da protagonista, provocada pelo administrador, é desconcertante: «O estupor da negra morreu!» (*NMS*: 71).

No primeiro livro de contos, as personagens principais são sobretudo homens, porém, em *Os Olhos da Cobra Verde* são maioritariamente as mulheres que sobressaem enquanto heroínas na luta pela sobrevivência. No entanto, não se pode deixar de notar que ambos os livros têm títulos que nos conduzem para o feminino. Este segundo título remete para o simbolismo da esperança patente no adjectivo «verde», facto que não se verifica no primeiro livro de contos. Em *Ninguém Matou Suhura*, a atenção recai sobre o verbo matar, chamando-se *ab initio*, através do pronome indefinido, a atenção para um dos temas que percorrem a obra: a impunidade (dos brancos). Por outro lado, destaca-se o nome de uma figura feminina para acentuar, também, a fragilidade e o carácter indefeso do sexo feminino.

O conto maior e melhor estruturado de *Ninguém Matou Suhura* é o que dá o nome ao livro. Organizado em três partes – «O dia do senhor administrador»; «O dia de Suhura»

e «O fim do dia» –, o conto descreve as arbitrariedades e a impunidade do representante mais próximo das populações do colonialismo português, o administrador.

A temática que sobressai neste conto é a violação das negras pelos brancos, sobretudo dos portugueses com poder, e a consequente impunidade. É o que Hilary Owen chama «the explicity sexual violence of empire» (Owen, 2007: 214), em que o lugar do sexo se torna catalisador de tensões e de violentação.

Neste conto, a violação está associada à violência, ao inelutável, ao medo, à vergonha e à luta de Suhura. Na descrição de Suhura destaca-se a sua tenra idade nada proporcional às suas inúmeras tristezas: «aos quinze anos é analfabeta, órfã de pai e mãe e extremamente pobre» (*NMS*: 62). Esta, porém, é uma das poucas personagens que é descrita, nos contos, pela sua alegria juvenil, ainda que rapidamente aniquilada. No entanto, não é só o administrador que fica incólume em relação à morte de Suhura, também os intermediários, sem os quais o encontro arranjado não teria sido possível, alimentam essa cadeia de arbitrariedades: o sipaio, a velha Agira e D. Júlia Sá.

No conto «Ninguém matou Suhura», começa a ver-se o ponto de viragem da relação negros-brancos. É disso exemplo o desabafo irritado do administrador: «Os tempos mudam! Antes de estes malditos terroristas [negros] começarem a fazer das suas, era mesmo eu que me despedia de um negro. Mas agora temos de andar mansinhos com esta gente. Depois de tudo o que fizemos por eles. Corja de ingratos!» (*NMS*: 51). Assistimos aqui à ironia do narrador ou à exposição da crença portuguesa de que foi graças à sua colonização que os negros se civilizaram?

Os brancos são o símbolo de tramas, ambições, crueldades, manipulações e perfídia. Os homens ostentam o seu ventre e as mulheres são ociosas, flácidas, lívidas, de olhos desbotados e cansados (cf. *NMS*: 50-51), como a mulher do administrador de «Ninguém matou Suhura».

Apesar da crítica física e psicológica devastadora aos portugueses, também há portugueses «bons». É o caso de Benjamim Castelo, de «O baile de Celina», e da sua mulher Maria Adelaide, que tentam perfilhar Violante, filha daquele e de uma negra. Porém, o carácter fraco e influenciável de Benjamim Castelo não lhe permite destacar-se na sua bonomia.

No entanto, a personagem branca mais humanizada, apenas descrita e que não intervém na narração, é Manuela, a filha do administrador de «Ninguém matou Suhura». É a personagem que se opõe ao racismo, que defende a igualdade, acusada, pelo delegado da Mocidade Portuguesa, de tratar «bem de mais os alunos de cor», de os tratar «como se fossem brancos» (*NMS*: 59).

Também Eugénio, de «O último pesadelo» (*NMS*), português a viver em Angola, personifica a humanização branca em relação aos negros, visto ser o único branco que fica incomodado e se opõe à chacina dos empregados negros pelos hóspedes do hotel onde está alojado, em Gabela, no início da guerra de libertação, em Angola. O medo e

a ameaça do desconhecido fazem agir assim os portugueses. Há neste conto a preocupação de desmistificar a imagem terrorista dos negros que matam indiscriminadamente os brancos. Se em *Os Olhos da Cobra Verde* se assiste a uma crítica à acção terrorista da Renamo, este conto de *Ninguém Matou Suhura* é nitidamente pró-MPLA, criticando-se a UPA (cf. *NMS*: 78).

Há ainda outro casal de portugueses apresentado de forma positiva. Trata-se de Alberto Cereja e da mulher, protagonistas do conto que fecha *Os Olhos da Cobra Verde*, «Era uma outra guerra». Faz-se aqui a comparação da guerra entre as tropas do governo e a Renamo com a guerra colonial. Este conto avalia a divisão da guerra que assolou Moçambique durante décadas em dois momentos: num primeiro momento, a luta da Frelimo contra o poder colonial; num segundo momento, a acção do *apartheid* e da Renamo como factores de ameaça contra gente indefesa. A simpatia do narrador recai no primeiro momento e na luta desenvolvida pela Frelimo, na sua forma de respeitar a gente indefesa, mesmo sendo colonos portugueses. Como se esse primeiro momento fosse de maior consideração, menos violência e menos sofrimento.

Por outro lado, a crítica não se dá apenas em relação aos brancos. Os que detêm o poder, como o administrador, são visados, pela desumanidade, desonestidade, leviandade, prepotência e impunidade. Em *Os Olhos da Cobra Verde*, no conto «O sonho de Alima», os alvos são o administrador do Distrito, de «avantajado corpo» (*OCV*: 45), e a sua mulher, «bojuda, de largas ancas deformadas pela celulite» (*OCV*: 45). A descrição dos seus actos também não é distinta da que era feita aos portugueses: «Tal atitude e arrogância com que ele [administrador] exibe os seus carros, camiões e palacetes têm provocado na população uma revolta surda e profunda, trazendo à memória dos mais idosos penosas recordações do tempo colonial» (*OCV*: 40). Esta semelhança entre o tempo colonial e o período pós-independência no que concerne ao desrespeito pelo próximo, à ostentação e à arrogância está também presente em algumas atitudes de personagens de «Um canto para morrer», de *Os Olhos da Cobra Verde*, nomeadamente do marido da irmã da protagonista, que foge para Lisboa e leva Ana Maria a afirmar: «E o pior é que estes patifes, principalmente o teu marido, nunca seriam ninguém se não fosse a Independência. Onde é que antes se via um director nacional negro!» (*OCV*: 56). Este conto destaca a dificuldade em conseguir-se o direito à habitação em Maputo devido à má qualidade das construções e ao mercado inflacionado; mostra a precariedade em que se vive (e morre) em Maputo, pois a Independência trouxe novos problemas e não conseguiu resolver os antigos[2].

Um desses problemas é o trabalho infantil, personalizado em Naftal no conto «Caniço». Aí, a morte do pai e da irmã Aidinha por tuberculose é outro tema em destaque, bem como a prostituição desta para fugir à miséria.

---

[2] Estas preocupações continuam a ser expostas pela autora no seu livro *Neighbours*.

Um tema comum aos dois livros é o da importância da instrução. Em «O baile de Celina», de *Ninguém Matou Suhura*, a temática centra-se na ascensão social pela instrução idealizada por D. Violante para a filha: «Estuda filha! Só a instrução pode apagar a nossa cor. Quanto mais estudares, mais depressa serás gente!» (*NMS*: 42). No entanto, e apesar do esforço bem sucedido do estudo de Celina e ao contrário das expectativas, esta não poderá ir ao baile de finalistas do Liceu Salazar. O sonho de usar o belo vestido costurado pela mãe esmorece-se perante os argumentos do reitor, que a chama ao seu gabinete, juntamente com o único colega de cor:

> Sem dúvida que vocês compreendem. Há certas coisas que é preciso dar tempo ao tempo. Vem o senhor governador-geral e pessoas que não estão habitadas a conviver com gente de cor. E vocês também não haviam de sentir-se à vontade no meio delas! Para evitar aborrecimentos de parte a parte, achamos melhor vocês não irem ao baile. Seria muito aborrecido que... (*NMS*: 45)

A desilusão é evidente no gesto de loucura de Celina que é apanhada pela mãe a cortar à tesourada «o seu lindo vestido branco» (*NMS*: 46), como se assim simbolicamente se desvanecesse a sua inocência e ingenuidade.

O tema da instrução está também presente em *Os Olhos da Cobra Verde*, no conto «Os sonho de Alima». Trata-se de uma moçambicana que consegue, com perseverança e determinação, o diploma da 4ª classe com quarenta anos. Este conto aborda, para além do valor do estudo, do conhecimento e da persistência, as recordações penosas do tempo colonial, a desilusão da pós-independência, o uso da língua portuguesa como uma língua estrangeira e os ritos de iniciação das jovens macuas[3]. É o conto em que se aborda o amor conjugal de forma mais profunda. É o amor, por exemplo, que ajuda o ourives, marido de Alima, a superar o machismo.

Por sua vez, o amor materno está presente em praticamente todos os contos concretizando a epígrafe de *Os Olhos da Cobra Verde:* «Feliz do povo que sabe transformar o sofrimento e o desespero em arte e amor». É, por metáfora, o amor à Pátria, pois apesar das dificuldades da generalidade dos moçambicanos, o povo continua leal ao seu país.

O que mudou de *Ninguém Matou Suhura* para *Os Olhos da Cobra Verde*? Terá mudado a miséria, ou simplesmente trata-se de outra miséria, terá mudado a guerra ou trata-se de outra guerra, como aponta o último conto «Era uma outra guerra», deste segundo livro de contos?

Pergunta-se pois: o problema colocado em *Ninguém Matou Suhura* era colonial ou humano? Não será um problema transracial, que advém da necessidade de o Homem

---

[3] A maior parte das personagens dos onze contos são geralmente macuas, testemunhando a origem macua da própria autora.

explorar o próximo, um problema de ambição, de ostentação? *Os Olhos da Cobra Verde* vem colocar a tónica já não apenas no colonial, mas no Humano.

Os Olhos da Cobra Verde abre com o conto «Stress», uma estória bem menos marcada cronologicamente do que as de *Ninguém Matou Suhura*. Sobressai aqui o tédio e o conforto da vida burguesa da amante do major-general em contraste com a vida atarefada do vizinho professor, que não repara na sua beleza. Tal indiferença leva-a a fomentar o sentimento de rancor pelo vizinho, cujo único momento de alheamento e prazer se resume, aos domingos à tarde, assistir ao jogo de futebol e beber as suas cervejas. Entre o rodopio das aulas na Escola Secundária e no Ensino Nocturno e a dificuldade em sustentar a família e outros familiares fugidos da guerra, instala-se o stress, e quando a mulher interrompe esse momento de descontracção, mata-a, sem saber porquê, como um autómato. Porém, a amante do major-general, que funciona como um filtro da vivência do professor, testemunhará no tribunal sobre a premeditação do crime, com tal incompreensível rancor, que contribuirá para agravar a sua pena. Este conto realça as consequências do cansaço e do alheamento, como se em todo o ser humano houvesse a loucura em potência que pode conduzir inesperadamente ao assassínio.

Por sua vez, o conto que dá o nome ao livro faz uma retrospectiva pelo período colonial, pela guerra da pós-independência e finalmente pela chegada da paz, através da personagem principal, Vovó Facache, uma «velha em anos e sofrimento» (*OCV*: 23). Esta figura feminina é descrita positivamente. Apenas com a quarta classe torna-se vice-presidente da Associação dos negociantes indígenas de Lourenço Marques (Maputo), cria as suas filhas do primeiro marido, que entretanto falece, e os enteados que o segundo marido lhe vai arranjando. É imagem da matriarca com dignidade, bondade, abnegação e auto-estima. Parece simbolizar a resistência do seu País às várias violências dos diferentes períodos históricos. Este é um conto de esperança: no momento em que Vovó Facache vê a cobra lembra-se das estórias de infância contadas pelo seu pai. Este momento de *anagnórise* entre Vovó Facache e a cobra remete-nos para a relação entre mito, oralidade, passado e tradição (cf. Rex, 2007: 451):

> Lá no norte há uma pequenina Cobra Verde, tão verde que se confunde com as folhas das plantinhas novas ou com o capim no tempo das chuvas, e tem uns olhos espertos e também verdes como dois berlindes de vidro. (...) Não aparece muitas vezes mas quando alguém a encontra e ela pára a olhar essa pessoa, é bom sinal. (*OCV*: 24-25)

De facto, 15 dias após ter encontrado a cobra verde, dá-se o Acordo Geral de Paz, assinado em Roma, em 1992. Este acordo traz a esperança de paz que se concretizou, mas não faltará ainda concretizar outras esperanças para o país? O que escreveria Lília Momplé sobre o Moçambique actual?

Algumas palavras ainda para o estilo. Ao estilo linear do primeiro livro, sucedem-se algumas prolepses de *Os Olhos da Cobra Verde*. Esta forma de desvendar o final da estória antecipadamente verifica-se esporadicamente em *Ninguém Matou Suhura*, como se constata no conto homónimo: «Além disso, vai morrer [Suhura] antes de o dia findar» (*NMS*: 62). Este estilo é mais visível em *Os Olhos da Cobra Verde*, em que a projecção do futuro desvenda, antes do final, o desfecho da estória: «O mesmo olhar que um dia, num futuro não muito distante, sentado no banco dos réus, ele irá captar» («Stress», *OCV*: 13).

De facto, perde-se alguma da linearidade apresentada no primeiro livro. Em *Os Olhos da Cobra Verde*, alguns contos começam pelo fim, como é o exemplo de «Xirove» e «Um canto para morrer».

Os contos apresentam, igualmente, uma estrutura circular. A última expressão do conto é semelhante ao título (cf. «Ninguém matou Suhura» (*NMS*); «Um canto para morrer» (*OCV*); «Os olhos da cobra verde» (*OCV*)), ou a ideia com que abre o conto é idêntica à que o fecha (cf. «O sonho de Alima» (*OCV*)).

Umas palavras ainda para o narrador destes contos. Trata-se de um narrador que conduz o leitor de forma crítica, é, como refere Teresa Salgado a propósito de *Neighbours*, um «narrador comprometido com o que narra, distante de qualquer neutralidade em relação aos personagens que constrói. Um narrador disposto a correr riscos e que, por isso mesmo, em determinados momentos, explora perigosamente os estereótipos» (Salgado, 2007: 290).

Concluindo, num estilo contido e rigoroso, através de uma linguagem «engagée», crua, sem eufemismos, sobra sofrimento nestes contos de Lília Momplé, mas falta alegria, a alegria moçambicana, de que Suhura é apenas uma breve imagem e a cobra verde um rápido instante de uma mensagem de esperança.

Bibliografia

MOMPLÉ, Lília (1988). *Ninguém Matou Suhura*. Maputo: Associação de Escritores Moçambicanos.

(1997). *Os Olhos da Cobra Verde*. Maputo: Associação de Escritores Moçambicanos.

OWEN, Hilary (2007). «Sexing the Lusotropics: Lília Momplé and the Women in white». In MATA, Inocência e PADILHA, Laura (org.). *A Mulher em África. Vozes de uma Margem sempre Presente*. Lisboa: Edições Colibri, 209-220.

REX, John (2007). «A oralidade escrita, ou a voz continuadora da matriarca africana em Lília Momplé e Ama Atta Aidoo». In MATA, Inocência e PADILHA, Laura (org.). *A Mulher em África. Vozes de uma Margem sempre Presente*. Lisboa: Edições Colibri, 441-467.

ROTHWELL, Philip (2002). «Momple's Melancholia: Mourning for Mozambique». *Portuguese Studies Review* 10, 185-193.

SALGADO, Maria Teresa (2007). «*Neighbours*: de violências, mulheres, mudanças... e homens». In MATA, Inocência e PADILHA, Laura (org.). *A Mulher em África. Vozes de uma Margem sempre Presente*. Lisboa: Edições Colibri, 283-291.

Resumo: Este texto compara os dois livros de contos de Lília Momplé: *Ninguém Matou Suhura* (1988) e *Os Olhos da Cobra Verde* (1997). A ficção desta escritora é conhecida pelas inter-relações históricas de raça, classe, género e diferenças de cor que estabelece em Moçambique, sobretudo durante o período colonial e a guerra civil.

Abstract: This text aims to compare Lilia Momplé's two collections of short stories: *Ninguém Matou Suhura* (1988) and *Os Olhos da Cobra Verde* (1997). Her fiction is marked by the historical interactions of race, class, gender and colour difference in Mozambique, especially during the colonial period and the Civil War.

Léah et une autre histoire: notas sobre uma tradução do conto migueisiano

Maria Eugénia Pereira

Universidade de Aveiro

Palavras-chave: José Rodrigues Miguéis, *Léah e outras histórias*, Marie Claire Vromans, *Léah et une autre histoire*, tradução.

Keywords: José Rodrigues Miguéis, *Léah e outras histórias*, Marie Claire Vromans, *Léah et une autre histoire*, translation.

> L'écrivain se traduit lui-même comme s'il s'agissait d'un autre,
> le traducteur écrit l'autre comme s'il s'agissait de lui-même
> Pablo De Santis, *La Traduction*.

José Rodrigues Miguéis confiara, numa carta dirigida a Mário Neves, que a escrita era para ele o seu «único refúgio», a sua «cura de paz»[1]. Mas já antes testemunhara que não conseguia fazer outras coisas, «Porque não [podia] pôr nelas a verdade e a sinceridade que punha»[2] na literatura. Com efeito, José Rodrigues Miguéis fora um homem de letras, um contador de histórias cujo memorialismo acutilante toma a forma de uma «lembrança saudosista» (Serra, 1994: 126). Forçado a viver da memória de um passado, refugia-se na ficção para exprimir uma realidade interior, onde terras, pessoas, objectos, cheiros e pensamentos estabelecem uma continuidade com o presente.

No conto «Léah», José Rodrigues Miguéis volta a relembrar um lugar onde permanecera durante o seu exílio – Bruxelas –, pessoas – patroas de pensões como a Madame Lambertin, imigrantes que partilhavam o mesmo tecto que ele –, cheiros – «o fartum

[1] Carta escrita em Nova Iorque em 22 de Novembro de 1960 (Neves, 1990: 215).

[2] Excerto de uma carta enviada de Nova Iorque, datada de 29 de Novembro de 1947 (ibid.: 175).

odioso das batatas fritas em sebo de carneiro» (Miguéis, 1983: 12) – e pensamentos nostálgicos que o avassalavam nos momentos de solidão. O ambiente de Carlos, a personagem principal, fora, em tempos, o ambiente do autor – razão pela qual se faz uso da primeira pessoa, a técnica narrativa da memória – e, por tal facto, a condição do narrador-personagem confundir-se-á com a do seu criador: estamos perante um estrangeiro que sofre de aportuguesamento, que vive de um sentimentalismo que o aprisionará à sua situação de estrangeiro sofredor.

Ora, eis que uma tradutora, Marie Claire Vromans, decidiu restituir, em língua francesa, este conto migueisiano, onde a saudade metamorfoseou a realidade em ficção e o vivido em sentido. Em forma de jogo, dá à tradução da colectânea o título «Léah et une autre histoire» – com efeito, só uma outra história, «L'Importance de la raie des cheveux», foi objecto de reescrita em língua segunda por parte desta professora universitária.

A priori, o facto de a tradutora ser de origem belga não surpreenderá o leitor: quem melhor que um/uma belga para traduzir o ambiente «bruxellois», para exprimir os sentimentos das pessoas da sua terra? Mas o facto é que é sob a perspectiva de um português imigrado, Carlos, que descobrimos espaço e personagens, que descortinamos pensamentos e ideias, que desvendamos frustrações e desejos, em suma, que avançamos por entre um mundo visto sob os olhos de um português e que, por tal facto, o transforma. Françoise Wuilmart, ao discursar sobre o processo «tradutivo», esclarece que:

> L'instrument de l'auteur est sa langue qu'il manie et modèle pour créer une forme littéraire. Or cette langue héberge jusque dans ses plus petits recoins ni plus ni moins qu'une culture décantée, avec son passé, sa vie présente, ses références multiples. (...) Bref, en un mot comme en cent : une langue reflète une vision du monde. Faire passer cette vision du monde dans une autre langue qui voit les choses différemment, c'est la quadrature du cercle. Le traducteur sera donc forcément un traître. Contre sa volonté. (Wuilmart, 2000: 17)

Assim, e a fim de minorar os estragos do texto de partida para o texto de chegada, há que impregnar-se do texto base, saber lê-lo e entrar nele como que para o dissecar, para lhe descobrir o fio condutor, os campos semânticos, a forma física. Ora, pensamos que Marie Claire Vromans procurou restituir o texto base sem, primeiro, se demorar na fase de impregnação, para descobrir o que nele podia ser ao mesmo tempo problemático e auspicioso: o sentimento de desenraizamento de um imigrante português. Talvez porque a tradutora não tenha conseguido renunciar à literalidade, com medo de não permanecer fiel ao texto, ou negociar com o bom senso para impor limites às palavras equivalentes, para manter o equilíbrio entre as partes e o todo, isto é, o conto.

Como nos diz Umberto Eco, em *Dire presque la même chose. Expérience de traduction*[3], no processo de negociação várias partes estão em jogo:

[3] Optámos pela tradução em francês, pelo facto de esta ser mais fiel ao texto original.

> (...) d'un côté, il y a le texte source, avec ses droits autonomes, auquel s'ajoute, quand il est vivant, l'auteur empirique, avec son éventuel désir de contrôle, sans oublier la culture où le texte est né ; de l'autre, il y a le texte d'arrivée, la culture où le texte paraît, avec les attentes de ses probables lecteurs, et enfin l'industrie éditoriale, qui fixe des critères différents selon le texte d'arrivée est conçu pour une austère collection de philologie ou pour des livres de divertissement. (Eco, 2003: 18-19)

Apesar de não conhecermos as condições editoriais a que Marie Claire Vromans foi submetida, podemos considerar que a sua tradução carece de desafios, de ousadias que trariam autenticidade e alteridade ao texto de chegada. Porque o texto é um organismo vivo, o facto de se traduzir as suas palavras sem atender ao seu funcionamento global, retira coesão ao contexto no qual elas se encontram inscritas. Sem relação com o texto, como um todo, a palavra priva o texto de partida da sua identidade, desvirtua-lhe o sentido.

No discurso narrativo migueisiano, a língua possui um nível ideológico, porque fora criada «num sistema social por uma classe ou grupo», diz-nos Ronald W. Sousa, «a partir do lugar que ocupa nesse sistema e mantida pelos membros desse grupo – com variações individuais, evidentemente – com base nas suas percepções e no seu discurso» (Sousa, 2001: 85). Mas debrucemo-nos, por ora, sobre passos da tradução de Marie Claire Vromans, confrontando-os com os do texto base, para compreendermos as lacunas, os incidentes que o tornam irreconhecível:

> La porte s'ouvrit et je vis apparaître une femme **forte**[4], **rose**, blonde et mal peignée, avec un tablier à **raies** bleues, d'ailleurs **assez défraîchi**. Elle sourit et **m'accueillit** cordialement. C'était la **patronne** – **Anne Marie**, Madame Lambertin «**pour vous servir**». (Miguéis, 1994: 9)
>
> A porta abriu-se e vi aparecer uma mulher **forte**, **rosada**, loira e mal penteada, **com** um avental de **riscado** azul, por sinal um pouco **enxovalhado**. Sorriu-me e **acolheu-me** cordialmente. Era a **patroa** – **Annette-Marie**, Madame Lambertin «**para o servir**». (Miguéis, 1983: 11)

Neste passo do texto traduzido, Marie Claire Vromans procurou encontrar equivalências de significado, mas que, por se encontrarem revestidas de uma secura sinonímica, não coincidem com a equivalência conotativa e colocam um problema: por um lado, as palavras «forte», «rose», «accueillit» e «patronne» são usadas de forma literal, sem consciencialização do contexto em que elas se encontram e tornam, por isso, a descrição ambígua, o discurso complicado, o estilo espinhoso; por outro lado, ao escolher «raies» e «défraîchi» para traduzir, respectivamente, «riscado» e «enxovalhado», a tradutora falha, uma vez mais, nas equivalências de significado, comprometendo a própria língua

[4] Decidimos destacar em negrito tudo aquilo que consideramos colocar problemas à tradução.

de chegada. Encontramos, ainda, e sem explicação, uma inexactidão no próprio nome da patroa da pensão, Annette-Marie, que é, no texto de chegada, Anne-Marie.

Assim, e depois de nos termos inserido no conto, de ter procurado compreender o texto como um todo, tentámos traduzir este momento do discurso narrativo, esforçando-nos para respeitar a autenticidade da leitura que se ancorou no *corpus* textual integral, até porque este excerto pertence ao *incipit* do conto migueisiano:

> La porte s'ouvrit et je vis apparaître une femme rondouillarde, aux joues rougeâtres, blonde et mal peignée, portant un tablier à rayures bleues, un peu encrassé d'ailleurs. Elle sourit et me reçut avec enjouement. C'était la propriétaire – Annette-Marie, Madame Lambertin «pour vous servir».

Na nossa interacção com o texto, compreendêramos que o criador agira na própria escrita para que o víssemos como narrador/protagonista, impulsionando-nos para uma extrapolação exterior, assente em preocupações sociais: Ronald W. Sousa afirma, a esse respeito, que «Bastante frequentemente, a questão da justiça social está implícita na base do argumento» (Sousa, 2001: 85). Mas também percebêramos que, nessa função de narrador, onde o autor se deixa apreender, existe uma atitude irónica que vem complicar, ao nível da linguagem, a interpretação do texto.

Sabendo, pois, de todas estas contingências, fomos ao encontro das palavras de partida para lhes dar um equivalente que aproximasse a parte ao todo: assim, ao traduzir «forte» por «rondouillarde» e «enxovalhado» por «encrassé» tentámos já dar forma irónica à língua de chegada; ao transformar «rosada» em «joues rougeâtres», «cordialmente» em «avec enjouement» quisemos deixar que o receptor destas poucas frases intuísse a atmosfera social da história; e, por fim, ao preterir «cordialement», a favor de «avec enjouement», pretendemo-nos antecipar e esboçar o tom do conto em português.

«En l'absence de traces adéquates», esclarece Umberto Ecco, «une traduction doit s'appuyer sur des conjectures, et c'est seulement après avoir élaboré une conjecture plausible que le traducteur peut commencer à faire passer le texte d'une langue à l'autre» (Eco, 2003: 51). Ora, achamos que Marie Claire Vromans não soube escolher a acepção ou o sentido mais pertinente e o mais importante no contexto da obra e no que ele representa, senão vejamos:

> «Léah!», criait l'hôte, **revêche** et **bref**. «*Oui, Monsieur Albert!*» **Et tu y volais depuis l'abîme**, avec une **diligence** d'oiseau que j'aurais bénie si elle m'avait concerné. Tu entrais, fermais la porte, **et c'était une suite de conversations, de discussions de silences, ou tout cela alternativement.** Et moi, **mordu de rage**, j'en arrivai plus d'une fois à écouter à la porte qui me séparait aussi de ce voisin là. (...)

> Je ne pouvais pas lire, **j'avais des regrets, des énervements**, des haut-le-cœur. Parfois **c'était un cliquetis de verres, de monnaies**, et alors tous les soupçons du monde **m'emplissaient la tête**. (Miguéis, 1994: 16)
>
> «Léah!», gritava o hóspede, **azed**o e **breve**. «*Oui, Monsieur Albert*!» **E voavas lá desde o abismo**, com uma **diligência** de ave que eu teria abençoado se fosse por mim. Entravas, fechavas a porta, **e seguiam-se conversas, discussões, silêncios, ou tudo isso alternadamente**. Eu, mordido de **raiva**, cheguei mais de uma vez a ir escutar à porta que me separava também daquele vizinho.
>
> Não podia ler, **tinha nostalgias, nervos,** engulhos. Às vezes **tilintavam vidros, dinheiros**, e então todas as suspeitas do mundo **me enchiam a cabeça**. (Miguéis, 1983: 17-18)

Uma vez mais, a transliteração afigura-se perigosa, uma vez que o enunciado na língua segunda é praticamente literal. O estilo e o ritmo encontram-se minados pela aspereza de palavras, tais como «revêche», «bref», «mordu», «rage», quando outros termos, com equivalência de significado, teriam aligeirado o estilo. Poder-se-ia, pois, ter traduzido a primeira frase da seguinte forma: «"Léah!", criait l'hôte, aigre et incisif. "*Oui, Monsieur Albert*!" Et tu t'y envolais depuis l'abîme, avec le soin d'un oiseau que j'aurais béni s'il m'avait concerné».

Não há que esquecer que, à semelhança do texto de chegada, o de partida tem uma finalidade estética e que, por isso, relações subtis têm de ser estabelecidas entre os níveis de expressão e os do conteúdo. O desafio do tradutor reside, precisamente, na capacidade de colocar esses dois níveis numa relação idêntica à que tinham no texto original. Essa relação não é, porventura, fácil de re-estabelecer, de re-criar pelo meio de uma outra língua que tem o seu próprio mundo, a sua própria realidade. Pensamos que, no caso desta tradução, o processo escolhido para constituição de sentido – o da literalidade – comprometeu a valorização estética do texto. Com efeito, as frases que acabámos de ler na tradução do texto de Miguéis para língua francesa pecam por falta de audácia, quer ao nível sintagmático, quer ao nível da escolha da urdidura lexical: a tradutora resolve simplificar a propriedade sintáctica da forma pronominal do português «seguiam-se conversas, discussões», ao substituí-la por uma fórmula deíctica que empobrece o estilo em língua de chegada. Assim, poderia ter optado pela construção seguinte: «Tu entrais, fermais la porte et des conversations, des discussions, des silences s'ensuivaient ou s'alternaient».

Na procura de uma proximidade com o texto original, Marie Claire Vromans gere imprecisões, inexactidões que acabariam por adulterar o sentido do texto de base. Traduz, pois, «mordido de raiva» por «mordu de rage», quando «fou de rage» bastaria para não complicar a superfície do campo conceptual.

Outras imprecisões conduzem ao desconforto porque alteram o valor do campo semântico e complicam a compreensão do texto de chegada: traduz «tinha nostalgias, nervos, engulhos» por «j'avais des regrets, des énervements, des haut-le-coeur», quando a frase beneficiaria com a simplicidade de uma construção e de um léxico idênticos aos desta: «Je ne pouvais pas lire, je me sentais nostalgique, j'étais énervé, j'éprouvai des nausées».

Jean-Louis Besson levanta uma questão pertinente e que pode ajudar a compreender as dificuldades encontradas na tradução do texto de Miguéis: «Peut-on adhérer à la spécificité d'une écriture étrangère sans heurter la langue française au point de la rendre difficilement audible, voir injouable ?» (Besson, 2004: 42). Talvez Marie Claire Vromans estivesse persuadida de que só uma literalidade bem controlada podia dar conta da fisionomia de uma língua e da energia do texto de origem. Talvez achasse que uma obra literária não deve ser definida pelo seu poder de comunicação, mas antes pela sua forma. Contudo, o facto é que essa suposição tê-la-á levado a equivalências impróprias, como, por exemplo «entreter» por «occuper» quando, no contexto, a palavra tem uma conotação sexual e, por isso, deveria ser traduzida por «distraire».

Existe, na tradução de Marie Claire Vromans, uma forte vontade de restituir palavras, modos de expressão, formas e, talvez também por isso, decide optar pelo «passé simple» como tempo de narração, mas, e talvez porque inconscientemente não o reconheça como «natural», comete imprecisões ao misturá-lo com um outro tempo da narração: o passé composé; se não vejamos: «Je me **retranchai** vers l'intérieur, révolté, et (nous les hommes, nous sommes ainsi!) je ne **pus** m'empêcher de censurer sa conduite. Tu **m'as dit** que vous étiez "brouillés" et qu'il voulait faire la paix» (Miguéis, 1994 : 28). Mais do que uma imprecisão, é uma incorrecção que incomoda o leitor na sua concepção de perfeição da linguagem escrita.

Preocupada que estávamos em explicar a ilegibilidade tradutiva que o texto de Marie Claire Vromans apresentava, errámos em não esclarecer que José Rodrigues Miguéis possui um fraseado específico, que a tradutora, certamente, não quisera ocultar, preferindo antes dar conta do jogo que o autor propõe. O problema é que não é possível transmitir a matéria desse jogo com toda a fidelidade, não é possível reproduzir em língua segunda o que o escritor quis dizer na língua de partida sem desvirtuar a forma. Por isso, Umberto Eco esclarece:

> (...) tout en sachant qu'on ne dit jamais la même chose, on peut dire *presque* la même chose. A ce stade, ce qui fait problème, ce n'est pas tant l'idée de la *même* chose, ni celle de la même *chose*, mais bien l'idée de ce *presque*. Jusqu'où ce *presque* doit-il être extensible ? Cela dépend des points de vue (...). Etablir l'élasticité, l'extension du *presque*, cela dépend de critères qui doivent être négociés préalablement. (Eco, 2003: 8-9)

A sintaxe do conto «Léah», a sua forma de progredir, a sua respiração estão intimamente ligadas ao imaginário e ao jogo migueisiano; por isso, há que se ser poético para conseguir conjugar as palavras, os ritmos, as cores, o fôlego das frases, a energia dos diálogos. Uma grande tradução tem que tomar o nível poético em linha de conta, mas não deve fazer desaparecer o estilo do próprio escritor. A tradução não deve ser recriação, não deve deixar espaço a que se crie um *outro* texto. Há, por isso, que saber escolher o difícil «presque».

Marie Claire Vromans tentara alcançar esse difícil *presque* e nós ousámos re-negociar a sua solução, mudar as suas escolhas, quiçá sem saber verdadeiramente como interpretara o texto, como reagira a sua sensibilidade ao texto migueisiano, quando sabíamos que «L'idéal d'une traduction serait de rendre dans une autre langue rien de moins mais aussi rien de plus que ce qu'insinue le texte source» (ibid: 264).

Bibliografia

BESSON, jean-Louis (2005). «Pour une poétique de la traduction théâtrale». *Cadernos de Literatura Comparada – 12/13. Teatro em Tradução*. Porto: Afrontamento, 37-47.

Eco, Humberto (2003). *Dire presque la même chose : Expériences de traduction*. Paris: Grasset.

MIGUÉIS, José Rodrigues (1983). *Léah e outras histórias*. Lisboa: Estampa.

MIGUÉIS, José Rodrigues (1994). *Léah et une autre histoire*. Trad. em francês de Marie Claire Vromans. Orfeu.

NEVES, Mário (1990). *José Rodrigues Miguéis: Vida e obra*. Lisboa: Caminho.

SERRA, Ana Paula (1994). *A Sensibilidade de José Rodrigues Miguéis: Neo-realismo, saudosismo e exílio*. Tese de Doutoramento apresentada no Departamento de Espanhol e Português, New York University.

SOUSA, Ronald W. (2001). «Nas asas de um arcanjo: implicações ideológicas da atitude narrativa de Miguéis». In ALMEIDA, Onésimo Teotónio (coord.). *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*. Lisboa: Estampa, 81-93.

WUILMART, Françoise (2000). «Traduire c'est lire». In LIBENS, Christian (ed.). *Ecrire et traduire*. Bruxelles: Luc Pire / Parlement de la Communauté Française de Belgique, 15-22.

Resumo: Neste texto, pretendemos debruçar-nos sobre a tradução de Marie Claire Vromans do conto migueisiano «Léah». Partimos, pois, de uma análise do texto de partida para tecer alguns comentários relativamente ao texto de chegada e a algumas negociações tradutivas.

Abstract: In this text we intend to provide some critical reflections on Marie Claire Vromans' translation of Miguéis' short story, «Léah». We have therefore analysed the source text in order to appraise some of the translational negotiations which have been identified in the target text.

O conto cabo-verdiano hoje: narração, memória e ironia

Maria Teresa Salgado

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Palavras-chave: conto cabo-verdiano, contemporaneidade, memória, ironia, narrar.

Key-words: Cape-Verdian short-stories, contemporary, memory, irony, narrating.

> Os contadores são, por natureza, uma raça de animais inclinados à ironia.
>
> Italo Svevo

> O ilhéu busca na escrita um meio não apenas de ganhar a vida, mas de viver a vida.
>
> Dina Salústio

Tchuba na desert é o sugestivo nome da antologia do conto inédito cabo-verdiano que, de saída, nos remete à idéia de salvação e, para os que conhecem Cabo Verde, à importância da água no arquipélago.

A antologia nasceu a partir da iniciativa do grupo Saúde em português – uma associação de profissionais da saúde, voltada aos países de língua portuguesa -, com o objetivo de «dar uma visão panorâmica do momento atual da narrativa de ficção cabo-verdiana» conforme explica o seu organizador Francisco Fontes. Seu propósito foi também provar que a literatura pós-claridosa, ou melhor, produzida por aqueles que eram jovens a época da independência experimenta uma fase de renovação e vitalidade.

Muitos dos dezesseis autores que nela figuram escreveram, portanto, especialmente, para a antologia, respaldando uma iniciativa bastante acalentada. Tanto assim, que a obra recebe dois prefácios: um do presidente de Cabo Verde e um do presidente

da citada associação, e duas apresentações, uma do organizador da antologia e outra do conhecido pesquisador das literaturas africanas de língua portuguesa, Pires Laranjeira. Por meio desses vários paratextos, tomamos conhecimento de como os contos foram selecionados, recrutando-se autores consagrados e outros menos conhecidos, pelo menos do grande público, mas que terminam, muitas vezes, se revelando uma grata surpresa. Entre esses últimos, destaco Ondina Maria Fonseca e Manuel Filgueira.

O crítico Pires Laranjeira, conhecedor da produção literária cabo-verdiana, afirma que a obra é representativa do «que os escritores do arquipélago estão fazendo e como fazem». Nesse sentido, vale observar que o fato de não apenas autores cabo-verdianos terem sido convidados a participar da antologia, mas também aqueles que, de algum modo, se sentem cabo-verdianos, por simplesmente partilharem íntimas relações com o arquipélago, marca outro aspecto *sui generis* da obra, que pode indicar a amplitude da cabo-verdianidade. Isto é, a capacidade da cultura cabo-verdiana de despertar afinidades em relação às suas contradições, dramas e peculiaridades. Não temos dúvida quanto à virtude que tal cultura possui de projetar conflitos universais, comuns a todos os homens. Basta pensarmos, por exemplo, no conceito de insularidade – uma das marcas da cultura cabo-verdiana, que pode ser apreendida, numa primeira instância, a partir do isolamento geográfico e existencial experimentados pelo ilhéu, da solidão daí decorrente, – que encontra ecos e desdobramentos na humana condição em qualquer parte do globo.

A breve apreciação que faço aqui da antologia surgiu em função de um curso sobre o conto africano de língua portuguesa, que ofereci no inicio desse ano. Buscando nomes atuais do conto cabo-verdiano, além dos já conhecidos no Brasil, – como Germano de Almeida ou Dina Salústio – encontrei, nessa antologia, uma fonte para renovação do meu olhar sobre o arquipélago.

Numa coletânea desse tipo, torna-se um tanto difícil estabelecer, para uma breve abordagem, linhas de força comuns a um grupo composto, em princípio, por vozes muito distintas. Contudo, ainda que nos detenhamos apenas em cinco dos seus autores e ainda que seus temas e estilos apresentem-se, num primeiro olhar, diversificados, podemos traçar três linhas de força, intimamente interligadas, que atravessam boa parte dos contos aí presentes: a memória, o narrar e a ironia.

Sabemos que é impossível definir a ironia (Muecke, 1995: 22), conceito que varia no tempo e no espaço. Contudo, um dos seus traços fundamentais é o contraste entre aparência e realidade, sugerindo a existência de um equívoco, de uma falha (ibid.: 52). A História e a Memória apontam, quase sempre, para um registro dessa falibilidade humana, fazendo-nos acreditar que a ironia costuma ser para elas uma fiel aliada.

Abrindo a coletânea, Germano de Almeida explora as amplas possibilidades de diálogo que se estabelecem entre narrar, memória e ironia com três estórias que se entrelaçam. Já a partir do primeiro conto, «Estória para a boquinha da noite», acom-

panhamos esse processo primordial do narrar que é detonado pela reminiscência de cheiros e paladares que permanecem vivos, a despeito de todas as mudanças e transformações experimentadas no arquipélago. Ao destampar a caixa da memória, revive-se um passado prazeroso que merece ser compartilhado, transportando-se o leitor para um tempo sem relógio: «uma noção de prazo em que o hoje e o amanhã, o agora e o mais daqui a bocado, continuam se confundindo e significando a mesmíssima coisa» (Fontes, 2006: 27, 28). Essa passagem nos remete, inevitavelmente, não só ao tempo circular africano, mas também ao conceito da «durée bergsoniana» (Bergson, 1999). A idéia de que a memória pode captar o movimento da vida como uma unidade temporal, uma memória que é capaz de prolongar o passado no presente e, ao mesmo tempo, supor uma progressão.

Sem que nos apercebamos, a narrativa vai atualizando o passado, por meio de um foco narrativo irônico que parece intensificado. O foco irônico também se atualiza nos demais contos aqui abordados. Contudo, parece se intensificar nos textos do autor em questão, em função de sua associação a outros elementos relacionados ao riso, como o humor e o grotesco. Tal foco relaciona-se à existência de um contexto discursivo compartilhado pelo ironista e pelo seu intérprete (Hutcheon, 2000: 146).

A essa altura, o leitor já se encontra enlaçado em histórias que, por sua vez, se encadeiam, sem que possamos determinar seu início ou fim. É assim que «A água e o ritual do namoro», seu segundo conto ou estória – como prefere o autor – é tecido, costurando-se ao anterior. Agora, o narrador descreve como, no seu tempo, as jovens eram assediadas pelos rapazes, que ameaçavam derrubar a água que elas haviam buscado na fonte, caso elas não parassem para uma conversa e possível namoro. A fusão temporal processa-se, habilmente, unindo-se, num mesmo parágrafo, distintos tempos verbais, que integram o leitor na cena contada. Passa-se de: «Normalmente a ida à fonte era em alentado grupo de raparigas da mesma idade, que evitavam a presença de pessoas mais velhas», para: «E de repente, zás!, ele salta para o caminho e planta-se em frente da requestada» (Fontes, 2006: 31, 32).

São muitos os momentos de humor, comicidade e divertidas ironias observáveis, que atravessam o texto de Germano de Almeida. O relato da chegada da água a Cabo Verde, pela construção da canalização, vai mostrar as transformações no ritual do namoro – que perde todo encanto da ida à fonte -, e também discutir o relacionamento colonizado/colonizador, como podemos perceber no irônico comentário sobre o português que dirigiu os trabalhos de canalização no arquipélago, numa passagem que subverte os papéis do colonizado e do colonizador:

> Era um homem boçal e de uma carranca antipática, falava pesadamente e num português que a princípio ninguém entendia, e ainda por cima nunca foi visto a sorrir quanto mais a rir, sempre de rosto fechado, atirando as palavras como se estivesse a

> mastigá-las com grande esforço das queixadas. (...) ganhou o apodo de «cabra rafaçada», porque toda gente dizia que nem escrever o seu nome direito ele sabia e no entanto tinha mania de implicar com os trabalhadores da terra a quem chamava de mandriões. (ibid.: 34 e 35)

Percebe-se ainda, nesse conto, que a tão esperada e desejada água, embora signifique sempre motivo de alegria, pode mudar inesperadamente a vida dos habitantes, com riscos de inundações.

Revela-se, desse modo, um olhar que, ao voltar-se para o passado, evidencia os paradoxos do homem e da sociedade por ele criada, mas que redescobre, como confessa o narrador, o prazer de usar e recuperar o tempo – o passado no presente -, apontando, com ironia e humor, sábios e divertidos, as contradições e as transformações, que o tempo pode trazer.

Também é no antigamente que situamos o olhar do narrador do segundo conto, de Carlos Manuel Araújo, que vem, tal como o primeiro conto, desdobrado em mais duas estórias, unidas apenas pela presença de Manim um personagem que se constrói aparentemente como um *alter ego* de seu criador.

Embora as duas primeiras estórias do autor se voltem para o presente e apenas a última se vire para o passado, estamos diante de um narrador que observa os costumes e fatos, no tempo presente, para dar sua versão, seu parecer; um narrador que busca sempre estabelecer um contraste com presente/ passado. Diferente do foco anterior – das estórias de Germano de Almeida – o olhar deste narrador é dominado por uma espécie de ironia cética, que o impede de dirigir-se ao passado como fonte de prazer.

Mas se o passado não é o motor explícito da narração, acaba sendo posto em questão, indiretamente, em vários momentos, como o tempo em que ainda era possível possuir ideais. No primeiro conto, «Um jovem educado», o protagonista Manim testemunha o espancamento de uma mulher pelo namorado em frente à sua casa, mas, embora se sinta horrorizado, nada faz para ajudá-la; pensa que: «se fosse antigamente ele teria sido um cavalheiro» (ibid.: 47). Pede apenas que o jovem vá «batê-la para outro lado», obtendo do espancador, que se volta, ao mesmo tempo, para a espancada, a seguinte resposta: «No bai. Estás a ver como me obrigas a ser mal educado?» (ibid.: 47).

O segundo conto, «Uma saída possível», resume, em poucas linhas, a trajetória de Manim, o qual passara a vida a pensar numa solução para a economia do arquipélago, até o momento em que abandona essa idéia, quando se dá conta de que seus projetos eram infrutíferos, ou porque os habitantes descobriam saída pelo humor nas piores calamidades ou porque não encontrava eco para os ensaios que escrevia e para suas incursões na política. A solução para o arquipélago, afinal, já havia sido encontrada, pensava Manim. Eis o que responde, ao ser interpelado sobre os motivos pelos quais desistira da política: «E só declarar guerra aos EUA que eles nos anexarão e seremos

mais uma estrela» (ibid.: 49) Ao que o interpelador retruca, engolindo seco e perguntando timidamente: «E se ganharmos a guerra?» (ibid.: 49).

A última das estórias de Carlos Araújo, «Um amor virtual», volta-se completamente para o passado, corroborando-o como o tempo dos sonhos e projetos falhados, que nascem necessariamente para serem desfeitos. Manim apaixona-se por uma moca que nunca vira, no momento em que descobre que era amado por ela. Dedica toda a sua juventude a essa paixão que, no entanto, nunca se realiza, já que, em função de inúmeras coincidências desfavoráveis, Manim nunca pudera encontrar a moca. Quando, já maduro, perguntam-lhe se estaria disposto a abandonar a sua vida em favor desse amor, ele conclui que seu sentimento era virtual.

Esse amor virtual, embora nada tenha a ver com a internet, revela-se igualmente enganador. Evidencia-se um narrador que se compraz em apontar a corrosão das idéias através do tempo. Cabe-lhe dissolver as ilusões que o tempo se encarregaria de desfazer. Contudo, se a ironia constrói um caminho para o desmascaramento, revela-se, também, como uma espécie de remédio para os sonhos do passado desfeitos no presente. É, portanto, um ambíguo papel, que a ironia parece desempenhar nos mencionados contos. Cabe-lhe pôr um fim às ilusões do homem, mas também consolá-lo, ainda que momentaneamente, por meio de um sorriso fugaz, todos os sonhos frustrados.

Fátima Bettencourt – contista e cronista experimentada com colaborações em publicações nacionais e estrangeiras – possui uma trajetória literária mais longa entre os colaboradores, o que, de certo modo, justifica a incursão pela narrativa memorialista. Seu conto, «As sombras da minha rua», envereda pelo clássico caminho das gavetas e baús de fotos e recordações que, ao serem abertos, provocam um retorno à infância. Ao recordar a rua de sua meninice, a personagem narradora recua, num primeiro momento, até o tempo mais remoto da memória, quando ainda vivia fora da cidade de Mindelo, num espaço quase edênico, onde, cito: «Todos os sons eram conhecidos e amigáveis e até os carros paravam do outro lado do vale para não perturbar as nossas brincadeiras» (ibid.: 84).

Desse espaço e tempo primordial, do qual fazem parte os ritos mais tradicionais do arquipélago, «onde vivíamos e tínhamos sido muito felizes» (ibid.: 84), e «Quando chovia, fazíamos a festa da sementeira e da colheita» (ibid.: 84), a narradora se transporta, e nos transporta, à cidade de Mindelo, onde, numa temporalidade bem elaborada, desloca-se a um futuro em relação à vida no campo, que é passado em relação à vida na cidade: «Em Mindelo iríamos aprender o que era viver numa cidade, o que se me afigurava preocupação suficiente» (ibid.: 84). Passa-se, então, a um tempo em que as reminiscências da infância e suas descobertas surgem acompanhadas por um incerto relógio da casa, na visão das crianças, pois a máquina soava apenas uma vez, tornando impossível, para elas, determinar a hora em que os soldados passavam marchando de madrugada, «que poderia ter sido três e meia, quatro e meia ou cinco e meia» (ibid.:

85). Esse bater «incerto» do relógio impede a personagem narradora e seus irmãos de planejarem uma forma de escaparem à vigilância dos pais para observarem a misteriosa marcha. A ditadura do relógio, assim como as botas da tropa, alude, à ditadura salazarista, mas alude, com igual ou maior força, ironicamente, a um tempo do qual faziam parte as experiências e descobertas da infância, as estórias de fantasmas e *gongons*, as estórias à porta da casa, as brincadeiras com os companheiros de quintal, os planos mirabolantes para driblar os pais.

A imagem do relógio, que atravessa as lembranças da narradora, aponta também para a irônica (porque totalmente falível, como verificamos no conto) capacidade/incapacidade dessa máquina de controlar o tempo. Tal imagem alude, por sua vez, indiretamente, à faculdade terapêutica da memória; essa, sim, capaz de recuperar, vivamente, as nossas experiências, trazendo, antes de tudo, o consolo, de contar e pensar o tempo do passado através do discurso. Note-se a passagem em que a personagem narradora, ao final do conto, procura nos transmitir a função restauradora que a memória pode desempenhar em nossas vidas:

> As sombras da noite me envolviam quando me dei conta que estava rindo sozinha e nada mais fizera do que recordar pedaços da nossa infância, do tempo em que não sabíamos que a dor da perda podia apertar-nos o peito como um torniquete e que as lembranças dos momentos bons poderiam ser um bálsamo tão eficaz. (ibid.: 90)

Também podemos dizer que é sobre o prisma da memória e da ironia que se desenvolve a narrativa «O homem brilhante», texto de um dos mais jovens contistas da coletânea, João Branco, em que um narrador, em primeira pessoa, trava um diálogo acontecido, no plano real ou apenas em seu pensamento, com uma mulher pela qual nutrira um amor no passado.

Cria-se, no conto, um jogo temporal em que o futuro aparece sempre como um espaço hipotético, marcado pelo pretérito condicional, forma que não encontra nunca um tempo ou um espaço para a sua realização. A idéia de que o amor que só seria possível «num outro tempo, lugar e circunstância» não só abre o conto, como se repete, como um *Leitmotiv,* ao longo de todo o texto. A perspectiva irônica se amplia por meio de uma tensão insolúvel experimentada entre o imaginado e o acontecido.

A narrativa constrói uma interessante técnica em que o pensamento de ambos os personagens se entrelaça, mostrando que, apesar dos sonhos e projetos falhados, a memória e a lembrança, mais do que elementos de conforto, podem ser tomadas como bens supremos: «vais-te embora, mas o beijo fica, as nossas memórias ninguém as pode roubar, são o nosso bem mais precioso» (ibid.: 96).

No conto «O visto», de Ondina Maria Fonseca, em que, de saída, somos confrontados com a dificuldade da personagem principal, Dona Maria Barbosa Avelino Medina do Sacramento Teixeira, em conseguir um visto para os EUA, trava-se uma batalha

entre Dona Vitória e o cônsul americano, cada um deles querendo impor o seu próprio tempo.

O cônsul deseja, a todo instante, cortar a narrativa de Dona Vitória, que só aceita tirar o visto se puder contar toda a sua trajetória e a de sua família: como eram as coisas no passado e como se tornaram no presente: «Desculpe, senhor Cônsul, mas vai ter mesmo que me escutar com paciência e até eu acabar! Por que se não, o senhor não pode perceber que eu, Vitória Maria Barbosa Avelino Medina do Sacramento, e agora Teixeira, venha aqui pedir um visto de visitante para passar o Natal com o meu marido» (ibid.: 121).

Já de saída, o nome da protagonista indicia a diferença de enfoque e de visão de mundo. Para ela, não se pode abreviar o tempo, como quer o cônsul americano, que a chama de Senhora Teixeira. Para ela, suas raízes e sua história, seu tempo, sobretudo, são outros e lhes dão a segurança de que necessita para enfrentar os problemas que a vida lhe apresenta. Por isso, a cada investida do cônsul para silenciá-la, ela devolve mais um capitulo de sua saborosa história, que é também a história do arquipélago. Até o momento em que, já havendo concluído sua história, Dona Vitória se farta da impaciência crescente do cônsul e declara que não quer mais o visto, levantando-se, de rompante, e partindo bastante contrariada: «Percebo, sim, senhor Cônsul. Não sou ignorante das coisas... e quer saber de uma coisa? Já não quero o visto. Nem de graça! Ouviu bem? Fique com ele e que lhe faça bom proveito» (ibid.: 123). Na luta travada entre os dois, é ela quem sai vitoriosa, não porque finalmente consegue o visto para os EUA em seu passaporte, mas porque impõe sua diferença, a marca identitária de uma cultura na qual ainda é possível encontrar tempo de contar histórias, apesar dos pesares. Seu nome, Vitória, indicia, assim, mais uma faceta irônica na histórica relação conflituosa estabelecida entre o arquipélago e os EUA.

Mesmo nos contos que não foram abordados no presente estudo, nota-se o apelo aos diversos aspectos do tempo recriado e recuperado através do discurso. A recorrência a uma crítica do mundo moderno, a percepção de uma ojeriza às mudanças, – acompanhada, ao mesmo tempo, de um desejo de mudanças – que se verifica na própria ausência de grandes recursos narrativos inovadores –, leva-nos a pensar na tão conhecida ambivalência ou «ambiquerência» do cabo-verdiano. Contudo, o desejo de «partir e querer ficar» parece não ocupar mais o lugar cimeiro que representou na cultura cabo-verdiana da geração de Claridade. Talvez possamos dizer que a insularidade ganha novos contornos, que aqui não nos cabe explorar.

Ainda que diversificado, o sentimento irônico que atravessa e marca a maior parte dos textos parece desempenhar um importante papel restaurador. A ironia será acionada, quase sempre, em uma função de manutenção de equilíbrio. Assim, o voltar-se aos diversos aspectos do tempo, figurados na antologia, – que associam a memória, o narrar e a ironia – compõem um quadro simples, mas interessante: retrata-se uma

produção, marcada pela despretensão, que aponta, contudo, para uma cultura marcada pela resistência e pela autoproteção.

O nome da obra – *Tchuba na desert* – termina por revelar-se dos mais apropriados. A chuva ou a água sempre possuíram uma conotação especial em Cabo verde, constituindo-se como elemento essencial à sua sobrevivência. Ao analisar as peculiaridades da insularidade cabo-verdiana, Dina Salústio observa que o ilhéu busca na escrita, na narrativa, um modo não apenas de ganhar a vida, mas de viver a vida, apontando, assim, para o papel essencial que o narrar desempenhou na formação do cabo-verdiano.

A antologia nos oferece, portanto, uma rica aprendizagem sobre o arquipélago, mostrando a transformação e adaptação de algumas de suas marcas identitárias, cumprindo uma das mais importantes funções da literatura: explorar as possibilidades de um diálogo cultural, evidenciando traços que nos unem e separam.

Bibliografia

BERGSON, Henri (1999). *Matéria e memória*. Rio de Janeiro: Martins Fontes.

FONTES, Francisco (2006). *Tchuba na desert*. Antologia do conto inédito caboverdiano. Coimbra: Edição do Grupo Saúde em Português.

HUTCHEON, Linda (2000). *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

MUECKE, D. C (1995). *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva.

SALÚSTIO, Dina (1998). «Insularidade na Literatura cabo-verdiana». In VEIGA, Manuel (coord.). *Cabo Verde – Insularidade e Literatura*, Paris: Karthala.

Resumo: Enfoque da antologia do conto inédito cabo-verdiano, *Tchuba na desert*, publicada em 2006, destacando-se os papéis que a memória, a ironia e o próprio narrar desempenham na obra.

Abstract: Through the analysis of *Tchuba na desert*, a Cape-Verdean short story anthology published in 2006, we try to emphasize the roles that memory, irony and the act of narrating play throughout the work.

O País das Pessoas de Pernas para o Ar, de Manuel António Pina: estranheza, tradição e modernidade

Sara Reis da Silva

IEC-Universidade do Minho

Palavras-chave: Literatura infantil, tradição, modernidade, intertextualidade, humor.

Keywords: Children's Literature, tradition, modernity, intertextuality, humour.

Com uma obra premiada e reconhecidamente singular, Manuel António Pina (MAP) é um dos autores de referência da Literatura Portuguesa contemporânea. Por motivos directamente relacionados com o nosso percurso de estudos e, mais concretamente, com a nossa área actual de investigação[1], interessam-nos sobretudo os textos da sua autoria que, ao longo dos últimos 30 anos, têm sido preferencialmente recebidos por crianças e jovens. E, por isso, o presente ensaio tem como objecto a literatura de potencial recepção infanto-juvenil e, em particular, uma das obras mais emblemáticas de MAP, autor que tem repartido a sua actividade literária pela poesia, pela narrativa e pelo texto dramático, ora dirigindo-se ao leitor adulto ora tendo como destinatário explícito as crianças e os jovens.

Para este estudo, e das cerca de duas dezenas de títulos inscritos no domínio literário dedicado a crianças e jovens, seleccionámos a obra *O País das Pessoas de Pernas para o Ar*, primeiro título da colecção «Lobo Bom» da extinta editora portuense

[1] Encontramo-nos presentemente a concluir uma tese de Doutoramento acerca dos textos para a infância de Manuel António Pina.

A Regra do Jogo, uma colectânea de contos originalmente publicada em 1973[2] e cuja edição mais recente é de 2007[3].

Este é o livro de estreia do poeta MAP no domínio da ficção vocacionada para os leitores mais novos, a quem – como sugere a referência, logo na capa, «Contos para Crianças» – são explicitamente dirigidos os textos aí contidos, quatro contos intitulados «O país das pessoas de pernas para o ar», «A vida dum peixe vermelho», «O menino Jesus não quer ser Deus» e «O bolo e o menino Jesus» .

O título da obra *O País das Pessoas de Pernas para o Ar*, coincidente, portanto, com o do conto com que abre a colectânea, veicula, à partida, uma informação de carácter espacial ou topológico. Também se sugere a possível intervenção de uma personagem colectiva, de índole indefinida, mas que apresenta uma particularidade – «de pernas para o ar» –, um traço que condiciona, de forma determinante, a imagem que o leitor acaba por reter destas figuras. De facto, este país e estes habitantes contrariam a ordem do mundo, parecendo posicionar-se num universo «contranatural», às avessas[4], invertendo o seu quadro equilibrado e securizante. Conforme explicitam Chevalier e Gheerbrant, «o homem de pernas para o ar (...) com os pés no lugar da cabeça, (...) perdeu tudo o que esta posição simboliza de esforço e direcção ao alto, em direcção ao céu, em direcção ao espiritual. (...) Orienta-se para baixo» (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 521). Os sentidos que se descobrem, por conseguinte, no título da colectânea (e também do primeiro conto) apontam para a ideia de desconcerto da qual, aliás, poderá não estar afastada, atendendo ao contexto histórico-cultural em que a obra foi publicada – ainda durante o Estado Novo e pouco antes da Revolução de Abril de 1974 –, uma certa crítica social.

As duas primeiras narrativas introduzem, logo na frase de abertura, uma personagem feminina, Sara (figura que, aliás, juntamente com Ana, ocorre em vários textos do autor), que, no caso do primeiro conto, se relaciona com o pássaro Fausto e, no segundo, com um «peixinho vermelho» chamado Noé.

No texto inicial, conta-se a história de Fausto, o pássaro de Sara que decide abandonar a sua gaiola, viajar e conhecer mundo. A descoberta de um país diferente do seu, em que todos andam de pernas para o ar, e ainda de um amigo, não por acaso, chamado George, oferecem a Fausto e, depois, a Sara a felicidade de perceberem como é bom aceitar aquilo/aqueles que é/são diferente(s). Trata-se, enfim, do confronto de duas realidades ou de «duas visões possíveis do mundo» (Gomes, 2006: 102), que acaba

---

[2] Neste estudo, teremos como objecto de análise a primeira edição. Todas as citações serão, portanto, deste volume.

[3] Esta é a quarta edição desta colectânea (1973, 1978).

[4] Esta ideia do avesso pontua outros textos de MAP. Refira-se, apenas a título exemplificativo, o texto dramático *Os 2 Ladrões* (1983), texto reeditado mais tarde, com algumas alterações e acrescentos, com o título *Perguntem aos vossos gatos e aos vossos cães...* (2002).

por desembocar num convívio harmonioso, uma linha ideotemática, aliás, visivelmente recorrente na obra de MAP. Devedora do tópico maneirista do «mundo às avessas», a inversão ou a dialéctica ordem-desordem, que suscita, na verdade, a hesitação entre o esperado e o inesperado, é, pois, neste texto, capital, facto que permite também situar esta narrativa no âmbito do *nonsense*, na justa medida em que se observa uma «sequence of ideas which progresses logically once an initial premise has been accepted» (Carpenter e Prichard, 1984: 380).

Na segunda narrativa – «A vida dum peixe vermelho» –, Sara interage com Noé, um peixe vermelho, que é um verdadeiro amigo, aparentemente (aos olhos da menina) amante da escrita. Quando Sara aprende a decifrar o código mágico das palavras escritas percebe que, afinal, Noé apenas sabia «gatafunhar» e «riscar» e que nada do que registou no seu livro autobiográfico fazia sentido. A narrativa é concluída com a morte do amigo de Sara e com o facto de este vir a originar o nascimento de uma flor chamada Alice Lidell. No final, deixa-se, pois, a ecoar a ideia da «inutilidade» de se «escrever» da mesma forma, quando o que importa é apenas a escrita ou a linguagem da amizade e das ligações afectivas.

Neste, como em outros textos de MAP, observa-se, desde o início, a criação de um universo ficcional pautado pelo maravilhoso e, de certo modo, pelo absurdo, originado, por exemplo, pela referência a um peixe «doméstico» que não se encontra num aquário, mas numa bacia, pelo facto de Sara, «menina da terra», ser capaz de mergulhar, de nadar e de permanecer nesse espaço de aparência reduzida e, ainda, de este possibilitar, a partir de uma porta existente no seu fundo, o acesso a um outro espaço, paradoxalmente mais alargado, no qual se escondia «uma casa, com uma sala com armários e com cadeiras e uma mesa» (Pina, 1973: 13). A recriação contrafactual engloba, ainda, o próprio retrato da figura masculina do texto, o peixe Noé: «O peixinho sentava-se à mesa a escrever, andava a escrever um livro. O título do livro era: "A vida dum peixe"» (Pina, 1973: 14).

Com uma arquitectura e uma configuração discursiva simples, de acordo com alguns dos esquemas narrativos e linguísticos próprios do registo infantil e da literatura para a infância – indefinição espaciotemporal, número reduzido de personagens, concisão, frases curtas, estruturação reiterativa (por exemplo, na repetição dos nomes próprios) e polissindética –, este é um conto cujo desfecho, simultaneamente deceptivo e, em certa medida, em aberto, contraria os modelos da narrativa para crianças, ao introduzir o tópico da morte, sem deixar, porém, de prever uma conclusão positiva:

> Um dia, aquele peixinho vermelho morreu e a Sara ficou muito triste e meteu o peixinho vermelho numa caixa com desenhos e enterrou-o no quintal. Depois a Sara plantou uma flôr [*sic*] no lugar onde enterrou o peixinho e deitou-lhe a água da bacia.
>
> A flôr [*sic*] cresceu, era muito bonita e vermelha e a Sara pôs-lhe o nome de Alice Lidell. (Pina, 1973: 18)

Já os dois últimos contos possuem como elemento comum o Menino Jesus, figura tornada visível desde os títulos «O menino Jesus não quer ser Deus» e «O bolo e o menino Jesus». Esta personagem bíblica desvia-se, em ambos os textos, da comum actuação mitificada para agir de um modo muito/abertamente humano. Ambas as narrativas evidenciam uma construção que possui como principal ingrediente a dessacralização de situações bíblicas e de figuras divinas, estratégia que acaba por alimentar um invulgar discurso cómico e que sustenta, em última instância, a ficcionalização de temáticas como a natureza lúdica e imaginativa das crianças, bem como a liberdade.

Na primeira narrativa deste «díptico», o Menino Jesus deseja apenas tornar-se igual a todos os outros meninos, ambicionando trocar de vida com um vizinho «muito mau» chamado Alberto Caeiro. Todavia, o Pai do Céu não permite que tal aconteça.

Neste conto, destacam-se as referências de carácter religioso ou bíblico, nomeadamente pela colocação, no centro da diegese, da figura do Menino Jesus e, ainda, de S. José e da Virgem Maria. O retrato do protagonista, anunciado no título da narrativa, constrói-se fora da moldura mística, sacramental ou teológica, aspecto evidente na sua ligação à infância e no contraste que entre este e outros meninos é traçado pelo narrador, e constitui a novidade semiótica que, em larga medida, sustentará todo o relato, que, assim, acaba por se revestir de um original sentido subversivo e, em larga medida, parodístico. É logo no parágrafo inicial do texto que o contraponto entre o Menino Jesus e os outros meninos surge delineado, sobressaindo deste aspectos como a obediência/desobediência, responsabilidade/ irresponsabilidade, bondade/maldade e passividade/actividade. Os momentos que se sucedem na narrativa, nomeadamente os que se centram nas vivências familiares da Sagrada Família, são relatados a partir de uma estratégia de contemporaneização e, ainda, de «humanização» – no sentido do afastamento da sacralização – das relações, opção que acaba por sustentar, de modo determinante, a configuração humorística que pauta, aliás, todo o conto. Atente-se, por exemplo, no facto de S. José, agindo como alguns pais comuns, deixar ao cuidado da mãe do Menino-Deus a difícil decisão (Pina, 1973: 22) de não o deixar ser Deus, na forma como S. José procura proteger o Menino Jesus dos medos com que a mãe o assusta (ibid.: 23), na crueldade e frieza com que Virgem Maria recorda a «verdadeira» paternidade do Menino Jesus (ibid.: 24) e, até, no pedido formulado pelo protagonista, tão habitual num filho único, de ter um irmão (ibid.: 24). O próprio registo discursivo, por exemplo, ao nível das escolhas vocabulares, bem como da coloquialidade que o domina, reforça o seu subtil fundo humorístico:

> S. José também lhe dizia assim:
>
> – Não metas medo ao rapaz. Não te calas com o diabo da pomba, tu és mas é maluca.
>
> E ela, muito zangada, respondia-lhe:

– Não tens nada com isso. Ainda se o menino fosse teu filho, mas não. Falas só para questionares, és mau. Daqui a pouco começas para aí a dizer porcarias.» (Pina, 1973: 24).

Em certa medida, o cómico de situação encontra-se, ainda, presente na referência às vivências sociais da família:

Os vizinhos riam-se muito de S. José, diziam que Nossa Senhora o tinha enganado com uma pomba, e como S. José era muito bom, o menino Jesus tinha pena dele e fazia mais milagres. (Pina, 1973: 25)

Na segunda grande parte da narrativa, iniciada no momento em que o Menino Jesus se relaciona directamente com o «filho muito mau» (Pina, 1973: 26) de um vizinho, a caracterização do herói confirma as ideias de transgressão e de inconformismo que o título do conto avança e que, em última instância, deixa antever a angústia da incerteza identitária ou a busca do Eu, um dos tópicos mais frequentes na generalidade da produção literária do autor. É na tentativa de realizar o seu desejo profundo de liberdade em relação ao que lhe foi superiormente destinado ou ao «que estava escrito nos livros» (Pina, 1973: 26) que o Menino Jesus procura negociar com esse rapaz vizinho chamado Alberto Caeiro, figura que inevitavelmente abre caminho para uma leitura de raiz intertextual à qual concederemos algumas palavras mais adiante nesta análise. Entre os dois «meninos», Jesus e Alberto Caeiro, verifica-se uma notória diferença comportamental, sendo a partir da referência à actuação desta segunda personagem que o narrador acaba por tornar evidente, de forma indirecta, a verdadeira essência do protagonista. Na verdade, este Alberto Caeiro, recriado no conto em análise, age livremente, segundo vontade própria e essencialmente como um adolescente seduzido pelo sexo feminino[5], por tudo o que é sensorial e físico e por nada do que é espiritual:

Um dos vizinhos tinha um filho muito mau, chamado Alberto Caeiro, que nunca ia à escola, que se metia com as raparigas. O menino Jesus tinha muita inveja dele porque ele sabia nadar como ninguém e era dono duma caverna ao pé do rio.

Às vezes ia espreitá-lo e via-o lá dentro com as raparigas. Acendiam fogueiras, comiam. (Pina, 1973: 25-26)

Atraído pela «má» vida do vizinho, o Menino Jesus recorre a uma estratégia que, na realidade, se enquadra, não nos padrões do seu comportamento supostamente obediente às leis de Deus, espiritual e abnegado, mas no modelo do seu «ídolo», já que, como mencionámos, procura negociar habilmente com ele uma troca de vidas, uma

[5] Lindeza Diogo, no estudo «Caeiro e *Winnie-the-Pooh*: a infância, o cepticismo, o *clown*», defende que «Lendo Caeiro na perspectiva de cepticismo e intimidade, é todo o corpo que é obsceno. E o poema VIII não deixa de nos dar, não uma versão alternativa *para* o que na Sagrada Família é negação da sexualidade e da procriação, mas uma versão obscenamente infantil *do* que nela é já essa negação» (Diogo, 1994: 84).

atitude que acaba por substantivar, segundo as leis do Catolicismo, dois dos vícios condenáveis do comportamento humano ou dois dos pecados mortais – a cobiça e a inveja:

E então começou a convencer o outro rapaz a trocar com ele. O outro a princípio não queria, bateu-lhe etc.. O menino Jesus podia ter feito um milagre, fazer-lhe cair o braço, ou chamar as legiões de anjos todas. Mas não. Disse-lhe assim:

> – Ou trocas comigo ou transformo-te num porco. (...)
>
> E voltou a dizer-lhe:
>
> – Já sabes. Agora escolhe. Ou ser Deus ou ser porco.
>
> O outro estava muito aflito. Ofereceu-lhe a caverna, ofereceu-lhe tudo. Mas o menino Jesus não quis. (Pina, 1973: 27-28)

Tópicos como o desejo de liberdade, a tentativa de fuga ao aprisionamento psicológico e a busca da felicidade perpassam, enfim, esta narrativa em que um Menino Jesus, que é também o herói do poema VIII de *O Guardador de Rebanhos*, deseja trocar de vida com o vizinho Alberto Caeiro, parecendo detectar-se nesta personagem a continuação da infância aspirada por aquela. As questões do eu e do duplo, da identidade e da alteridade, da transfiguração, do sonho e do questionamento, por exemplo, tão recorrentes na escrita de MAP, surgem, em «O menino Jesus não quer ser Deus», uma vez mais, tratadas com criatividade, imaginação e um invulgar humor.

O absurdo e o «nonsense» que balizam o conto a que nos temos vindo a referir percorrem também o último da colectânea. Neste curto texto, um bolo deseja e imagina que vai ser comido pelo Menino Jesus, apercebendo-se, porém, que, afinal, um bolo não fica triste e não pensa. Por seu turno, o Menino Jesus também deseja comer o bolo, mas é reprimido pelo Pai, que lhe lembra que a gula é um dos 7 pecados mortais.

De novo, aqui, o paradoxo e, muito particularmente, a subversão dos princípios bíblicos, a par da evocação dos pecados mortais, alimentam a diegese. Também, neste caso, a atitude do protagonista oscila entre o impulso ou desejo – em concreto, por um bolo – e o sentimento de culpa, aliado ao medo, como se depreende do seu desenlace:

> – Pai, dá-me aquele bolo todo coberto de açúcar para eu comer.
>
> Mas S. José disse:
>
> – Não, porque tu és Deus e a gula é um pecado muito feio.
>
> O menino Jesus ficou muito assustado e esqueceu-se logo daquele bolo. Foi para casa todo o caminho a pensar nos 7 pecados mortais e, à noite, não era capaz de dormir cheio de medo. (Pina, 1973: 35)

De certa forma, o humor, a contra-lógica, o insólito das relações semânticas ou, ainda, o carácter imaginativo e inovador que emergem deste conto permitem a sua inscrição no quadro estético do Surrealismo.

Relidas as quatro narrativas presentes em *O País das Pessoas de Pernas para o Ar*, é possível falarmos, em termos globais e do ponto de vista estrutural, de uma arquitectura simétrica e bipartida da obra, como sugerimos, alicerçada na reiteração de dois elementos centralizadores – Sara e o Menino Jesus –, bem como da presença de elos coesivos que nos permitem considerar, mesmo que parcialmente, esta colectânea como um macrotexto. A presença repetida das personagens mencionadas, bem como as ligações intertextuais que é possível descortinar nos quatro textos parecem confirmar esta perspectiva.

Julgamos, pois, que os ingredientes destas narrativas, quer ao nível diegético, quer no que diz respeito às figuras intervenientes, quer, ainda, do ponto de vista discursivo, muito pouco possuem de vulgar relativamente à generalidade da produção literária portuguesa destinada aos leitores mais novos. Natércia Rocha, por exemplo, reportando-se às notórias alterações constatadas na literatura de recepção infantil após o 25 de Abril de 1974, destaca *O País das Pessoas de Pernas para o Ar*, afirmando que este já «anunciava uma maneira diferente de contar uma história e um uso sofisticado das palavras e das suas associações» (Rocha, 2001: 131). É também a mesma investigadora que considera que «*O País das Pessoas de Pernas para o Ar* (1973) e *Gigões e Anantes* (1974) são uma amostra da imaginação fértil e irrequieta a que o Autor vai dar livre curso em obras seguintes» (Rocha, 1984: 109).

Com efeito, quem conhece verdadeiramente este livro de MAP percebe a verdade das afirmações de Natércia Rocha e, por isso, nunca é excessivo explicitar um conjunto de razões que validam, na nossa perspectiva, a importância deste volume e, em particular, da sua reedição, justificando, na realidade, o facto de muitos dos que convivem com o universo literário que tem a criança como destinatário explícito (investigadores, professores, pais ou outros mediadores) terem desejado o reaparecimento no mercado livreiro desta obra singular. José António Gomes, por exemplo, no artigo «Caeiro e Nobre contados às crianças? Literatura "destinada" à infância e não só», recorda que esta obra conheceu algumas reedições ainda nos anos 70 do século passado, mas que

> Ao contrário (...) de outros títulos do autor reeditados em anos recentes pela Afrontamento ou pela Asa, *O País das Pessoas de Pernas para o Ar* tarda em reaparecer nos escaparates, continuando hoje relativamente inacessível. Défice de motivação por parte do autor ou dos seus editores? É legítimo que nos interroguemos sobre as razões da não reedição, esperando que as hipóteses que se possam colocar (algumas delas porventura suscitadas pela presente leitura) se desmoronem com o ressurgimento deste livro polémico e invulgar. (Gomes, 2006: 101)

Uma multiplicidade de motivos justifica, em nosso entender, o desejo ou as interrogações avançadas.

Em primeiro lugar, recorde-se o contexto histórico-literário em que veio a lume a primeira edição desta obra (1973), aspecto que, em última instância, sustenta não só a noção de irreverência associada a esta colectânea, mas também o seu carácter inovador e, em certa medida, «contracorrente». De facto, criar ficção beliscando, sem disfarces, alguns dos dogmas do Catolicismo se não é, agora, alvo de uma censura azul, a verdade é que não cabia nos modelos artísticos canónicos do Estado Novo.

Em segundo lugar, saliente-se a componente humorística que marca de forma determinante esta e outras obras de MAP. Na realidade, e seguindo de perto o ponto de vista de Natércia Rocha, a ironia, o absurdo e o «nonsense» são aqui, nestes contos, os pilares fundamentais da promoção do cómico, sendo de tal maneira especiais no panorama editorial português que os seus «parentes mais próximos apenas poderão ser encontrados nas literaturas saxónicas» (Rocha, 1984: 109).

A esta razão junta-se, ainda, em nosso entender, o valioso universo temático que esta colectânea guarda. Como em poucos textos preferencialmente dedicados aos mais novos, nos contos de *O País das Pessoas de Pernas para o Ar*, com humor e um uso invulgar da língua, cruzam-se tópicos como a aceitação da diferença e do Outro, a tolerância, a solidariedade, o multiculturalismo ou a liberdade, linhas ideológicas que, a par, por exemplo, do desconcerto do mundo ou do «mundo às avessas», do relativismo, da irreverência e do elogio da aventura ou da viagem sustentam a criação ficcional desta obra, desempenhando um papel crucial na manutenção da sua actualidade ou, até, da sua modernidade.

Outro motivo fundamental reside, cremos, nas potencialidades ao nível da conformação de uma competência literária que este volume encerra, decorrente da pluralidade de diálogos intertextuais que possibilita e, portanto, dos desafios que são colocados à memória literária de cada um.

Efectivamente, a cada instante, o leitor de *O País das Pessoas de Pernas para o Ar* é convidado a (re)encontrar-se, por exemplo, com Lewis Carroll (1832-1898) e com os clássicos *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*[6] e *Alice do Outro Lado do Espelho* (1865). Este exigente diálogo de raiz endoliterária, reclamando do leitor uma abrangente competência literária e, de forma mais lata, estética e/ou artísticas é inaugurado, desde logo, pela ilustração que acompanha o título, um pequeno quadro no qual se incluem uma figura infantil feminina e um peixe, que segue de perto a linguagem pictórica de Sir Jonh Tenniel (1820-1914), artista vitoriano que ilustrou a primeira edição das duas *Alices*. Acrescente-se, ainda, no caso específico do segundo conto que integra o volume, a referência final a Alice Lidell, a menina de dez anos,

[6] Em língua portuguesa, com tradução de Isabel Ramalhete, saliente-se a edição, pela Ambar, desta obra clássica (Ambar, 2001). Trata-se de um exemplar de capa dura e formato extenso, elegantemente ilustrado por Lisbeth Zwerger.

a quem, acompanhada das suas duas irmãs, o autor inglês contou uma primeira história, originalmente *As Aventuras de Alice debaixo da Terra*, durante um passeio de barco no Tamisa em 4 Julho de 1862. Mas a ligação entre o texto de MAP e os de L. Carroll reflecte-se, ainda, no movimento descendente[7] de Sara, até ao fundo da bacia, na transposição de uma porta[8] para ingressar em outro espaço, e na própria «viagem aquática»[9], elementos que, em última instância, materializam igualmente alguns dos sentidos simbólicos que, em nosso entender, acabam por pontuar um e outro texto. Com efeito, a descida representa, tanto para Sara, como para Alice, uma espécie de dissipação do mundo exterior (Chevalier e Gheebrant, 1994: 623), do factual ou real empírico, acessível através da porta, enquanto «lugar de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido» (ibid.: 537), como meio de ingresso numa atmosfera distinta ou, ainda, de contacto com outras pessoas/seres. Além disso, na linha do que preconiza, em relação a Alice, Jean Webb, no ensaio «Alice as subject in the logic of Wonderland» (Webb, 2002: 63-69), o percurso descendente de Sara, a sua ligação afectiva com o peixinho vermelho e, em especial, a aceitação inevitável da sua morte podem ser lidos, ainda, enquanto etapas do seu crescimento e de autoconhecimento.

Também nos nomes das duas figuras masculinas do conto com que abre a colectânea, Fausto e George, se observam visíveis ressonâncias literárias. Lembremos, por exemplo, que Fausto é um nome ligado a uma popular lenda alemã e que a tragédia assim intitulada, da autoria do alemão Goethe (1749-1832), é talvez uma das mais conhecidas. Este nome próprio relaciona-se, ainda, com o universo poético pessoano.

---

[7] Cf., por exemplo, «(...) correu pelos campos atrás dele [do Coelho], mesmo a tempo de o ver enfiar-se por uma enorme toca debaixo de uma sebe. Num instante, Alice enfiou-se também atrás dele, sem pensar sequer como diabo é que havia de sair outra vez. A toca continuou a direito como um túnel, e de repente afundou-se, tão de repente que a menina nem teve tempo de reflectir e parar ante de dar consigo a descer o que lhe parecia ser um poço muito fundo. (...) A descer, a descer, sempre a descer. (...) A descer, a descer, sempre a descer» (Carroll, 2000: 9-11).

[8] Cf., por exemplo, «Havia muitas portas em redor do átrio, mas estavam todas trancadas. (...) De repente, viu à frente dos olhos uma pequena mesa de três pernas, toda em vidro maciço; em cima dela havia apenas uma pequena chave dourada, e o primeiro pensamento de Alice foi que devia pertencer a uma das portas do átrio. Mas não: ou eram as fechaduras que eram muito largas, ou a chave que era muito pequena – fosse como fosse, não conseguia abrir nenhuma. Contudo, da segunda vez que deu a volta, achou uma pequena cortina em que não reparara antes, e atrás dela estava uma pequena porta de cerca de trinta centímetros de altura: tentou enfiar a chave dourada na fechadura e, para seu grande contentamento, servia! Alice abriu a porta e descobriu que dava para um pequeno corredor (...)» (ibid.: 13-14).

[9] Cf., por exemplo, «(...) o pé escorregou-lhe, e, no instante seguinte, trás! Mergulhou em água salgada até ao pescoço. A primeira ideia que lhe assomou o espírito foi que caíra misteriosamente ao mar (...) Contudo, depressa se apercebeu de que estava no lago de lágrimas que chorara quando tinha três metros de altura» (ibid.: 25).

Atente-se no extenso poema «O Primeiro Fausto»[10], texto híbrido (simultaneamente, lírico e dramático), de carácter indagativo, fragmentário (cuja datação vai desde 1908 a 1933) e inacabado no qual, sob a «sombra» de Goethe, se ensaiam algumas das linhas que sustentam a obra ortónima e heterónima de Fernando Pessoa: a vida, a morte, o amor e conhecimento[11]. Mas Fausto é também o nome do músico português que compôs, por exemplo, *Por este Rio Acima* (1982) e que se situa num grupo de cantautores de que participam Zeca Afonso, Adriano Correia de Oliveira, Manuel Freire, José Mário Branco, José Jorge Letria, apenas para citar alguns, aspecto que pode, de certa forma, relacionar-se com o contexto histórico-político de publicação da obra. As ligações que sucintamente avançámos, suscitadas por um processo intertextual de integração-sugestão de referência simples[12], permitem, por exemplo, associar esta personagem de MAP às ideias de liberdade e de inconformismo.

Já a figura de George, correlacionada com a intervenção de Fausto «– George, vem ver o meu país de marinheiros, que eu mostro-te como são as pessoas do meu país» (Pina, 1973: 7), acorda no leitor o texto poético de António Nobre (1867-1900), na medida em que reproduz «ligeiramente estropiado, um dos mais conhecidos versos desse poeta-sempre-infante que foi o autor do *Só*» (Gomes, 2006: 104). É justamente num poema incluído na colectânea *Só* (Paris, 1892) que encontramos o verso evocado. Colocado na abertura da segunda parte do longo texto poético intitulado «Lusitânia no Bairro Latino», a sua formulação original é a seguinte: «Georges! Anda ver meu país de Marinheiros, / O meu país das Naus, de esquadras e de frotas!» (Nobre, 2001: 97). A viagem e a vocação marítima, pressentidas nestas palavras, são, pois, recuperadas por MAP, colocando em co-presença o hipotexto de Nobre e a própria intervenção da personagem Fausto, como referimos, uma figura aventureira e desejosa de conhecer e dar a conhecer o mundo.

---

[10] Sobre este texto, veja-se, por exemplo, o artigo de Andréa Batalha dos Santos «Fernando Pessoa: do primeiro fausto aos heterônimos», presente em http://216.239.59.104/search?q=cache:ArJBHc4hpBIJ:www.geocities.com/ail_br/fernandopessoadoprimeirofausto.html+%22Primeiro+Fausto%22&hl=pt-PT&ct=clnk&cd=8&gl=pt

[11] Jacinto do Prado Coelho, numa nota dedicada a *Primeiro Fausto*, considera que: «o tema desta obra frustrada – tema obsessivo em Pessoa – é precisamente o da "luta entre a Inteligência e a Vida, em que a Inteligência é sempre vencida. A Inteligência é representada por Fausto, e a Vida diversamente, segundo as circunstâncias acidentais do drama" (...)» (Coelho, 1987: 197).

[12] Estes termos são definidos por Samoyault do seguinte modo: «intégration-suggestion – la présence de l'intertexte est suggérée, sans être développée. Elle exige une miseen oeuvre plus étendue du savoir du lecteur ou de son imagination des rapprochements. La référence simple, la mention d' un nom (d'auteur, de mythe, de personnage) ou d'un titre peut renvoyer à de multiples textes. Qu'on prononce le nom d' Électre et surgissent Sophocle, Euripide, Voltaire, Giraudoux, Sartre, Yourcenar... L' intertexte est dilué, il devient presque interminable» (Samoyault, 2001: 44).

Um convívio especial com a poesia do heterónimo pessoano Alberto Caeiro ou com alguns dos versos de *O Guardador de Rebanhos* é, de igual modo, aqui promovido, sugerindo simultânea e inevitavelmente o regresso a alguns dos episódios do hipotexto bíblico.

No conto «O menino Jesus não quer ser Deus» a presença de uma personagem infantil rebelde com o nome de Alberto Caeiro motiva, pois, uma leitura de raiz intertextual e conduz a um regresso à obra do autor dos poemas de *O Guardador de Rebanhos*. Trata-se de um percurso de leitura que certamente o leitor infanto-juvenil, dada a sua limitada competência intertextual, não concretizará, mas que acaba por abrir outras possibilidades receptivas e outros níveis de descodificação. Como afirma o próprio MAP[13], neste seu «(...) primeiro livro infantil lá está também, em lugar de óbvia e (des)respeitosa notoriedade, Alberto Caeiro (...)» (Pina, 2000b). Esta evocação explícita, a par da própria construção sintáctica do discurso (dominado pelo polissíndeto, criando, por vezes, a ilusão de discurso «natural», uma das marcas da poesia do heterónimo pessoano em questão), bem como a própria configuração psicológica do Menino Jesus, em particular o seu desejo de «fuga» ao divino, reitera abertamente a ligação matricial do texto de MAP a um dos textos poéticos que integra o livro póstumo de Alberto Caeiro a que aludimos. Trata-se do oitavo poema[14] de *O Guardador de Rebanhos*, texto irreverente (como o do MAP) e reflexo do anti-catolicismo pessoano – como destaca José António Gomes (Gomes, 2006: 107) –, um texto que tematiza a fuga do céu do Menino Jesus, a «Eterna Criança» que passa a viver uma vida feliz com o sujeito poético na sua aldeia. A propósito da ideia de Cristianismo na obra de Pessoa, Jacinto do Prado Coelho evoca o poema em questão e regista a seguinte nota:

> No «Poema de um Guardador de Rebanhos» (*Poemas*, pp. 30-37), Caeiro critica os dogmas católicos e a história do Menino Jesus em nome de um bom senso rudimentar e de um amor instintivo à Natureza. (...) Certo é que Pessoa declara algures: «escrevi com sobressalto e repugnância o poema oitavo do "Guardador de Rebanhos", com a sua blasfémia infantil e o seu antiespiritualismo absoluto». (*Obra poética*, Aguilar, 1ª edição, p. 131) Mas até que ponto essa «repugnância» foi realmente experimentada? A declaração não invalida, de qualquer modo, a ausência de espírito cristão no conjunto da obra pessoana. (Coelho, 1987: 174)

Se a figura heteronímica que MAP coloca no espaço ficcional do conto em análise se afigura como o reverso do religioso e do espiritual, ela espelha simultaneamente a

---

[13] Curiosamente, conforme recorda em entrevista incluída em *Dito em Voz Alta*, MAP afirma que Pessoa o marcou profundamente, principalmente a poesia de Alberto Caeiro e a do ortónimo, acrescentando «Cheguei a escrever um volume (um "falso verdadeiro", dir-se-ia hoje) de *Novos Poemas de Alberto Caeiro...*» (Pina, 2007: 16).

[14] Este poema foi publicado na revista *Presença* (Zenith, 2004: 239).

vivência pessoana da «pura e directa sensação» (Zenith, 2004: 233), na expressão de outro heterónimo, Thomas Crosse, como regista Richard Zenith.

Na verdade, o texto de MAP, como o de Alberto Caeiro, congrega elementos muito variados do texto bíblico, como se reflecte naturalmente, de modo explícito, nos nomes das personagens Jesus, S. José e Virgem Maria, figuras que são aqui alvo de um processo de dessacralização[15]. Outro exemplo disso é a referência a uma pomba «muito branquinha que levantava voo, fugia» (Pina, 1973: 23-30), ave que, ao longo de toda a simbologia judaico-cristã, representa a graça, pureza, a simplicidade, a paz, a harmonia, a esperança e a felicidade reencontrada (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 533). Na Bíblia, o Espírito Santo surge, com frequência, representado em forma de pomba, «como na Anunciação, nas representações da Trindade e em cenas da inspiração divina» (Biedermann, 1994: 307). Recorde-se, por exemplo, que no baptismo de Jesus, no rio Jordão, o Espírito de Deus «descendo como pomba» (Mateus, 3: 16) paira sobre a sua cabeça. Ainda neste âmbito, o das conexões hipotextuais ao texto bíblico, acrescente-se a evocação paródica do milagre dos Doutores – Evangelho de S. Lucas, 3: 39 («O Menino Jesus no meio dos doutores») –:

> Foi ter com Virgem Maria. Mas ela disse-lhe:
>
> – Agora já és Deus, e pronto. (...) E agora vai estudar porque amanhã tens que ensinar os doutores da lei.
>
> O menino Jesus ficou muito triste e nessa noite não estudou nada. O milagre dos doutores por pouco ficava estragado. (Pina, 1973: 22-23)

À semelhança do que se constata nos dois primeiros textos da colectânea, no conto em análise, os nomes das personagens (Jesus, S. José, Virgem Maria e Alberto Caeiro) desempenham uma função determinante ao nível da dimensão intertextual de que se reveste esta narrativa, testemunhando, portanto, a incidência do texto bíblico na narrativa de MAP. Mas este texto matricial surge ainda, em *O País das Pessoas de Pernas para o Ar*, intertextualmente redimensionado de uma outra forma: através da presença, no segundo conto, de uma figura animal personificada e baptizada de modo sugestivo. Trata-se de Noé, nome de herói bíblico do Velho Testamento[16], que é, no

---

[15] Tal como, em certa medida, acaba por suceder em *O Cavalinho de Pau do Menino Jesus*, conto de Natal de MAP publicado, em 2004, pelo *Expresso*.

[16] Destaque-se a edição, em língua portuguesa (Ambar, 2005) e preferencialmente dirigida ao leitor infantil, deste episódio, comummente conhecido como «A Arca de Noé», com texto de Heinz Janisch e ilustrações da premiada (Prémio Hans Christian Andersen em 1990) austríaca Lisbeth Zwerger. Esta obra obteve a nomeação «Melhor Livro do Ano» do New York Times, em 1997, bem como a de «Livro Notável para Crianças» atribuída pela Associação Americana de Bibliotecários, em 1998, e, ainda, o prémio «Fita Azul» concedido pelo *Bulletin of the Center for Children's Books*.

texto de MAP, um peixe[17] vermelho que apenas pretende agradar a uma menina. A sugestividade deste nome pode, ainda, ser antevista na própria ligação ao elemento aquático, que, neste conto do autor de *Gigões & Anantes*, como no célebre episódio do Dilúvio[18], é fundamental. Veja-se que, na narrativa em questão, a água, *habitat* natural do peixe Noé, lançada, após a morte deste, sobre a sua «campa», parece funcionar como fonte / «água da vida» (Biedermann, 1994: 17) ou como elemento desencadeador da germinação sublime e imprevisível de uma flor[19] vermelha. A indefinição da espécie desta flor, associada ao facto de ser vermelha, ao próprio contexto de redacção desta obra (como sublinhámos, no período imediatamente anterior à Revolução de 1974, momento «dominado» por uma flor, os cravos, também vermelhos) e, mesmo, ao nome com que é baptizada – Alice Lidell –, abre, aqui, a possibilidade de identificar, no desfecho da narrativa, uma especial e bem escondida configuração ideotemática que tem como pano de fundo os tópicos da subversão, da liberdade, da esperança numa renovação vital ou numa regeneração[20] e até da aceitação da diferença. Com efeito, este tipo de matizes e de dimensões simbólicas do conto ressaltam, logo desde o início, pela presença do peixe vermelho, cor ambivalente, mas muito sugestiva, que pode ser associada positivamente com a vida e com a esfera das emoções (Biedermann, 1994: 387), bem como com a acção, o encorajamento, a provocação e a libertação (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 686-687).

Refira-se, ainda e no âmbito das leituras de índole intertextual que o texto de MAP prevê, a presença de alguma coisa da narrativa «panfleto mágico em forma de romance» intitulado *Aventuras de João Sem Medo*[21], de José Gomes Ferreira (1900-1985). Com um enredo que se estende ao longo de 15 capítulos, esta obra de José Gomes Ferreira, à

---

[17] Importa referir que a própria simbologia do peixe se estende, também, à tradição cristã: «A palavra grega Ichtus (= peixe) foi, com efeito, tomada pelos cristãos como um ideograma em que cada uma das cinco letras gregas era vista como a inicial de outras tantas palavras que se traduziam por: Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador, Iesus Christós, Theou Uios Soter. Daí as numerosas representações simbólicas do peixe nos antigos monumentos cristãos (em especial funerários)» (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 516).

[18] *Génesis*, 6:13, 7:17, 8:1.

[19] No contexto interpretativo deste conto, o facto da flor poder identificar-se com o «simbolismo da infância e, de certa forma, com o do estado edénico» (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 329) parece revestir-se de um importante significado.

[20] Recorde-se que «a água é símbolo de regeneração» (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 43).

[21] Esta obra, publicada originalmente em folhetim nos anos 30 do século passado, sob o pseudónimo de O Avô do Cachimbo no semanário infantil *O Senhor Doutor*, reformulada e reeditada em livro em 1963, teve como título *Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo*. Apenas na sua segunda edição, dez anos mais tarde, viria o autor a elidir do seu título o adjectivo «maravilhosas» e a juntar-lhe o subtítulo «panfleto mágico em forma de romance».

qual curiosamente MAP dedicou já um ensaio[22], tem início com a partida do destemido herói da sua terra natal, a aldeia de Chora-Que-Logo-Bebes, e vai crescendo em torno de um conjunto de peripécias, de aventuras e desventuras, de encontros com figuras e espaços inusitados, sendo, fundamental, neste relato, o processo de «subversão paródica» (Pires, 2005: 171) a que uns e outros são submetidos, um percurso criativo em que é possível detectar, por exemplo, marcas surrealizantes. No contexto da análise do conto de MAP, importa destacar, da obra «viva e rebelde» (Pina, 2003) de José Gomes Ferreira, o sétimo capítulo, «A Cidade da Confusão». Recorde-se que, neste momento da narrativa, o protagonista acorda e depara com um homem dominado por uma «expressão que podemos classificar de "espanto do avesso"» (Ferreira, 1980: 66). Rapidamente, João Sem Medo percebe que se encontra num «país às avessas» (ibid.: 66), onde «no ar voam os automóveis, os eléctricos, os comboios, os trens, os metropolitanos! Os aviões são para viajar debaixo da terra. Aqui e em toda a parte» (ibid.: 68). Além disso, os habitantes daquela cidade «andavam de pernas para o ar, usavam gravatas na cintura, cintos no pescoço, galochas nas mãos e luvas nos pés» (ibid.: 69).

Fundamental, também no primeiro conto de *O País das Pessoas de Pernas para o Ar*, similarmente ao que, aliás, se verifica no romance de José Gomes Ferreira aqui evocado, é o tópico da viagem, aspecto duplamente configurado no texto de MAP, pela recriação da viagem «circular» (com ida, volta e regresso ao local de partida) de Fausto, desde o seu «país de marinheiros» até ao «país de pernas para o ar», uma incursão inicialmente ou num primeiro momento solitária e, ainda, pela viagem de regresso da mesma personagem, que representa simultaneamente, para o seu novo amigo George, uma partida de descoberta, sem regresso ao seu país. É, pois, a viagem que proporciona a uma e a outra personagem o contacto com o inusitado ou com uma nova experiência[23], a celebração da amizade e, em última instância, o convívio com a diferença, uma das linhas temáticas mais relevantes de *O País das Pessoas de Pernas para o Ar*.

Os cruzamentos dialógicos ou intertextuais a que nos referimos reflectem, antes de mais e em larga medida, na linha do que preconiza Joana Matos Frias (Frias, 2000), o desprezo de Manuel António Pina pela cisão do universo da literatura (portuguesa) para a infância. Distinguindo-se, assim, pela congregação, num mesmo espaço ficcional, de várias vozes literárias, os contos de *O País das Pessoas de Pernas para o Ar*

---

[22] PINA, Manuel António (28 de Agosto de 2003). «Uma obra viva e rebelde». *Visão* 547. Retirado de http://visaoonline.clix.pt/paginas/Conteudo.asp?CdConteudo=32450 no dia 19 de Junho de 2004.

[23] Note-se que, do ponto de vista simbólico, a viagem pode exprimir «um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas, mais ainda do que de deslocação local. Segundo Jung, indica uma insatisfação, que leva à procura e à descoberta de novos horizontes (...). Através de todas as literaturas, a viagem simboliza, portanto, uma aventura e uma procura, quer se trate de um tesouro ou dum simples conhecimento, concreto ou espiritual. Mas esta procura não é mais do que uma busca e, na maior parte das vezes, uma fuga de si mesmo» (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 692).

contribuem para a diluição de fronteiras construídas a partir da estipulação rígida ou artificial de um destinatário específico, determinado pela faixa etária. Contraria-se, pois, implicitamente a noção de que existe um «leitor natural, assim como não há um contrato de *leitura natural*, inscrito nestes textos» (Silvestre, 2008) e oferece-se, como preconiza Rui Marques Veloso, «uma fruição de níveis distintos» (Veloso, 2007) a crianças e a adultos.

A «liberdade livre», como o próprio autor gosta de referir a propósito do «território» da criação literária (Pina, 2007: 37), ao nível das associações discursivas, em particular da sua componente lúdica, e da própria construção diegética, que se desvia de alguns dos modelos habituais da literatura «para» crianças (basta pensar, por exemplo, na opção por desfechos deceptivos), proporcionam ao receptor de *O País das Pessoas de Pernas para o Ar* um contacto com um universo marcadamente permissível, descomprometido, original e criativo que, é, afinal, profundamente aliciante e formativo.

Outro aspecto a destacar consiste na expressividade da componente pictórica, assinada por João Botelho, ilustrador, designer gráfico e cineasta, também responsável pelo registo visual de outras obras de Manuel António Pina, designadamente das duas que se seguiram à obra em análise, *Gigões & Anantes* (1974) e *O Têpluquê* (1976), e, ainda, de *Os 2 Ladrões* (1983) e, mais tarde, de *Histórias que me contaste tu* (1999). As ilustrações de J. Botelho, evidenciando uma notória qualidade estética, pela especial volumetria e pela contrafactualidade das posições em que surgem representadas as figuras, colaboram de forma estreita com o texto de Manuel António Pina, recriando os seus universos narrativos e alargando alguns dos seus sentidos simbólicos e das suas sugestões metafóricas. De assinalar, na reedição datada de 2007, o respeito pelas ilustrações da publicação original.

Os percursos de leitura avançados nesta abordagem procuraram provar que *O País das Pessoas de Pernas para o Ar* é uma obra emblemática e aliciante do ponto de vista da recepção literária. Se, para nós, bastaria o facto de esta constituir a primeira incursão de MAP no universo da literatura infantil, tenha-se também em conta, como sublinhámos, o ano em que veio a lume (1973) e, ainda, muito particularmente, o facto de esta acabar por anunciar algumas das notórias mudanças que, no referido domínio literário, se verificaram após o 25 de Abril de 1974. As opções estéticas a que aludimos durante a nossa abordagem de *O País das Pessoas de Pernas para o Ar* reforçam a noção de que – como, aliás, não se cansa de lembrar o próprio poeta – «a boa literatura infantil é a que é também boa literatura «para» adultos, isto é, é a que é boa literatura «tout court» (Pina, 2000a: 3).

Bibliografia

BIEDERMANN, Hans (1994). *Dicionário Ilustrado de Símbolos*. São Paulo: Melhoramentos.

CARPENTER, Humphrey e PRICHARD, Mari (2005 [1984]). *The Oxford Companion to Children's Literature*. Oxford: Oxford University Press.

CARROLL, Lewis (2000). *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas e Alice do Outro Lado do Espelho*. Relógio d' Água (ilustração de John Tenniel).

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (1994). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema.

COELHO, Jacinto do Prado (1987). *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. 9ª ed. Lisboa: Editorial Verbo.

DIOGO, Américo Lindeza (1994). *Literatura Infantil. História, Teoria, Interpretações*. Porto: Porto Editora.

FERREIRA, José Gomes (1980). *Aventuras de João Sem Medo*. Lisboa: Moraes Editores.

FRIAS, Joana Matos (Abril de 2000). «Manuel António Pina no País das Pessoas de Pernas para o Ar». *Malasartes* 2, 6-8.

GOMES, José António (2006). «Caeiro e Nobre contados às crianças? Literatura "destinada" à infância e não só». In *Avanços, Recuos. Leituras de Prosa e Poesia em Português*. Porto: Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto, 101-111.

NOBRE, António (2001 [1989]). *Só*. Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses. Lisboa: Ulisseia (introd. por Maria Ema Tarracha Ferreira).

PINA, Manuel António (Abril de 2000a). «"Escrevo. Acho eu, para mim, isto é, para outros"» (entrevista por José António Gomes). *Malasartes* 2, 3-5.

(Março de 2000b). «À poesia pouco mais é dado dizer do que o silêncio do mundo» (entrevista por Osvaldo Silvestre e Américo Lindeza Diogo). *Ciberkiosk* 9. (Retirado de http://www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk9/entrevistas/pina.html no dia 20/07/2004).

(28 de Agosto de 2003). «Uma obra viva e rebelde», *Visão* 547. (Retirado de http://visaoonline.clix.pt/paginas/Conteudo.asp?CdConteudo=32450, no dia 19 de Junho de 2004).

(1973). *O País das Pessoas de Pernas para o Ar*. Porto: A Regra do Jogo (ilustrações de João Botelho) (4 ª ed. – 2007. Coimbra: Pé de Página).

(2007). *Dito em Voz Alta (Entrevistas sobre literatura, isto é, sobre tudo)*. Coimbra: Pé de Página.

PIRES, Maria da Natividade Carvalho (2005). *Pontes e Fronteiras. Da Literatura Tradicional à Literatura Contemporânea*. «Colecção Universitária». Lisboa: Caminho.

SAMOYAULT, Tiphaine (2001). *L' Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris: Éditions Nathan.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel (2008). «Notas sobre a obra infantil de Manuel António Pina (1)». (Retirado de http://olamtagv.wordpress.com/2008/02/11/notas-sobre-a-obra-infantil-de-manuel-antonio-pina-i/, no dia 19 de Março de 2008).

WEBB, Jean (2002). «Alice as subject in the logic of Wonderland». In THACKER, Deborah Cogan e WEBB, Jean. *Introducing Children's Literature. From Romanticism to Postmodernism*. London/New York, 63-69.

ZENITH, Richard (2004). «Caeiro Triunfal». In CAEIRO, Alberto. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 227-262.

Resumo: Obra seminal da escrita de Manuel António Pina vocacionada para a infância e a juventude, *O País das Pessoas de Pernas para o Ar* (1973) é um dos raros exemplos literários com destinatário explícito em que uma competência intertextual ou o «intertexto leitor» é determinante do ponto de vista receptivo e dos vários níveis de leitura que o texto possibilita. Neste ensaio, procura-se dar conta de algumas das experiências receptoras proporcionadas pelos contos da colectânea mencionada, procurando interpretar os percursos criativos que se inscrevem e/ou que rompem com a tradição da literatura infantil.

Abstract: *O País das Pessoas de Pernas para o Ar* can be considered a seminal book among Manuel António Pina's literary work dedicated to children and young readers. Moreover, it represents an uncommon example of a work that prescribes an explicit addressee whose intertextual competence is decisive, specifically regarding the reception and the different levels of reading embedded in the text. This article deals with aspects pertaining to the distinct receptive experiences provided by the four short narratives collected in *O País das Pessoas de Pernas para o Ar*, aiming to understand and distinguish the creative ways/trends that either corroborate or depart from the tradition of children's literature.

O conto brasileiro na 49ª. edição do Prêmio Jabuti

Luiz Gonzaga Marchezan

FUNDUNESP/UNESP

Palavras-chave: literatura brasileira, conto, intertextualidade, epifania.

Keywords: Brazilian literature, short story, intertextuality, epiphany.

Arthur O. Lopes (n.1950), em *A casa de minha vó e outros contos exóticos* (2006), primeiro contista premiado pelo Jabuti de 2007, mostra-se um ficcionista do contingente. O senso de cálculo de Poe é a meta do contista gaúcho na montagem do volume vencedor dos melhores contos do Jabuti de 2007.

A casa de minha vó e outros contos exóticos constitui-se de doze contos em que o sexto entre eles, «A casa de minha avó», sobrepõe-se aos demais. Nele, os avós são reconhecidos pelo neto, narrador e personagem, como oráculos, mediadores, para o protagonista, do mundo em que vive. Assim, com a avó, o protagonista aprende acerca da prudência e do bom senso, comportamentos tradicionais que não praticará; exercerá os ensinamentos do avô, o do xadrez, o do jogo e o do modo como deve ser escrito um livro de contos.

Ao lado disso, também para o ofício de escrever, recomenda o avô ao seu neto: «É preciso ter paixão e imaginação [...]» (Lopes, 2006: 59). O avô do protagonista morre no cinema, de um ataque cardíaco, como o protagonista do primeiro conto do livro: «Cine Avenida».

Planejamento, unidade, paixão e imaginação leva-nos para os moldes da trama de E.A. Poe. Assim como no ficcionista norte-americano, lemos em A.O. Lopes dois dos procedimentos da narrativa do autor de «O retrato oval», integralmente incorporados:

1 – imagens concretas para a definição das sensações narradas;
2 – uma história extratemporal, voltada para mapas, manuscritos, enigmas e vivida por uma personagem inquieta.

A. O. Lopes cria, com liberdade, sua expressão literária para a representação do mundo narrado. Como em Poe, suas personagens têm vontade e querer, conforme no imaginativo sétimo conto, «O Apocalipse», em que o protagonista, após chegar a uma cidade e com ajuda de mapas, contracena com os quatro cavaleiros do Apocalipse, num enredo em que a contingência do fantástico é mediada por um professor de filosofia com inclinações para o sacerdócio. O destino do mundo, no conto acima, encontra-se nas mãos dos quatro cavaleiros do Apocalipse; no segundo conto, o destino do protagonista está resumido a sua sorte num jogo de xadrez, quando salvo pelo cavalo, ou no azar do mesmo protagonista, num momento de guerra (entre chimangos e maragatos), em que seu cavalo, machucado, facilita a execução do cavaleiro. No terceiro conto, o destino da personagem encontra-se numa dança.

As pulsões do horror, que A.O. Lopes também lê em Poe, fixam-se no quarto conto do livro: «Como bater numa criança». Entre o horror e o inusitado, o escritor opta pela representação de um inusitado horror e, assim, Dr. Figueira, o perito em empalhamento de animais, quando fora da sua função, compra, em lojas especializadas, crianças para sová-las. Estas, por sua vez, profissionais, vêem tal violência com normalidade e própria para a formação do seu caráter.

Os excessos, o não habitual, como em Poe, levam um executivo ao delírio, quando ao ler o seu jornal, no conto quinto, «O corsário», imagina-se numa aventura no interior de tal embarcação. A aventura passa por luxúria, sexo, cenas grotescas e pela procura de um tesouro através de mapa.

«Nos subterrâneos» conduz a personagem e, então, autonomeado autor do livro, a se deparar, enquanto lê no seu quarto, com seres fantásticos que optam por habitar o seu armário. Trata-se de um armário da casa da sua avó. O armário é entrada para uma rede subterrânea, um labirinto, «que descia para as fundações da casa». Trata-se da casa do avô e da avó, falecidos, povoada de fantasmas e pelo «esdrúxulo gosto que a vida tem pelo inusitado e pelo exótico» (Lopes, 2006: 120). A casa dos avós é a casa que situa o fabulário do autor a partir da sua auto-representação ficcional. A casa dos avós é o finca-pé de um ficcionista que, do seu interior, aproxima-se do imaginário, soltas memórias, lugares a partir dos quais se afasta da religião e experimenta suas intenções próprias, como no décimo conto: «O dia em que eu matei Deus».

As intenções próprias do protagonista autor encontram-se, no décimo primeiro conto, novamente mapeadas numa cidade, agora, para a descoberta da mulher, da sua sensualidade. Desse modo, de um lado, temos a identidade feminina e, de outro, a de uma cidade, outra descoberta mapeada, agora, fora dos alicerces da casa da avó. Esse

conto liberta o discurso amoroso utilizado no oitavo conto: «A via crúcis do amor», entre um homem devasso e uma mulher que tudo suporta, até o momento em que o entende para convertê-lo. Lemos, assim, mais uma vez, Poe, nos seus motivos preferidos e entre extremos, o do amor submisso, ao lado, mais outra vez também, da encruzilhada de destinos, povoados novamente pela obsessão desse livro de contos de A.O.Lopes, os mapas.

Diante de onze contos mapeados, convencionalmente representados e calculados por A.O.Lopes, qual o cálculo da literatura desse autor para tal convenção? Qual é o cálculo de A.O.Lopes para a sua ficção? Temos, assim, o décimo segundo conto: «Da literatura», momento em que o ficcionista, conforme esse seu conto, eixo de suas proposituras literárias, o de número doze do livro, elogia, citando-os, os escritores Poe, Kafka e Borges.

A.O.Lopes busca em Poe, como procuramos demonstrar, sua originalidade na construção de um texto de ficção. Poe tem uma tese em meio a uma combinação de incidentes contingenciais. Acreditamos que Kafka e Borges procuram o mesmo com a sua ficção. A diferença é que, em Poe, seus argumentos transformam-se numa forma de narrar; em Kafka e Borges, seus argumentos são a sua maneira de narrar, praticamente sem forma, num sentido quase literal, em que transparecem tanto o kafkiano como o borgeano. A.O.Lopes, o supostamente dividido, recorre aos cálculos narrativos de Poe, recobertos com as variantes narrativas, paródicas, estereotipadas de Borges. De Poe, manipula, intermitentemente, um duplo: o embate entre a memória e sua representação ficcional. De Kafka retirou o insondável, o abissal, bem presente nas suas metáforas espaciais, também presentes em Borges e Poe, em labirintos e mapas. Kafka, com naturalidade, pouco explicita, sintática e semanticamente, acerca do seu universo narrado e, para o nosso assombro, leva-nos para os limites da linguagem e do pensamento humanos. De Borges, tem, por fim, as histórias do seu livro como um duplo das já contadas, nos moldes como contou as suas, lidas a partir dos livros lidos na casa dos avós.

João Anzanello Carrascoza (n.1962), segundo contista premiado pelo Jabuti de 2007, não está próximo de Poe, ou de Kafka, nem mesmo de Borges. Persegue, ao seu modo, no modo de construir o seu texto, uma originalidade, na maneira como tenciona o imprevisto, e de modo epifânico.

Carrascoza, no laureado *O volume do silêncio* (2006), depara-se com o melancólico, na maneira como, no interior das suas histórias, crianças e adultos defrontam-se com o mundo. O tema da infância perpassa onze dos dezessete contos do livro. Os restantes ficam para a representação da vida familiar, que não deixa de incluir a criança. Os cronotopos bakhtinianos do encontro e do desencontro, assim, melancolicamente, tencionam os dezessete contos, reunindo, no âmbito da epifania, os universos infantil e adulto. João Anzanello Carrascoza realiza, desse modo, a mímese como a expressão

que presentifica algo que está ausente e que se faz percebida por epifania. Para Arthur Oscar Lopes a imitação está em descrédito e seu texto não nos aproxima de uma realidade imediata. Carrascoza, melancólico, contempla a memória e dela quer revelações. A contemplação estética que João Anzanello Carrascoza realiza no universo que narra prevê a empatia do seu leitor; o ficcionista coloca-se nas circunstâncias e situação do outro. A empatia é uma atitude que aproxima o sujeito que quer promovê-la do objeto empático, sem distanciamento. É o autor, numa entrevista, que nos diz:

> Creio que é fundamental a publicação de obras que compreendam o universo dos jovens, sob pena de eles se afastarem dos livros e, aos poucos, deixarem de ser leitores. Quem não lê deixa de mergulhar no mundo da poesia, alija-se do prazer intenso que só uma leitura proporciona. (Carrascoza, 2002)

O volume do silêncio (2006), como dissemos, em seus dezessete contos, dramatiza, para o jovem, leitor visado de Carrascoza, temas circunscritos à vida em família, anterior e posterior à juventude. O da infância, como já observamos, fica com onze deles, todos no âmbito dos limites claros da vida infantil diante da solidão, da inquietação perante o enigma do mundo e dos múltiplos impulsos afetivos próprios da criança.

A ficção de João Anzanello Carrascoza, dessa maneira, nos limites de uma epifania, trabalha com a representação da memória metonímica. Em *O volume do silêncio* (2006), a epifania mostra-se atravessada pela voz onisciente de um narrador que argumenta em torno de experiências exemplares, num tempo rastreado de uma maneira não linear e por implicações entre as partes de um todo, que fixam, dramatizam, traços temporais diferentes, de tempos diferentes, o das lembranças significativas e verossímeis, dadas como numa sucessão de quadros, os cronotópicos quadros dos encontros e desencontros.

O narrador onisciente de Carrascoza, do ponto de vista do presente da narração, encontra-se imerso na disposição de rememorar; conduz o fio do tempo perdido, o que lhe possibilita, ao recordá-lo, selecioná-lo através de suas metonímias memoráveis: o vidro, o pião, o vaso azul, o galo, o rio, etc. A memória, assim ordenada, por metonímias, quer revelações, porém, não lemos essa peripécia interior à mente do protagonista, apenas a expressão de emoções, sensações – da vida interior relacionando-se com a exterior, no âmbito dos cronotopos dos encontros e desencontros, suportes da epifania.

Em «O menino e o pião», como exemplo da primeira vertente da contística do volume, um menino, com pião e seu cordel nas mãos, sentado à escada da entrada da sua casa, aguarda seu pai retornar do trabalho. A falta de luz do cair da tarde e o silêncio dessa mesma tarde, contrastam com o momento iluminado do menino, alegre, inquieto com a espera. Entre a chegada, o descanso do pai, que antecede o seu banho e deste até o jantar, o menino, como um pião, gravita em torno de seu pai, momentos em que ambos se tocam e trocam olhares.

O cronotopo tece, assim, para a epifania, as relações que agregam, para a narrativa, o tempo e o espaço para a representação da recordação; possibilita ao discurso literário uma entoação que lhe proporciona, de acordo com Bakhtin (1988: 224), a «reversibilidade de momentos» e a sua «possibilidade de transferência» para o espaço epifânico da narrativa, diante do poder absoluto de um acaso, contingencial, que configura, no tempo e no espaço, a epifania determinante na ficção de João Anzanello Carrascoza.

«Duas tardes», no segundo exemplo da direção tomada pelas narrativas de *O volume do silêncio* (2006), traz o encontro entre dois irmãos – Antonio e Pedro, que há muito não se viam. Antonio é viajante e Pedro cozinheiro. Antonio surge diante de Pedro, na cozinha do restaurante em que trabalha seu irmão, em meio a uma nuvem de vapor do paneleiro. Pouco conversam. Entre os dois, a recordação de uma pesca que juntos fizeram quando meninos, num rio, com muito sol. A cozinha exala tempeiro; no ambiente de fora da cozinha, o externo, muito sol. Antonio come um peixe que o irmão lhe serve. E, assim, no espaço do encontro, celebra-se o da recordação, com peças de seu cenário: sol e peixe. A despedida, como o reencontro e todos esses anos de desencontro, silenciosa.

O volume do silêncio (2006) constitui-se numa antologia de contos que reúne uma seleta de narrativas de quatro outros livros de João Anzanello Carrascoza. O fabulário de Carrascoza opta pelo verossímil. O verossímil tem uma função motivada; quer dar visibilidade para algo legível e crível do mundo. Interessou-nos a análise dos procedimentos criadores da semelhança, dramatizados a partir de comportamentos flagrados nos universos infantil e adulto; na expressão daquela semelhança, na sua equivalência, com diferença, que transparece nas arquiteturas da epifania e do cronotopo.

Quando uma obra não fala diretamente de experiências humanas, quando sua composição não se faz de modo auto-referente, ela toca, preponderantemente, o sublime ou o bizarro. E, no caso, temos o universo de *A casa de minha avó e outros contos exóticos* (2006). Ou, conforme Bakhtin (1988: 225):

> O exotismo pressupõe uma intencional contraposição do estranho com o familiar, nele o insólito daquilo que é alheio é realçado, por assim dizer, é saboreado e minuciosamente representado pelo que é subentendido, habitual, conhecido.

A questão da imagem literária divide, portanto, aqui, contistas e contos que mantêm, digamos, no processo da leitura da sua produção, referências conhecidas ou inusitadas para o seu leitor, da sua experiência de leitura, ou insólitas, estas, imersas num jogo inusitado e híbrido entre tantas outras imagens desconhecidas e conhecidas, que o mundo dos desejos procura dar acesso à verdade. Dá-se esse jogo, exatamente, entre os mundos vivido e o dos desejos, nestes, momentos em que o onírico vela e desvela. Assim, passamos a ler os objetivos dos sujeitos que escrevem e os objetos da sua escrita

nas dimensões de um imaginário, de uma trama de fantasias, a partir das posições que escrevem, sua língua e literaturas que lêem. A imagem literária é ficção, algo que pode ou não ter decalque nos limites legíveis das imagens conhecidas e reconhecidas no âmbito da realidade imediata. Imaginário, de acordo com Barthes (1975: 128), pode significar «aquilo que não se pode escrever sem a condescendência do leitor».

A.O.Lopes é um leitor de Borges, este, leitor de Poe. Entre os três, com diferenças, o gosto por argumentos extratemporais. Para eles, o mundo é de palavras e o tempo é sucessão, labirinto. Como Poe e Borges, A.O.Lopes simula, pela memória cultural, uma ligação da sua literatura com a tradição, porém, as verdades narradas surpreenderão sempre, labirínticas que serão.

Trata-se de outro tipo de memória a representada pela ficção de Carrascoza. Embora num volume de silêncio, a memória humana ganha expressão na sua literatura ligada a uma idéia de recordação e por meio de alguém que recorda, sabe recordar, mostra-se envolvido com o memorável. O memorável, no caso, não se confunde com o verdadeiro, situação densamente trabalhada pela versão literária que João Anzanello dá à memória, isto porque, a sua constatação, epifânica, pelos sentimentos, de algo sensível, encontra-se representada por mobilizações enunciativas no âmbito da produção de um pensamento sensível, dissolvido, inicialmente, no tempo, por sensações e reunido, depois, com um novo conteúdo, em percepções permeadas pela recordação. O memorável em João Anzanello Carrascoza tem a freqüente mediação da enunciação, que faz, silenciosamente, determinantes conexões; monta idéias, combina-as. Afinal, há algo inescapável na produção da literatura: combinar e seqüenciar narrativas.

A literatura constitui-se num lugar de metamorfoses, de transformações. O seu texto, por isso, subjuga as categorias da ficção. Conforme reflexão de Teixeira Coelho (2007): «Conteúdos precisam de forma [...] O significado precisa de um significante [...] O imaginário precisa de expressão, precisa instituir-se».

Menalton Braff (n.1938) ganhou o Jabuti do ano de 2000, com os contos de *À sombra do cipreste* (2000). Em 2007 foi finalista daquele prêmio com *A coleira no pescoço* (2006). O drama de existir, nos vinte contos desse volume de Menalton Braff, passa pela configuração da liberdade interior das suas personagens, na forma velada como ela é representada, diante do titubeante desdobramento dos comportamentos da vontade e do prazer dos seus protagonistas.

O existir, na ficção de Rubem Fonseca (n.1925), não é dramático: a vontade e o prazer, para as suas personagens, não têm limites e os embates dão-se naturalmente. Em *Elas e outras mulheres* (2006), nos seus vinte e sete contos, as personagens são movidas por estímulos que não despertam afinidades, relações de afeto e, dessa maneira, naturalizam um comportamento truculento na maneira como, libertas da afetividade, elas atribuem sentido ao que bem entendem diante do que fazem.

O drama de existir está no modo como o sujeito se porta diante do que lhe aparenta objetivo e subjetivo, o drama que move a sua liberdade. As personagens de Rubem Fonseca não são livres, são sozinhas; a sua liberdade é física, o que leva sua autonomia pessoal ao extremo, ao extermínio sem culpa do seu semelhante. O seu individualismo extrapola as regras da convivência humana. Desse modo, a narrativa de Rubem Fonseca aproxima, de modo frontal, o leitor de uma combinação de acontecimentos narrados sem motivos intermediários; são contínuos e sempre distorcidos, estranhos e, por excesso, afirmam-se na narrativa com truculência.

Charles Kiefer (n.1958) foi finalista do Jabuti 2007 com o livro de contos *Logo tu repousarás também* (2006) – dezesseis narrativas curtas que trazem histórias realistas e fantásticas. O contos de Kiefer caracterizam-se, de início, pelo assentamento de seu ritmo, que fixa o clímax da narrativa em relação ao seu fecho. Para isso, ação, diálogos e cenas dramáticas funcionam num estilo direto, exato, com sobreposições dos tempos presente e passado, mediados por um narrador incisivo, ora em primeira, ora em terceira pessoa, ora, até, com dicção autobiográfica. Neste momento, «Rosa Rosarum», penúltimo conto da coletânea, traz passagens da tese de doutorado do seu criador: *Invenções e fontes de Jorge Luís Borges*, trabalho filiado à Ecdótica, em que o método hermenêutico busca a composição da forma paródica dos contos do escritor argentino. De acordo com Kiefer (2006: 95), no seu trabalho acadêmico, orientado por Regina Zilberman: «[...] descrevo o que, na obra do escritor argentino, é inventado e o que é real».

A questão da ausência de limites temporais na narrativa de Borges, da presença, por contrapartida, do infinito, do fantástico, aproxima o conto do ficcionista argentino de uma história com múltiplos caminhos e estes da metáfora espaciotemporal do enigma, como no caso dos contos de Kiefer. O mundo, para Borges, como dissemos, é de palavras. Neste mundo, para ele, sempre houve o tempo, a sucessão. O corpo, o visível, não tem valor. A sua literatura inventa tempos, destrói o cronológico, promove a variedade temporal. Assim, a presença das coisas no mundo real nada valem.

Contos de Pedro (2006), selecionado como finalista do Jabuti 2007, reúne nove contos de Rubens Figueiredo (n. 1956); sete deles, com mais de trinta páginas; em todos eles, o nome do protagonista é Pedro. Se, de um lado, Figueiredo alonga os seus contos em suas páginas, do outro, dada sua preferência esmerada por aquela forma literária, procura aglomerar os seus motivos em torno de um núcleo temático dramatizado em imagens obsessivas, voltadas para uma personagem com um único nome. Rubens Figueiredo, para isso, configura, para os seus contos, uma espacialidade asfixiante, ao lado de doenças, mutilações e da incomunicabilidade, que se associam em narrativas que contam alegoricamente a fragilidade do homem contemporâneo, o que constitui exatamente no núcleo dos seus contos alongados.

Autran Dourado (n.1926) foi finalista no Jabuti 2007 e o vencedor, em 2008, do Prêmio Machado de Assis, pelo conjunto da sua obra, láurea concedida pela Academia Brasileira de Letras desde 1911.

A idéia de conjunto, de fato e não por acaso, envolve a obra de Waldomiro Autran Dourado.

O senhor das horas (2006), seu livro de contos selecionado pelo Jabuti, traz, conforme observação já refletida do autor acerca da sua poética, não apenas suas «memórias imaginárias, mas um livro de memória, um livro temporal, o que não quer dizer cronológico» (Dourado, 1973: 68).

O senhor das horas (2006) conta com uma voz narrativa que retoma, com traços líricos e épicos, o universo de «Duas Pontes», situado então em *O risco do bordado* (1970). O livro é composto por seis contos, todos, envolvidos com Duas Pontes, uma cidade imaginária, um macro-universo, espaço ficcional de um passado que envolve as personagens do ficcionista.

O memorialismo, dessa forma, na obra do ficcionista mineiro, constitui-se, de acordo com Helder Macedo (1992: 9), num processo de «auto-referenciação textual», ou, «na representação literária do processo de composição» da memória: representa, isso sim, a intervenção, na narrativa de Autran Dourado, de um eu autoral, das suas observações no tempo.

Aos 80 anos, com um livro de contos que mais uma vez celebra o tempo, Autran Dourado retoma, conforme Benjamin (1975: 73), «um cerne histórico de linhas mestras», que sustentam sua «memória épica», uma «memória eternizante», dedicada a lembrar seus heróis consagrados nos seis contos de *O senhor das horas* (2006). O nosso comentário do livro prende-se, de modo conciso, em observações acerca do conto mais longo do volume, com oitenta páginas, intitulado «O herói de Duas Pontes».

Nele, o narrador de Autran Dourado trabalha sua «memória épica» a partir de um pensamento em fluxo, organizado pelo discurso indireto livre, que procura tanto transfigurar as verdades narradas, trazidas pela lembrança, como ampliar o modo justaposto como o ficcionista elabora suas histórias memoráveis, ao lado, ainda, das memórias de suas leituras, no caso, de dois sonetos de Camões que animam a narrativa: «Um mover de olhos, brando e piedoso» e «Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades». O narrador de Autran Dourado, delegado da voz autoral, e senhor das horas, de forma singular, consegue, na linha do tempo e dos níveis narrativo e discursivo dos intertextos, evocar seus protagonistas, valorizando-os, sob o tônus do primeiro e segundo sonetos camonianos, respectivamente, na acuidade da sua sensibilidade sobre a existência e no seu humanismo.

Desse modo, temos, com *O senhor das horas* (2006), uma obra literária viva representando alguém, um protagonista, possivelmente já morto para a narrativa, que acabou de lembrá-la, por meio de paixões que são as nossas e de nossa vida literária.

Autran Dourado, por meio de contos memorialistas, centrado em «Duas Pontes», ilustra-nos, de forma subliminar, como do seu gosto, uma concepção de mundo e da nossa condição humana: somos, como habitantes desse mundo, um estoque de experiências vividas, que, uma vez considerado, e com sorte, pode nos descobrir.

A composição literária que sustenta os contos dos sete finalistas da 49ª. edição do prêmio Jabuti é múltipla e tem o propósito de narrar este tempo contemporâneo, sem descartar quer sensações, quer sentimentos, quer racionalidades, quer o bizarro. A dialogia está nos acontecimentos construídos pela língua. Assim, utilizam-se, ao seu modo, da intertextualidade, Arthur Oscar Lopes, Charles Kiefer e Autran Dourado, que se aproveita também da auto-intertextualidade. João Anzanello Carrascoza, Menalton Braff, Rubem Fonseca e Rubens Figueiredo procuram um modo de fazer o seu texto longe da emulação.

A epifania aproxima Anzanello Carrascoza de Menalton Braff; é um procedimento constante em Carrascoza e bem menos em Braff. O drama de existir, a busca do discernimento diante da existência faz-se na motivação primeira do texto de Menalton Braff, o que o aproxima de Rubens Figueiredo, distanciando-se, porém, das imagens obsessivas de Figueiredo. Estas obsessões aproximam-no de Rubem Fonseca e com outra diferença; em Fonseca o obsessivo marca o determinismo de suas narrativas, afastando-o de todos os demais ficcionistas.

Uma obra, de acordo com Foucault, traz a operacionalização de estruturas verbais movidas por relações experimentadas por uma escrita transgressora que ora mostra e ora esconde sua autoria. Tudo, porém, acontece no texto, com o texto e, até por isso, com a incorporação de um texto noutro. Conforme reflexão de Teixeira Coelho (2007), já citada: «Conteúdos precisam de forma [...] O significado precisa de um significante [...] O imaginário precisa de expressão, precisa instituir-se».

O imaginário, continuamos, precisa instituir-se e fazer-se significar independentemente do seu modo de expressão: por emulação, revelação ou obsessão. Na observação de Leyla Perrone Moisés (2008: 12):

> A literatura atual é um imenso mosaico, feito de modestos pedacinhos de realidade que não formam uma figura inteligível. Em cada um dos pedacinhos, o que fica registrado, com maior ou menor talento pelos escritores mais jovens, é o enclausuramento individual, o desencanto ou o medo diante de uma realidade incompreensível, hostil e ameaçadora. O que é que «faz sentido», hoje em dia?

Bibliografia

BAKHTIN, M. (1988). *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. São Paulo: Editora da Unesp/Huicitec.

BARTHES, R. (1975). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Lisboa: Editora 70.

BRAFF, M. (2006). *A coleira no pescoço*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

BENJAMIM, W. (1975). *O narrador*. São Paulo: Editora Abril.

CARRASCOZA, J.A. (2006). *O volume do silêncio*. São Paulo: CosacNaify.

(2002). «Em poucas páginas, a construção de um mundo. João Anzanello Carrascoza fala sobre sua ligação com o gênero literário do conto». Entrevistador: José Aloise Bahia. *KPlus*, Campinas, edição número 35, de 01-07-2002. Disponível em: <www.K.plus.com.br>. Acesso em: 25 dezembro 2007.

DOURADO, A. (2006). *O senhor das horas*. Rio de Janeiro: Editora Rocco.

(1973). *Uma poética de romance*. São Paulo: Editora Perspectiva/INL.

FIGUEIREDO, R. (2006). *Contos de Pedro*. São Paulo: Companhia das Letras.

FONSECA, R. (2006). *Ela e outras mulheres*. São Paulo: Companhia das Letras.

FOUCAULT, M. (2000). «Linguagem e literatura». In: MACHADO, R. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 139-174.

KIEFER, C. (2006). *Logo tu repousarás também*. Rio de Janeiro: Record.

LOPES, O.L. (2006). *A casa de minha vó e outros contos exóticos*. São Paulo: Edições Inteligentes.

MACEDO, H. (1992). «As ficções da memória». *Remate de Males* 12, 9-13.

PERRONE MOISÉS, L. (2008). «Globalização no campo da literatura». Entrevistador: Hélio Consolaro. *Revista E* / Portal SESCSP. São Paulo, edição número 128, de jan. 2008. Disponível em: <http://www.portrasdasletras.com.br/pdtl2/sub.php?op=entrevistas/docs/globalizacao>. Acesso em: 25 maio 2008.

TEIXEIRA COLEHO NETO, J. (09 de Dezembro 2007). «As formas de um país». *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais.

Resumo: Resumo Este trabalho analisa as tendências do conto brasileiro contemporâneo a partir da premiação que a Câmara Brasileira do Livro conferiu ao gênero, em 2007, na 49ª. edição do Prêmio Jabuti, a mais importante láurea da Literatura Brasileira. Os dois contistas vencedores foram: Artur Oscar Lopes e João Anzanello Carrascoza. Os finalistas: Autran Dourado, Charles Kiefer, Manalton Braff, Rubens Figueiredo e Rubem Fonseca.

Abstract: Based on the awarding of the 2007 Jabuti Prize for short stories, this paper surveys the trends in contemporary Brazilian short fiction. The Jabuti Prize is the most prestigious literary award in Brazil. Artur Oscar Lopes and João Anzanello Carrascoza were the winners and Autran Dourado, Charles Kiefer, Manalton Braff, Rubens Figueiredo and Rubem Fonseca were the shortlisted authors.

A palavra mágica e outros contos, de Rui Zink: contos enformados

Ana Paula Garcia de Almeida

Universidade de Aveiro (Mestranda)

Palavras-chave: conto, valores da literatura, comunicação, globalização, contemporaneidade, vida, morte.

Keywords: short story, literature's values, communication, globalization, contemporary times, life, death.

1. O conceito de *conto* provém do verbo latino *computare* que, originalmente, significava a enumeração de objectos e que adquiriu, posteriormente, a extensão metafórica de enumeração de acontecimentos; associando-lhe o termo *commentu* (invenção, ficção), o conto serviu, desde os primórdios, a necessidade intrínseca do ser humano de comunicar ao outro acontecimentos reais ou efabulados. O conto é, inegavelmente, uma das formas narrativas mais antigas, inerente à condição e à natureza humanas – todo o Homem é um ser social, em interacção, com a necessidade premente de comunicar, de partilhar emoções, dissertações, histórias.

O conto literário constitui um género cuja dificuldade de definição tem vindo a suscitar diversos estudos e a criação de imensas teorias incluindo decálogos, onde são tidos em conta diversificados factores, desde as inúmeras tentativas de teorização até à evolução sofrida pelo conceito ao longo das épocas e de acordo com as diferentes culturas e sociedades. Na verdade, talvez o conto literário possa ser entendido segundo a afirmação do escritor Mário de Andrade: «conto é tudo aquilo que o autor quiser chamar de conto»[1].

[1] Cf. Ribeiro, Carlos (2008). «Arte do Efeito Único». Artigo sobre o conto no jornal de literatura *Rascunho*, disponível em versão on-line no site: http://rascunho.ondarpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=25$lista=0&subsecao=0&ordem=1275 (acedido 07/05/08)

Ainda assim, parece ser suficientemente consensual identificar alguns traços constantes que, de forma mais ou menos flexível, permitem definir ou caracterizar o conto como género: o conto é uma narrativa curta em prosa que prima pela concisão, pelo reduzido número de personagens, pelos esquemas temporal e espacial restritos, bem como pela estruturação da intriga cingida a um só núcleo dramático que obedece ao princípio da unidade de efeito.

Para Edgar Allan Poe, o conto perfeito deve ser de curta extensão e suscitador do efeito único e fulminante, podendo ser lido de uma assentada e mantendo o leitor sempre em suspense. Vladimir Propp, por seu lado, alicerçou a sua definição de conto sob uma perspectiva descritiva estruturada em trinta e uma acções constantes e, embora Propp tivesse apenas considerado o conto popular ou maravilhoso, a sua teoria foi posteriormente adoptada por seguidores europeus que a ampliaram ao conto dito literário. Ernest Hemingway defendeu uma teoria segundo a qual o conto estabelece uma analogia com um icebergue, contendo duas narrativas: uma visível (a ponta do icebergue) e outra secreta (a imensidão submersa do icebergue), devendo o autor privilegiar a economia das palavras, sugerindo elíptica e fragmentariamente, mais do que narrando explicitamente, e devendo o leitor subentender as sugestões e ser surpreendido pelas revelações do desenlace.

Contudo, das inúmeras teorias elaboradas, o conto permanece desde sempre difícil de definir e, nas últimas décadas, tal definição tem vindo a ser ainda amplificada, nomeadamente com o surgimento de microcontos, de minicontos, de nanocontos ou ainda «o conto em forma de mosaico, feito de recortes de jornais, revistas e livros; o conto minimalista; o conto confessional em espiral, que usa largamente o fluxo de consciência; o conto produzido com os elementos até então só encontrados em poemas, como as assonâncias, as rimas internas e os jogos subtis de linguagem»[2].

2. Ora, talvez nem toda a ficção tenha preocupações teóricas, existindo pelo prazer simples de existir, de verbalizar as reflexões. Tal poderá ser o caso da colectânea *A Palavra Mágica e Outros Contos*, de Rui Zink, onde o conteúdo dos treze contos reflecte a forma e/ou vice-versa, delineando-se em simbiose.

A temática dominante aborda as reflexões metaliterárias e autobiográficas e as reflexões sobre o tempo presente, o tempo da contemporaneidade onde se insere o senso comum, a partilha de pensamentos, de vivências, de esperanças ou de temores, quer por parte do autor, quer por parte do leitor. É neste sentido que a colectânea constitui uma ilustração do carácter plural, híbrido e autoral que o conto pode assumir enquanto género narrativo. Os treze contos inseridos na colectânea exemplificam o exercício da versatilidade, quer pelas temáticas, quer pela forma, quer ainda pelos elementos paratextuais e pictóricos de que se fazem acompanhar.

[2] Cf. http://rascunho.rcp.com.br/index.php (acedido 07/05/08)

Subjacente ao alinhamento da colectânea está a ideia de circularidade. O conto «A Palavra Mágica» é o último e intitula a colectânea, tendo como epígrafe homónima o poema de Drummond de Andrade, sugerindo, a priori, uma circularidade propositada. O poema de Drummond de Andrade anuncia o valor da palavra como elemento da eficácia comunicativa – a palavra é mágica por conter o poder da permanência e da urgência da busca humana: a perfeição que, sendo inatingível, é motivo impulsionador do ser e, encontrar o *mot juste* parece ser uma tarefa árdua, ponderada e vitalícia, como aliás o reitera Zink na nota do autor inclusa: «Gosto muito de reescrever. Acredito que a escrita é isso, o resto são esboços. (...) Não estar tão morto como isso – ora aí está o que me parece uma boa ideia para projectos futuros!» (Zink, 2005:138).

«A Palavra Mágica», assumidamente plagiado do conto homónimo de Vergílio Ferreira, consiste em demonstrar que a magia do uso do palavrão permite a inserção na *tribo*, sugere um passo rumo ao crescimento como um ritual de iniciação minuciosamente ponderado e ensaiado pela criança de oito anos, servindo-lhe ainda como catarse – o palavrão tem propriedades analgésicas. No conto de Vergílio Ferreira, a palavra *inócuo*, também um *palavrão*, visto os seus utilizadores lhe desconhecerem o significado, evidencia outras propriedades mágicas: como primordial elemento de ruído na comunicação, o termo é promotor do desentendimento e suscita inúmeras situações de equívoco, nas quais assume a silhueta de inesperados insultos (*vadio, bêbedo, trampolineiro, devasso, assassino, parricida, incendiário, pederasta, escroque*, entre outros). Mas, se o termo *inócuo* assume significados pejorativos diversificados, tem ainda a propriedade de, paradoxalmente, unir os falantes, tornando-se capaz de corrigir os dogmas: «A vida, de facto, emendara o dicionário» (Ferreira, 1995:64). As perspectivas sobre o valor afectivo da palavra e a eficácia da comunicação verbal diferem no caso dos três autores: Andrade busca a palavra-mor, a consubstanciação da inefabilidade; Ferreira encara a palavra como potencial fonte de mal-entendidos mas viva e inserida em contexto, no quotidiano; e Zink reveste-a de poderes além do acto comunicativo – a inserção e o alívio.

Prosseguindo a reflexão sobre a relação afectiva que o Homem estabelece com as palavras, no conto «O Poema», a casa – às vezes, museu – constitui uma metáfora para dissertar sobre o valor, de maior ou menor proximidade, que a poesia estabelece com o leitor. Para *enformar* este conto sobre poesia, o autor socorre-se da poesia em prosa e da coloquialidade de um narrador que incentiva o leitor à participação activa na leitura. Em discurso directo e humildemente imperativo, o narrador convida todos os leitores a uma visita ao poema. Reconhece que, por vezes, a poesia terá sido esquiva por causa de ideais de hermetismo e de algum complexo de inacessibilidade; porém, hoje, a poesia apresenta-se como um lar acolhedor, aberto à discussão, à descodificação, à interpretação, ao diálogo, em detrimento da ambiência asséptica e intocável de outrora (alusão inequívoca ao grupo da Poesia 61) até porque a poesia, na sua essência, quer ser a

voz interior do humano – a inevitável voz da expressão de sentimentos, conducente à catarse: «O poema albergou-me, o poema recebeu-me, / o poema aconchegou-me, nutriu-me, / lavou-me, vestiu-me» (Zink, 2005: 109). Salienta-se de igual modo que a poesia deverá «...acompanhar os tempos» (ibid.: 2005: 95), aproximar-se dos leitores/ convidados, ignorando a densidade das regras de outrora e das minuciosas análises académicas. Este conto poderia constituir uma breve história da Poesia: elogia os poetas clássicos mas considera as suas obras extemporâneas, apela à modernização e à actualização da escrita contemporânea e, sobretudo, intensifica a necessidade de aproximação texto/leitor que em muito depende da disponibilidade de quem escreve e de quem lê ou ouve: «Dizermos que queremos escutá-la, / que não estamos ali para outra coisa/ senão para escutá-la, / mas depois não a escutarmos, / fazermos tudo menos escutá-la, / apenas querermos que diga o que nós/ queremos ouvir?» (ibid.: 101). Se o assunto deste conto é a poesia, torna-se bastante sugestivo o facto de se apresentar como se de um poema em prosa se tratasse, relembrando a astúcia de Almada Negreiros que no poema «Contos Pequeníssimos» delineara uma espécie de teorização do conto.

«O Bicho da Escrita» insere-se na mesma linha temática, embora de cariz inverosímil, sobre o acto de escrever. Se, a priori, o leitor pode inferir tratar-se de mais um conto subordinado à temática da metaliteratura e conotar este *bicho* com talento, cedo se aperceberá tratar-se antes da crítica mordaz ao culto do individualismo. O *bicho da escrita* transforma-se em vírus e desencadeia a vivência de uma época de contaminação em que a generalidade dos cidadãos se converte em escritores exímios, esvaziando-se da capacidade de ler. É um retrato alegórico da época da incomunicabilidade, paradoxalmente servida por mais e melhores instrumentos de comunicação. O narrador, num primeiro momento, confessa incluir-se no grupo dos escritores porque, acima de tudo, «Escrever é bom. Escrever as palavras. Escrever as coisas. Escrever o mundo. O mundo dentro de nós. O mundo fora de nós» (ibid.: 31). No início, a contaminação literária é, aliás, encarada com entusiasmo eufórico por todos, incluindo os jornalistas e os críticos que a apelidam de *Novo Renascimento* e *Momento Ímpar*. Aos adjectivos *excelente* e *formidável* sucedem-se outros, antónimos, como *contagiante, calamitoso, grave ou escabroso*. Efectivamente, assim que o narrador constata os efeitos nefastos do *bicho* assume-se como leitor, o que lhe merece inclusivamente a designação com maiúscula. A propagação do *bicho* transforma o mundo num *lugar lúgubre* de profunda solidão e alheamento: «... porque cada um vai cada vez mais e mais escrever na sua própria língua, no seu código muito pessoal, esquecendo-se de que a comunicação tem dois sentidos e que, para ser compreendido, é preciso partilhar os elementos para essa compreensão. Não lêem. Só escrevem. Morrem» (ibid.: 39).

Através da enumeração e da exemplificação, o narrador refere os diferentes tipos de escritores e os diferentes géneros de escrita, submetendo o estilo e a técnica das escritas actuais à mordacidade, parodiando o estilo inovador, fragmentário, de frases

curtíssimas ou de frases longuíssimas, sem pontuação, de sintaxe e de criatividade irracionais ou duvidosas, puramente inventivas: «Uma pessoa pergunta-se: "Que mais irão eles inventar?" Ou "Será que ainda há algo para inventar?"» (ibid.: 34). E, contudo, o *vírus*, para além de contagiante, prima igualmente pela qualidade: «as pessoas não só escrevem como ainda por cima o que escrevem é bom, é interessante, é válido, merece ser lido, tem estilo pessoal, vem ocupar um espaço no espaço da literatura que estava por ocupar porque não sabia, antes de ser ocupado, que esse espaço existia e era ocupável» (ibid.: 35), procedendo o narrador a mais uma exemplificação, da qual é possível desvelar o nome de escritores contemporâneos. Depois da fantasia descritiva, resultante do efeito devastador do vírus da escrita, salientados os aspectos negativos e menos negativos da sua acção, o narrador deixa um espaço em branco. E depois prossegue com um angustiante apelo à leitura mútua, isto é, ao contacto e à partilha. Culmina com uma imagem de serenidade:

> Apareça, apenas. Eu saberei reconhecê-lo/a, e você também me reconhecerá com facilidade. Seremos os únicos – na praça, no jardim, na rua, no café, onde quer que nos encontremos – sentados pacatamente, com um sorriso nos lábios e um livro, aberto, na mão. (ibid.: 40)

O apelo reflexivo ultima a crítica à forma individualista como cada vez mais nos relacionamos, alheios uns aos outros, mais sós do que nunca, esquecidos já dos momentos e dos lugares da comunicação, da partilha de impressões, do convívio – do simples prazer de ler, do simples prazer da companhia. O *bicho da escrita* comummente conotando o talento e o prazer, metamorfoseia-se em *vírus* corrosivo, destruindo a comunicação. A antítese acentua a dimensão ambivalente do acto de escrever: por um lado, fundamental à comunicação e ao relacionamento interpessoal, ainda por cima quando de qualidade inquestionável; por outro, promotor do individualismo, do encerramento em si próprio, negando a comunicação e conducente à mais profunda das solidões. A analogia que se estabelece com a época das novas tecnologias da comunicação é ilustrada pelo apelo final:

> E você? Não sei se existe, caro/a colega de sobrevivência neste mundo em colapso. Se ler isto, é porque ainda existe, e então fica a saber que, algures no planeta, talvez mesmo na sua cidade, há alguém que partilha os seus medos, angústias, mas também as suas esperanças. E talvez possamos encontrarmo-nos, era mesmo bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto, e procurar outros como nós: leitores *imunes* ao bicho da escrita. (ibid.: 39)

Leia-se *imunes* ao individualismo e à incomunicabilidade. O narrador apela ao contacto presencial, afectivo e efectivo, à (re) humanização da comunicação, compreendendo a desconfiança mas assegurando as suas boas intenções: «Nós não somos

desconfiados por natureza, mas por cultura – e nunca ninguém perdeu em desconfiar do vizinho. Peço-lhe apenas o benefício da dúvida» (ibid.:39).

«A Gorjeta» apresenta uma técnica de construção similar à da dramaturgia ou do guião cinematográfico, ilustrando com intensidade significativa o conteúdo – a encenação de um crime. Tal técnica de construção narrativa exige todo o envolvimento do leitor, não como mero espectador mas como encenador (reconstrutor) do discurso elíptico. Trata-se de um cruel episódio de violência doméstica em que uma inusitada gorjeta despoleta uma intriga de efeito fulminante – a intriga segue os preceitos em tudo conducentes à revelação surpresa de um crime maquiavélico intensificado pelo jogo de palavras contido na última fala do ex-marido satisfeito: «- Direi mesmo mais. Uma maquia bela» (ibid.: 64). As personagens não têm nome próprio o que sugere a animosidade, a plausibilidade, a frequência de episódios similares, em qualquer momento, em qualquer lugar. Denuncia-se a sobrevalorização do dinheiro em detrimento dos valores morais e éticos, sendo possível tudo obter, quando despejado de quaisquer escrúpulos.

O conto apresenta uma divisão sugestiva em cenas (graficamente conseguida pelo espaçamento do texto e da presença de asteriscos), desenvolvendo-se a intriga, sob a forma de diálogo, excepção feita aos breves fragmentos narrativo/descritivos, construídos à laia de indicações cénicas. A adjectivação e as expressões quase idiomáticas são apresentadas em crescendo e são hiper-expressivas na caracterização das personagens, incluindo as posturas, as expressões corporais e faciais, bem como os sentimentos e comportamentos que lhes estão associados. A adjectivação constitui, aliás, um expressivo recurso narrativo de inegável efeito informativo, descritivo e caracterizador: *surpreendida, displicente, fleumático, estupefacta, benévolo, intrometida, sem papas na língua, com a pele dura, mesmo muito dura*. Não menos cénicas e sensoriais (auditivas e visuais) são as agressivas maiúsculas que concretizam os gritos proferidos e subsequentes actos de maus-tratos por parte do marido assassino. O conto denuncia ainda a precipitação na construção de juízos de valor baseados na aparência, no senso comum, no preconceito, no boato e no intriguismo. A *gorjeta* é apenas o incipiente mote provocatório e justificativo da manipulação, da violência doméstica, da exequibilidade de um crime, bem como da falta de escrúpulos e da impunidade. A par da técnica dramática ou cinematográfica, esta narrativa privilegia a teoria de icebergue de Hemingway: o narrador (dramaturgo) concentra-se no enredo, entrelaçando a história visível através do diálogo que desvenda o trajecto da inusitada gorjeta e a multiplicidade de intenções/interpretações por ela suscitadas; e a história secreta, com a revelação incisiva e surpreendente na última cena.

Similar na técnica de construção narrativa cinematográfica, com recurso ao diálogo e com desfecho subordinado à revelação do efeito único e fulminante, o leitor reencontra, em «Escritor-Fantasma», a temática metaliterária que pretende, em tom sarcástico,

criticar a inversão de valores que invade a escrita, no que concerne a divulgação, o consumo e mesmo a criação. A literatura submete-se às leis do marketing – a genialidade da criação literária é irrelevante perante os imperativos dos interesses económicos dos livreiros, as exigências dos estudos de mercado e as trivialidades de um público que estagnou, determinando o que é ou não literário, tudo condensado no adágio adaptado: «diz-me quem assina, dir-te-ei que livro é» (ibid.:51).

«Amanhã Chegam as Águas» assume contornos de ficção científica, relembrando o episódio do Dilúvio, para criticar o conceito de uma união europeia, uma globalização destruidora de traços identitários, em prol do progresso e da evolução global – destruir as *minorias* em nome de um bem maior, o interesse pseudocomunitário. A mancha tipográfica deste conto serve um ritmo sincopado, consubstanciado na divisão gráfica de espaços em branco mais ou menos alargados, decerto com o intuito de metaforizar a incerteza, a dúvida que envolve as personagens. O primeiro parágrafo apresenta alguma similitude com o *lead* noticiário, desvendando de imediato o iminente desaparecimento da vila, tal como os habitantes a conhecem até hoje. A inverosimilhança surge posteriormente, depois de apresentadas e explicadas as motivações religiosas, económicas e políticas que determinam a evolução, a mudança, ilustradas na comparação de rigor prosaico: «É como um bolo num prato – há um momento, crítico, em que não há mais fatias, ou em que não é possível repartir mais o bolo, por mais finas que se cortem as fatias» (ibid.: 19). O narrador autodiegético opta por se submeter à metamorfose, aceitando um renascimento desconhecido, imbuído ainda da esperança e da crença nas possibilidades do futuro; todavia, a personagem Ti Chico protagoniza o apego à tradição, às linhas orientadoras da sabedoria popular e da intuição, optando pela desistência – a morte. A sabedoria popular de Ti Chico está tão presente no diminutivo que o designa como nas marcas oralizantes das suas falas, e ainda nas exacerbadas demonstrações de desconfiança perante a vontade política, do cepticismo e da falta de esperança num futuro transformado, inédito e incerto.

O conto alude fortemente às transformações que a modernidade impõe – desde a desregrada intervenção humana sobre o meio natural que ameaça a sobrevivência do planeta, até às medidas implementadas pelos poderes políticos como remendos ou correcções paliativas. De qualquer modo, o resultado engloba sempre o conceito de fim, de morte, quer se opte pela submissão voluntária à metamorfose da adaptação, realizando a operação fantástica que permite viver com «RSO (Respiração Subaquática Optimizada)» como no caso do narrador, quer se enverede pelo cepticismo e pela desistência (morte em sentido literal) como no caso de Ti Chico. Em contraposição ao cepticismo e à desistência de Ti Chico, o narrador encerra o conto com um devaneio feérico, ainda que ensombrado pelo receio de tudo se tratar de uma dissimulada forma de eutanásia, afirmando: «Sim, eu acredito, eu quero acreditar, eu acredito em tudo e até estou curioso de ver como serão esses homens, esses mutantes que deixaram de

ser como eu até este momento em que me vou tornar como eles, meus ex-semelhantes e irmãos futuros...)» (ibid.:28-29) – numa rotação inútil de 360° para regressar ao ponto de partida apenas sob nova nomenclatura, de *ex-semelhantes* a *irmãos futuros*. A visão apocalíptica da nova Europa e das novas éticas inerentes a um mundo impessoal e globalizado relembram, na pele da personagem de Ti Chico, uma certa ave que renegou uma certa arca.

Sob a mesma ramificação temática da inverosimilhança, surge o conto «O Pavilhão do Futuro», cujo título remete para a esperança na tecnologia, a crença nas melhorias sempre prometidas pelo amanhã. Porém, trata-se de uma forma lúdica de retratar a morte e, por inerência, a vida. São-nos apresentadas três personagens, três expressivos *visitantes terminais* (provenientes da secular analogia que percepciona a vida como viagem, transitoriedade), companheiros na aparatosa *fila de espera* e com perspectivas diferenciadas sobre o Pavilhão do Futuro, alegoria da morte. O narrador é um ouvinte atento, não parecendo ter uma opinião bem formada sobre o Pavilhão (ou o Futuro), numa espécie de indiferença pendular entre o pessimismo descrente de Franz e a crença entusiástica de Jamila. Da troca de impressões entre as três personagens e da observação do narrador, resulta uma incontornável síntese de lugares-comuns: o medo da morte é natural, a morte é um enigma, paradoxalmente inesperado e garantido, é o único momento de incontestável igualdade humana, anuladora de todas as divergências ou fraquezas: «está aberto a todos (...) criminosos, pedófilos, vencidos da vida, divorciados, desempregados, falhados, amputados emocionais ou físicos, todos cabemos lá dentro» (ibid.: 88). A morte é, indubitavelmente, apátrida, sem língua própria mas universal, conforme o atesta o elemento paratextual inserido na última página do conto: «Ao fundo, nos ecrãs adjacentes, voltamos a ver os escritos, em grandes letras néon:

BEM-VINDOS AO PAVILHÃO DO FUTURO

WELCOME, BIENVENUS, WILKOMMEN

Assim, a vida é uma longa fila de espera, durante a qual todas as aprendizagens ou vivências resultam da resignação ou aceitação e da casualidade: «mesmo quando uma pessoa desespera, aprende-se sempre qualquer coisa. Do desespero nasce a aprendizagem e da espera nasce a esperança. E do acaso (eu ter ficado ao pé da Jamila) nasce o amor» (ibid.:90) – a citação reúne um ludismo intencionalmente expressivo na associação dos vocábulos *espera/ desespera/ desespero/ esperança*. E, para terminar, acentua-se o tom impaciente e entediado do narrador *visitante terminal* que, nesta rotina da vida que nada mais é do que um tempo de sofrimento, mais leve para as crianças e mais intolerável para os idosos ou os solitários, enquanto se espera a morte: «Só quero, por favor, que aconteça alguma coisa. Que aconteça alguma coisa – não é pedir muito, pois não?» (ibid.:92).

Mas a vida não é apenas esta desesperada *fila de espera* como o pretende demonstrar o conto «Estas Coisas Acontecem» que retrata a urbanidade e o quotidiano dos sempre vulneráveis passageiros, agora, do metro. Hoje em dia, o citadino está permanentemente exposto a todo o género de situações insólitas, de tal forma que o próprio título do conto constitui uma expressão de bom senso por parte de quem se conforma diariamente. Ora, o episódio narrado – a agressão no metro – é plausível e banal. Os passageiros reagem com a passividade da inacção, como habitualmente, porque estão cansados, é tarde e os agressores usam um uniforme. Contudo, desta vez, era apenas uma simulação, um daqueles momentos em que a arte transpõe os limites e a ficção imita a vida: «Acabaram de assistir a mais um magnífico espectáculo dos Felizes da Fé (www.felizes.com)» (ibid.: 123). O nome do grupo performativo bem como a sua webpage merecem-nos algumas considerações: *Felizes da Fé* porque, para o cidadão comum, já tudo é credível, efectivamente possível e aceitável; e *felizes.com* o simples regresso a casa, depois de um dia de trabalho, porque os cidadãos comuns, acima de tudo, precisam de fazer o culto autoprotector do individualismo «como mosqueteiros desactivados, um por um e todos por nenhum, cada um metido nas nossas vidas» (ibid.: 121). O narrador, tal como os outros, desejoso do aconchego do lar, da família e das cores da televisão, ainda assim, resiste ao não dar uma moeda aos artistas/imitadores: «Dar o quê, se estava cá com uma destas indignações?» (ibid.: 123).

«Beirute de Baixo (Notícia copiada de um jornal, só já não me lembro de qual)» remete, uma vez mais, para um mundo globalizado – o mundo do crime e da miséria, longínquo e, simultaneamente, vizinho. A palavra *Beirute* conduz o leitor a uma realidade que, em princípio, lhe será estranha, digo, estrangeira, mas o complemento determinativo *de baixo* já indicia familiaridade e insere igualmente a noção de pequenez, baixeza de comportamentos. Efectivamente, o acontecimento ocorre no idílico país da *aldeia branca*, onde as entidades responsáveis são incompetentes, onde os familiares ignoram as evidências, onde os psicólogos justificam e catalogam todos os comportamentos com rótulos dúbios, e onde os jornalistas e a lei desculpabilizam o criminoso, aplaudem e perpetuam a impunidade. A subtileza agressiva do subtítulo prolonga-se nas referências entre parêntesis e em itálico, sucessivamente reiteradas no adjectivo *desfocado*, que acompanha gradativamente os substantivos *imagem*, *palavra*, *nome*, *aldeia*, *cidade* e, finalmente, *país*. O adjectivo ilustra a tendência de um povo de *brandos costumes* para ignorar, para ser passivo, *metido na sua vida*, nunca interventivo. É o país da burocracia, da inércia, da inacção e da incompetência das entidades responsáveis. É o país onde os rótulos das avaliações psicológicas impõem uma dupla vitimação: as agressões justificam-se porque a vítima evidencia «um desvio», sendo «muito carente», pedindo «mimos a toda a gente», como que justificando uma natural e previsível necessidade psicossomática de ser abusada. É o país onde os jornais e os tribunais ocultam a verdade pelo uso de uma linguagem imprecisa e descomprometida

– «terá sido», «ao que tudo indica», «alegadas violações», «alegadas acções», «aparente violação», «aparentemente em estado de choque».

Do mesmo modo, o orador de «Não me falem mais de A.» pretende justificar e banalizar a injustificável maldade humana. Para isso, recorre aos mais diversificados e ridículos argumentos, fundamentados no rigor científico de documentos e provas irrefutáveis. Alude-se ao Princípio da Incerteza, à Teoria da Relatividade e às perspectivas de Thomas Khun, com o intuito de valorizar A.(a arte da Argumentação, da eloquência e da persuasão) e de esbater as atrocidades ocorridas em A. (Auschwitz). A pretensa fundamentação do discurso argumentativo deste comunicador falhado recorre inclusivamente ao suporte de meios técnicos que, por ironia, o mesmo também não domina. O narrador não se limita a descrever os diapositivos, inclui-os paratextualmente: os seis primeiros são depurados rectângulos, simbolizando o vazio do conteúdo do discurso argumentativo; o sétimo preenche-se de uma tonalidade cinzenta, acentuando a neblina que a falibilidade discursiva assume quando se refere à (in) conveniente nitidez das imagens a preto e branco; os três seguintes particularizam seres humanos representados por círculos, destituídos da unicidade que os caracteriza, e reforçando a ideia de que todo o homem é imperfeito e desprovido de inocência: «Porque é a condição mesma da espécie humana: todos somos, por definição, culpados» (ibid.:81); os três diapositivos finais retomam a ideia de vazio de um discurso falível, recuperando a representação gráfica de rectângulos em branco.

Se o leitor, a partir do título, pode equacionar a possibilidade de se confrontar com mais uma história de amor contrariado ou não correspondido, encontra um narrador tosco que o implica como destinatário privilegiado da sua tese. Não é um simples narrador mas antes um orador, admitindo a sua inépcia (tecnológica) extensiva à surrealista ab (surdez) da sua argumentação. Ainda que, à luz do método e do rigor científicos da investigação, tudo possa ser questionado ou relativizado, o Holocausto é incontestável e vergonhosamente real, um facto à margem de quaisquer argumentos. Ainda que a arte da eloquência possa, por vezes, inverter as realidades, o comunicador é, neste caso, sistematicamente ridicularizado, quer pelos argumentos que apresenta, quer pelo desconforto e inabilidade confessa no manuseamento dos meios técnicos a que recorre, quer também pela admissão das suas falhas pessoais.

A racionalidade científica confronta-se com a cultura, e a noção de verdade é passível de se desmoronar perante a argumentação. O imutável é inexistente, vigorando apenas o plausível, o provável, sempre carecendo de fundamentação rigorosa e argumentativa que assente em provas e abale convicções. É neste sentido que o orador procura relativizar o Holocausto, tentando provar que as vítimas, mortais e sobreviventes, são meras fraudes, como todo e qualquer ser humano, ontem, hoje e sempre. Neste conto, o sarcasmo é polivalente, incomensuravelmente abrangente: a essência humana é desnudada e destaca-se pela malvadez, pela propensão endógena para o pecado, não

havendo vítimas ou inocentes entre os indivíduos, nem mesmo as crianças serão isentas de culpa, conforme o comprovam as sucessivas descobertas da engenharia genética:

> ...as crianças desta família e de outras similares, provavelmente por razões hereditárias, revelam já algumas tendências suspeitas - tendências onde se podiam vislumbrar, em embrião, os vícios a que dariam seguimento, se, para tal, naturalmente, lhes fosse dada a oportunidade. (ibid.: 71)

A essência humana tem ainda a ousadia de moldar os factos às conveniências do momento, manobrando, relativizando, com inesgotáveis e risíveis capacidades de argumentação ou de invenção, tão bem ilustradas nas verdades *à monsieur de La Palisse* das científicas e académicas notas de rodapé. Todas as intenções infundadas do orador se desmoronam, irreversivelmente, carecendo de credibilidade, sem provas documentais irrefutáveis que lhe valham, aquando da contraditória conclusão, no momento em que, dirimindo a fiabilidade dos argumentos apresentados, reforça a dimensão terapêutica e regeneradora da poesia: «Basta fechar os olhos, esquecer A., e o mundo florescerá poesia por todos os seus poros» (ibid.: 82). Só por alienação seria possível eliminar da memória, da história da Humanidade, episódios como o Holocausto, do mesmo modo que será impensável restringir os efeitos catárticos da poesia.

«Minha Língua É», o conto-cartoon, poderá entender-se como um conto ilustrado (ou uma fábula): os sorridentes animais, personagens que pretendem tipificar cada povo, encetam uma cordial conversação sobre o trivial tema da meteorologia quando, bruscamente, são interrompidos pela figura sisuda, possante e implacável do elefante que fala inglês. A moralidade, em apenas três vinhetas, evidencia a invasão da língua da globalização. O domínio exercido pela língua inglesa esmigalha, ofusca as singularidades, as nacionalidades. Se o elefante representa a força bruta do inglês, valerá a pena questionar por que motivo a voz do português pertence a uma tartaruga. Será pela pacatez, pela inércia, pela pequenez ou... pela perseverança enaltecida na célebre fábula de La Fontaine?

O brevíssimo conto «Amor Próprio» parte dos pressupostos do senso comum - saber empírico que nasce da experiência quotidiana, da vivência em comunidade; é um saber informal e de aquisição espontânea que, enquanto princípio de sociabilidade, sujeita o indivíduo às normas da vida colectiva, sem que as questione, ficando o mesmo indivíduo imperceptivelmente imbuído de uma passividade indispensável às exigências pragmáticas da vida, o que lhe dificulta, por vezes, a distinção entre aparência e realidade. Ora, «Era uma vez um homem. Esse homem às vezes sentia, sentia... Enfim, sabe-se lá o que sentia. Nada que um casamento não curasse, pensava» (ibid.: 119). Qualquer Homem, pressentindo o risco de se tornar um *outsider* e de não corresponder às expectativas normativas do seu grupo social, cultural, religioso ou civilizacional, espartilha as suas emoções e modela as suas diferenças, coagindo-se a comportamentos

aceitáveis (para os outros) e inquestionáveis (pelos outros). É assim que o indivíduo tende a anular-se, tal como este homem que encontrou no casamento o perfeito comportamento padrão, capaz de tornar indetectável a sua essência. O título sugere amor-próprio, auto-estima, dignidade, diluindo-se no jogo verbal que encerraria se acrescentarmos a preposição *por* – amor pelo próprio, não amor bíblico ou narcísico, mas pelo próprio género. O homossexual, protagonista deste conto, cumpriu as regras impostas pelo senso comum da sua sociedade, mascarando-se com um casamento conveniente, submisso às convenções. Com elevado grau de sacrifício, culpa e vergonha, este homem resistiu *heroicamente* à sua natureza durante uma vida inteira para, por ironia ou não do destino, descobrir que *él sentido común es lo menos común de los sentidos*. Este homem não tem nome próprio porque tipifica todos aqueles que se anulam e se mutilam, abdicando da busca da felicidade, em prol das convenções e dos dogmas sociais.

A circularidade de alinhamento da colectânea mantém-se pela presença de dois contos autobiográficos – o primeiro e o último. Ambos constituem reflexos da infância do autor, retratos vivos de memórias que adquirem sentido agora, na idade adulta. O primeiro conto «Silvina» constitui uma homenagem à figura da avó e, por extensão, à figura do avô: «Esta história entendo-a eu como seu presente de despedida» (ibid.: 17). Por analepse, o narrador parte do momento da morte da avó, dissertando, em tom irónico e de sarcasmo sempre em riste, para apresentar os efeitos expressionistas da intervenção pidesca: «Em boa verdade, a sua ausência de sinais exteriores de violência serviria, quando muito, como prova mesma de quanto o regime de Salazar era brando e não era tão mau como se diz agora. Que só os que "se metiam em política"eram violentados» (ibid.: 13), ainda que a prática política do seu avô se confine à ingenuidade de crer no utópico esperantismo:

> Era bonita, embora um pouco ingénua, esta ideia de uma língua franca [adjectivo de escolha pouco inocente, quando falamos de ditaduras], cruzamento de todas as línguas indo-europeias, através da qual todos se entendessem, e não digo esquecerem as diferenças, mas respeitarem as diferenças. (ibid.: 12)

Zink esvoaça, neste conto, entre as injustiças do passado e as injustiças do presente, reforçando a intemporalidade de angústias inerentes à loucura, ao envelhecimento, à solidão, à morte, ao absentismo familiar, aos maus-tratos psicológicos, à insuficiência das ONG e da solidariedade.

3. Os contos zinkianos são múltiplos e híbridos. São observação, denúncia, crítica, reflexão, indignação. E «São todos autobiográficos, na medida em que o texto reflecte sempre os fantasmas do tempo em que o autor vive – e, por conseguinte, os fantasmas do autor» (ibid.: 137). Mais do que um contista, é um verdadeiro contador de histórias, aproximando-se do cronista que observa, comenta e partilha impressões

com o leitor, com recurso frequente à coloquialidade do narrador quase sempre autodiegético. A colectânea denota um modo de escrita visual e multiplicada, adaptando a forma escrita ao simbolismo do conteúdo. Cumpre as funções primordiais do conto – *edificare et delectare* – recorrendo à ironia e ao ludismo, incluindo a exploração lúdica da combinação vocabular, como pilares sistemáticos para a verbalização de temáticas tão universais, atemporais e inquietantes como a complexidade da vida e da morte. É uma escrita actual, onde coexistem o gracejo popular e as alusões cultas, parodiando sempre os enigmas da vida e da morte e reflectindo a preocupação primordial do Homem (do escritor e do leitor) em falar, em comunicar ao outro o que pensa, sente, imagina, teme e espera. As propriedades mágicas da palavra intitulam a colectânea e servem de *Leitmotiv* para as reflexões do autor que se prendem com a literatura e as suas (in) capacidades de comunicação. Se outrora *hybris* significava ultraje ou mistura violadora das leis da natureza, motivo de severa punição, a escrita de Zink impregna-se de miscigenação, com o intuito inequívoco de se expressar numa vertente multifacetada, inserida no *Zeitgeist* do século XXI: do «nonsense», do fantástico, do mágico, do absurdo, da visão fragmentada do mundo hipertextual onde o ser está vulnerável, reduzido a si e à mercê da fraqueza ou força das suas palavras.

Será significativo encerrar a colectânea, uma dissertação mordaz e lúdica sobre o tempo contemporâneo, com a afirmação saudosista: «Uma infância feliz. Roam-se de inveja» (ibid.: 132)?

Bibliografia

ZINK, Rui (2005). *A Palavra Mágica e Outros Contos*. Lisboa: Dom Quixote.

FERREIRA, Vergílio (1995). *Contos*. Venda Nova: Bertrand Editora.

Resumo: a estrutura da narrativa breve serve os significados da intriga e suas mensagens implícitas.

Abstract: The structure of the short narrative serves the meanings of the story and their implicit messages.

Micropaisagem: os circuitos da *Cal* em José Luís Peixoto

Isabel Cristina Rodrigues

Universidade de Aveiro

Espaço
para caírem
gotas de água
ou pedra
levadas
pelo seu peso,
suaves acidentes
da colina
silenciosa para
a cal
florir
nesta caligrafia
de pétalas
e letras
Carlos de Oliveira, *Micropaisagem*.

Palavras-chave: conto, crónica, cal, memória.

Keywords: short story, chronicle, whitewash, memory.

1. Nem história nem versos

Num dos textos que integram a colectânea *Cal* (refiro-me a «O homem que está sentado à porta»), a personagem referida no título, analfabeto e, por isso, naturalmente imune ao fascínio dos livros, questiona uma outra, leitora compulsiva, sobre o

obscuro sentido de se ter tornado, como ele diz, personagem de um livro do «filho do Peixoto». E afirma ainda, concluindo: «Perguntei-lhe, afinal, que género de escrito era aquele. Ela disse-me que, embora estivesse num livro, não era uma história, também não era versos, mas não me soube dizer mais nada» (Peixoto, 2007: 52). Embora esta expressão (não era uma história, também não era versos) se revele perfeita para designar o vínculo genológico comum a grande parte dos textos presentes em *Cal* (mais perto da crónica que do conto), julgo que ela pode ser ainda entendida como a metáfora da diversidade de géneros literários que José Luís Peixoto tem contemplado desde o início da sua actividade literária, em 2000, com *Morreste-me*. De facto, nem só história (quer ela surja estruturada em drama, como no texto *À Manhã* (2007), quer ela assuma um carácter narrativo, como em *Nenhum Olhar* (2001) e *Cemitério de Pianos* (2006)) e nem só versos (e lembro, a este título, os três volumes de poesia do autor: *A criança em ruínas* (2001), *A casa, a escuridão* (2002) e *Gaveta de papéis* [2008]).

Em *Cal*, os três modos literários parecem conviver naturalmente no espaço da diversidade que caracteriza o volume, dado à estampa em 2007, facto este que é sublinhado pela diferente proveniência dos textos que o compõem. Efectivamente, a grande maioria de textos que integram *Cal* tinha sido já previamente publicada e em suportes textuais tão diversos como o Suplemento do *Diário de Notícias* (DNA), a *Antologia da Crónica Portuguesa Contemporânea* (organizada por Petar Petrov), o *Jornal de Letras* ou a *Antologia do Conto Português* (elaborada por João de Melo). Lírica, narrativa e drama convergem, assim, em *Cal*, mostrando que a relativa indeterminação genológica característica de alguns dos seus textos narrativos, a um passo entre a crónica e o conto, não é impedimento (bem pelo contrário) para a coexistência de um texto de explícito recorte dramático («À Manhã») e de três poemas, todos eles inéditos até à data da publicação de *Cal*. Estes poemas, mau grado a sua específica conformação genológica, guardam com os textos narrativos do volume uma estreita vinculação temática, metapoética até, na sua insistência em fixar, na pele rugosa dos versos, o objectivo mais premente dos contos-crónicas de Peixoto inseridos neste livro – por um lado, a necessidade de dizer a vila alentejana da infância (a sua micropaisagem) e, por outro, a necessidade de aprisionar, de um modo tendencialmente narrativo, o registo de um tempo que já foi. E cito um dos poemas de *Cal*, onde a enunciação deste propósito me parece relativamente evidente: «O céu das hortas é maior do que / o mundo: / a vila apresenta ruas calcetadas para / homens de sapatinho fino, mulheres / sozinhas e cachopos: eh, cachopo / de má raça. // Vamos aos figos e passamos /a vida: / a vila, às vezes, é desenhada / por esta aragem que é o lápis / de um carpinteiro (...) // (...) Vamos fazer um mandado, vamos dizer / o tempo» (ibid.: 231-232).

Ora, este explícito propósito de registar, de um modo narrativo, a temporalidade da experiência humana corresponde, desde tempos imemoriais (leia-se, praticamente desde o início da era cristã...) ao objectivo primordial da crónica enquanto género relativa-

mente autónomo de discurso, quer esse registo contemplasse apenas a construção de um monumento erigido em nome das glórias reais, como nas crónicas medievais, quer contemplasse já a incursão meditativa do seu autor sobre o quotidiano incidente de onde partia para a escrita. Foi assim com a crónica de imprensa oitocentista (de que são exemplos alguns textos de Eça e Ramalho Ortigão), a qual se mostrou responsável, como sabemos, por uma alteração estrutural na conformação discursiva da crónica – a transferência do foco de irradiação textual da proclamada objectividade dos factos para a cada vez mais legítima subjectividade do autor.

A crónica contemporânea (como a de José Luís Peixoto ou António Lobo Antunes, por exemplo) é, assim, profundamente devedora desta nova dinâmica gerada pela crónica oitocentista, abeirando-se já do literário mas mantendo ainda um estatuto relativamente híbrido, algures entre a narrativa de costumes, a explosão do memorialismo e a pura ficção. Todavia, emparentando com o conto literário sobretudo na insinuação paraficcional da personagem, persiste ainda na crónica contemporânea a representação textual de um tempo histórico, social ou cultural que o peso da etimologia (chronikós) faz prevalecer e onde o leitor não deixa certamente de reconhecer-se – lembremos, no caso de Lobo Antunes, a importância que assume nas suas crónicas a ficcionalização do labirinto socioafectivo em que se move o homem contemporâneo (sobretudo em contexto urbano e suburbano) e, no caso de José Luís Peixoto, a premência da revisitação paraficcional da micropaisagem alentejana dos últimos 40 anos, empreendida pelo autor não só nas crónicas-quase-contos de *Cal* (e recordo o caso específico de «A idade das mãos», «Os velhos» ou «O dia dos anos»), mas também no texto dramático «À Manhã» e nos poemas que o volume igualmente inclui.

Deste modo, de um ponto de vista exclusivamente genológico, os textos que José Luís Peixoto reúne sob a designação genérica de *Cal* parecem prescindir da afirmação do seu eventual estatuto de consanguinidade genológica como condição impreterível para adquirirem pleno direito à coabitação textual no concreto da obra, assim se transformando a virtualidade classificativa ou categorizadora do género (seja ele a crónica ou o conto) num valor completamente acessório na sustentação da homogeneidade discursiva do volume.

2. A cal

Na falência do género como elemento aglutinador dos textos inseridos em *Cal*, a pertença dos mesmos ao espaço físico e alegórico da cal acaba por converter-se numa espécie de arquitexto de substituição ou de arquitexto derivado, a cujo potencial simbólico parece caber a responsabilidade de demarcar as fronteiras temático-estilísticas da micropaisagem desenvolvida por José Luís Peixoto e que é delimitada, por um lado,

pela representação da mítica rudeza do solo alentejano e, por outro, pela recordação do tempo imemorial da infância, agora transmudado em palavra escrita. Recordo novamente o verso de há pouco – «a vila, às vezes, é desenhada / por esta aragem que é o lápis / de um carpinteiro».

O labor artesanal da mão sobre a experiência que antecipa a escrita (o espaço alentejano e o tempo da infância) adquire, em José Luís Peixoto, uma conotação semelhante à que assume, numa importante sequência lírica de Carlos de Oliveira, o lento deslizar da água pela pedra calcária da rocha, rumo à posterior fossilização do movimento. Refiro-me aos 24 andamentos do extenso poema «Estalactite», inserido no volume de poesia *Micropaisagem* (1968), ao longo dos quais Carlos de Oliveira discute os processos de construção do poema e o sentido de metamorfose operado, no decurso da escrita, entre vida e texto, real e ficção, referência e poesia. A metáfora utilizada pelo poeta da Gândara é, assim, a da estalactite, essa «vagarosa / escultura do mundo» (Oliveira, 2003: 232) que resulta, como sabemos, do trabalho da água sobre a cal da pedra, se a isso somarmos a acção da sua densidade e a líquida pulsação do seu peso ao longo dos milénios. E cito de *Micropaisagem* uma possível definição de «Estalactite»:

O céu calcário
duma colina oca,
donde morosas gotas
de água ou pedra
hão-de cair
daqui a alguns milénios
e acordar
as ténues flores
nas corolas de cal
tão próximas de mim
que julgo ouvir,
filtrado pelo túnel
do tempo, da colina,
o orvalho num jardim. (ibid.: 209)

Espaço
para caírem
gotas de água
ou pedra
levadas
pelo seu peso,
suaves acidentes
da colina

silenciosa para
a cal
florir
nesta caligrafia
de pétalas e letras. (ibid.: 213)

O magma inicial da colina, cuja precipitação estimula depois o lento despertar das flores, é aqui aproximado à confusa matéria do poema, que a ampla liquidez da palavra mais tarde converte na flor calcária do texto, inaugurando assim um circuito simbólico da cal em muito idêntico ao que José Luís Peixoto desenvolve no seu volume. Em *Cal*, a cal não corresponde apenas ao signo da brancura característica da quotidiana ruralidade da planície (e que acompanha, como um cenário, o desenvolvimento de todas as suas histórias), mesmo quando o narrador de uma delas afirma (e refiro-me ao texto intitulado «Ver a minha avó») que «a minha avó e as vizinhas existem por detrás da cal» (Peixoto, 2007: 236). Mesmo neste contexto, a cal é mais do que a súmula de pigmentos brancos que cobre de alvura os muros e as paredes das casas, parecendo reproduzir o mesmo sentido de metamorfose que sustenta estruturalmente os vários andamentos de «Estalactite» – a metamorfose do passado em memória e, através da contínua precipitação das sílabas, a metamorfose da memória em escrita. E cito de «O grande amor do mundo»:

> A velha Estrudes chamava-se Gertrudes. Vivia perto da minha casa e as pessoas diziam que já não tinha o juízo todo. Mas já não fazia mal a ninguém. Lembro-me de quando ela ia à venda. Eu e os outros rapazes estávamos a jogar à bola e parávamos quando ela passava. Quando regressava, parávamos de novo. Não foram poucas as vezes em que ela, depois de passar por nós, pousou a alcofa que tilintava de garrafas sob um pano da loiça, abriu as pernas um bocado, subiu a saia até ao joelho e urinou na rua. Nesses fins de tarde, ficávamos com a bola debaixo do braço a ver a urina que descia pela regadeira. Esperávamos que passasse pela baliza do fundo, duas pedras, e continuávamos a jogar à bola. Lembro-me também de quando ia a casa dela. A porta estava sempre aberta. (...) Parecia que estava à minha espera. Começava a falar com conversas a meio como se já estivesse a falar para mim antes de eu chegar. Eu tinha doze anos. (ibid.: 70)

Ora, no dizer ainda de Carlos de Oliveira, «poisa no papel / um passado / de pedra / (...) que queima / quando cai» (Oliveira, 2003: 219) e que, pelo menos em José Luís Peixoto, ilumina a chuva calcária do texto com o branco impoluto da infância, no seu duplo sentido de apaziguamento e de corrosiva decomposição também. Porque, por um lado, a cal da infância permite recuperar, no presente vivido pelas personagens (mais até do que no presente da escrita), a possibilidade da memória como um projecto

ainda vital, acabando, no entanto, por promover o desvanecimento dessa mesma ideia de possibilidade pelo inevitável confronto com a escassez projectiva do futuro. E cito de «A mulher que sonhava»:

> Já fora da cama, enquanto vestia o roupão e calçava os chinelos, lembrava-se ainda do sonho que tivera. Sorria. Tinha sonhado que era nova e que não estava no asilo. Era nova e estava em casa. A mãe tinha-a chamado da cozinha, tinha sonhado. (Peixoto, 2007: 57-58)
>
> Estava sentada à mesa. Durante o dia, por mais que tivesse tentado fixar-se nas coisas da sua juventude, não tinha perdido aquela estranheza. Estava velha por dentro (...) Sentia o mesmo incómodo que sentira no momento em que acordou. (ibid.:62)

Na verdade, em praticamente todos os textos de *Cal* (e lembro, por exemplo, «A idade das mãos», «O grande amor do mundo» ou «A mulher da horta») se institui um notório movimento pendular entre o presente discursivo do narrador e a pretérita calcificação da sua infância, da qual parece desprender-se uma considerável galeria de figuras, possuidora ora de uma convivência biográfica com o eu que fala, ora de um estatuto já mais consentâneo com a natural virtualidade da ficção. Estas figuras acabam, também elas, por produzir, quer em registo dramático, quer em registo narrativo, um sentido de flutuação temporal idêntico ao que institui o autor no instante da fossilização da escrita. Cito de «A mulher da horta»:

> À noite, quando se ouvia respirações pesadas e gritos nos corredores, as enfermeiras entravam no quarto para lhe pegarem nos braços e a levarem para a cama. Em camisa de dormir, despenteada, caminhava pelo quarto e, na escuridão, distinguia a horta. Quando as enfermeiras entravam, dizia: ó mulher, não me pise as favas, então querem lá ver, anda uma pessoa com o trabalho de dispô-las, anda uma pessoa a gastar água para regá-las e depois vem esta mulher e pisa tudo. Numa noite, encontraram-na agarrada à testa depois de ter ido de encontro à parede. Ó António, esta macieira é um perigo; se me calha a acertar numa vista ficava para aí cega. (...) Quando as enfermeiras a deitavam na cama, tinham de ficar a segurá-la durante alguns minutos porque, se não o fizessem, ela voltava a levantar-se. (ibid.: 109)

Por sua vez, o texto intitulado «O grande amor do mundo», que é, a meu ver, e a vários níveis, um texto central nesta colectânea (sobretudo pela referencialidade biográfica que ostenta, pela sugestividade com que promove a dizibilidade da micropaisagem do autor e ainda pela sua anunciada capacidade de discursivização da memória), prevê uma curiosa aproximação a um dos mais célebres textos de Fernando Pessoa, a cujo potencial de irradiação simbólica o volume *Cal*, assim como tantos outros textos da contemporaneidade, tanto deve. E cito duas linhas de «O grande amor do mundo», onde, mais uma vez, a cal surge associada à gruta calcária da infância que a liquidez da

escrita há-de novamente transformar em pedra: «Não sei se já tinha cinco anos. Subia e descia o muro do quintal. As minhas mãos cabiam nos buracos pequenos do muro. Os meus pés cabiam nas curvas ténues da cal» (ibid.: 70). Este muro branco da infância dirige, pois, um implícito aceno ao pessoano muro do quintal, igualmente branco e contra o qual, ao ritmo da batuta do maestro, o poeta expande o movimento pendular da bola, uma vez e outra entre a cal da pedra e as suas mãos infantis, ou entre o presente da música e o longínquo passado do quintal. Também aqui, no volume *Cal*, «todo o teatro é o meu quintal», repovoado agora, na idade da petrificação da escrita, pelas mesmas figuras que em tempos idos parecem tê-lo habitado: a avó, o homem sem nome que estava sentado à porta, a ti Julha, a Estrudes e a Ti Maria Vitória da Melharice. E cito de «Chuva Oblíqua», a título exemplificativo, fragmentos do poema VI:

> Lembra-me a minha infância, aquele dia
> Em que eu brincava ao pé dum muro de quintal
> Atirando-lhe com uma bola que tinha dum lado
> O deslizar dum cão verde, e do outro lado
> Um cavalo azul a correr com um jockey amarelo...
>
> Prossegue a música, e eis na minha infância
> De repente entre mim e o maestro, muro branco,
> Vai e vem a bola, ora um cão verde,
> Ora um cavalo azul com um jockey amarelo...
>
> Todo o teatro é o meu quintal, a minha infância
> Está em todos os lugares (...) (Pessoa, s/d: 32-33)

3. Os velhos e as mãos

Todas as personagens já referidas, bem como todas as que integram o texto dramático «À Manhã», são personagens velhas,[1] com a idade aprisionada no espaço oco do corpo e da memória, e é provavelmente por isso que nos textos de *Cal* a imagem das mãos adquire uma tão consistente aptidão simbólica. Na realidade, constituindo, a par do movimento do olhar, o instrumento por excelência de apreensão do mundo, as mãos

[1] As mulheres de 80 anos sentam-se em todas as cadeiras / como se estivessem sentadas em tronos. Podem ter anéis / nos dedos, como podem ter lenços de assoar nos bolsos. // Em natais, festas de aniversário com pão-de-ló, ou em / casamentos, as mulheres de 80 anos reúnem uma / assembleia de afilhadas solteiras e explicam-lhes // que a vida é transparente e que o passado, fechado em / armários que rangem durante a noite, brilha às vezes, como / as pratas dos chocolates que entregam nas mãos das crianças (Peixoto, 2007: 75).

são ainda, no corpo que temos, nada menos do que o rosto indelével da idade, ou «o mapa de uma vida inteira», «com todos os seus enganos, com todos os seus erros, com todas as suas tentativas» (Peixoto, 2007: 245), como se diz em «A mulher de negro».

Neste sentido, parece-me assumir particular relevância, em relação ao todo do volume, o texto significativamente intitulado «A idade das mãos», um dos poucos da colectânea, aliás, onde são mais visíveis os laços estruturais com o conto. Publicado inicialmente numa brochura distribuída pela FNAC, este conto inverte o sentido natural do envelhecimento humano, recorrendo para tal efeito ao metonímico protagonismo que adquirem as mãos das suas personagens – uma mulher de nome Ana e o homem que ela acaba por acolher em casa, mutilado em uma das mãos e cuja recuperação acompanha, no fulgor do encontro de ambos, o progressivo rejuvenescimento das mãos dela. E cito, de «A idade das mãos», vários fragmentos ao longo do conto:

> As mãos de Ana eram velhas. Os dedos eram grossos e tinham riscos feitos pela lâmina da navalha de retalhar azeitonas. As palmas das mãos eram grossas e tinham o toque da superfície serrada de um tronco. (Peixoto, 2007: 12)
>
> Na mão direita [do homem], a crosta tinha caído durante a noite e as cicatrizes eram rosadas. Embora ninguém tivesse reparado, nas mãos de Ana tinham-se apagado alguns dos riscos feitos pela navalha de retalhar azeitonas. (Peixoto, 2007: 26)
>
> Estavam a ficar mais novos. Ana falou dos joelhos e das costas, o homem falou da força dos braços, riram-se, mas, quando o homem repetiu estamos a ficar mais novos, ficaram subitamente sérios. (...) Quando acordaram na manhã seguinte, deram um salto na direcção do espelho e foram ver-se. Nem o homem nem Ana tinham um único cabelo branco e as suas feições eram aquelas de quando ainda não tinham trinta anos e imaginavam muitas coisas no momento em que diziam: para toda a vida (ibid.: 27).

Em *Cal* (e lembro ainda a clareza com que o texto «As mãos e as vozes» reitera este aspecto), as mãos são assim concebidas como o espaço alternativo da cal, capaz de cristalizar na indelével fundura dos seus traços a voz do passado que o labor da memória inicialmente dissolve, para voltar a calcificar mais tarde, na vagarosa «caligrafia / de pétalas / e letras» (Oliveira, 2003: 213) de que falava Carlos de Oliveira, num dos movimentos de «Estalactite». Como de certo modo repete ainda uma outra personagem sua (Raimundo da Mula), do romance *Pequenos Burgueses* (1948): «se é difícil distinguir as linhas da vida, do amor, numa palma curtida pelo calo da enxada, sobre a poeira basta uma pegada trémula, disforme, nítida, conforme calha, para mostrar o que vai no coração e na cabeça de quem passa» (Oliveira, 2005: 111). Ouso eu agora completar: sobre a poeira e sobre a cal, dos muros ou da escrita.

Bibliografia

OLIVEIRA, Carlos de (2003 [1976]). *Trabalho Poético*. Lisboa: Assírio & Alvim.

(2005 [1948]). *Pequenos Burgueses*. Lisboa: Assírio & Alvim.

PEIXOTO, José Luís (2007). *Cal*. Lisboa: Bertrand.

PESSOA, Fernando (s/d). *Poemas de Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática.

Resumo: Recusando em *Cal* a homogeneidade genológica como princípio aglutinador dos textos que compõem o volume, José Luís Peixoto converte a óbvia pertença destes textos ao espaço físico-simbólico da cal numa espécie de arquitexto de substituição ou de arquitexto derivado, ao mesmo tempo que viabiliza a aproximação deste mesmo espaço aos múltiplos circuitos da cal presentes numa importante sequência lírica de Carlos de Oliveira («Estalactite», da obra *Micropaisagem*).

Abstract: By rebutting genre homogeneity as the guiding principle of textual assemblage in *Cal*, José Luis Peixoto converts the obvious inclusion of these texts which share the physical-symbolic space of the whitewash into a kind of replacement or derivative architext, while suggesting the resemblance of such space with the multiple whitewash circuits depicted in a well known lyrical sequence by Carlos de Oliveira («Estalactite», included in *Micropaisagem*)

Outros estudos

Hermetismo e simbolismo: aproximações

Massaud Moisés

Universidade de São Paulo

Palavras-chave: hermetismo, simbolismo, literatura, filosofia.

Keywords: hermeticism, Symbolism, literature, philosophy.

1. Não é por acaso que este simpósio gira em torno de dois substantivos muito conhecidos. E a razão está em que todas as discussões acerca da estética que o segundo vocábulo rotula e da filosofia e religião que o outro envolve, parecem repousar na conceituação ou nos sentidos que possam ostentar. Os dois membros da parelha são complexos, polêmicos, elásticos, insuscetíveis de gerar consenso entre os estudiosos, críticos, historiadores. Mostra-o à saciedade a abundante bibliografia que ambos têm suscitado no curso dos séculos.

E o encontro entre os dois, para além da complexidade de cada um, tornando ainda mais espinhosas as tarefas de análise e interpretação, lança um enorme desafio. Note-se, desde logo, que os possíveis denominadores comuns entre eles nem sempre podem ser interpretados como influência do primeiro sobre o segundo, senão como coincidência, ou decorrente do fato de que a doutrina hermética implica uma linguagem que, de um modo ou de outro, se fundamenta numa estrutura que se tem denominado, historicamente, de símbolo. Acredito que esta premissa seja do conhecimento de todos quantos se interessam pela questão que nos ocupa e nos congrega neste momento. E posso mesmo supor que esteja pressuposto não só nas intenções dos organizadores do conclave, como também nas comunicações apresentadas.

Os dois vocábulos movimentam-se numa extensa área semântica, povoada por uma série de conceitos vizinhos ou mesmo à beira de serem tomados como equivalentes.

«Esoterismo», «ocultismo», «neoplatonismo», «alquimia», «misticismo», «gnosticismo», «cabala», «magia», entre outros, de modo mais amplo, como designa o sufixo dos primeiros, ou «alegoria», «metonímia», «metáfora», «mito» e conexos, situados no âmbito da terminologia retórica. Todos vêm à baila quando se trata de melhor compreender a teoria da literatura simbolista, no caso particular da sua relação com o hermetismo.

Sem dúvida, tudo isso parece óbvio, mas nem por isso se deve subestimá-lo: a discussão do óbvio não raro é indispensável ao esclarecimento de certas idéias ou propostas de trabalho. Eis por que me parece desnecessário sublinhar que não se trata de palavras vazias de sentido, ou que podem ser tomadas de qualquer perspectiva semântica, como se não dispusessem de um fundamento de significação. Todavia, esses vocábulos foram empregados com freqüência, não só nas querelas entre participantes do movimento simbolista, como também entre os seus defensores e o seus críticos. É razão mais do que suficiente para nos garantir que todos andavam à procura de uma terminologia tão precisa quanto possível para nomear as novidades que tais palavras revelavam ou para revitalizar, com o seu sopro criador, as antigas conquistas nesse campo.

Pode-se mesmo admitir que nem antes, nem depois dos anos de vigência do Simbolismo, houve uma estética tão afeiçoada ao empenho de conferir nomes aos objetos e às sensações com o máximo de precisão, numa persistência que parecia não ter fim. E a explicação para esse afã conceitual, essa demanda incansável pelo entendimento claro do que pretendiam e do que realizavam, reside em que procuravam expressar com nitidez o mundo novo que se lhes abria à frente: a sua revolução constituiu esse «admirável mundo novo» que descortinavam, ou pressentiam, sem poder, de imediato, nomeá-lo de forma consensual e definitiva. Tanto assim que um «grupo de críticos estudia el simbolismo desde el punto de vista de las diferencias más que desde el de las afinidades entre los llamados simbolistas», e por isso acreditavam que o simbolismo era «como um vestido exterior para ocultar el realismo, el clasicismo o cualquier outra fase del ideal parnasiano. Obras de este tipo hacen pensar que la palabra 'simbolismo' el tal vez uma expresión vacía de significado, creada simplesmente para suscitar equívocos» (Balakian, 1969: 17).

Sem nos demorarmos nesse aspecto histórico do movimento simbolista, pois nos levaria para fora da questão que nos ocupa no momento, é mais plausível considerar que os seus integrantes tinham plena consciência de que lhes faltava o arsenal terminológico adequado, uma vez que não encontravam na tradição as figuras de linguagem ou simplesmente os vocábulos correntes para dar forma às novas dimensões que punham à mostra. E a razão disso estava em que a nova paisagem cultural era de uma vaguidade que escapava a toda linguagem até então empregada em arte, ou que, sendo empregada antes, não revelara toda a sua polissemia. A emergência do símbolo como recurso preferencial de expressão deriva, por conseguinte, de um estado de coisas determinante: não foi uma escolha ocasional ou ditada por uma plataforma estética

ou pela vontade «política» dos seus membros, mas, sim, decretada pela natureza mais íntima da arte cultivada no último quartel do século XIX.

Não se perca de vista que os poetas e prosadores percorriam avidamente o «eu profundo», o inconsciente que a Psicanálise desvelava com abnegada paciência, como objeto preferencial das reflexões e estudos em torno das questões psicológicas. Logo o sonho tornar-se-ia fulcro de incontáveis sondagens no recesso da mente, suscitando o exame de uma linguagem simbólica, ou seja, que utilizava o símbolo como instrumento de eleição. Aos poucos se ia fazendo notório que a inquirição dos estratos inconscientes ou subconscientes correspondia à análise do símbolo, segundo um mecanismo que descortinava no vocábulo duas facetas correspondentes às do sonho na perspectiva freudiana: conteúdo manifesto e conteúdo latente.

Como era de praxe na tradição retórica, a forma do símbolo menos falava do seu conteúdo do que apontava para os significados ocultos, revestindo-se de uma aura hermética ou hermetizante. Dia viria, pouco mais adiante, em que a dissidência junguiana afloraria outros horizontes, como desenvolvendo as virtualidades de natureza hermética que Freud pusera à mostra. Com Jung, a psicanálise torna-se psicologia profunda, como se, abandonando o materialismo freudiano, abrisse espaço para tudo quanto se identificava com o hermetismo ou que dele transbordava, no encalço de outros limites, assinalados pelos demais convivas do cenário semântico que indicamos acima.

Acresce que talvez não tinha havido antes (e quiçá depois) uma estética, como a simbolista, que se alastrasse pelos tipos de atividade artística em voga: é sabido que a revolução romântica somente alcançou a realização do seu ideário com o surgimento do Simbolismo. Sabe-se ainda que a arte simbolista, conforme se produziu nos fins do século XIX, seria o berço de toda a multímoda arte moderna, mesmo nas suas facetas mais avançadas, seja em literatura, seja nas artes plásticas, seja no teatro, seja na música. As vanguardas, em curso nas primeiras décadas do século XX, definiam-se de modo ostensivamente libertário, anárquico mesmo, sem que os seus membros tivessem plena noção de que o seu gesto de revolta era caudatário da introspecção simbolista ou, em certa medida, dos românticos que os precederam em rebelião e iconoclastia.

Distinguiam-se por serem criadores à procura de uma arte que investigasse os caminhos labirínticos até então pouco ou nada visitados, quer os da subjetividade mais profunda, da alma, quer os da natureza entrevista nos confins do espaço etéreo, – um plano e outro plano interceptados por forças como que oriundas dum Enigma imemorial ou duma transcendência insondável. Mas nem por isso menos presentes em todos os atos, sobretudo aqueles que desembocavam na criação da arte como suprema forma de expressão e de conhecimento.

Tal expansão dos sentidos não poderia ir sem a memória, sem a imaginação, sem a intuição (que Bergson examinava com os seus olhos de filósofo) e de outros tantos instrumentos de penetração no «mistério» das coisas, incluindo a adivinhação, a magia,

etc. E todo esse amálgama era expresso por meio dos sons e das cores, mas, acima de tudo, por intermédio da *palavra*, agora divisada como verbo alquímico, a serviço do poeta que se sonhava um vidente *(voyant)*, ou das vozes reprimidas do «eu» subterrâneo, devassado pelo olhar indagador dos românticos, a palavra-sortilégio, a palavra-música, etc., com toda a coorte de significados imprevistos, não raro de natureza mística, hermética. Rimbaud, como sabemos, foi o porta-voz dessa tendência: «Alchimie du Verbe» denomina-se a segunda parte de «Délires», destinada à «l'histoire d'une de mes folies», mais precisamente, aos «sophismes magiques avec l'hallucination des mots», «sophismes de la folie», guiado pelo desejo de ser poeta, que o faz ser *voyant*, pois «il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*» (Rimbaud, 1951: 220, 223, 252, 254).

E se as artes manifestam o novo que se abria às mentes extasiadas, num uníssono que nos induz a pensar na sua irmandade de raiz e de propósitos, a palavra está presente o tempo todo para dizer do novo que descortinavam. Tudo se passa como se todas as artes necessitassem do verbo para exprimir todo o seu conteúdo. Não significa que desconheciam as virtualidades do símbolo, mas que, como expressões estéticas voltadas para o belo desvinculado da busca de significados, não bastavam (ao invés, ou como complemento, da conhecida assertiva de Fernando Pessoa, segundo a qual a arte é indispensável, pois a vida não basta): a cor, a mancha, a sugestão de volume, de perspectiva, a harmonia dos sons sonoro conforme determinadas «leis» e estruturas, enfim, tudo quanto é da natureza de uma tela ou de uma pauta musical requer a intervenção da palavra para realizar e completar o seu efeito como tal.

Assim como os poetas e os prosadores, os artistas estavam cônscios de que construíam um objeto que era transpassado e circundado pela palavra, como se dela dependesse para se definir e atingir o seu objetivo. Não é sem razão que Wagner, talvez mais consciente do fenômeno, postulava a síntese das artes, buscando nas óperas a demonstração da sua tese; e que a pintura, como que extasiada pela energia irradiada pelas novas paragens desvendadas pela palavra, aos poucos ia-se livrando do compromisso com a realidade concreta até chegar a admitir-se uma espécie de linguagem do inconsciente, em que a Literatura desempenha função primordial. Estava-se, então, no universo surrealista, herdeiro, como os outros «ismos» do século XX, da revolução simbolista.

2. Daí que pareça razoável começar uma tentativa de entendimento do assunto que nos reúne pelo significado das palavras que o assinalam: hermetismo e simbolismo. É conveniente principiar pelo símbolo, expressão que é da representação em que consiste o hermetismo. Este, exprime-se por intermédio daquele, como uma espécie de implícito seu: «today, it is common to find a veil of Egyptian symbolism covering a body of knowledge derived from such diverse notions of Hermetic scholarship as taught

through the ages, much of which is valid in context with its original, non-Egyptian sources» (Clark, 2000: 43). Deste modo, ao observar ou perquirir o símbolo, vemos a um só tempo o seu «corpo físico», a sua moldura retórica, a sua fisionomia no contexto das figuras de linguagem e de pensamento, e o seu «corpo astral», nele subjacente ou submerso. E se nem sempre esse processo, que obedece a um andamento ditado pela experiência e pela lógica, partindo do conhecido para o desconhecido ou do visível para o invisível, chega a completar-se, -- é de imaginar que o ponto extremo da representação ínsita na expressão simbólica seja, ou tenda a ser, precisamente, a iluminação hermética , a sua forma de «evidência».

Uma coisa pela outra, assim é o símbolo. Ao contrário da metáfora, que pressupõe a semelhança entre duas entidades para formar uma terceira, o símbolo movimenta-se fora do circuito da mimese. Todavia, diferentemente da imagem, que se confunde com o sentido, o símbolo confunde-se com a realidade (Karl Jaspers, cit. por Hinderer, 1968:87): «the symbol is a sign with functions which point to a reality which we perhaps *think,* but which we certainly are not always able to explain conceptually» (ibid.: 92). O símbolo rege-se, fundamentalmente, pela *substituição,* tomando este vocábulo da perspectiva freudiana (Burke 1973:7): uma coisa substitui outra por encerrar uma carga que se lhe atribui ou porque a coisa substituída não se expressa com suficiente clareza, por ostentar, na generalidade dos casos, polivalência de sentido. Num caso e noutro, a coisa simbolizada requer uma outra que lhe faça as vezes.

Linguagem oblíqua, o símbolo exprime o objeto simbolizado, pois este não tem como ser senão uma das duas instâncias que ali se abrigam: o símbolo representa, ao mesmo tempo, a si próprio e ao objeto simbolizado, a fim de evidenciar-lhe os vários sentidos possíveis. Dois tipos de símbolo podem ser entrevistos nessa dualidade: 1) o *símbolo banal* ou *convencional,* ou *steno-símbolo,* como as bandeiras, os mapas ou os brasões; e 2) o que pode ser denominado *símbolo original* ou *símbolo expressivo* (Wheelwright, 1968: 217).

Se tomarmos os dois níveis de realidade, a exterior ou concreta, e a interior, intelectual ou psicológica, o símbolo convencional gravita na órbita da realidade concreta e não precisa ser necessariamente lingüístico: além de simbolizar a esperança, a cor verde pode designar um sinal de trânsito, e neste caso deixa de ser símbolo; uma bandeira simboliza um país, um estado ou província, um clube esportivo. Os símbolos matemáticos ou os símbolos da lógica simbólica podem também ser classificados entre os símbolos convencionais ou steno-símbolos. O símbolo original pode tornar-se convencional se apelar diretamente para o objeto na sua concreção real a fim de apontar a coisa substituída, mas a expressão lingüística é mais adequada para lhe representar a multiplicidade semântica. Os poetas simbolistas apelaram para um e outro quando atribuíam significado às cores ou aos instrumentos musicais, dando origem aos símbolos

de arte (Hinderer, 1968: 95) ou quando buscavam exprimir os conteúdos difusos dos sonhos ou do inconsciente.

Uma vez que os símbolos convencionais tendem a anular a pluralidade semântica que caracteriza a linguagem simbólica, é no símbolo lingüístico que moram habitualmente as divergências entre os estudos voltados para a conceituação e interpretação do Símbolo, bem como a complexidade da estética vigente nas últimas décadas do século XIX, notadamente quando entrevista nos seus nexos com o Hermetismo. É certo que alguns dos simbolistas se arriscaram a conceituar o meio expressivo que se tornara dominante, a ponto de servir como fundamento para o designativo da estética fim-de-século, mas também é verdade que o problema reside menos no que pensavam a respeito do símbolo do que no esforço expressivo que faziam para dar forma aos sentimentos, emoções, idéias, sensações com os quais entraram em contacto íntimo depois que se deram conta dos conteúdos do seu inconsciente.

Poderiam até não ter plena consciência da tarefa a que se entregavam, mas não escondiam todo o empenho em comunicar as novidades que a sondagem nos intramundos do «eu» lhes revelava. A luta pela expressão, de que falava Fidelino de Figueiredo, nunca foi tão acirrada como então, visto que não possuíam paradigmas, à semelhança dos padrões lingüísticos e retóricos usuais entre clássicos, barrocos, românticos e realistas, em que se apoiassem: a descoberta do novo na sensibilidade e na imaginação obrigava-os à criação de correspondentes recursos de expressão. Por vezes, não lançaram mão de símbolos, quando se expressavam; entretanto, não teriam outra alternativa senão buscar expedientes originais quando ante um acontecimento inédito na sensibilidade ou na fantasia.

E ante a «teoria do símbolo», como reagiam? «In this case – observa um estudioso – admittedly, the symbolists themselves found a means of escape from their dilemma by playing on the ambiguity of the term» (Lehmann, 1950: 70). Alguns escritores empregavam a palavra «símbolo» «in connection with their art, as characterizing one or another of its features; and such writers have often though by no means always had a consistent idea in their mind of what they intend. 'Symbol' for them denotes one or several combined meanings out of at least half a dozen distinct possibilities» (ibid.: 249). A maioria, se não todas as tentativas, estavam destinadas ao malogro, por confundirem o símbolo com a metáfora, a alegoria, a imagem, ou por titubearem ante a impressão de que «la valeur expressive du symbole est dans une certaine mesure mystérieuse...», ou por considerá-lo «une figure, une image, qui exprime une chose purement morale...» (ibid.: 254; 278). Yeates, lúcido a tantos respeitos, aproximou-se do símbolo em voga no seu tempo ao defini-lo como «the only possible expression of some invisible essence, a transparent lamp about a spiritual flame» (ibid.: 283).

O mostruário quase não tem fim. Restringindo-nos ao essencial, a fim de equacionar as dificuldades cognitivas enfrentadas pelos simbolistas, podíamos acrescentar alguns

outros exemplos: «le symbole est une trope du genre de la métonymie», diz um dos que mais se demoraram nessa questão, acrescentando que «le mythe et l'allégorie ne sont que de symboles continués», com a diferença de que «le mythe est de nature religieuse; l'allégorie de nature morale, le symbole actuel de nature esthétique» (Michaud, 1947: IV, 48, 49). Para outro autor, «un symbole est, en effet, une comparaison et une identidté de l'abstrait au concret, comparaison dont l'un des termes reste sous-entendu. Il y a là un rapport qui n'est que suggéré et dont in fault rétablir la liaison» (ibid.: 54-55). Vindo a público em 1900, este conceito parece apoiar-se na mais feliz das explicações do símbolo, dada por Mallarmé numa enquête datada de 1891. Argumentando contra a tendência parnasiana de, nas pegadas dos velhos filósofos e retores, apresentar os objetos diretamente, sem mistério algum , diz ele (Mallarmé, 1951: 869):

> *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poëme qui est faite de deviner peu à peu: le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements.

Para corroborar o seu ponto de vista, Mallarmé ainda acentua, com a mesma finura, que «il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature». O repúdio à mimese, ou ao símbolo convencional, é patente: o símbolo resulta da evocação de um objeto, embora nem toda evocação converge necessariamente para o símbolo, como é o caso das reconstituições autobiográficas ou históricas, das quais se espera um grau superior de verossimilhança com o objeto, factual ou não, rememorado. E a evocação (poética) é uma ocorrência mental, sujeita às mudanças operadas pela ação do tempo e da memória. Não é o objeto como tal que desencadeia o símbolo, é a sua evocação pelo poeta: o que está em causa não é o objeto em si, na sua concreção ou, digamos, na sua historicidade, mas a evocação que dele faz o poeta..

E como esta se apresenta multifacetada, não raro cercada duma névoa intemporal, a sua expressão somente pode ser o símbolo, o símbolo original, estético. Este, apesar de vago, nebuloso, de linhas incertas, identifica com nitidez a evocação do objeto, não importa que situado na realidade física ou na onírica. O resultado é sempre o símbolo. De tal modo que, ao voltar-se para a evocação que lhe flutua na mente, o poeta divisa-a como se visse um símbolo, no qual a evocação se transforma quando a luta pela expressão chega ao fim.

Como se sabe, é vasta, no século XX, a bibliografia referente à problemática do símbolo. Um estudo que pretendesse acompanhar todas as propostas teóricas nessa matéria, pesquisando-as nos múltiplos terrenos da investigação, desde a Lingüística até a Semiótica, passando pela Filosofia, a Religião, a Antropologia, as Ciências, etc., – um estudo no gênero consumiria centenas de páginas sem esgotar o assunto. Acresce que

os estudiosos estão muito distantes de chegar a um consenso terminológico, não só por empregarem os vocábulos de modo pessoal e nem sempre unívoco, mas também por defenderem pontos de vista nem sempre compatíveis com os princípios lógicos. A tal ponto que a palavra «símbolo» pode significar, ou expressar qualquer coisa, conforme sejam a perspectiva e o terreno de eleição do estudioso. Daí que, para os objetivos que temos em mira, valia a pena que nos detivéssemos em um que outro especialista na questão, tendo em vista esclarecer os limites em que nos situamos.

Ernst Cassirer dedicou-lhe uma obra monumental, *Filosofia das Formas Simbólicas*, um repositório inesgotável de sugestões e de ensinamento, imprescindível a todos quantos lidam com o assunto em causa. Fundando-se numa visão larga, que se espraia pelos vários terrenos onde a noção de «símbolo» se tem mostrado necessária como ferramenta de expressão, postula que

> le concept de symbole se trouve pour le coup transformé en *focus* spirituel, en authentique foyer du monde intellectuel. En lui convergent les lignes directrices de la métaphysique et de la théorie générale de la connaissance; en lui se noue le lien entre les problèmes de la logique générale et ceux de chaque science theórique.

Situado nesse cruzamento epistemológico, «le concept de symbole doit être considéré comme constructif du concept de connaissance exacte», e daí parecer reservado a formar, «dans l'épistémologie moderne le *vinculum substantiale* entre logique et mathématique» (Cassirer, 1972: III, 60, 60-61).

Fica patente a relevância do símbolo e a extensão abrangida, razão suficiente para se compreender os inumeráveis problemas levantados pela massa bibliográfica e os diversos enfoques analíticos postos em prática. Entrando mais a fundo nessa premissa metodológica, Cassirer observa que a teoria do reflexo, ou da representação, em qualquer dos prismas e sentidos possíveis, desde o ideológico (entender a consciência como determinada pela realidade concreta) até o estético (mimese), cede vez à teoria do símbolo. E a razão dessa mudança de foco hospeda-se no fato de que

> le concept même d'image a subi une transformation interne. En effet, là où l'on exigeait de quelque manière qu'il y ait l'expression hautement complexe d'une relation logique posée comme condition intellectuelle générale, à laquelle devront satisfaire tous les grands concepts de la connaissance physique (ibid.: I, 16).

O filósofo pensa o seu objeto no plano das ciências exatas, de que a matemática é a mais «pura», porquanto lida com uma linguagem simbólica cujo rigor é tanto maior quanto mais convencional se mostra, sem perda, obviamente, da sua espessura cognitiva. Acrescentar-lhe a lógica como palco eletivo tão-somente amplia o espaço que a simbologia de tipo matemático ocupa, gerando a conhecida lógica matemática ou logística. Por outro lado, o rigor epistemológico que o filósofo germânico divisa no

símbolo matemático dissemina-se por outras esferas do conhecimento ou de atividade intelectual. Seja o símbolo convencional ou banal, presente nas ciências ou nos signos de trânsito, seja o símbolo estético, notadamente o literário, buscam uma exatidão expressiva semelhante, obviamente adaptada ao seu objeto.

A tal ponto que, pondera Cassirer, «non seulement notre pensée du monde mais encore et déjà la forme intuitive sous laquelle la réalité 'existe' pour nous est soumise à la loi et à l'empire de la *formation symbolique*» (ibid.: III, 237). Em face da magnitude semântica do vocábulo «símbolo», «simbólico» e cognatos, o filósofo entrega-se a uma tarefa analítica que o obriga a emprestar

> au concept de symbole une signification différente et plus large, visant à recouvrir la totalité des phénomènes dans lesquels se présente, de façon ou d'autre, un 'remplissement par le sens' du sensible, c'est-à-dire dans lesquels un phénomène sensible, selon le mode de son existence et de son essence, se représente en même temps comme particularisation et comme concrétisation, comme manifestation et comme incarnation d'un sens (ibid.: III,121).

Mas tal amplitude impede, claramente, que se distinga de forma inequívoca o que lhe parece ser o símbolo: em vez de o conceituar em poucas linhas, como de hábito em tais casos, prefere fazê-lo na totalidade do seu esforço analítico ao longo dos três compactos volumes publicados entre 1923 e 1929. O filósofo retomará a questão em outros livros seus, como em *Language and Myth* (1946), no qual apresentará, sem perder de vista a pesquisa anterior, novas reflexões, acrescentando-lhe uma dose maior de transparência, numa linguagem mais nítida e mais concisa: «Only symbolic expression can yield the possibility of prospect and retrospect, because it is only by symbols that disctinctions are not merely *made*, but *fixed* in consciousness» (Cassirer, 1946: 38).

Essa prevalência da forma simbólica segue na linha da *Filosofia das Formas Simbólicas*r: «a 'sign' or symbol, the object of which is not a substantial entity but lies rather in the relations it establishes» (ibid.: 56). A exatidão na estrutura do símbolo, já assinalada pelo filósofo nos anos vinte do século passado, decorre de ser uma relação estabelecida, uma relação única entre dois objetos. Uma bandeira desenhada de certo modo é símbolo de um país e somente daquele país; o símbolo estético organiza-se na mesma direção, ainda quando não convencional, como, por exemplo, a cor ou o instrumento musical. E o símbolo como expressão da idéia ou percepção interna do sentimento não menos obedece ao ditame da relação unívoca. O mesmo símbolo não pode recobrir duas percepções diversas, pois estas pedem relações específicas, expressas em símbolos específicos, ou seja, «whatever has been fixed by a name, henceforth is not only real, bu it is Reality. The potential between 'symbol' and 'meaning' is resolved; in place of a more or less adequate 'expression', we find a relation of identity, of

complete congruence between 'image' and 'object', between the name and the thing» (ibid.: 58).

Tirante a ressurreição da imagem e o emprego de «nome» em vez de «expressão», o pensamento acerca-se ainda mais do seu objeto, livre, quem sabe, das amarras que o prendiam com exclusividade ou preferência à matemática e à lógica. Em suma: o símbolo é uma relação entre um dado de percepção ou ideação e uma expressão, entre um conteúdo e uma forma, que não se confunde com a imagem, com a metáfora ou com outra figura de linguagem. Um número, um farol de trânsito, por exemplo, distinguem-se de uma solução poética ou a narração de um sonho, em razão de que os integrantes da parelha inicial se definem como signos caracterizados pela univocidade de sentido, ao passo que os outros dois constituem signos carregados de «mistério», de hermetismo, de polissemia, próprios de uma autêntica linguagem de iniciados. Ali, temos símbolos convencionais; aqui, símbolos expressivos.

Filiada ao neokantismo de Cassirer, Susanne K. Langer também se ocupou da questão do símbolo, destacadamente no setor das artes. Em *Problems of Art* (1957), mais de uma vez se detém no conceito de símbolo, cônscia de representar o fulcro da sua perspectiva filosófica e dos problemas estéticos focalizados. Com base no pressuposto de que «an expressive form is any perceptible or imaginable whole that exhibits relationships of parts, or points, or even qualities or aspects within the whole, so that it may be taken to represent some other whole whose elements have analogous relations», conclui ela que «the reason for using such a forme as a symbol is usually that the thing it represents is not perceivable or readily imaginable». E acrescenta que «the understanding of one thing trough another seems to be a deeply intuitive process in the human brain», de modo que «the symbol seems to be the thing itself, or contain it, or be contained in it» (Langer, 1957: 20-21).

Embora tais reflexões remontem a Cassirer, não há dúvida que apresentam clareza e achados novos, expressos numa linguagem mais direta. A seu ver, «form, in the sense in which artists speak of 'significant form' or 'expressive form', is not an abstract structure, but an apparition; and the vital processes of sense and emotion that a good work of art expresses seem to the beholder to be directly contained in it, not symbolized but really presented. The congruence is so striking that symbol and meaning appear as one reality» (ibid.: 26). Ressaltem-se as idéias de «aparição» e de «congruência», e teremos dois achados, sobretudo o primeiro, que faz jus à parcela de imprevisto que cerca o emprego do símbolo em determinadas situações, notadamente as situações da esfera artística, nela incluídas as literárias. Quanto à congruência, Philip Wheelwright já lhe emprestara a devida importância.

Afirma a filósofa, no entanto, que «language is a *symbolism:* that is, a system of symbols governed by conventions of use, separately or in combination» (ibid.: 67). Deixa, porém, margem a acreditar-se que o vocábulo «signo» poderia substituir «sím-

bolo» com vantagem. Do contrário, como distinguir a linguagem dos poetas simbolistas de todos os outros escritores que faziam e fazem uso do sistema lingüístico? Ademais, a autora admite que uma convenção de uso governa o sistema: qual convenção seria, a do usuário comum ou a do escritor, poeta ou ficcionista?

Naturalmente percebendo as armadilhas em que poderia tombar, a ensaísta observa, quase sem transição, que «a work of art, though it may be called a symbol (perhaps for want of a more accurate word), is not a product of *symbolism*, or conventional system of symbols» (ibid.: 68). Abre ela, deste modo, espaço para negar a afirmativa anterior, talvez por empregar o vocábulo «símbolo» de forma demasiado flexível. Outros passos há em que o embaraço se torna recorrente, como ao dizer que «as soon as you make as assertion you are symbolizing some sort of relation between concepts of things, or maybe things and properties, such as: 'The grapes are sour'», seguida pela segunda grande tarefa dos símbolos, «which is not to refer to things and communicate facts, but to express ideas»; «symbols articulate ideas» (ibid.: 130, 131, 132).

Ao concluir os raciocínios nesse particular, Susanne Langer está longe de ser coerente e de convencer o leitor. Parece, na verdade, um retrocesso: «The symbol in art is a metaphor, an image with overt or covert literal signification; the art symbol is the absolute image – the image of what otherwise would be irrational, as it is literally ineffable: direct awarness, emotion, vitality, personal identity – life lived and felt, the matrix of mentality» (ibid.: 139).

Em 1964, Susanne Langer insere em *Philosophical Sketches* uma conferência proferida em 1956, intitulada «On a New Definition of 'Symbol'». O título não poderia ser mais significativo da importância do assunto. Tomando o signo, o símbolo, a denotação, a significação, a comunicação como o seu material de trabalho, reconhece ela a filiação à herança kantiana e a Cassirer, mas a seguir apresenta uma ressalva ao conceito de símbolo herdado por considerar que «cannot be defined in terms of denotation, signification, formal assignnment or reference» (Langer, 1964: 56). Mais adiante, porventura absorta no processo de construir a nova concepção de símbolo, parece esquecida do que havia dito e propõe as «two properties of symbols that are usually taken as essential characteristics: the function of *reference,* or direction of the user's interest to something apart from the symbol, and the *conventional* nature of the connection between the symbol and the object to which it refers, by virtue of which connection the reference occurs» (ibid.: 57-58). E adiciona-lhe uma terceira propriedade: «the *formulation* of experience by the process of symbolization» (ibid.: 59).

Apoiada nesses fundamentos contraditórios ou discutíveis, enuncia a sua proposta de conceito ou definição de símbolo: «Any advice whereby we make an abstraction is a symbolic element, and all abstraction involves symbolization». À estranheza do leitor perante tal conceito soma-se a perplexidade ante o comentário que se lhe segue: «Whatever the precise wording should finally be, the reasons for trying some such

new definition are easy enough to present» (ibid.: 60). Razões fáceis de enumerar, sem dúvida, mas nem por isso mais satisfatórias ou mais persuasivas. Mesmo porque não consegue evitar que o pensamento de Cassirer seja de novo convocado, ao lado de Freud e da Ciência, e novamente seja enfatizada a abstração, não sem suscitar dúvidas na mente do leitor: «the element common to symbol and 'meaning' is a formal one – an abstract element» (ibid.: 61). Como o elemento do símbolo pode ser ao mesmo tempo formal e abstrato? Se assim se passassem as coisas, o que deixaria de ser formal e abstrato no campo do conhecimento?

A dúvida cresce de vulto com as palavras iniciais do parágrafo seguinte: «the abstractive character of symbols is what gives them their scientific value». Por que o privilégio dado à Ciência? Susanne Langer responde: «Scientific symbolization is, I think, always genuine *language*, in the strictest sense, and the symbolism of mathematics the greatest possible refinement of language; and language as such is the paradigm of symbolism, as its content – discursive thought – is of conception» (Langer, 1957: 61).

Discutir tal confusão seria demasiado longo, além de conduzir-nos para fora dos objetivos destas considerações, mas não se pode deixar de estranhar que a autora do «novo conceito de símbolo», ao preconizar para a linguagem matemática o caráter genuíno do símbolo, deixava em aberto um vastíssimo campo em que o emprego do símbolo, sendo tão generalizado, dá origem a indagações sem conta. Poderíamos até estar de acordo com a genuidade do símbolo matemático, mas seria preciso que, ao menos, se discutisse o símbolo no terreno da arte, onde se situava o foco analítico da ensaísta e onde nos encontramos ao examinar o hermetismo em face do simbolismo.

Finalmente, seria conveniente recorrer a outro estudo de Susanne Langer, também vinculado às suas fontes de investigação, a fim de chegarmos aos princípios que governam o símbolo: 1) «todo símbolo representa algo», 2) «todo símbolo tiene una referencia dual; por una parte al objeto original y por la otra al objeto que ahora representa», 3) «todo símbolo contiene uma parte de verdad y una de ficción», 4) «adecuación dual»: «Un símbolo puede ser adecuado desde el punto de vista de la representación del objeto *qua* objeto, o puede ser adecuado desde el punto de vista de la expresión del objeto para nuestro tipo especial de conciencia» (Urban, 1952: 349-351).

Tudo bem ponderado, uma evidência ou um truísmo vem de novo à baila como conclusão: o vocábulo «simbolismo» designa as várias correntes estéticas dos fins do século XIX que gravitavam ao redor do *símbolo* ou que o empregaram como o seu fundamental meio de expressão. Mutuamente relacionados, a referência a um dos pólos implica necessariamente o outro.

3. Porque lendário o Hermes Trismegistos e porque os seus ensinamentos oscilavam entre a filosofia e a religião, constituindo uma filosofia religiosa ou uma religião filosófica (Yates, 1987: 16), a doutrina hermética estava, desde o seu início, muito

mais próxima da arte, ou melhor, da ficção, do que da ciência. Aí certamente residirá a razão fundamental para que viesse a tornar-se tão apreciada e difundida no século XIX, notadamente no último quartel. É sabido que uma onda de hermetismo permeia o século XVI depois da sua proscrição durante os séculos medievais, em que as seitas herméticas eram consideradas heréticas, mas sem conseguir empanar o brilho do classicismo greco-latino irrompido com a Renascença. Após um momento de fascínio, que durou algumas décadas, a doutrina hermética entrou no ostracismo, até que o cenário mudasse com a revoada de idealismo inaugurada com o ocaso da cultura clássica e a ascensão da estética romântica.

Assim como no *Velho Testamento*, no Hermetismo o Verbo está no começo de tudo: «All things in the cosmos are parts of the cosmos, but specially mankind, the living thing that reasons», ou seja, o ser humano, que é o animal possuidor do *lógos*. É que «the understanding [comes] by the agency of mind. Understanding is the sister of reasoned speech, or each is the other's instrument»: fruto do intelecto, a intelecção é irmã do *lógos*. A intelecção ou o entendimento e o *lógos* constituem instrumentos um do outro. O *lógos* (*reasoned discourse)* não consegue alcançar a verdade, mas o intelecto é poderoso, e quando tiver sido guiado até certo ponto pelo *lógos*, terá meios de progredir até a verdade. Ao longo do «discurso perfeito», emerge a chave para sua interpretação: o conhecimento é «a virtude da alma», de forma que o ser vivente possuidor do conhecimento «é bom, reverente e já divino». E «o vício da alma é a ignorância»: «nada há de mais divino e mais ativo que o intelecto, nada mais capaz de unir os homens aos deuses e os deuses aos homens; o intelecto é o bom demônio» (Copenhaver, 2000: VIII [1]; IX [1], 10; X [10], [9], [8], [23]).

O percurso fecha-se com a certeza de que «Deus está no intelecto, mas o intelecto está na alma, e a alma está na matéria». É que «o intelecto e o *lógos*, dons divinos do ser humano, têm o mesmo valor que a imortalidade», a tal ponto que, graças ao intelecto, «todo ser vivente é imortal». No capítulo das definições, Asclepius lembra que Hermes, seu mestre, «costumava dizer que era obscuro e oculto o significado das palavras» dos seus livros, «e que será ainda mais obscuro quando os gregos resolverem traduzi-los para a sua língua» (ibid.: XI [4]; XII [12], [19]; XVI [1]).

Seria despropositado vislumbrar, nesta síntese dos fundamentos do Hermetismo, o Simbolismo colocado em frente ao espelho? Ou divisar no Hermetismo a prefiguração do Simbolismo, assim como de outros momentos históricos em que o símbolo se tornou moeda de troca corrente nas várias formas de intercâmbio cultural? A ênfase no *lógos*, na palavra, para trazer à luz do dia o ensinamento que o intelecto destila, parece indicá-lo: «la estructura de lo incorpóreo es como la estructura de la palabra» (*Corpus Hermeticum*, XI [17]). O movimento nas duas direções parece indicar a palavra como o lugar exclusivo e privilegiado, onde a *gnose*, o conhecimento, se manifesta. Caminho para Deus, a *gnose* é, antes de tudo, caminho para o autoconhecimento: conhecer, deter

a posse do conhecimento, é conhecer a si próprio, condição essencial, na Hermética, para assomar ao extremo conhecimento, o Ser Supremo: «Há llegado a nosotros el conocimiente de Dios y, por esa venida, hijo, la ignorancia há sido expulsada» (ibid.: XIII [8]), – a ignorância, mãe de todos os vícios.

Repassada de gnosticismo, a filosofia hermética visa a um «conhecimento secreto» (Pagels, 1990: 46), desenvolvido e mantido em silêncio monacal, em que o ser vivente busca o mais alto conhecimento, o conhecimento do sobrenatural. Se os simbolistas não ansiavam a tanto, ao menos buscavam os segredos das paragens desvendadas pela introspecção, pela visão interior profunda, nos arcanos do inconsciente, até então percorrido episodicamente no curso da história das artes. Introversão, conhecimento do incorpóreo, expresso por meio do símbolo: auto-análise (do ponto de vista psicanalítico), autognose, auto-conhecimento (do prisma gnóstico, hermético): o auto-conhecimento gnóstico encontrou correspondência no auto-conhecimento freudiano (ibid.: 146-154). A tal ponto chegou essa inclinação simbolista que, «for Valéry, the aesthetic problem *par excellence* is that of poetic knowledge [...]; criation *is* poetice knowledge, therefore self-knowledge» (Lehmann, 1950: 78).

Gnósticos, adeptos do Hermetismo, – os simbolistas? Yeats, como se sabe, não escondia o lugar que a via mística ocupava na sua visão do mundo. Pertenceu à Sociedade Teosófica, da qual se desligou em 1890, para ingressar na Aurora Dourada, sociedade hermética que lhe permitiu o contacto com o simbolismo mágico. Não foi tão intensa como a do poeta das máscaras poéticas a adesão dos outros simbolistas, mas todos se deixaram contagiar, ainda que superficialmente, pela forte onda de esoterismo que varre o fim do século XIX. Camille Mauclair, ao estudar a estética de Mallarmé, chega mesmo a sublinhar que «cette théorie (du symbole) fait de l'art une manifestation mystique». E o próprio autor de «Un Coup de Dès» acreditava que «l'Oeuvre d'art devenait une sorte de fête religeuse» (Lehmann, 1950: 105 n. 2; 240 n. 4). Em suma, «the poet is, in fact, a specialist in a difficult technique, and his art thus become a rite, almost an esoteric practice» (Lehmann, 1990: 64).

Afinal, como se sabe, o misticismo, nas suas várias formas, é recorrente no movimento simbolista, ainda que por vezes em fusão com outras tendências da época, como o dandismo, a excentricidade, o aristocratismo estético. Os simbolistas não abraçaram a crença gnóstica, que pregava o repúdio da matéria em favor do espírito, considerando que o mundo é o domínio do mal, e o espírito, a morada do bem: «o gnóstico é alguém que alcançou ou busca um conhecimento secreto» e, seja ele de que tipo for, «sempre se pode dizer que rejeita o mundo, e não pode haver mais conhecimento secreto do que um sistema filosófico que ensina que o mundo é falsidade e é ilusão, e que a virtude está em rejeitá-lo». Mais ainda, um sistema que acreditava na missão de salvar o mundo (Webb, *apud* Cavendish, 1993: 205).

Se o gnóstico rejeita o mundo por motivos religiosos, não se pode dizer que os simbolistas compartilhavam da mesma crença, mesmo porque a sua cosmovisão é antes, e acima de tudo, estética. Em vez de recusar o mundo, refutam a teoria que situa nele o objeto e o nascedouro da arte, ou seja, reagem contra a mimese aristotélica. Fernando Pessoa, herdeiro da estética simbolista, vazará essa faceta num ensaio intitulado «Para uma Estética Não-Aristotélica». Se fé gnóstica transparece nessa idéia, trata-se de um gnosticismo pagão e «puramente» estético. Pode-se admitir que este aspecto estava implícito no gnosticismo originário, mas foi preciso chegar a uma concepção estética do «símbolo» para que os seus múltiplos sentidos e virtualidades cedessem vez ao aspecto posto secularmente à margem. Não se dispunham à recriação mimética de um *mythos*, um *ethos* e um *pathos,* mas ao autoconhecimento, que percorre inusitados espetáculos interiores, gerando beleza imprevista , inédita e secreta.

Com os olhos voltados para o cenário interior, nem por isso renegavam a realidade do mundo quando espelhasse a outra dimensão ou suscitasse o conceito de «correspondências». Posto em voga, como se sabe, por Baudelaire, dentro dos quadros românticos, – «la Nature est un temple [...]; l'homme y passe à travers des forêts de symboles [...]; les parfums, les couleurs et les sons se répondent» (Baudelaire, 1951: 85) – fundava-se na existência de um sistema de analogias universais, «bound up with a theosophical view of the universe» (Lehmann, 1950: 260). Ainda que marcado indelevelmente pela visão romântica da realidade, este conceito, porque sustentado em dois recursos seminais («analogia» e «símbolo»), evoluirá para o Simbolismo ao receber o impacto transfigurador de Swedenborg, como evidencia o *Livre Mystique*, de Balzac (Balakian, 1969: 30, *passim*).

Ora, as «correspondências» remontam aos primitivos textos herméticos: entendidas como «simpatias ocultas», «estão por baixo da tradição e pretendem revelar secretas conexões entre várias partes do Universo praticamente dissociadas», uma vez que «leis secretas governam o Universo e há ligações ocultas entre coisas que não parecem relacionadas na superfície» (Webb, 1993: 109, 224). O símbolo constitui, desde sempre, a forma expressiva dessa analogia universal: «the Egyptians utilized symbol extensively in their art, architecture, writing, and science. [...] This is because the symbol in Egyptian thinking stands for more than an idea: it also represents a state of being. [...] Hieroglyphic writing is an outstanding example of this» (Clark, 2000: 13). Com a Renascença, trazendo no seu bojo o renascimento do espírito anunciado desde Hermes, colocará em vigência uma visão da realidade como um sistema de símbolos, fundada na antiga visão especular que distinguia uma correspondência entre o de cima e o de baixo, entre o céu e a terra (Garin, 2001: 39, 85).

Não surpreende que, na quadra simbolista, a magia seja chamada ao palco («gnosticismo e magia andam juntos», Yates, 1987: 57), que se mencionem com freqüência o *hieroglífico* e a *decifração* dos segredos da obscuridade, e que se chame atenção para

tudo quanto reverbera o misticismo hermético, subjacente ou à flor das palavras. Com o tempo, a linguagem cifrada dos símbolos, bem como o entendimento que os simbolistas tinham deles, converte-se numa espécie de língua exclusiva de iniciados: o símbolo recusa qualquer tentativa de «tradução», pois «in each case that which is referred to by the symbol is so vague as hardly to be definable in positive terms» (Lehmann, 1950: 311), notadamente o símbolo literário, que é a expressão própria, única, insubstituível, de uma realidade ou situação. Daí que o Simbolismo, ultrapassando as fronteiras nacionais, «se ha convertido en la forma artística más difícil de traducir en una moneda de intercambio espiritual generosamente compartida» (Balakian, 1969: 234). Mesmo porque, desde Baudelaire, a atividade poética convertera-se «en una actividad intelectual más que emocional, y bajo este aspecto el poeta asume el carácter de sabio o vidente en lugar del de bardo» (ibid.: 65).

Salta aos olhos o que isto tem de hermético, seja pela ênfase no aspecto intelectual, seja pelo caráter de sábio ou vidente assumido pelo poeta. Análoga característica, talvez mais intensa, graças aos traços paradoxais, pode ser observada no teatro simbolista: entendido este como «un nuevo templo de meditación», e a peça encenada «como el texto de una nueva liturgía», «son los ancianos y los ciegos los que tienen más capacidad de percepción, los que más fácilmente captan el vínculo de la dualidad universal en la correspondencia entre materia y espíritu, entre lo visible y lo oculto, entre el sonido y el silencio, entre la presencia y la ausencia» (ibid.: 184, 190). Os simbolistas não escondiam que seguiam à risca, provavelmente sem o saber, os postulados herméticos que lhes presidiam a opção estética: «to keep the doctrine secret is a matter of self-protection as well as of piety: the circle of adepts must be small, and its members will certainly all be well-known to one another» (Fowden, 1993: 158).

Os simbolistas também se reuniam em pequenos grupos, tangidos pela crença num mundo expresso por meio de símbolos de complexo e múltiplo sentido, e pela antevisão de espaços para além dos sentidos, produzindo textos para grupos de eleitos, assim como, na origem, os seguidores de Hermes se dirigiam «a *group* of people, apparently [...] a circle of Christian gnostics» (ibid.: 172). A essa luz, compreende-se por que o Simbolismo pressupõe iniciados: talvez a isso se deva a sua pouca duração como atividade doutrinária e prática (cerca de 20 anos, se tanto), assim como a sua profunda e extensa ressonância, berço que é da modernidade do século XX. A sua linguagem, de espessa densidade emocional e intelectual, afastava o leitor «realista» ou infenso à necessidade de lidar com símbolos carregados de múltiplos e ocultos sentidos.

Pela linguagem e pela doutrina que por meio dela se veiculava, o movimento simbolista parece composto de uma ou mais sociedades secretas, «para os raros apenas», como proclamava Eugénio de Castro no prefácio a *Oaristos* (1890). O fruto intelectual desses círculos reclama do leitor poderes de intelecção e de sensibilidade muito acima da média, como se lhe fosse exigida uma senha para aceder aos arcanos dos mistérios. O

Simbolismo lembra, dessa perspectiva, o «trobar clus» medieval: um lirismo próprio de uma seita secreta, com a sua aura filosófica e mística, vazado em cantigas de enigma, cujo objetivo cingia-se não apenas ao culto da beleza, mas também a transmitir, com requintes aristocráticos, um conhecimento sutil e transcendental.

4. Influência da filosofia hermética sobre a prática simbolista? Ou coincidência entre o saber disseminado por Hermes Trismegistos e a arte simbolista? Não parece fácil discernir até que ponto as duas alternativas corresponderam aos fatos. Mesmo nos casos como o de Yeats ou de Fernando Pessoa, que oferecem indícios de abraçar com fervor as doutrinas esotéricas então em curso, é difícil afirmar que a sua poesia seja fruto da crença esotérica, e não o produto de uma inclinação do intelecto e da sensibilidade que encontrava no hermetismo a atmosfera mais adequada para a sua eclosão. À distância de mais de uma centúria, tem-se a impressão de que o progresso na arte poética desde o Romantismo se encaminhava, de algum modo, para o que logo mais se converteria na arte simbolista. Esta aconteceria, cedo ou tarde, por uma espécie de imperativo histórico que substituía a ordem clássica pela aventura romântica. Guillermo de Torre não só o observara, como refutara o absoluto inerente à arte filiada aos clássicos greco-latinos, preconizando o individualismo decorrente da ascensão da burguesia na pirâmide social, em conseqüência do declínio das velhas monarquias.

O quadro dessa mudança revolucionária, que vem até os nossos dias, ainda reclamaria o concurso de outras manifestações culturais para se mostrar na sua totalidade. Todas elas, no entanto, como a psicanálise freudiana ou a psicologia profunda de Jung, a filosofia de Nietzsche, os avanços na pesquisa do átomo, levando à sua desintegração, a sedução pelo onírico e a superação da perspectiva linear renascentista, convergindo para as formas vanguardistas de arte, como a arte cubista ou a arte abstrata, – tudo isso, que obviamente deixa de lado muitos outros sinais na mesma direção, evidenciava o surgimento de uma nova visão das coisas, fundada no gosto da rebeldia sem limite, da anarquia nas várias formas de interação social, e da liberdade extrema. Liberdade que invade esferas até então apenas suspeitadas e cujo conteúdo requeria, para vir à luz do dia, o emprego intenso e constante do símbolo. Estava aberto o caminho para a irrupção, conscientemente ou não, da velha doutrina hermética.

Embora não tenha ela saído completamente de cena, esperava há séculos o momento de ressurgir com toda a força, como se gerasse a renascença que constituía a promessa feita no *Corpus Hermeticum* a quem se dispusesse a imergir no seu *self* para alcançar o conhecimento libertador. E esse momento lhe foi dado com o Simbolismo que, por sua vez, amadurecera ao longo dos séculos, enquanto as doutrinas clássicas iam aos poucos esgotando o seu cabedal de persuasão e domínio. Tanto um como outro não mais deixariam a cena, como atesta a imensa bibliografia que o Hermetismo propiciou no curso do século XX e os vários desdobramentos que a arte, nas suas numerosas formas de

expressão, experimentou no mesmo período. Pode-se até supor que a permanência do espírito moderno durante esses anos seja, de algum modo, resultante da convergência, há muito tempo prenunciada, dessas forças históricas.

Bibliografia

BAUDELAIRE, Charles (1951). *Oeuvres,* Paris: Gallimard.

BURKE, Kenneth (1973). *Language as Symbolic Action*. Los Angeles & London: U of California.

CASSIRER, Ernst (s. d.). *Language and Myth*. Trad. de Susanne K. Langer. New York: Dover.

(1972). *La Philosophy des Formes Symboliques*. 3 vols. Trad. de Ole Hansen Love & Jean Lacoste. Paris: Minuit.

CAVENDISH, Richard (ed.) (1993). *Enciclopédia Sobrenatural*. Trad. de Marcos Santarrita & Alda Porto. Porto Alegre: L&PM.

CLARK, Rosemary (2000). *The Sacred Tradition in Ancient Egypt*. Saint Paul, Minnesota: Llwellyn.

COPENHAVER, Brian P. (ed.) (2000). *Hermetica*. Cambridge: Cambridge UP.

*CORPUS HERMETICUM (*1999). In *Textos Herméticos*. Trad., ed. e notas de Xavier Renau Nebot. Madrid: Gredos.

DRURY, Nevill (2004). *Dicionário de Magia e Esoterismo*. Trad. de Denise de C. Rocha Delela. S. Paulo: Pensamento.

FOWDEN, Garth (1993). *The Egyptian Hermes: A Historical Approach to the Late Pagan Mind*. Princeton, New Jersey: Princeton UP.

GARIN, Eugenio (2001). *Hermétisme et Renaissance*. Trad. de Bertrand Schefer, Paris: Allia.

HINDERER, Walter (1968). «Theory, Conception, and Interpretation of the Symbol». In STRELKA, Joseph (ed.). *Perspectives in Literary Symbolism*. University Park & London: The Pennsylvania State UP, 83-127.

HINNELLS, John R. (1989). *Dicionário das Religiões*. Trad. de Octavio Mendes Cajado. S. Paulo: Cultrix.

LANGER, K. Langer (1957). *Problems of Art*. New York: Charles Scribner's Sons.

(1964). *Philosophical Sketches*. New York: New American Library.

LEHMANN, A. G. (1950). *The Symbolist Aesthetics in France. 1885-1895*. Oxford: Basil Blackwell.

MALLARMÉ, Stéphane (1945). *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard.

MICHAUD, Guy (1947). *Message Poétique du Symbolisme*. 4 vols. Paris.

PAGELS, Elaine (1990). *Os Evangelhos Gnósticos*. Trad. de Carlos Afonso Malferrari. S. Paulo: Cultrix.

RIMBAUD, Arthur (1951). *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard.

STRELKA, Joseph, ed. (1968). *Perspectives in Literary Symbolism*. University Park & London: The Pennsylvania State UP.

URBAN, Wilbur Marshall (1952). *Lenguage y Realidad: la Filosofía del Lenguaje y los Principios del Simbolismo*. Trad. de Carlos Villegas y Jorge Portilla. México: Fondo de Cultura Económica.

WEBB, James (1993). «Cabala» e «Gnosticismo». In CAVENDISH, Richard (ed.). *Enciclopédia Sobrenatural*. Trad. de Marcos Santarrita e Alda Porto. Porto Alegre: L&PM.

WHEELWRIGHT, Philip (1968). «The Archeptypal Symbol». In STRELKA, Joseph (ed.). *Perspectivas in Literary Symbolism*. University Park & London: The Pennsylvania State UP, 214-243.

YATES, Frances A. (1987). *Giordano Bruno e a Tradição Hermética*. Trad. Yolanda Steidel de Toledo. S. Paulo: Cultrix.

Resumo: Este ensaio visa a examinar as relações entre a doutrina hermética e a atividade literária do Simbolismo. Para tanto, parte do significado de cada um dos vocábulos a fim de surpreender as analogias entre ambos. E a seguir, concentra-se na época em que vigorou a estética simbolista, a ver em que medida pressupunha algumas das características do hermetismo original ou que veio assumindo no curso do tempo.

Abstract: This essay aims to discuss the connections between the hermetic doctrine and the literary trend of Symbolism. Its first section examines the semantic level of each one of the above terms, in order to give relevance to the substantial analogies between them. The second section concentrates on the period of aesthetic rule of the symbolist aesthetic, the last decades of the 19th century, aiming to disclose its fundamental analogies with the original hermetic doctrine or the aspects adopted since its initial manifestations.

Verticalidade e horizontalidade do olhar: Sophia de Mello Breyner Andresen e Camões

Alexandre Oliveira de Souza

Universidade de São Paulo (Mestrando)

Palavras-chave: Camões, Sophia de Mello Breyner Andresen, olhar.

Keywords: Camões, Sophia de Mello Breyner Andresen, gaze.

1. Apresentação

Na verdade, o título deste ensaio poderia ser, apenas, *a questão do olhar em Camões e Sophia de Mello Breyner Andresen*. Mas, falar em verticalidade e horizontalidade, logo no título deste trabalho, ressalta, simplesmente, que este texto aponta, desde o início, diferenças entre os dois autores em questão. O próprio modo em que este texto buscará se estruturar, articular, denota uma tentativa de apontar peculiaridades na «visão de mundo» apresentada por Camões e Sophia Andresen.

Admitimos, desde já, a centralidade (ou uma das centralidades) que a problemática do olhar assume em Camões e em Sophia de Mello Breyner Andresen. Partindo desta questão, e nos atendo a dois livros específicos, *Navegações* e *Os Lusíadas*, buscaremos percorrer algumas questões levantadas pelos dois poetas: imanência, transcendência, unidade, multiplicidade, fragmentariedade; e, se possível, ainda outras perguntas que a palavra poética dos dois autores acaba por nos trazer. Não queremos perder de vista o fato de que a metáfora das *navegações* (se a ligamos ao *mar*) ser central em Sophia e, em Camões, não se tratar sempre de uma metáfora, mas o próprio desenrolar de sua epopéia: A *navegação* em Camões só se dá enquanto metáfora quando pensamos na navegação do olhar ou do conhecimento. Deste olhar e conhecer que navega por outros mares, outras civilizações e que, afinal, descobre por meio da experiência novos mundos.

Do mesmo modo em que há uma ocorrência constante do verbo «ver» em *Os Lusíadas*, há também em *Navegações* a mesma constância, mais ou menos expressiva em determinados poemas. Aqui, não analisaremos os desdobramentos deste verbo enquanto categoria gramatical, mas, antes, para o que esta (quase) obsessão aponta. Como o *olhar* se articula em *Os Lusíadas* e no livro *Navegações*? De que *olhar* se trata? Quais as diferenças apresentadas pelo «comportamento» deste *olhar*? Quais as semelhanças, se é que há semelhanças?

É lícito levar em consideração as diferenças históricas entre os dois poetas, fato que não iremos descartar, mas, sim, iremos analisar em nosso texto.

2. O Olhar

Tentaremos aqui explanar a questão do *olhar* por meio de uma apresentação do problema. É salutar falarmos que, quando nos referimos ao *olhar*, não estamos falando, tão somente, sobre o *olhar* enquanto aparelho óptico. É certo que não descartamos o campo de visão. Entretanto, também estamos certos de que teremos que articular a problemática do olhar junto a outras questões – conhecimento, realidade, visão de mundo etc. Afinal, o *ver*, em Sophia e em Camões, está ligado ao conhecimento, à nossa forma de estar no mundo e de dialogarmos com ele. A própria noção de verdade é exigida pela questão do olhar, relação que este texto pretende trabalhar mais adiante. Deste modo, frisamos que o *ver* não está apenas no modo em que o mundo é visto, captado, pelo aparelho óptico. Muito da história do pensamento passa pela relação entre o ver e o conhecer, parte desta história está nesta vinculação – «[...] há uma história do ver que acompanha os marcos mais decisivos do evolver da cultura ocidental» (Bornheim, 1988: 89). De Homero a Platão, deparamo-nos com uma decisiva história do ato de ver, que vai crescendo exatamente por permanecer ligada à questão do conhecimento. O mundo grego, por exemplo, é permeado pela ação do *ver*. Como aponta Bornheim, isto é notável na língua grega, sendo ela pródiga em modalidades do verbo ver. As epopéias gregas são atravessadas pela ação do ver – *o olhar furioso da deusa ou o olhar nostálgico de Ulisses*. Outro traço característico apontado é que «[...] os vários modos do verbo ver ligam-se habitualmente a modos de conhecer» (ibid.: 89).

Do grego temos o verbo *theorein*, do qual deriva *teoria*; *theorein* deriva de um nome, *theoros*, que é *ser espectador*: «Sem dúvida, a teoria é apenas isso: um ver concentrado e repetido, um ver que sabe ver, que inventa meios para ver cada vez melhor» (ibid.: 89). A filosofia e as ciências passam a se estruturar a partir desta educação do olhar. Com Platão e Aristóteles, o olhar passa a ser orientado de maneira metafísica – o «olhar natural» dos pré-socráticos (e a preocupação com a natureza) é deslocado pelo pensamento platônico-aristotélico, passando-se, neste momento, a se orientar para

o alto. O «mito da caverna», de Platão, trata da cultura do olhar, preconizando uma transubstanciação. Nota-se isso pelos verbos empregados por Platão no próprio mito a que nos referimos: *blepen* (um ver atento), acrescentando-lhe um prefixo, *anablepen*, que passa a significar ver para cima, olhar para o alto. A novidade no platonismo, segundo Bornheim, está neste ponto: a verdade passa a depender de certo cultivo da visão, o que se vê deve ser bem ordenado. Deste modo, abre-se espaço tanto para a Lógica quanto para o desenvolvimento da interioridade (não estamos falando, neste momento, em subjetividade, mas, interioridade). O olhar passa, então, a se vincular à interioridade. O passo decisivo foi dado por Santo Agostinho – é no interior do homem que reside a verdade, *olhe para dentro*. É no decorrer de todo o período medieval que se delineia a conversão do olhar à interioridade. Sendo assim, o ver grego «[...] realiza a transmutação do ver físico para o ver metafísico» (ibid.: 91). Além disso, há o fato de que um dos conceitos que irá determinar a verdade enquanto adequação será *orthotes*, o ver corretamente, esta determinação irá atrelar a verdade a exigências subjetivas. A descoberta da subjetividade vincula-se também, entre outros eventos, à questão do olhar e, após o método cartesiano, podemos falar numa objetividade do olhar, no sentido moderno.

Esta breve apresentação da questão do olhar nos coloca diante dos autores que aqui analisaremos – Camões e Sophia de Mello Breyner Andresen. Quando lemos *Os Lusíadas*, principalmente se atentarmos aos seis primeiros cantos, é nítido o valor da experiência e do ver exercido nesta epopéia. Enquanto nos deparamos com a busca dos Portugueses, a descoberta de *novos mundos* narrada por Camões, a todo o momento percebemos que há um vislumbramento do olhar com aquilo que se descobre. A *experiência* é certificada por meio do *olhar* que descobre. O ver e o conhecer, em *Os Lusíadas*, estão imbricados. Mas voltaremos, mais adiante, a esta relação em *Os Lusíadas*. Assim como há em Sophia Andresen, como apontam muitos de seus comentadores, uma «[...] valorização do ver como teoria e fundamento de toda reflexão» (Coelho, 1984: 134). Sophia Andresen está entre aqueles autores que buscam uma certa *reeducação do olhar*. Um olhar que se debruça sobre o mundo e as coisas com o intuito de fazer com que ele – o mundo – mostre-se, apresente-se em sua realidade sem que, com isso, o violentemos ou o transgridamos com uma racionalidade agressora.

Em *Os Lusíadas*, a arte serviu (não num sentido utilitário) para mostrar um *olhar* descobridor e conhecedor, se deparando com novas formas de civilização, de religiosidade, ou seja, um *olhar* que acompanhou a *viagem* da descoberta e da necessidade da experiência. Sophia, segundo ela própria afirma em sua *Arte Poética I*, pensa que talvez a arte de seu tempo tenha ensinado a ver melhor as coisas do mundo, que a arte de seu tempo «[...] tenha sido uma arte de ascese que serviu para limpar o olhar» (Andresen, 2004: 187).

3. O Classicismo

O termo classicismo designa, neste texto, o período que envolve o *Renascimento, o Barroco e o Neoclassicismo*. É claro que sabemos do risco que corremos quando classificamos períodos da história literária ou filosófica, que podemos, muitas vezes, limitar a riqueza de um autor específico quando partimos, logo de início, de uma catalogação de seu tempo. Mas utilizamos o termo Classicismo para abarcar o período em que se encontra o Renascimento lusitano, sem descartar que também poderíamos falar em uma tradição clássica, isto é, da continuidade até aos dias de hoje de temas e modos de composição tipicamente clássicos.

O intuito deste tópico é, basicamente, situar *Os Lusíadas* em seu tempo e já tentarmos, ao mesmo tempo, vislumbrar as questões que a epopéia acaba por navegar. Situado no século XVI, o texto de *Os Lusíadas* acaba tanto lidando com problemas de sua época quanto antecipando outros desdobramentos que serão trabalhados, de um modo mais temático e explícito, no século seguinte. Falamos da mesma questão: o *homem* e o modo como este *percebe* o mundo, *está* no mundo. O texto camoniano participa do caminho que vinha se delineando desde o período medieval, caminho que se faz da interioridade à subjetividade – a constituição do homem enquanto *sujeito* conhecedor. Ainda não podemos falar, quando tratamos de *Os Lusíadas*, em subjetividade no sentido hodierno. Tanto subjetividade quanto objetividade são conceitos modernos. O *subjectum* e o *objectum* escolásticos diferem de nossa concepção de sujeito e objeto. Essas noções se conformarão a partir de Descartes; é com este filósofo que teremos uma conceituação paradigmática e que será transmitida à posteridade e debatida por esta. Entretanto, em *Os Lusíadas*, já temos um *sujeito forte* (ou um protótipo deste sujeito), que é capaz de desvendar os mistérios do mundo – característica central do *sujeito* pensado por Descartes. Por outro lado, temos também, a desconfiança em torno deste *sujeito*. A leitura aqui proposta delineará um *olhar* presente em *Os Lusíadas* que está a meio caminho do *olhar do sujeito moderno*. Talvez – arrisquemos! –, falta-lhe apenas o método que será desenvolvido por Descartes. Por agora, atentemo-nos, simplesmente, às características do Renascimento português, seguindo aqui, inicialmente, a leitura apontada por Joaquim Barradas de Carvalho.

Este autor quer encontrar a especificidade do Renascimento Português. Antes de mais, ele busca apontar para o fato de que há muitas formas de Renascimento, e que, em Portugal, o conceito de *renascimento* é muito mais amplo do que o conceito de *humanismo*. No caso de Portugal, o conceito de *humanismo* é apenas uma parte do conceito de *renascimento*. Para encontrarmos as especificidades do Renascimento português devemos estar atentos aos Descobrimentos que, segundo Carvalho, é aquilo que poderá nos dar os seus traços essenciais. Sendo assim, os Descobrimentos são o fato fundamental do Renascimento português. Portugal «[...] não pode ser compreen-

dido no que tem de específico sem os Descobrimentos e, em conseqüência, sem o seu Renascimento», para Carvalho, o Portugal de antes da Idade Média, «[...] era já uma preparação para o seu Renascimento [...]. O Portugal de depois, da época moderna e contemporânea, é uma conseqüência dos descobrimentos marítimos [...]» (Carvalho, 1980: 13).

Com as Descobertas, começa também a florescer, em Portugal, uma nova sociedade, com uma nova mentalidade, novos valores para julgar as coisas e com novos interesses. Não só o encontro com o *outro,* mas o embate que a experiência começa a travar com os textos canônicos (clássicos), traz aos portugueses novas exigências ao conhecimento e à validade deste mesmo conhecimento. O *olhar* que irá se deparar com o *outro,* experienciando novas coisas, passará a contestar os Antigos. A experiência feita por este *olhar* é inovadora, pois já que para navegar era preciso técnica, ciência, não se poderia mais se limitar ao *escutado,* ao lido nos livros canônicos. Para Carvalho, podemos falar numa ruptura, ainda que tímida, epistemológica, como a que foi a de Galileu no século XVII. Pois, os Descobrimentos, as navegações, começam a colocar, até mesmo a forçar, a idéia da necessidade do experimento, da constatação empírica. A difusão dos algarismos árabes fora fundamental para contribuir com a idéia de matematização do real. É nos textos ligados às navegações em que o aparecimento dos algarismos árabes atinge altas percentagens. Deste modo, fica clara a mudança do papel exercido pela matemática - se, em Platão, a matemática era um caminho para o conhecimento das coisas imateriais, a partir de então, ela exercerá outra função, a de ferramenta, de instrumento para o comércio. Em suma, segundo Joaquim Barradas de Carvalho, é «[...] *a experiência,* o novo critério da verdade» (ibid.: 37).

4. *Os Lusíadas* – verticalidade do olhar?

Os Lusíadas não é um reflexo imediato desta idéia. A experiência exerce, como se nota em muitos de seus poemas, uma das centralidades de sua palavra poética, mas ela não se reduz a experiência, não se reduz a constatação empírica como critério da verdade. Em *Os Lusíadas,* podemos encontrar uma descrição dos fatos empíricos das navegações portuguesas que, muitas vezes, debate com os documentos canônicos em torno da Astrologia, da Geografia, por exemplo. Mas também guarda, em sua *essencialidade,* uma percepção metafísica do mundo - *essencialidade* talvez seja uma terminologia apropriada. Pois, na epopéia camoniana, busca-se descrever uma essência do mundo, uma ordem primeira. A sua *Máquina do Mundo* é um exemplo disso - mas, em (quase) toda a epopéia, deparamo-nos com uma visão metafísica do mundo. O *achamento* de que fala Maria Helena Nery Garcez (1982-1983) é também o encontro, o desvendamento, desta essência escondida. A *identidade,* apontada por Garcez, é tam-

bém metafísica, é o povo português buscando se espelhar nesta essência profunda. A *história pátria* é vista como o espelhamento desta essência oculta.

Podemos dizer que *Os Lusíadas* é uma epopéia *alegórica*. O que esta epopéia alegoriza, mimetiza, é a harmonia perfeita da Natureza. O mimetismo de *Os Lusíadas* não está, simplesmente, em imitar *artifícios* das epopéias gregas, mas, na imitação desta ordem, desta harmonia, perfeita e oculta. Se *Os Lusíadas* aponta um desconcerto no mundo, é porque tem a imagem de um mundo avesso a esse, sensível. A epopéia quinhentista tem um mundo preconcebido, muito bem definido e inteligível – há uma harmonia por trás das coisas, pensamento este norteado por sua fé (que também não se trata da fé oficial – há um dilema! Como bem apontou Garcez). Isto, pode-se dizer, só é concebível, se for possível também um conhecimento perfeito, claro, das coisas. Talvez por isso Garcez afirma, que: «[...] Nos *Lusíadas* pode falar-se em achamento como acabamento perfeito do conhecer que, entretanto, tendo 'muito visto' ou 'claramente visto', se situa além dos olhos, porque é fé» (Garcez, 1982-1983: 66). Sendo assim, este mimetismo presente em *Os Lusíadas* é, praticamente, uma exigência de seu modo de ver e conhecer o mundo.

O ver caminhando junto do conhecer – uma *epopéia do ver*, mas, também, uma epopéia do conhecer. Pois, há sempre um ponto, no *olhar sensível* de *Os Lusíadas,* que chega a um limite. Neste momento, aciona o *ver inteligível,* sempre aliado ao pensamento. Este *ver* quer ir além do que simplesmente vê, quer ir além da aparência. Pois, se a realidade sensível se apresenta desconcertada[1], é porque ela está deformada em relação àquilo que ela esconde, que está por detrás das coisas e é passível de desvelamento. O *olhar* de *Os Lusíadas* é, muitas vezes ou (quase) sempre, inquiridor. Quer ir além do que vê, abrindo as coisas como se elas tivessem outro corpo dentro de si. Aquele mesmo movimento do *ver físico* para o *ver metafísico* de que fala Bornheim. Se a realidade na sua aparência não é harmônica e justa, essencialmente ela *é,* segundo a epopéia.

O equilíbrio dos versos camonianos é conforme à razão; a perfeição formal não deixa de ser baseada na racionalidade. Há uma busca de encadeamento tanto formal quanto «epistemológica», uma organicidade na totalidade da epopéia. *Os Lusíadas* busca uma visão de totalidade do mundo, uma unidade no modo de *vê-lo*. O que não podemos deixar de frisar é o fato de que, em *Os Lusíadas,* ao mesmo tempo em que há a crença nesta realidade perfeita e transcendente, há, muitas vezes, a ocorrência de uma desconfiança em relação ao *homem*. Este nunca consegue conceber, por completo, a *máquina do mundo*. Deus parece sempre estar aí para que o homem o veja e o compreenda, mas a nossa pequenez nos distancia de sua realidade. Daí dizer a Deusa

---

[1] Estância 105 do Canto I: «[...] Oh! Grandes e gravíssimos perigos,/ Oh! Caminho da vida nunca certo,/ Que, aonde a gente põe sua esperança,/ Tenha a vida tão pouca segurança!» (Camões, 1975: 95).

a Vasco da Gama, trata-se dos quatro últimos versos da estância 79 e toda a estância 80 (Camões, 1975: 334-335):

> [...] O *trasunto*, reduzido
> Em pequeno volume, aqui te dou
> Do Mundo aos olhos teus, *pêra* que vejas
> Por onde *vas* e irás e o que desejas.
> Vês aqui a grande máquina do Mundo,
> Etérea e *Elemental*, que fabricada
> *Assi* foi do Saber, alto e profundo,
> Que é sem princípio e meta limitada.
> Quem cerca em derredor este rotundo
> Globo e sua superfície tão limada,
> É Deus; mas o que é Deus, ninguém o entende,
> Que a tanto o engenho humano não se estende.

Temos em *Os Lusíadas* aquele meio caminho entre o *sujeito forte* e o *sujeito frágil* ou *enfraquecido*. Por um lado, temos um sujeito (forte), que se lança aos mares com astúcia e descobre novos mundos, riquezas, desenvolve o conhecimento em torno das coisas e por isso busca dominar a Natureza, fazer uso dela. Mas, esta mesma disposição para a conquista da Natureza mostra um sujeito cheio de incertezas e fragilidades diante do mundo. O *olhar* da epopéia lusitana transita entre a confiança e a desconfiança; a certeza e a incerteza. Na verdade, apenas a fé pode trazer harmonia. A empresa das navegações, segundo o *olhar* da epopéia, mostrou, quase ao mesmo tempo, a grandiosidade e a pequenez humana, vejamos no Canto I a estância 106:

> No mar, tanta tormenta e tanto dano,
> Tantas vezes a morte apercebida;
> Na terra, tanta guerra, tanto engano,
> Tanta necessidade *avorrecida!*
> Onde pode acolher-se um fraco humano,
> Onde terá segura a curta vida,
> Que não se arme e se indigne o Céu sereno
> Contra um bicho da terra tão pequeno?

Ao pensarmos este *meio caminho* camoniano, situando-o entre pensadores do século XVII, teríamos em mente dois filósofos franceses – Descartes e Pascal. Quando pensamos esses dois filósofos, temos uma oposição; não absoluta, mas temos. Enquanto em Descartes nós podemos vislumbrar um sujeito que é pólo irradiador de certeza, temos, em Pascal, um sujeito envolto de incertezas. Claro, sabemos que a epopéia não se desenvolve dentro dos mesmos impulsos teóricos. Mas, se nos limitarmos ao *sujeito*

pensado por Descartes e Pascal, temos, diante de nós, uma epopéia que já antecipa, em parte, problemas colocados pelas teorizações dos filósofos franceses. Um sujeito dividido entre a total potencialidade que o conhecimento pode trazer e a total impotência diante do mundo – o que seria próximo da afirmação de que os lusitanos estavam divididos entre a euforia e a melancolia (melancolia é o modo como passamos a conceber a *acedia*, a fonte da tristeza entre os medievais), a luz e as sombras.

Vemos, tanto em Descartes quanto na epopéia, uma busca pela clareza e pela evidência, assim como a vontade de encontrar uma verdade absoluta. Temos em *Os Lusíadas* uma sistematicidade, uma organicidade. Mas é após Descartes que quase toda filosofia terá que ser sistemática e deverá encontrar a unidade do saber e da ciência por meio do método. Para isso, temos um sujeito que é sede de certezas e ponto de partida para todo e qualquer conhecimento da realidade. O sujeito em Descartes será sempre um desbravador da Natureza, o manipulador. O que se inverte em Descartes é o fato de o conhecimento não mais partir das coisas, mas do intelecto para o mundo, este se funda no pensamento. Sendo assim, a realidade sensível não provém, enquanto verdade, da percepção dos sentidos, mas, sim, da demonstração intelectual. O conhecimento não se limita ao sensível, mas o transcende para se chegar à verdade. Assim como o *olhar* de *Os Lusíadas* não se prende à realidade sensível enquanto designação da verdade, é preciso transcendê-la. Mas não encontramos na epopéia um *método* que dê o caminho para o encontro da verdade. Ao invés de um *método*, temos a fé cristã.

Como já apontamos, em *Os Lusíadas*, paralela à epopéia do conhecimento, de um povo conhecedor, temos também uma epopéia do desencantamento ou da melancolia (*acedia*). Em muitas passagens da epopéia, encontramos a pequenez do mundo dos homens diante da grandeza da Natureza. E aqui nos lembremos de Pascal e seus *Pensamentos*. Pascal, a todo o momento, questiona a presunção do homem que quer medir-se com a Natureza. Se encontramos neste mesmo período (quase) sempre a colocação do homem no mundo enquanto soberano, Pascal vê a sua condição como sendo a de um miserável. Para ele, nossa inteligência ocupa, entre as coisas inteligíveis, o mesmo lugar que nosso corpo na magnitude da natureza, daí nos dizer:

> Nadamos num meio-termo vasto, sempre incertos e flutuantes, empurrados de um lado para outro. Qualquer objeto a que pensemos apegar-nos e consolidar-nos abandona-nos e, se o perseguimos, foge à perseguição. Nada se detém por nós. [...] Ardemos no desejo de encontrar uma plataforma firme e uma base última e permanente para sobre ela edificar uma torre que se erga até o infinito; porém, os alicerces ruem e a terra se abre até o abismo. (Pascal, 2005: 65)

Pascal acaba por trazer um sentido trágico para a subjetividade humana, declarando a sua impotência diante do mundo. Encontramos, na epopéia lusitana, uma desconfiança parecida diante da *empresa humana*. Poderíamos apontar muitas passa-

gens em que a epopéia é tomada por uma atmosfera melancólica e receosa diante da empreitada lusitana, mas o episódio do Velho do Restelo ao final do Canto IV (estâncias 94-95-96-97-98-99-100-101-102-103-104) é emblemático, como na estância 95:

> Ó glória de mandar, ó vã cobiça
> Desta vaidade, a quem chamamos Fama!
> Ó fraudulento gosto, que se atiça
> *Cua* aura popular, que honra se chama!
> Que castigo tamanho e que justiça
> Fazes no peito vão que muito te ama!
> Que mortes, que perigos, que tormentas,
> Que crueldades neles *exprimenta!*

Talvez esta breve explanação em torno de Pascal e Descartes «justifique» a nossa afirmação de que *Os Lusíadas* está a meio caminho da perspectiva do sujeito moderno. A desconfiança diante do homem não retira desta epopéia a confiança no conhecimento, mas este irá se validar transcendentemente, na imagem de Cristo. O seu *olhar* volta-se para o alto para que as contingências do conhecer se resolvam.

5. Sophia de Mello Breyner Andresen – horizontalidade do olhar?

Bem, podemos agora escutar a palavra poética de Sophia de Mello Breyner Andresen. *Navegações* é um gesto de *olhar*, um *modo* de olhar. Um modo de estar no mundo, de como ver e se relacionar com ele – o mundo. Maria de Lourdes Belchior fala de uma *aventura do ser* (1986). É também uma epopéia do ver, como *Os Lusíadas*, do *conhecer* e da *verdade*. Mas teremos que diferenciar, peculiarizar, essas palavras quando nos referimos aos dois poetas. Já falamos sobre elas em *Os Lusíadas*, agora nos atentemos ao que a palavra poética presente em *Navegações* nos diz. Sophia fala, num discurso proferido na entrega do Prémio do Centro Português da Associação de Críticos, discurso este que faz parte da edição de *Navegações* da Editorial Caminho (1996), que o tema fundamental de *Navegações* não é apenas o feito, a gesta, mas «[...] fundamentalmente o olhar, aquilo a que os gregos chamavam *aletheia*, a desocultação, o descobrimento. Aquele olhar que às vezes está pintado à proa dos barcos» (1996: 8). Sophia se liga aos *poetas originários*, ou, como se diz mais corriqueiramente, pré-socráticos. O que ela diz sobre *aletheia*, palavra esta que nos foi transmitida por *verdade*, não se liga ao platonismo, como em *Os Lusíadas*. Não afirmamos que a palavra poética de Sophia seja o espelhamento da *aletheia* grega-pré-socrática. Mas que, simplesmente, está dentro de uma tradição, um *traço histórico*, uma epocalidade que dialoga com outras epocalidades. É como se se dissesse que o *olhar* de Sophia, ou melhor, de sua palavra, carrega

sempre outros *olhares*. Todo *olhar* já traz consigo a aprendizagem das coisas. O *olhar* se *educa*. Nunca há um mero ver, todo ver já carrega sentidos – o *pré-conceito* de que fala Gadamer, que, afinal, é um desdobramento da *pré-compreensão* heideggeriana. Nosso lidar com as coisas do mundo é sempre antecipado por significados, sempre numa relação de sentidos estamos no mundo, sejam eles obscuros ou esclarecidos. Daí Gadamer afirmar que o «[...] mero ver, o mero ouvir são abstrações dogmáticas, que reduzem artificialmente os fenômenos. A percepção abrange sempre o significado» (Gadamer, 2003: 162).

Navegações parece trazer um *olhar* que aponta para o deslumbramento desses significados, para o movimento, para o despertar dessa rede de sentidos. Há sempre o espanto. Quando escutamos a palavra poética de Sophia, podemos ver sempre o gesto do *olhar*, a consumação do ver e do lidar com as coisas do mundo. Acompanhamos o descobrir das coisas, o maravilhamento do real. O olho vê o real, sua possibilidade:

> Ali vimos a veemência do visível
> O aparecer total exposto inteiro
> E aquilo que nem sequer ousáramos sonhar
> Era o verdadeiro. (Andresen, 1996: 17)

Os olhos descobrem o real, o *visível*, desocultam as coisas. O olho age sobre o mundo, a palavra que nomeia o mundo quer mostrá-lo. Como nos diz em *As Grutas*: «O meu olhar tornou-se liso como um vidro. Sirvo para que as coisas se vejam» (Andresen, 2004: 129). O *olhar* ilumina as coisas em seu aparecer. E quando a palavra diz algo é para que se veja o que foi dito: «Digo o nome da cidade/ – Digo para ver» (Andresen, 1996: 9). O nomear está quase preso ao olhar, é sempre desocultação de mundo. Em «Landgrave ou Maria Helena Vieira da Silva», nos diz de sua pintura e de seus próprios poemas: «[...] O olhar que busca o aparecer do mundo, o surgir do mundo, o emergir do visível e da visão» (Andresen, 2004: 269). O ver é a sua ligação com as coisas, a sua compreensão que, como dissemos, está sempre acompanhada por uma *comunidade* de sentidos, significados. E isto é sempre repetido por sua palavra poética. Mas para toda *presença* criada pelo olhar desta palavra parece haver uma ausência. Em Arte Poética V, ouvimo-la dizer que «[...] não há poesia sem silêncio, sem que se tenha criado o vazio e a despersonalização» (ibid.: 270). O que torna ainda mais nítida a relação de sua palavra poética com a *aletheia*, pois o desocultamento guarda também o ocultamento, a verdade guarda a não-verdade.

Os *olhos olham*. Estabelecem uma comunidade de significados. O *olhar* acolhe o mundo, mas, reciprocamente, se lança para ele. Wittgenstein acentua o *olhar* enquanto emissor permanente:

> Não vemos os olhos humanos como receptores, não parecem deixar entrar nada, mas sim emitir algo. O ouvido recebe; os olhos olham. (Lançam olhares, fulminam, irradiam, brilham.) Pode assustar-se alguém com os olhos, não com o ouvido ou o nariz. Quando vês os olhos, vês que algo é emitido. Vês o olhar nos olhos. (Wittgenstein, 1989: 60)

Wittgenstein é um autor que traz um diálogo fecundo com a palavra poética de Sophia. Toda discussão wittgensteiniana em torno do *olhar* é dialogável – por exemplo, muitas proposições de seu «Fichas» e em (quase) todo o «Anotações sobre as cores».

Mas, atentemo-nos, por agora, à *aletheia*. Assim, quem sabe, poderemos ficar mais próximos do movimento do *olhar* presente em *Navegações*. Sophia, também em seu discurso já referido, recorda-se da frase de Maria Velho da Costa – «visionários do visível». Os poemas ali presente querem compartilhar aquele *olhar inicial*, como os mapas da época daqueles que chegavam no Oriente sem imagem prévia, seja de fotografia ou desenho, daquele mundo ali existente. Falam do «[...] deslumbramento perante a diferença, perante a multiplicidade do real, a veemência do real mais belo que o imaginado, o maravilhamento perante os coqueiros, os elefantes, as ilhas, os telhados arqueados dos pagodes» (Andresen, 1996: 8), e logo nos dirá o poema número VIII de «Deriva»: «Vi as águas os cabos vi as ilhas/ E o longo baloiçar dos coqueirais/ Vi lagunas azuis como safiras/ [...] Vi o frescor das coisas naturais/ Só do Preste João não vi sinais [...]», e o terceto que fecha o poema nos diz: «As ordens que levava não cumpri/ E assim contando tudo quanto vi/ Não sei se tudo errei ou descobri» (ibid.: 30). O *olhar* sempre vê, mostra as coisas, mas também pode *errar* no que vê. Está sempre no âmbito da possibilidade, de velar ou ocultar a experiência. Daí afirmar Ernildo Stein em torno da *possibilidade* e sua relação com a *aletheia*:

> A possibilidade é, então, aquilo que ao mesmo tempo vela e desvela. Vela-se na presença que faz emergir e desvela-se enquanto se esconde nessa presença. Isso é a própria *aletheia* como velamento e desvelamento. (Stein, 2001: 86)

A noção de verdade, *aletheia*, nas *Navegações*, assume uma experiência do estar no mundo. O *verdadeiro* se transforma em «viver a inteireza do possível» (Andresen, 1996: 15): «[...] Toda linguagem que joga com o binômio velamento-desvelamento somente tem sentido quando pensada no âmbito da possibilidade como *aletheia*» (Stein, 2001: 85). E este modo de experienciar as coisas não tem nada de ideal, de transcendente, no máximo, poderíamos falar numa transcendência horizontal (como, por exemplo, é possível ler em Karl Jaspers), mas, ao invés disso, pensemos em *imanente* ou *horizontal* – o *poema imanente* aguardado de que fala na Arte Poética V.

6. Observações finais

O que talvez tenha ficado mais claro é que tratamos até agora dos mesmos temas presentes nas obras em jogo – *Navegações* e *Os Lusíadas*. Mas diferenciando tais temáticas, peculiarizando seus *olhares*. Ambos os poetas falam de *navegações*, sempre a partir de uma perspectiva específica, divididos que estão no tempo e no espaço (e nenhum dos dois passíveis de cálculo). Assim como o *olhar* de cada um participa do real de modo diverso. Há em Sophia a participação no mundo, em sua comunidade de sentidos, sua faticidade, nada ali é colocado num *além* do real, metafisicamente. O mundo não é fundado metafisicamente no *Eu* ou no Deus cristão, não há oposição entre Eu e o Mundo. A sua palavra poética acena, desde sempre, para um estar junto das coisas, uma (quase) sempre possível aliança (vulnerável) com as coisas. Antes mesmo de um Eu que funde a realidade, como ocorre no cartesianismo, por exemplo, já estou no mundo, dentro de seu jogo, participando de seus jogos – «[...] Pois a poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens» (Andresen, 2004: 189), por isso o poema trata sempre de uma vida concreta. Deste modo, o *olhar* horizontaliza-se.

Camões vive a vontade sobre-humana de dominar o mundo. Em *Os Lusíadas,* não há tanto uma apologia à empresa marítima em si, mas da empresa do conhecimento humano. A pergunta pelo limite do conhecimento – até onde ele pode chegar? Mas, aquilo que falta ao homem, é dado pela fé. Daí conseguir *Os Lusíadas* a unidade pretendida, mesmo sendo permeado pela tensão; é que a tensão acaba por se resolver. Temos, então, um *olhar* que se harmoniza pelo ato da fé, transcendendo as contradições – num ato (fato?) de verticalização do ver.

Bibliografia

1. Livros

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (2004). *Poemas escolhidos.* São Paulo: Companhia das Letras.

(1996). *Navegações.* Lisboa: Editorial Caminho.

BORNHEIM, Gerd (1988). «As metamorfoses do olhar». In NOVAES, Adauto, org. *O olhar.* São Paulo: Companhia das Letras.

CAMÕES, Luis (1975). *Os Lusíadas.* Porto: Porto Editora.

CARVALHO, Joaquim Barradas (1980). *O Renascimento português (Em busca da sua especificidade).* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

COELHO, Eduardo Prado (1984). «Sophia, a lírica e a lógica». In *A mecânica dos fluidos. Literatura, cinema, teoria*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

GADAMER, Hans Georg (2003). *Verdade e método*. Vol. I. Rio de Janeiro: Editora Vozes.

PASCAL, Blaise (2005). *Pensamentos*. São Paulo: Martins Fontes.

STEIN, Ernildo (2001). *Compreensão e finitude: estrutura e movimento da interrogação heideggeriana*. Ijuí: Editora Unijuí.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1989). *Fichas*. Lisboa: Edições 70.

2. Artigos publicados em revista científica

BELCHIOR, Maria de Lourdes (1986). «Itinerário poético de Sophia». *Colóquio/Letras* 89.

GARCEZ, Maria Helena Nery (1982-1983). «Do desconcerto e do concerto do mundo em *Os Lusíadas*». *Revista Camoniana*. 2ª. Série.V.

Resumo: Este artigo busca analisar a *questão olhar* (a relação entre o ver e o conhecer) em duas obras: *Navegações*, de Sophia de Mello Breyner Andresen e *Os Lusíadas*, de Camões. Lendo o olhar como um eixo «singular» da poesia desses dois poetas, ou seja, como forma de acesso ao mundo e de nos relacionar com ele, de estar com ele.

Abstract: The purpose of this article is to explore the question of the gaze (namely the link between seeing and knowing), as equated in *Navegações* by Sophia de Mello Breyner Andresen and *Os Lusíadas* by Camões. We suggest that the gaze should be read as a «singular» thematic axis in the poetry of these two authors or, in other words, considered as a gateway to the world and to our ways of inhabiting and relating to it.

Auto e hetero-representação em *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro

Vasco Prudêncio

Universidade do Algarve (Doutorando)

Palavras-chave: auto-representação, hetero-representação, real, Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio.*

Keywords: self-representation, other, reality, Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio.*

Numa planície desértica, dois corpos, difusos por entre a névoa e a luz proveniente de faróis de um carro, abraçam-se, nus. A personagem masculina, numa respiração ofegante, repete, ininterruptamente, «i want you», no tom desesperado de quem não crê um instante no efeito das suas palavras. E, eis que no clímax da relação sexual, a mulher pára, e num olhar condescendente, cortante, lhe segreda ao ouvido: «You will never have me», saindo de cena.

A cena acima descrita constitui um dos momentos-chave do filme *Lost Highway*, de David Linch. A película explora até aos limites da esquizofrenia a problemática da representação do *eu* e, sobretudo, o modo como esta actua e se molda em função de um *outro*.

Escrita em 1913 e editada no ano seguinte, *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro trabalha as noções de auto e de hetero-representação – não obstante as opções estéticas e períodos históricos nitidamente distantes – nos mesmos moldes. Fernando Cabral Martins irá sabiamente interpretar a obra como «uma resposta narrativa ao desejo de encontrar o outro» (Martins, 1997: 220), ou, se quisermos, nas palavras do mesmo autor, como «uma ficção de afecto como símbolo do conhecimento» (Martins, 2000: 136).

Um *eu* em permanente conflito

Trabalhar a problemática da auto-representação no âmbito do trabalho literário em Mário de Sá-Carneiro constitui um desafio. Com efeito, e não obstante as propostas de alguns trabalhos, os sujeitos em Sá-Carneiro – e, sobretudo, aqueles que se consideram como uma representação mais ou menos directa da sua pessoa *real* – são lidos, muitas vezes, numa dimensão de contornos míticos. Em grande medida, tais imagens não nascem tanto de representações veiculadas nos seus textos, mas, sobretudo, do resultado de uma leitura de determinados elementos biográficos, pelo que interpretar o trabalho literário de Mário de Sá-Carneiro implica, por parte de alguma crítica, um recurso a aspectos vivenciais do autor. Esta articulação cria, na esmagadora maioria dos casos, um problema de fundo: a leitura dos textos ficcionais do autor encontra-se subalterna a determinados aspectos biográficos (ou a uma interpretação destes, diríamos) – o que, em última instância, implica um trabalho de interpretação que tendencialmente estabelece como *Leitmotiv* os segundos elementos em detrimento dos primeiros.

Tal tendência justifica-se pela possibilidade de acedermos a determinados aspectos da vida do autor mediante alguns documentos – na grande maioria, a correspondência que trocou com alguns escritores, sobretudo com Fernando Pessoa – mas também pelo próprio percurso de vida de Sá-Carneiro, até certo ponto articulável com algumas das questões levantadas nas suas obras (sendo o seu suicídio, neste âmbito, a matéria mais evidente).

Lamentavelmente, muitas destas articulações não parecem considerar, em alguns casos, a(s) intencionalidade(s) comunicativa(s) do próprio Sá-Carneiro, bem como a teatralização que o autor faz da sua imagem nos variados sujeitos que nos apresenta – e, neste campo, falamos não só dos sujeitos que encontramos nos textos líricos e narrativos, mas em qualquer outro documento, incluindo textos de recensão crítica ou os de carácter dito utilitário (como é o caso das cartas). O que nos conduz a uma segunda questão: os documentos biográficos em que muitas vezes assentam as interpretações críticas não têm, obrigatoriamente, um pendor de sinceridade unívoca, sendo, nesta medida (existirão, como é evidente, pontos de diferença), equiparáveis a um qualquer texto ficcional. Se quisermos: a consciência de que a construção da *vida* será congénere aos processos de construção subjacentes a qualquer registo literário.

Esta imagem mítica do escritor incompreendido, exilado e suicida, legada por parte da crítica, será, de resto, trabalhada, desde logo, pelo próprio autor em muitos dos seus textos. Um dos casos mais emblemáticos prende-se com o poema «Caranguejola»: sem implicar uma relação linearmente confessional e transparente da sua figura, Sá- Carneiro reconstrói habilmente a sua representação de escritor incompreendido – «Daqui a vinte anos a minha literatura talvez se entenda» (Sá-Carneiro, 2001: 122) – e, quase por inerência, amante da grande capital dos escritores malditos: Paris – «Em Paris é

preferível – por causa da legenda...»; «E depois estar maluquinho em Paris, fica bem, tem certo estilo...» (ibid.: 122). Há, portanto, uma consciência e uma gestão muito rigorosa da relação autobiográfica por parte de Sá-Carneiro (o que de resto, acrescentaríamos, acontece em qualquer relação autobiográfica), e que dificilmente implicará ler este texto como mera escrita confessional e sentimentalista.

Por esse motivo, dificilmente poderemos invocar, tão-somente, o *eu* como tema central em Sá-Carneiro, nem tão pouco ligá-lo a um confessionalismo unilateral: o que temos é, obsessivamente, a perda do *eu*, não num sentido de simples crise e confusão, mas da ordem do cataclismo, da ruptura. Esta dispersão implica, portanto, que não existirá apenas um sujeito nos seus textos de quem possamos falar – o que anula, de algum modo, o *Leitmotiv* narcisista frequentemente evocado no âmbito do seu trabalho literário, em prol de uma «transformação dessa perda de Eu num tema nuclear» (Martins, 2000: 108)

No mesmo sentido, a relação entre as figuras do *eu* e do *outro* em Sá-Carneiro parte, inicialmente, não tanto da relação com o próximo, mas, sobretudo, das relações muito pouco lineares entre a pessoa e representações projectadas. Há no autor, com efeito, uma relação ambivalente na auto-contemplação: a imagem especulada acaba por constituir uma reprodução simultaneamente ligada a *um outro* e ao *mesmo* ser; se quisermos, «uma identidade confirmada pelo reconhecimento e uma identidade roubada pela imagem» (Rocha, 2003: 73). Existe, portanto, uma noção de alienação entre *eu* e *outro*, que acaba por ser compensada pelo efeito relativamente tranquilizador que resulta de tal alteridade (no sentido de *o outro* ser semelhante ao *eu*). Margarida Medeiros será, aliás, peremptória no enquadramento desta questão, no âmbito do modernismo:

> Na confrontação solitária com o «duplo» de si, a imagem ao espelho, o Eu fragmenta-se e auto-destrói-se, garantindo doravante uma identidade centrada na obsessão com a morte e com a necessidade de a representar. Se o retorno de Narciso está presente como indício da modernidade, é um Narciso menos cósmico e mais carnal (humano) do que na mitologia grega. Um Narciso ao espelho que, continuando a não se reconhecer tal como no mito, nos surge, agora, despedaçado. (...) A representação especular, obsessiva, de si, encontra a até aí ignorada (ou iludida) destrutividade do sujeito, a sua desorganização subjectiva, a tentação em não se reconhecer e em atacar a sua própria imagem: Narciso encontra-se com Medusa. (Medeiros, 2000: 109)

Um *eu* e muitos *outros*

De um modo geral, podemos circunscrever a figuração do *outro* enquanto dependente do *eu* que o representa. Existe, de facto, entre duas individualidades, uma relação

significativa: a caracterização de entidades próximas de um *eu* depende sempre do sujeito agente da representação, pelo que uma figuração do outro – quer em Sá-Carneiro, quer, acrescentaríamos, em qualquer relação congénere, fora ou não do espectro artístico – estabelece sempre uma forte relação com o *eu* que o representa, seja por oposição, seja por semelhança.

A problemática da representação do *outro* – a que não são alheias, como vimos, as questões de fragmentação e perda subjacentes ao *eu*, ou, se quisermos, a dispersão e identidade ambígua – é um dos *Leitmotive* essenciais no trabalho literário de Mário de Sá-Carneiro. Porém, e ainda que se encontre na esteira de outros autores ligados à fragmentação do sujeito, o escritor português abordará a questão de um modo particularmente doloroso. Com efeito, a máxima rimbaldiana de «je est un autre», para além de marcar uma noção de sujeito(s) com necessárias implicações na leitura e interpretação do *eu* presente em textos literários pressupõe, também, em Sá-Carneiro, um sentimento de euforia, pela possibilidade da fragmentação ser realizada, e, simultaneamente, de desalento, resultante do facto de esta possibilidade raramente ser consumada. O que ocorre em *A Confissão de Lúcio* parece constituir, neste domínio, umas das poucas excepções em que tal sucede; no entanto, a *apoteose* de Ricardo que marca a celebração do feito conseguido – a sua fragmentação por intermédio de Marta e, indirectamente, do próprio Lúcio – resulta na morte de todos os protagonistas – se entendermos que, para Lúcio, a morte não se dá necessariamente de um modo físico, mas psicológico.

A relação começa, desde logo, por ser evidente na própria caracterização das personagens estabelecida pelo narrador, Lúcio. O caso mais evidente é, naturalmente, o de Ricardo de Loureiro: com efeito, a empatia, por parte de Lúcio, com este parece ser imediata, o que permitirá, desde logo, um sentimento de compreensão mútua entre as duas personagens, não só no plano sentimental, como no plano artístico. A relação distinguir-se-á, neste sentido, da que o narrador estabelece com Gervásio; aliás, o progressivo «apagamento» desta personagem e a sua substituição, no que diz respeito à importância na vida de Lúcio, por Ricardo, começará precisamente neste ponto. Esta ligação permitirá, quer a Lúcio, quer a Ricardo, um maior acesso ao «mundo interior» (para usar uma expressão cara a Sá-Carneiro) de cada um, o que parece confirmar a relação intrínseca entre o *eu* e o *outro*, no que diz respeito às suas representações. Por outras palavras: o conhecimento do outro implica também, de modo reversivo, um maior auto-conhecimento.

A caracterização de Ricardo de Loureiro será significativa num outro aspecto: no indiciar progressivo do desenlace da narrativa, isto é, na compreensão da natureza da relação de duplicidade que estabelece com Marta. Neste sentido, à medida que as conversas entre os dois escritores se aprofundam, começamos a percepcionar, na caracterização de Ricardo, o mesmo tipo de traços ambíguos com que já se descrevera Gervásio:

> Aliás, ainda hoje ignoro se o meu amigo era ou não era formoso. Todo de incoerências, também a sua fisionomia era uma incoerência: Por vezes o seu rosto esguio, macerado – se o víamos de frente, parecia-nos radioso. Mas de perfil já não sucedia o mesmo... Contudo, nem sempre: o seu perfil, por vezes, também era agradável... sob certas luzes... em certos espelhos...
>
> [...]
>
> Os retratos que existem hoje do poeta, mostram-no belíssimo, numa auréola de génio. Simplesmente, não era essa a expressão do seu rosto. Sabendo tratar-se de um grande artista, os fotógrafos e os pintores ungiram-lhe a fronte de uma expressão nimbada que lhe não pertencia. Convém desconfiar sempre dos retratos dos grandes homens... (Sá-Carneiro, 2004: 52)

Esta imagem dúbia parece abrir o caminho para a dupla leitura, intrínseca à personagem; de resto, na descrição serão evocados elementos problemáticos no que diz respeito à representação do indivíduo: os espelhos, símbolo referido de uma maneira muito pouco inocente pela forte relação estabelecida entre o *eu* e o *outro*, e os retratos, que questionam sempre, quer no âmbito da pintura, quer da fotografia, as diferentes percepções (tanto no plano individual, como no social) do *real*.

Para além disso, a caracterização de Ricardo sofrerá uma alteração profunda no início do terceiro capítulo, que corresponde à chegada de Lúcio a Lisboa. Com efeito, as primeiras impressões de Lúcio reportam-nos um Ricardo mais efeminado e de traços mais esbatidos. E, paralelamente, a primeira impressão de Marta segue a mesma linha de ambiguidade, vagueza e melancolia que marca a caracterização do poeta – o primeiro indício claro da relação de duplicidade estabelecida entre as duas personagens[1]:

> Era uma linda mulher loira, muito loira, alta, escultural – e a carne mordorada, dura, *fugitiva*. O seu olhar azul perdia-se de infinito, nostalgicamente. Tinha gestos nimbados e caminhava nuns passos leves, silenciosos – indecisos, mas rápidos. Um rosto formosíssimo, de uma beleza vigorosa, talhado em ouro. Mãos inquietantes de esguias e pálidas.

---

[1] A questão da duplicidade não se esgota na relação entre as três personagens referenciadas. Com efeito, ao longo de toda a obra, deparamo-nos com pequenos elementos que estendem a questão para além do tríptico Lúcio/Ricardo/Marta. Note-se, por exemplo, durante a audiência de Lúcio, a evocação de traços físicos de determinadas personagens noutros sujeitos: «Porém, no meu advogado de defesa fui achar um verdadeiro amigo. Esqueceu-me o seu nome; apenas me recordo de que era ainda novo e de que a sua fisionomia apresentava uma semelhança notável com a de Luís de Monforte. Mais tarde, nas audiências, havia de observar igualmente que o juiz que me interrogava se parecia um pouco com o médico que me tinha tratado, havia oito anos, de uma febre cerebral que me levara às portas da morte» (Sá-Carneiro, 2004: 126). Ou a referência a um camarada de cárcere, cujo retrato evoca claramente a figura de Warginsky: «...rapaz louro, muito distinto, alto e elançado» (ibid.: 128).

> Sempre triste – numa tristeza maceradamente vaga – mas tão gentil, tão suave e amorável, que era sem dúvida a companheira propícia, ideal, de um poeta. (ibid.: 60)

A recorrência do *duplo* terá, portanto, a sua manifestação mais evidente na representação de Ricardo/Marta; representação tanto ligada à fragmentação do sujeito, na perspectiva de Ricardo, como também à(s) representação(ões) estabelecida(s), por parte de Lúcio, do *outro*, o que justifica a oscilação de figurações entre o poeta e a sua mulher. Por outras palavras, o binómio Ricardo/Marta parece resultar, num nível mais imediato, da acção de Ricardo (no sentido de este *criar* Marta, como o escritor revelará no final da obra) e, numa perspectiva menos evidente, da percepção do *outro* por parte de Lúcio. A este propósito, o episódio do desvanecimento de Ricardo ao espelho reveste-se de um duplo significado: não só é evocado com orgulho pelo próprio poeta – o orgulho criador que estará subjacente à representação de Marta enquanto criação *sua* – como ocorre justamente após o primeiro encontro sexual entre Lúcio e Marta (pelo que a sua não reflexão potencia um maior destaque à representação de Marta).

Este orgulho de Ricardo face à sua criação suprema, Marta, não se encontra, porém, isento de perigos:

> [Se a] personagem da personagem é investida de todo o poder que lhe advém de não existir duplamente, (...) a sua própria existência condena à morte aquele de quem é duplo. Se o «outro» é apenas uma imagem, então o «eu» torna-se também uma imagem, isto é, nada. E se a imagem do «eu» se autonomiza, então o «eu» perde a imagem, isto é, a complitude. E a dispersão, a cisão, é a morte. (Martins, 1997: 219)

O processo de duplicidade encontra-se, portanto, intrinsecamente ligado à morte, quer na sua dimensão *real* (como sucede com e Ricardo e, aparentemente, com Marta), quer na sua dimensão *psicológica* (como acontece com o exilado Lúcio, mais tarde). Estes são, como nos reforça Maria Aliete Galhoz, os únicos caminhos possíveis em *A Confissão de Lúcio*:

> O *outro*, a projecção anímica do *outro*, [é] sacrificado para continuar a preservação do *eu*. Mas, condicionado apenas a si-próprio, o *eu* define-se como incompleto e o círculo, que se fechou, recomeça: ou refaz a aventura e percorre de novo o reconhecimento de um elo entre o *eu*, percebido real, e o *outro*, adivinhado ideal, aceitando o perigo de confundir os limites proibitivos de ambos; ou abdica, reconhecendo-se embora como um morto que persiste. (Galhoz, 1963: 87-8)

Por outro lado, o motivo da duplicidade estende-se ainda aos dois protagonistas: Lúcio e Ricardo. A relação não será tão evidente, mas existem várias pistas ao longo do texto que o corroboram: a repetição das mesmas falas, por parte de ambas as personagens, relativamente às relações de afecto e ternura com outras personagens

(ainda em Paris, Ricardo referirá: «Digo bem, numa ternura – uma ternura ilimitada. Eu não sei ter afectos. Os meus amores foram sempre ternuras...» [Sá-Carneiro, 2004: 49]; mais tarde, Lúcio evocará os seus sentimentos por Marta nos mesmos termos: «E sofri... ela era tão pouca coisa, mas a verdade é que sofri... sofri de ternura. Nunca lhe tive amor. Apenas ternura... uma ternura muito suave... penetrante... aquática... Os meus afectos, mesmo, foram sempre ternuras...» [ibid.: 108]); à percepção física da alma (Ricardo referirá em Paris: «hoje sinto a alma fisicamente» [ibid.: 42]; Lúcio, no regresso à capital francesa, di-lo-á nos mesmo termos: «Com efeito eu sofri sempre as dores morais da minha alma, fisicamente» [ibid.: 105]) ou à questão da falta de orgulho, comum a ambos, como nos irá reportar Lúcio:

> Ah! como tudo isto me revoltava! Não propriamente pela sua atitude; antes pela sua falta de orgulho. Eu não soube nunca desculpar uma falta de orgulho. E sentia que toda a minha amizade por Ricardo de Loureiro soçobrara hoje em face da sua baixeza. A sua baixeza! Ele que tanto me gritara ser o orgulho a única qualidade cuja ausência não perdoava em um carácter... (ibid.: 108)

No entanto, e de acordo com Cabral Martins, a cena mais evidente desta duplicidade será a sensação de «já visto» que ocorre na ocasião em que Lúcio vê o subscrito timbrado a ouro na casa de Ricardo. A passagem, que poderá parecer pouco relevante numa primeira leitura do texto, encerra em si múltiplos significados, intrinsecamente ligados à compreensão do desenlace final:

> Assim se estabelece a comunicação entre uma certa capacidade de «ver» (...) exposta por Ricardo e uma capacidade igual de Lúcio. Depois, é de uma carta que se trata, e de timbre de ouro. A carta é o símbolo da correspondência (a palavra está lá) entre os dois, e o timbre é o «indício de ouro» que marca a sua intensidade. (...) Ouro que é o outro nome da impossibilidade, (...) Ouro de que Marta (...) é feita. (Martins, 1997: 240)

Neste sentido, o desenlace fatídico surge, precisamente, como consequência da identificação integral entre as mesmas – quer relativamente ao binómio Ricardo/Marta; quer ao de Ricardo/Lúcio. A possibilidade da fragmentação total dos indivíduos e das suas mútuas identificações é conseguida, sob um grave preço: o da morte. É este o preço a pagar pela fusão, pela plenitude da mútua compreensão a que Sá-Carneiro aludirá numa carta a Pessoa:

> Quanto a mim, em todas as almas há coisas secretas cujo segredo é guardado até à morte delas. E são guardadas, mesmo nos momentos mais sinceros, quando nos abismos nos expomos, todos doloridos, num lance de angústia, em face dos amigos mais queridos – *porque as palavras que as poderiam traduzir seriam ridículas, mesquinhas,*

> *incompreensíveis ao mais perspicaz*. Estas coisas são materialmente impossíveis de serem ditas. A própria natureza as encerrou – não permitindo que a garganta humana pudesse arranjar sons para as exprimir – apenas sons para as caricaturar. E como estas ideias-entranha são as coisas que mais estimamos, falta-nos sempre a coragem de as caricaturar. Daqui os «isolados» que todos nós, os homens, somos. Duas almas que se compreendam inteiramente, que se *conheçam*, que saibam mutuamente tudo quanto nelas vive – não existem. Nem poderiam existir. No dia em que se compreendessem totalmente – ó ideal dos amorosos! –, eu tenho a certeza que se fundiriam numa só. E os corpos morreriam. (Sá-Carneiro, 1978: 53)

A *posse*, outro dos *Leitmotive* essenciais na obra, surge, neste sentido, como meio de estreitar a amizade, entre Lúcio e Ricardo, para um nível nunca antes conseguido, pelo que esta «confissão» ajuda também a entender a relação do poeta com Warginsky: a ligação, através de Marta, constituiu um meio para Ricardo estreitar a amizade com o russo, de quem, aliás, gostava muito – e daí a partida de Lúcio novamente para Paris, sabiamente interpretada por Ricardo: «...em verdade fugiste de ciúme...» (Sá-Carneiro, 2004: 120). Mas a explicação do poeta ajudará também a clarificar a natureza sexual de tal estreitamento – ou, se quisermos, a via sexual como um meio para atingir a alma na sua plenitude: «Foi como se a minha alma, sendo sexualizada, se materializasse para te possuir...» (ibid.: 122). Daí a sensação triunfal, por parte de Lúcio, a partir do momento em que possui Marta: é a consumação, ainda que temporária, deste estreitamento.

A posse, digamos, «total», neste sentido, parece constituir uma impossibilidade para o sujeito, na medida em que a mesma implica uma saída total – ou, se o entendermos, uma fragmentação – do sujeito como forma de conhecer totalmente o *outro*, o seu «mundo interior». Daí que, na narrativa, se procure a superação de tal impossibilidade pela posse simultaneamente carnal e «de alma», donde resultará a referida dimensão espiritual da sexualidade, tal como nos é evidenciada, inicialmente, no episódio que narra a *performance* da «americana fulva».

Este episódio é, com efeito, um dos momentos mais intensos d' *A Confissão de Lúcio*. Ainda que denuncie o fascínio pelo espectáculo» parisiense (Júdice, 1986:33), ele não será, de todo, gratuito[2], mas antes determinante para um entendimento mais

---

[2] Maria Alzira Seixo, por exemplo, ao classificar *A Confissão de Lúcio* como uma novela, justifica a inclusão do episódio a partir de esteticismos de época, «fugindo», por isso, à coerência global da obra: «A única excepção é a do episódio da americana (introduzido um pouco por gosto de escola e de época), de espírito nitidamente decadentista e em que o simbolismo da escrita atinge um excesso. O próprio autor tem disso consciência e justifica-se, perante o leitor, da sua inclusão» (Seixo, 1987: 42-43). A justificação a que Seixo alude refere-se ao facto de nenhuma das personagens recordar mais o episódio – pelo menos abertamente – durante a restante obra.

profundo do alcance da narrativa, não só do ponto de vista estrutural, mas também no que toca à criação do ambiente profundamente sexualizado que irá marcar, a partir daí, a obra.

Do ponto de vista estrutural, é significativo que a «orgia de fogo» marque o primeiro encontro – e consequente amizade – entre Lúcio a Ricardo. E esta relação é de tal maneira intensa, que o episódio, não sendo claramente referido, é revisitado em diferentes passagens da obra. Fernando Cabral Martins destaca dois momentos: a circunstância de Marta usar, a certa altura, meias de malha metálica, numa evocação à malha semelhante usada pela americana na sua *performance*, ou o facto de Gervásio – personagem dominante na narrativa até este episódio – ser substituído por Warginsky: com efeito, as descrições efeminadas de ambos são tão próximas que Lúcio chega a referir literalmente que o seu corpo evocava o de Gervásio. Neste sentido, «o acontecimento aparentemente desligado que é a "Orgia do Fogo" encontra-se unido (...) pela permanência de elementos mais abstractos – a androgenia [sic] e a exaltação erótica» (Martins, 1997:229).

Assim, a divisão da narrativa proposta pela inclusão deste episódio[3] é apenas aparente. O episódio e tudo o que o mesmo antecipa – o estado de espírito permanentemente sinestésico, a noção de «sexualidade espiritualizada» continuamente sentida – acaba por funcionar como um indício do carácter da relação Lúcio/Ricardo/Marta; isto é, «o que fora *discurso figurado* na descrição da festa (com o qual se relataram tão-só alucinações), prenuncia o que, mais tarde, se tornará uma possibilidade de *evento literal* na novela» (Machado, 1990: 65).

De resto, os sentimentos evocados por Lúcio a propósito da *performance* são, em larga medida, semelhantes aos que o irão assolar na conturbada relação com Marta: desde logo pela entrada no salão onde o mesmo irá decorrer – a primeira sensação evocada por Lúcio, não obstante o clima altamente sexualizado que se irá seguir, é de medo. E, durante o próprio espectáculo, as representações que se vão traçando evocam o mesmo tipo de sentimentos ambíguos: veja-se, por exemplo, o retrato traçado da terceira dançarina («Enfim, a terceira, a mais perturbadora, era uma rapariga frígida, muito branca e macerada, esguia, evocando misticismos, doença, nas suas pernas de morte – devastadas» [Sá-Carneiro, 2004: 31]). A própria caracterização da «americana fulva» relaciona-se, inequivocamente, com a figura de Marta, sobretudo a representação que é feita desta personagem durante o período em que as suspeitas de Lúcio se manifestam com maior veemência:

---

[3] Recorde-se, a este propósito, o ensaio de José Régio (Régio, 1990), e a divisão em dois planos distintos: um superficial, correspondente ao episódio da «americana fulva», e um outro mais profundo («a verdadeira confissão»), correspondente à intriga posterior entre Lúcio, Ricardo e Marta.

> Mas a outra [a «americana fulva»], em verdade, era qualquer coisa de sonhadamente, de misteriosamente belo. Uma criatura alta, magra, de um rosto esguio de pele dourada – e uns cabelos fantásticos, de um ruivo incendiado, alucinante. A sua formosura era uma destas belezas que inspiram receio. Com efeito, mal a vi, a minha impressão foi de medo – de um medo semelhante ao que experimentamos em face do rosto de alguém que praticou uma acção enorme e monstruosa. (ibid.:17-8)

Será difícil não estabelecer um paralelo entre esta «acção enorme e monstruosa» e a sensação reportada por Lúcio, a certa altura, a propósito do seu relacionamento com Marta: «ao possuí-la, eu tinha a sensação **monstruosa** de possuir também o corpo masculino desse amante» (ibid.: 99; sublinhado nosso).

Esta reunião aparentemente contraditória entre alma e sexualidade afecta não só Lúcio, mas outras personagens ao longo da narrativa. É o que justifica o facto de, na obra, qualquer desejo ser acompanhado de emoções fortes e muitas vezes contraditórias, e que é visível tanto no misto de emoções provocadas a Lúcio pelo espectáculo da americana, como também pelo fascínio e medo, por parte de Ricardo, das bailarinas dos *music-halls*.

A *Orgia do Fogo* constitui, neste sentido, o paradigma interno da narrativa por vários motivos: por marcar, significativamente, o início da amizade entre Lúcio a Ricardo; por estabelecer, na figura da «americana fulva», a dupla relação sexualidade/amor (*Eros*) e morte (*Thanatos*) – recorde-se, a este propósito, a apoteose do espectáculo, onde o clímax sexual surge em estreita relação com a morte simbólica da dançarina –, e, particularmente, por definir o modo do entendimento do *real* na narrativa, pela possibilidade de coexistência de níveis real/ficcional ou realidade/sonho.

Mas este não parece ser o único sentido paradigmático da narrativa. Como verificámos, é concebível interpretar a duplicidade Ricardo-Marta como resultado da representação dúbia que Lúcio faz do seu amigo, o que parece ser legítimo se nos recordarmos do facto de a construção do *real* na narrativa se encontrar, em grande parte, dele dependente. Esta relação põe em cena um outro aspecto: o modo como o desejo de encontrar o *outro* se encontra dependente do modo como o representamos aos nossos olhos, o que justifica a oscilação de imagens entre Ricardo e Marta. Por outras palavras, o nosso desejo dirige-se não tanto à noção abstracta de sujeito, mas à representação que fazemos desse mesmo sujeito. Por esse motivo, a propósito do projecto de *Novela Romântica*, Sá-Carneiro evoca o amor, por parte de Heitor, a Helena não como dirigido à sua pessoa, mas à sua *lenda* (Sá-Carneiro, 1979: 148-9). O desejo nasce da imagem que construímos, e, neste sentido, pensamos ser possível entender *A Confissão de Lúcio* como de algum modo encenadora de uma determinada visão das relações entre o *eu* e o *outro*.

Um *eu* reconfigurando o *real*

A Confissão de Lúcio, não obstante o seu carácter narrativo, é um texto que se apresenta nos moldes de uma *confissão*, debitada por um sujeito dez anos após o acontecimento narrado. E esta circunstância tem um peso considerável não só nas representações que Lúcio estabelece das restantes personagens, mas, sobretudo, na representação do mundo que o rodeia.

As confissões serão provavelmente a forma em que, de modo mais agudo, se exprime o desejo de doação do *eu* e, inerentemente, a necessidade de absolvição – e não será por acaso, acrescentamos quase redundantemente, que o texto de Sá-Carneiro é construído nestes moldes. No entanto, o facto de ela pressupor, mais do que qualquer outro registo, uma intenção de sinceridade na narração dos acontecimentos determina uma relação conflituosa com a natureza ficcional que a narrativa sustenta. Não é possível, por isso, determinar se estamos perante um discurso puramente «verdadeiro» ou puramente ficcional, e este balancear de pólos diametralmente opostos irá marcar fortemente a vivência do *real* na narrativa. Sobretudo se considerarmos dois elementos essenciais: o facto de a história ser construída a partir da perspectiva de um sujeito, portanto determinada por uma visão pessoal e necessariamente tendencial dos acontecimentos, impossibilitando uma narração objectiva, e a circunstância de este discorrer dos acontecimentos se encontrar subordinado à reconstituição do tempo a partir da memória de um sujeito, portanto de uma reconstituição temporal em retrospectiva, fortemente condicionada por fenómenos de selecção e distorção dos acontecimentos.

Comecemos pelo primeiro.

A impossibilidade da concepção de um *real* objectivo encontra-se desde logo evidenciada no título da narrativa e, por inerência, no modo como o narrador apresentará a história. Com efeito, esta «confissão», e o facto de ela manifestar uma intenção de sinceridade por parte de quem a conta, pressupõe logo à partida uma relação conflituosa com o propósito de «narrativa». Estamos, neste sentido, perante um narrador sem uma distância relativamente à história que conta, e que o faz num discurso directo – como se fosse uma transcrição de um testemunho diante de um leitor-júri (Cabral Martins reforçará, aliás, este propósito a partir do papel da pontuação na história, que parece mais servir interesses rítmicos, em detrimento de uma escrita respeitadora das normas vigentes [Martins, 1997:134]). Assim, qualquer intenção de se reportar a história contada a um discurso rigorosamente «verdadeiro» ou rigorosamente ficcional parece, desde logo, comprometida.

A questão complexifica-se se atentarmos à nota introdutória que antecede o enredo propriamente dito. Numa primeira leitura, esta passagem tem o objectivo de esclarecer as condicionantes que estão por detrás do encarceramento do narrador por

um período de dez anos. Cedo este percebe, no entanto, a vã tentativa que tal propósito constitui, uma vez que a mera referência, aparentemente inocente, dos factos põe em causa a sua credibilidade:

> Mas punhamos termo aos devaneios. Não estou escrevendo uma novela. Apenas desejo fazer uma exposição clara dos factos. E para clareza, vou-me lançando em mau caminho – parece-me. Aliás, por muito lúcido que queira ser, a minha confissão resultará – estou certo – a mais perturbadora, a menos lúcida. (Sá-Carneiro, 2004:13)

Assim, o narrador facilmente percebe a impossibilidade de separar a ténue fronteira entre realidade e ficção, e fá-lo, de resto, com uma ironia cortante, mas muito subtil («*Não estou escrevendo uma novela. Apenas desejo fazer uma exposição clara dos factos*»). No parágrafo seguinte, a ideia será reforçada – a consciência da referida impossibilidade é de tal ordem, que Lúcio passará, inclusive, a responsabilidade para a interpretação dos leitores («*E são apenas factos que eu relatarei.* Desses factos, quem quiser, tire as conclusões. *Por mim, declaro que nunca o experimentei. Endoideceria, seguramente.*» [ibid.]), salvaguardando (ou fazendo uma tentativa para...) a sua suposta condição de sujeito neutro na acção («...*só digo a verdade* – mesmo quando ela é inverosímil» [ibid.]). E o último parágrafo, que constitui uma derradeira tentativa para, mais uma vez, salientar a sua integridade narrativa, reforçará – novamente de um modo irónico, não perceptível numa primeira leitura – a consciência da não existência de uma realidade objectiva; a impossibilidade em separar, de modo determinante, níveis reais e ficcionais: «*A minha confissão é um mero documento*» (ibid.). A nota introdutória será, de resto, revisitada algumas vezes ao longo da narrativa, e tal insistência na «verdade dos factos» só servirá, afinal, para demonstrar que os mesmos são falaciosos.

Curiosamente, no capítulo VIII, Lúcio fará, em jeito de epílogo, uma espécie de balanço da confissão. Neste (aliás, neste e no subcapítulo seguinte, efectivamente o último), Lúcio resumirá, em traços largos, o seu julgamento e alguns momentos da vida na prisão. Quase até ao final da história, o registo do narrador parece alterar-se significativamente, na medida em que se reporta, particularmente durante a estadia na prisão, a uma caracterização simples, quase seca dos factos, em oposição ao discurso marcadamente ambíguo e plurissignificativo que distingue, na generalidade, *A Confissão de Lúcio*. De facto, parece que estas descrições servem o propósito de destacar dados concretos, de um teor aparentemente mais «realista» – como se Lúcio tivesse o intuito de fornecer um efeito do *real* fidedigno, e, desta maneira, tornar mais credível a narrativa.

Por outro lado, provavelmente mais do que qualquer outro registo, a confissão encontra-se subordinada à experiência humana, sobretudo no que toca à reconstituição do tempo a partir da memória, circunstância que nos remete para uma representação do

real muito pouco isenta: com efeito, *A Confissão de Lúcio* é uma narrativa desenvolvida a partir da perspectiva de um sujeito participante na acção. Esta dista cerca de dez anos do tempo «presente», embora o narrador procure, na medida do possível, aproximar os dois tempos. Lúcio pretende contar a sua história assentando em «factos», num registo não-ficcional. Ora, como refere Paula Morão, esta «confissão», enunciada deste modo, implica um recurso à memória associativa e à reconstituição de um tempo em *flashback*, estando por isso dependente de fenómenos de selecção e distorção (Morão, 1993). Enquanto narrador da sua confissão, é Lúcio quem define o ritmo da obra e cada um dos acontecimentos subsequentes; absorvido no seu mundo interior, só conta aquilo que lhe interessa, de um modo cronologicamente pouco exacto. Tal dispersão não se deve, embora à primeira vista pareça, à «atitude emocionada de quem recorda para contar e não consegue seguir fielmente um fio narrativo» (Seixo, 1987: 42), pois o narrador apresenta-se no momento «presente» aparentemente calmo e descomprometido. O que encontramos, de facto, é um sujeito que selecciona e enfatiza os acontecimentos e passagens mais pertinentes para a compreensão da confissão. Há, se quisermos, um relativo controlo da descrição do «seu» tempo, embora à primeira vista tal não pareça suceder. Neste sentido, a questão da fragmentação que parece afectar a progressão temporal dos episódios descritos – os cortes, retrocessos, parêntesis, etc. – mostram, ainda que não o façam numa sucessão de tempo linear, o isolamento e ênfase de determinados momentos – aqueles que serão fulcrais para o entendimento da história[4].

Paralelamente, em vários momentos, deparamo-nos com uma memória aparentemente selectiva por parte de Lúcio: é só quando este descobre o seu amor por Marta que se começa a recordar de alguns pormenores da sua origem (neste caso, de pormenores da carta de Ricardo que refere viver com alguém); já de regresso a Paris, Lúcio deliberadamente esquece o seu episódio com Marta e, numa alusão muito significativa à forte relação entre existência e memória, declarará, no seguimento: «*esquecer é não ter sido*» (Sá-Carneiro, 2004: 106), justificando o seu acto mais à frente: «Somos sempre assim: O tempo vai passando, e tudo se nos volve saudoso – sofrimento, dores até, desilusões...» (ibid.: 108).

---

[4] Não deixa de ser pertinente evocar, a este propósito, que, como nos refere George Steiner, o modo como padronizamos e codificamos os diferentes tempos em estádios históricos ou divisões temporais não serão mais do que compartimentações que têm em vista fins públicos e pragmáticos, já que as durações dos diferentes tempos reportam-se principalmente à experiência individual de cada sujeito. (vide Steiner, 2002: 269). Ou, como nos aponta Nelson Goodman, que toda a medição, do tempo e na representação de tudo o que nos circunda, fundamenta-se principalmente na ordem, e é através de tal arranjo que conseguimos lidar perceptiva e cognitivamente com o que nos circunda. Por isso mesmo, a demarcação do tempo diário em vinte e quatro horas, cada hora em sessenta minutos e cada minuto em sessenta segundos não são características inerentes ao nosso mundo, mas antes construídos no interior desse mesmo mundo. (vide Goodman, 1995: 51).

A alusão não é, de facto, meramente circunstancial. Na verdade, em *A Confissão de* Lúcio, a memória – e, sobretudo, a gestão que se faz da mesma – é responsável, mais do que pela simples condução da narrativa, pela própria representação do sujeito – *in extremis*, da vida. É através dela que Lúcio faz a reconstituição de cada momento, que efectivamente *vive* cada momento – pois cada um deles pode ser, pela recordação, permanentemente vivido. Estamos portanto perante a noção de que é a memória que define o próprio ser; ideia que será, de resto, retomada noutra obra de Sá-Carneiro: em «A Estranha Morte do Prof. Antena», destacar-se-á: «O Homem é o único ente que guarda reminiscências, a única crisálida que se lembra» (Sá-Carneiro, 1999:176). Só partindo deste pressuposto conseguimos entender a obsessão, por parte de Lúcio, em saber quem é Marta, ou, se quisermos, em lhe descortinar um passado. É porque Marta não tem recordações e, portanto, nestes termos, não é, para Lúcio, *real*[5].

Assim, a memória funciona como um princípio gerador de identidade, pelo facto de a reconstituição de cada momento determinar a *vivência*, por parte das personagens, de tal momento; daí que o esquecimento seja a única forma de Lúcio se conseguir distanciar dos acontecimentos – quer durante o relacionamento com Marta, quer durante a sua estadia (e posterior saída) na prisão. Ou, dito de um outro modo: a representação de uma personagem depende da representação da sua realidade envolvente. O que significará, por analogia inversa, que todos os elementos que, temporária ou definitivamente, são de difícil apreensão – se quisermos, o não-representável – não têm uma existência assegurada na narrativa[6].

Face às condicionantes expostas, a representação do *real* em *A Confissão de Lúcio* só poderá ser construída não a partir de uma noção de mundo objectivo e único, mas enquanto uma realidade multifacetada e plurissignificativa – portanto, permeável a registos de natureza ficcional. Será precisamente por esse motivo que se evocam, ciclicamente, passagens que tendem a evidenciar a presença do artifício literário no

---

[5] O mesmo tipo de raciocínio será, aliás, evocado por Ricardo a propósito do seu receio das dançarinas de *music-hall* inglesas, numa sensação de pavor face ao desconhecido que irá mais tarde atormentar Lúcio, a propósito de Marta: «É que, não sei se reparou, em todos os music-halls tornaram-se agora moda estes bailados por ranchos de raparigas inglesas. Ora essas criaturinhas são todas iguais, sempre – vestidas dos mesmos fatos, com as mesmas pernas nuas, as mesmas feições ténues, o mesmo ar gentil. De maneira que eu em vão me esforço por considerar cada uma delas como uma individualidade. Não lhes sei atribuir uma vida – um amante, um passado; certos hábitos, certas maneiras de ser. Não as posso destrinçar do seu conjunto: daí, o meu pavor. Não estou posando, meu amigo, asseguro-lhe» (Sá-Carneiro, 2004: 40).

[6] A questão parece, aliás, ser comum a outras personagens, como nos referirá Lúcio, a propósito de Gervásio Vila-Nova: «De resto, era outro traço característico em Gervásio: construir as individualidades como lhe agradava que fossem, e não as ver como realmente eram. Se lhe apresentavam uma criatura com a qual, por qualquer motivo, simpatizava – logo lhe atribuía opiniões, modos de ser do seu agrado; embora, em verdade, a personagem fosse a antítese disso tudo. É claro que um dia chegava a desilusão. Entretanto, longo tempo ele tinha a força de sustentar o encanto...» (ibid.: 23).

interior da narrativa. A «maldita literatura» ciclicamente repetida que surge como meio de explicar esta vivência *pela* e *através* da literatura, pondo em cena os elementos constitutivos do processo literário – a auto-reflexividade do texto que marcará fortemente a modernidade.

São vários os exemplos.

Em muitas situações, verificamos, por intermédio de Lúcio ou de Ricardo, uma permanente indistinção entre registos ficcionais e reais:

> Outras vezes também, Ricardo surgia-me com revelações estrambóticas que lembravam um pouco os snobismos de Vila-Nova. Porém, nele, eu sabia que tudo isso era verdadeiro, sentido. Quando muito, **sentido já como literatura**. Efectivamente o poeta explicara-me, uma noite:
>
> – Garanto-lhe, meu amigo, todas as ideias que lhe surjam nas minhas obras, por mais bizarras, mais impossíveis – são, pelo menos em parte, sinceras. Isto é: traduzem emoções que na realidade senti; pensamentos que na realidade me ocorreram sobre quaisquer detalhes da minha psicologia. Apenas o que pode suceder é que, **quando elas nascem, já venham literalizadas**...(Sá-Carneiro, 2004: 39; sublinhado nosso)

A ligação entre os dois registos será de tal modo vinculada, que em determinadas passagens da narrativa os mesmos parecem fundir-se perante as personagens. É o que acontecerá a Lúcio, durante a leitura da última obra redigida a Marta e Ricardo: «Mas, juntamente com a ideia lúcida que descrevi, sugerira-se-me durante a leitura outra ideia muito estrambólica. Fora isto: pareceu-me vagamente que eu era o meu drama – a coisa artificial – e o meu drama a realidade» (ibid.: 102-3).

A inversão de funções é significativa, até porque, ao longo da narrativa, o leitor será permanentemente interpelado por passagens que tendem a evocar a presença do artifício literário no interior da narrativa. São vários os exemplos, iniciados, desde logo, durante a nota introdutória, com a referência à condição de artista inerente a Lúcio: «Depois, a vítima um poeta – um artista. A mulher romantizara-se desaparecendo. Eu era um herói, no fim de contas. E um herói com laivos de mistério, o que mais me aureolava» (ibid.: 12). Nos mesmos moldes, o escritor procurará preencher os vazios da memória, no início da sua relação com Marta, com uma reflexão bastante evocativa: «A verdade simples era esta: eu sabia apenas que devera ter havido seguramente um primeiro encontro de mãos, uma primeira mordedura nas bocas... como em todos os romances...» (ibid.: 92). Nos últimos capítulos, corroborando a imagem de artista incompreendido fixada logo no início da narrativa, Lúcio justificará a relativa condescendência por parte do júri que o condena mediante o mesmo tipo de analogia: «No meu crime subentenderam-se causas passionais, seguramente. A minha atitude era romanesca de esfíngica. Assim pairou sobre tudo um vago ar de mistério. Daí, a benevolência do júri» (ibid.: 125). E, finalmente, durante a sua estadia na prisão, a referência

à conversa que tem com um companheiro da prisão sobre a possibilidade de se guardarem as horas mais belas da vida parece constituir, para além da relação intertextual óbvia com *O Fixador de Instantes*, uma espécie de «meta-escrita» d'*A Confissão de Lúcio*: «Que belas páginas se escreveriam sobre tão perturbador assunto!» (ibid.: 128).

Mas o aspecto que evidencia de um modo mais profundo a relação entre registos reais e ficcionais diz respeito à ligação que parece existir entre as vivências do narrador e trabalhos literários escritos pelo mesmo. Neste sentido, a redacção de um novo – e derradeiro – volume de novelas por parte de Lúcio parece antecipar o desenlace trágico próximo. O mesmo tipo de ligação poderá ser estabelecido com a última peça escrita por Lúcio, *A Chama*, não só no que diz respeito à conclusão do texto (como referiremos à frente, parece haver uma relação muito próxima com o efeito surpreendente do mesmo e o desfecho de algum modo inesperado da narrativa), como no que se refere ao destino final da obra: a sua destruição, pelo fogo (antevendo, de algum modo, as mortes iminentes), antecedida por uma manifestação de violência.

É esta estreita articulação entre literatura e vida que permitirá, em última análise, compreender o «crime» de Lúcio, tal como este o entende no final da narrativa: «A vida...» (ibid.: 129): como refere Cabral Martins na contracapa da edição citada de *A Confissão de Lúcio*, esta é «a história de um artista que é capaz de criar vida, e não só arte»[7], algo que o final da narrativa verdadeiramente evidencia, estabelecendo mais uma ponte – a derradeira – entre os domínios do real e do ficcional, ou, se quisermos, entre a vida e a literatura.

Na mesma perspectiva, a dimensão onírica é frequentemente evocada como parte integrante da realidade em *A Confissão de Lúcio*; na esmagadora maioria dos casos, ligada à personagem de Marta. Com efeito, o primeiro contacto com a personagem é envolto num ambiente facilmente atribuível à dimensão do sonho, numa percepção do espaço e do tempo particularmente difusa, o que parece indiciar, desde logo, a natureza da personagem. A questão relaciona-se também com o carácter *disperso* intrínseco à imagem de Marta, o que se antevê, desde logo, na primeira caracterização concreta que Lúcio consegue fazer da mesma, sobretudo da sua «carne» – e o adjectivo essencial para a descrever será enfatizado –, «mordorada, dura, *fugitiva*» (ibid.: 60).

Paralelamente, ao longo da narrativa, Marta será sempre evocada numa dimensão constante do *possível* – ou do *irreal*. A questão começa por ser manifestada a partir do momento em que Lúcio procura perceber a origem de Marta e surge, nitidamente, durante seu súbito «desaparecimento» durante a execução da peça de Narciso do Amaral. Será, de resto, esta permanente indefinição que levará Lúcio a questionar e a procurar preencher os espaços vazios deixados pela irrealidade da personagem, chegando ao ponto de correr «a casa do artista, a vê-la, a certificar-me da sua realidade – a

[7] *Vide* contracapa da edição citada.

certificar-me de que nem tudo era loucura: *pelo menos ela existia*» (ibid.: 68) ou investigar o seu passado por intermédio de questionários a outras personagens próximas de Ricardo. O facto de estas diligências se revelarem infrutíferas – o que, por si, já parece relevante – mas, sobretudo, a estranheza com que tais indagações serão recebidas parece, cada vez mais, comprovar que Marta é uma realidade sua.

Tudo parece apontar para uma dimensão fictícia de Marta. Da sua imagem dispersa, Lúcio apenas conseguirá registar como permanente o seu perfume, embora acabe por advogar que «um perfume é uma irrealidade» (ibid.: 83). É por esse motivo que a personagem nunca mostrará preocupações a propósito das suas imprudências ou que a sua suposta morte se cifre, significativamente, num súbito desaparecimento.

Uma outra conclusão parece ainda resultar da representação desta personagem: se, como constantemente evocámos, Lúcio é o criador do *real* na narrativa, isto é, se é dele que depende a realidade circundante, então será justo interpretar Marta com um seu modo de representar Ricardo – o que reforça, de resto, o carácter da sua «confissão». Por outras palavras: será verdade que Ricardo apresentará Marta como criação do próprio, mas parece também ser verdade que, pelas questões de construção do *real* acima referidas, esta ideia possa ser também atribuída a Lúcio e aos seus modos de ver o mundo. A narrativa, fortemente condicionada por questões de duplicidade e de impossibilidade de percepção de um único *real* objectivo, parece assim viver destas duas interpretações.

Face ao que foi exposto, cremos ser possível entender *A Confissão de Lúcio* enquanto um paradigma estético não só dos motivos centrais do trabalho poético de Sá-Carneiro, como também, e sobretudo, de um modo de encarar as relações humanas, no sentido de a auto-representação do *eu* determinar, em grande parte, a imagem que (re)construímos do *outro* e, por inerência, do *real* – de um *real* onde coexistem dimensões de sonho e de realidade, de ficção e de veracidade, numa relação que não será, de resto, estranha à concepção do mundo dito *real*: como nos refere Nelson Goodman, não é possível definir um valor único de *verdade* por intermédio de uma mera articulação com «o mundo», não só por existirem verdades diferentes para mundos diferentes, como pelo facto de «a natureza do acordo entre uma versão e um mundo independente dela [ser] notoriamente nebulosa» (Goodman, 1995: 55). Assim, os quadros de referência são, para nossa própria conveniência, estabelecidos, ainda que os mesmos sejam mutáveis e inconstantes; por esse motivo, é também possível destacar a função paradigmática de *A Confissão de Lúcio* num outro sentido: a de reflectir esta concepção de mundos possíveis da ficção como parte integrante dos mundos ditos reais. Ou, como nos diria Fred Madison no filme citado de Lynch: «I like to remember things my own way. How I remember them, not necessarily the way they happened».

Bibliografia

GALHOZ, Maria Aliete (1963). *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Presença.

GOODMAN, Nelson (1995). *Modos de Fazer Mundos*. Lisboa: Edições Asa.

JÚDICE, Nuno (1986). *A Era do «Orpheu»*. Lisboa: Editorial Teorema.

LYNCH, David (2002). *Lost Highway. Estrada Perdida*. Lisboa: Atalanta Filmes (suporte DVD).

MACHADO, Lino (1990). «O fantástico em "A Confissão de Lúcio"». *Colóquio/Letras* 117-118, 61-66.

MARTINS, Fernando Cabral (1997). *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa.

(2000). *O Trabalho das Imagens*. Lisboa: Aríon Publicações.

MEDEIROS, Margarida (2000). *Fotografia e Narcisismo. O Auto-Retrato Contemporâneo*. Lisboa: Assírio e Alvim.

MORÃO, Paula (1993). «Mário de Sá-Carneiro». In *Viagem na Terra das Palavras. Ensaios sobre Literatura Portuguesa*. Lisboa: Edições Cosmos, 41-54.

RÉGIO, José (1990). «O fantástico na obra de Mário de Sá-Carneiro». In *Ensaios de Interpretação Crítica*. 2.ª ed. Porto: Brasília Editora, 199-244.

ROCHA, Clara (2003). «Mário de Sá-Carneiro: o outro lado do fogo». In *O Cachimbo de António Nobre e Outros Ensaios*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 35-43.

SÁ-CARNEIRO, Mário de (2004). *A Confissão de Lúcio*. 2.ª ed. Lisboa: Assírio e Alvim.

(1978). *Cartas a Fernando Pessoa*. Vol. I. Lisboa: Edições Ática.

(1979). *Cartas a Fernando Pessoa*. Vol. II. Lisboa: Edições Ática.

(1999). *Céu em Fogo. Oito Novelas*. Lisboa: Assírio e Alvim.

(2001). *Poemas Completos*. 2.ª ed. corrigida. Lisboa: Assírio e Alvim.

SEIXO, Maria Alzira (1987). *Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*. 2.ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

STEINER, George (2002). *Gramáticas da Criação*. Lisboa: Relógio d'Água.

Resumo: O presente artigo tem como objectivo analisar as problemáticas subjacentes à auto e à hetero-representação na obra *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro, nomeadamente no que concerne à forte interdependência entre a representação do *eu* e do *outro* e ao modo como tal relação determina a representação do *real* na obra; um *real* onde coexistem dimensões tanto do foro dito *objectivo*, como do foro onírico ou ficcional.

Abstract: With this article, we intend to analyze the problematization of *self- representation*, as well as the representation of the *other* in *A Confissão de Lúcio* by the Portuguese author Mário de Sá-Carneiro. We will emphasize the strong interdependence between the process of *self-representation* and representing the *other*, as well as the importance of fictional and oneiric aspects in the construction of reality.

Bela no Palco: entre parateatralidade e teatro

Cristina Cruz

Mestre em Literatura pela UA

Palavras-chave: Florbela Espanca, poesia, teatralidade, Augusto Sobral, Hélia Correia, António Cândido Franco.

Keywords: Florbela Espanca, poetry, theatricality, Augusto Sobral, Hélia Correia, António Cândido Franco.

Oh yes, I'm the great pretender
Just laughing and gay like a clown
I seem to be what I'm not, you see
I'm wearing my heart like a crown
Pretending that you're still around

«The Great Pretender»
Letra e música de Buck Ram,
Versão da banda Queen (1987)

1. A Musa Florbela

Mulher e poeta, personagem principal do seu próprio drama, Florbela Espanca criou um universo literário que configura uma recriação própria e individualizante da realidade, verdadeira geografia poética da sua mundividência íntima. Neste microcosmo excêntrico, eivado de persistentes indícios biográficos, proliferam várias *personae,* máscaras de si própria, que, aproximando-a de uma verdade interior, a afastam, em consciente desejo de incomunicação, da mediocridade do mundo real.

Espectadores/leitores desta viagem labiríntica por entre os fragmentos soltos de um eu à procura de unidade, somos constantemente confrontados com essas figurações

plurais de si. Ficção e realidade interligam-se, assim, num jogo obsidiante e sedutor, porque, neste universo paralelo, detecta-se, a cada passo, uma inclinação obsessiva pelo artifício, pelo fingimento, pela encenação. Florbela inventa-se a si mesma, numa estética da pose e da teatralidade, que prefigura já claramente a tendência modernista para a espectaculosidade do *happening* modernista e para a despersonalização de raiz dramática.

Contudo, não só por meio do exercício da escrita criou Florbela um mundo outro no qual se refugiava: também no palco da vida sentiu necessidade de se ocultar por detrás de diversas máscaras dissimuladoras. Na realidade, Florbela *outrava-se* por detrás de uma pose, de uma imagem construída, com o intuito de manter incólume uma intimidade inalienável, como, de modo perspicaz, inferiu Agustina Bessa-Luís, no notável prefácio que antecede *As Máscaras do Destino*: «Há em Florbela um certo culto do trajo: as pérolas, os chapéus, as peles. E não era vaidade. Mas o que são os vaidosos senão os que temem a sua nudez? Os que evitam o retrato da alma para não lhe descobrir tormento e debilidade?» (Bessa-Luís, 1988: 12). Ora, não é o teatro florbeliano, antes de mais, projecto estético (e vital) que permite mascarar a dor e a carência?

A teatralidade é, pois, indesligável da figura de Florbela e, por isso, o teatro, metáfora convencional da existência humana, pode igualmente (para além de estreitas classificações genológicas) tomar-se como emblema da globalidade da sua obra. Tanto a sua lírica, como a sua ficção narrativa, a sua prosa confessional (diário e cartas), pontuadas por fugidios ou mais persistentes relâmpagos biográficos, constituem projecções *teatralizadas* da escritora no universo factício da sua criação literária que assim se dá a ler/ver como personagem. Este processo de encenação da própria vida seduziu, desde sempre, a imaginação teatral. De Florbela, poder-se-á dizer que é personagem (re)criada, dramaturga de si mesma: na sua história de dor, os factos são o cenário indispensável à representação de si própria. A sua trajectória vital propiciou a multiplicação exorcizante de máscaras que visavam resguardá-la da tragédia e infelicidade, conferindo-lhe um excesso identitário associado a uma personagem *dramática* e *dramatizável*.

Florbela *dramática,* porque tudo nela é construção, é pose, é triunfo do factício, enfim tudo nela é teatral. A obra florbeliana instaura uma estética que privilegia o artifício, em sintonia com a qual a autora se metamorfoseia em imagens de si mesma. O mundo fictício que edifica protege-a, antes de mais, de toda a iniquidade da vida real. Se é verdade que, em Florbela, tudo se nos apresenta como simulacro e construção, não é menos verdade que a trágica encenação que constitui a sua vida é, em última análise, a verdadeira matéria-prima da sua obra.

Florbela *dramatizável,* porque a sua figura inspirou diversas transposições, tanto narrativas como dramáticas. O conjunto das metaficções que tomam Florbela como pretexto, gravitando em torno da sua criação literária e do seu desdobramento figurativo,

inclui diferentes registos literários: poesia lírica, reflexão ensaística, ficção narrativa, produção dramática. Nestes textos, através da conjugação de *flashes* (auto)biográficos e de um sistemático diálogo intertextual, recontextualiza-se a figura de Florbela, transplantando-a para as mais diferentes tradições histórico-mitológicas – Florbela é Diana, a virgem sedutora e castradora (Correia, 2007: 534-35), a mulher celtibera adormecida na floresta, Emma Bovary (Bessa-Luís, 1998: 12-24), Musa do Alentejo (Nemésio, 1997: 164). Estilhaçada e plural, metáfora de si própria, Florbela passa a ser encarada, não como ser *vivente*, mas quase exclusivamente como ser *escrevente* – como *persona*. Assim acontece nas peças *Bela-Calígula – Impromptu Teatral*, de Augusto Sobral; *Florbela*, de Hélia Correia e *A Última Morte de Florbela Espanca*, de António Cândido Franco. De Florbela se fez teatro – e é dele que agora se fala.

2. Da obra como teatro

Parece-nos inequívoco que a escrita florbeliana exibe uma intencional teatralidade que se transfunde com a lenda literária que a própria autora construiu, com a personagem-em-cena que mascara a mulher que se refugia da perversidade do mundo. Lírica, contística e diário reenviam o leitor para espaços cénicos de evidente espectaculosidade, onde se reencenam cenas melodramáticas, atravessadas pelo factício e pelo exagero, com apelos constantes às grandes mascaradas – sustentadas, sempre, pelo substrato latente do biografismo. É, portanto, um espectáculo que fala de si, que se auto-representa. Sendo assim, poder-se-á asseverar que é verificável, na obra de Florbela, também uma notável propensão metateatral, onde a metáfora da vida como teatro constitui uma essencial linha de sentido.

O sujeito poético florbeliano é um ser poliédrico, desempenhando variadíssimos papéis, compondo imagens, que povoam e animam o seu mundo. As *personae* poéticas que aparecem textualizadas com mais frequência são as da casta, da monja, da castelã, imagens femininas de inspiração dolorista-hagiográfica, associadas ao epíteto de *Soror Saudade* que lhe foi atribuído por Américo Durão e que a autora, de imediato, adoptou:

> Irmã Soror Saudade me chamaste....
> E na minha alm'alma o nome iluminou-se... (Espanca, 2003: 259)

A figura da mãe funde-se com a da irmã, numa confusa e heterodoxa diluição de fronteiras entre sentimento fraternal e maternal. A imagem da mulher casta opõe-se à *femme fatale*, numa desconcertante ambiguidade em torno do que é ser mulher. No decurso deste jogo de máscaras, a autora rende-se a um jogo quase inconsequente, fruindo do prazer e do poder de ser tantas numa só ou, até mesmo:

De não ser Esta...a Outra...e mais Aquela...
De ter vivido e não ter sido Eu... (ibid.: 338)

Pressente-se, na poesia florbeliana, uma imperiosa vontade de encontrar um interlocutor, um apelo constante a um Outro que ouça o que há para dizer. Em função dessa multiplicidade de destinatários implícitos, o Tu metamorfoseia-se polimorficamente, apresentando várias caras que poderão assumir uma fisionomia reconhecível (os outros, eles, o amado, o irmão, o poeta, o Santo de Assis) ou que podem encontrar-se escondidas sob a aparência de instâncias idealizadas que funcionam como catalisadores do discurso:

Ódio por ele? Não ...se o amei tanto, (...)
Ódio por ele? Não ...não vale a pena... (ibid.: 285)

Pressente-se, claramente, neste exemplo, o rasto de um interlocutor que terá formulado a pergunta ao sujeito lírico. E esta situação, recorrente na lírica florbeliana, cria um procedimento poético-retórico assente na simulação da resposta a uma possível inquirição de Alguém. Alguém que, muitas vezes, não compreende o eu poético, entrando em ruptura com a sua subjectividade e alteridade, expondo o hiato de incompreensão que se abre entre o eu e o outro.

O que é que tem?! Tão nova e sempre triste!
Faça por 'star contente! Pois então?!
Quando se sofre o que se diz é vão...
Meu coração, tudo, calado ouviste... (ibid.: 248)

O elemento fundamental sobre o qual se edifica a lírica florbeliana é, na sua essência, o desejo irrefreável de uma personalidade que se quer exibir, que se quer dar a conhecer, a si e aos outros. O leitor/espectador entra neste universo, sendo muitas vezes conduzido pelo próprio poeta. Atente-se, pois, nas recorrentes enunciações explicativas, que povoam a lírica florbeliana, cuja função poderíamos aproximar da do aparato didascálico. Protagonista e encenadora do seu próprio drama, Florbela Espanca impõe um cunho teatral à sua poética, guiando os leitores/espectadores no palco da leitura.

Ficar amando um homem!...Que loucura!
- Pois foi o teu olhar, a noite escura,
(Eu só a ti digo, e muito a medo...) (ibid.: 182)

No espectáculo teatral, os códigos cinésico e paralinguístico constituem recursos semióticos nucleares na construção do espectáculo, substituindo-se, muitas vezes, à linguagem verbal; também na poesia florbeliana, o corpo e a gestualidade assumem

preponderância na expressão da emoção: olhos e mãos, essencialmente usados no drama psicológico, são, em Florbela, metonímias indiciais da sensualidade feminina e da presença do corpo enquanto estratégia comunicante. Não podemos, de forma alguma, esquecer o contexto social e cultural do início do século XX, mais concretamente a situação da mulher, em que radica a sua obra. Florbela ousou, pela assunção simultânea de que era mulher e poeta, afrontar uma sociedade hipócrita e convencional. Em *Charneca em Flor*, o sujeito lírico metamorfoseia-se numa mulher destemida que se liberta das amarras que os preceitos sociais impõem.

A prosa florbeliana assume-se, por outro lado, como uma extensão natural do sujeito poético que irrompe na lírica. Poder-se-á, legitimamente, indagar como se manifesta a teatralidade que nela emerge. Também neste registo discursivo, Florbela se transforma em diversas personagens, assumindo as mais variadas máscaras. Também aqui procurou Florbela construir mundos de quimera que exprimem a sua vontade de transcendência. Em Florbela, são indissociáveis desejo de evasão e aniquilamento, e essa pulsão de morte só poderá ser apaziguada pelo artifício e pela ilusão. Segundo Agustina, «os contos são o que melhor conduz o seu mapa biográfico» (Bessa-Luís, 1998: 11). Estas narrativas, de facto, desenham retratos de vida magnificados num mundo de ficção, remetendo o leitor para a arte da encenação. As personagens que habitam este universo são, nas palavras de Renata Soares Junqueira, *obsessivas*, *estereotipadas*, *artificiais* e *inverosímeis*, sendo que são precisamente estes qualificativos que permitem inscrever a prosa florbeliana dentro da estética da teatralidade de que temos vindo a falar (Junqueira, 2003).

Tanto na colectânea *As Máscaras do Destino*, dedicada a Apeles, o seu «querido Morto», como em *O Dominó Preto*, as personagens vivem intensas obsessões que as alienam da realidade envolvente, apartando-as do mundo ao ponto de parecerem seres artificiais e, consequentemente, inautênticos e desprovidos de substância humana.

Incapaz de se desvincular da própria experiência autoral, a prosa florbeliana, assim como a lírica, é criativamente fecundada pela sua trajectória autobiográfica. Assim, contista e poeta partilham a mesma obsessão de se (re)construirem, fragmentando-se e dispersando-se em múltiplas máscaras e habitando mundos irreais.

O *Diário do Último Ano* transporta o leitor para o palco da escrita do eu, supostamente mais intimista, mais confessional e, portanto, mais real. Esta expectativa cedo se revela falaciosa, pois também neste registo Florbela dramatiza a antinomia entre o eu real e um eu virtual. Um eu em crise que pretende, embora não o assuma, dar-se a conhecer e que, à semelhança do que acontece noutros registos, reconstitui um mundo de ilusão onde se refugia. Voltamos, então, a entrar no Teatro:

> Imagino-me, em certos momentos, uma princesinha, sobre um terraço, sentada num tapete. Em volta...tanta coisa! Bichos, flores, bonecos...brinquedos. Às vezes

> a princesinha aborrece-se de brincar e fica, horas e horas, esquecida, a cismar num outro mundo onde houvesse brinquedos maiores, mais belos e mais sólidos. (Espanca, 1998: 53)

3. Imagens de Florbela na dramaturgia portuguesa contemporânea

Bela-Calígula (Impromptu teatral)[1] de Augusto Sobral, um dos mais diligentes divulgadores da estética do teatro do absurdo em Portugal, coloca em cena um par tão inquietante como improvável, Florbela Espanca e Calígula, o terrível 3º imperador romano, que Camus chamou ao tablado em 1945. Numa prática revivalista, Sobral traz à memória os *clássicos impromptus* de Moliére, onde «a pretexto da desmontagem do teatro se abria caminho para o confronto de tudo quanto se quisesse trazer a público» (Sobral, 1987: 4). Uma das questões que, desde logo, se impunham era a relação entre teatro e poesia, pelo que, integrada no teatro a poesia teria de ser acentuada no valor da sua palavra. A este propósito, Augusto Sobral conseguiu uma feliz articulação entre a poética florbeliana e a palavra teatral. Ancorando-o numa estética do *nonsense*, concebe um drama que só dissimuladamente parte da vida, dado que, logo na sua génese, parte do teatro; ou seja, o drama insere-se no que, em linguagem cénica, corresponde a uma manifestação de *teatro dentro do teatro*. E o teatro dentro do teatro pressente-se na menção a Pirandello, na inspiração brecthiana da «Canção da Dignidade», no tributo a Camus, na utilização do intertexto camoniano. Esta intertextualidade culta vai ao encontro das preferências do autor e encontra-se ao serviço do jogo de construção e desconstrução das personagens.

A imagem, a personalidade e a «vida interior» da poetisa alentejana são dissecadas e expostas perante o público, através de um diálogo perturbador entre a irreverente Florbela e o terrível imperador. Neste jogo cénico, confrontam-se duas personalidades paradoxalmente tão opostas e, simultaneamente, tão próximas. Encena-se um encontro desencontrado no tempo, uma situação fisicamente impossível, delineando-se, contudo, um elo entre uma cruel história de vida, emergindo mitobiografias que se entrelaçam enleadas pelos fios do incesto, do suicídio da megalomania. Em cena confrontam-se duas almas atormentadas que, orientadas pela palavra florbeliana, perante todos se desnudam, percorrendo o tortuoso rio das memórias. Num jogo obsidiante e perturbador, os dois actores metamorfoseiam-se nas máscaras de Florbela/Calígula e também

---

[1] A peça *Bela-Calígula* foi produzida em 1987, por encomenda do Teatro Maizum, e imediatamente levada à cena na Casa dos Tabuenses, com encenação de Rogério Vieira, cenografia de Augusto Sobral, música de Rui Luís Pereira/João Lucas e interpretação de Silvina Pereira e Manuel Cintra. Cf. «A "Bela-Calígula" regressa ao Maizum», *Diário de Notícias*, 21 de Novembro.

nas dos seus dois irmãos, Apeles e Drusila, dando voz e corpo à palavra florbeliana que estimula o duelo verbal entre as personagens, propiciando a colisão em cena dos seus universos emocionais.

Neste duelo, Calígula apresenta-se quase sempre como a personagem mais forte psicologicamente, proclamando a sua superioridade em face da mediania pequeno-burguesa de Florbela e de Portugal. No entanto, Calígula, o que ousou igualar-se aos deuses, manifesta também as suas fraquezas. Este encontro, mediado pelo poder encantatório do teatro, expõe as fragilidades de duas almas fortes, mas atormentadas, que não conseguiram ultrapassar os traumas de uma infância infeliz, o narcisismo e a demência. São, contudo, duas almas ligadas por um elo inquebrantável – a poesia.

Florbela[2], de Hélia Correia, expõe as fragilidades de uma mulher na sua mais despojada humanidade. Numa possível tentativa de desmistificação do sujeito autoral, Hélia Correia concebe um drama onde se entrecruzam o possível desamor de Hélia por Florbela, a força da parabiografia e o suporte intertextual, assim como um interessante jogo analógico com a mitologia clássica.

A peça encontra-se articulada como um diálogo, desenvolvido por meio de uma construção triádica, entre Florbela e uma Guia, possível alter-ego da autora, e a quem cumpre orientar toda a acção. À semelhança do texto anterior, toda a peça se encontra escorada no confronto dialógico de duas personagens e também, no decurso deste duelo verbal, a poetisa se transmuda, mas em máscaras de si própria – Florbela/Criança; Florbela/Mulher; Florbela/cadáver.

O pendor judicativo que perpassa toda a obra vive essencialmente do confronto dialógico entre o discurso da Guia e o de Florbela. A conhecida megalomania, a insatisfação, o desejo irrefreável de morte, a arrogância, o narcisismo e também o talento da poetisa vivem dentro da personagem e são comunicadas ao público, numa descida aos infernos de si, inquietante e perturbadora.

A Guia funciona como crítica impiedosa de Florbela, antecipando-lhe algumas das reacções, geralmente negativas, que o seu excêntrico percurso de vida e a sua obra provocariam na sociedade. A forte tensão psicológica, provocada pelas cruéis palavras da Guia, convertem o palco num tribunal e Florbela na ré, exposta e julgada por um ser andrógino, uma espécie de anjo do mal com quem se vai debater.

---

[2] A génese da peça *Florbela* é reconduzível, outra vez ainda, ao desejo de o Grupo Teatral Maizum colocar novamente em palco a poetisa alentejana. Assim, a encenadora-actriz Silvina Pereira desafia, desta vez, Natália Correia a criar um texto dramático baseado no *drama* da amargurada Florbela. A autora de *A Pécora*, contudo, declina o convite. No entanto, é a própria Natália quem delega em Hélia Correia, numa verdadeira passagem de testemunho geracional, a tarefa de escrever uma peça de temática florbeliana. Levada à cena em 1991, refira-se que a dramaturgia de Silvina Pereira impõe alterações importantes no plano da estrutura dramática (nomeadamente pela utilização teatral da epistolografia florbeliana) e na cenografia de *Florbela*.

Ao longo do único acto, assim como no prólogo e epílogo, a intensidade dramática radica essencialmente na palavra proferida em cena. A rigorosa economia cenográfica, por seu turno, sublinha este primado absoluto de um teatro verbal. À semelhança do tratamento dramático de Sobral, o minimalismo do *décor* valoriza e intensifica a actuação e a relação actor/espectador. O entrecruzamento polifónico de vozes em cena gera intencionais efeitos de discordância. Lugar de disputa da palavra, o palco é, também em *Florbela*, lugar de expiação e de catarse de demónios íntimos.

O último texto em análise *A primeira morte de Florbela Espanca*[3], de António Cândido Franco, transporta o leitor, desde logo, para um dos vectores ideotemáticos estruturantes da obra florbeliana – a morte. No entanto, ao contrário do que acontecia nos dramas de Sobral e Hélia Correia, em que a assimilação intertextual da obra florbeliana configurava um procedimento compositivo estruturante, a prática citacional é, neste caso, bastante infrequente, podendo, talvez, entender-se esta escassez como estratégia de apagamento do poético disruptivo face à hegemonia da doxa eclesiástica.

O autor, ao contrário dos anteriores, optou pela divisão clássica em três actos, um prólogo e um epílogo; no entanto, esta divisão não é vinculativa, dependendo, como defende o próprio autor, da criatividade do encenador.

Também, contrariamente aos textos anteriores, em que os actantes em cena se circunscreviam apenas a dois, neste drama verifica-se uma multiplicação de personagens, sendo que grande parte delas se relaciona com o repertório judaico-cristão. Recuperando a tradição bíblico-hagiográfica, o autor colocou no tablado a figura da excêntrica poetisa para contracenar com um séquito de personagens oriundas do universo mitológico cristão. Numa deriva *post mortem*, a alma da poetisa ascende ao plano divino, onde terá de prestar contas por todas as escolhas terrenas aos insignes Doutores da Igreja que deliberarão acerca da sua entrada no reino dos céus.

Numa réplica do Juízo Final à escala individual, o palco funciona, uma vez mais, como um tribunal onde a poetisa se submete a perpétuo julgamento. Este, por se efectuar num plano divino, envolve uma reapreciação ética das acções praticadas em vida. Julgada e condenada pela sua vida escandalosa e pela perversidade dos seus escritos, a poetisa reclama o direito inalienável ao livre arbítrio, enfatizando o valor das obras, assente em valores evangélicos intemporais onde ecoa a mensagem franciscana – generosidade compassiva, anulação das diferenças sociais e a defesa do amor por todas as criaturas.

---

[3] A singularidade do texto dramático de António Cândido Franco é, logo à partida, evidenciada pelas circunstâncias da sua produção, sendo que a sua génese não radica, como nos casos anteriores, num repto expresso lançado ao dramaturgo. A escrita da peça é, neste caso, indissociável do fascínio que sobre o autor, também académico e ensaísta, exercera a figura de Florbela Espanca. Também ao contrário dos dois outros textos, o drama de Cândido Franco não foi ainda objecto de transposição teatral e nunca passou, portanto, da letra ao tablado.

Incompreendida pelos homens, Florbela vê-se novamente vítima da intolerância, e, desta vez, da intolerância celestial de quem sempre esperou indulgência e compreensão. Nesta cenografia hierática e sacralizada, irrompe uma figura mítica – o Psicopompo – que, evocando a Saudade, resgata Florbela da condenação. A Saudade emerge, portanto, como elemento catalítico, regenerativo e de renascimento. A sua força genesíaca instaura, por isso, um ciclo de renascimento, numa clara reminiscência do conceito pascoaesiano da saudade como sentimento transformador, e não como contemplação nostálgica do passado.

Numa completa conformidade relativamente aos textos anteriores, também *A Primeira morte de Florbela Espanca* insiste na convocação de biografemas incontornáveis, em especial na presença obsidiante da morte. No entanto, enquanto para os autores precedentes a morte se assume como elemento salvífico, para António Cândido Franco ela revela-se um embuste, talvez o pior de todos por ser o mais desejado. Ao encontrar uma inesperada compaixão no ser mitológico do Psicopompo que a resgata para a vida, a existência agónica de Florbela reveste-se de crucial importância para os seus semelhantes, pois todas as pessoas, principalmente as sofredoras e incompreendidas, contribuem para a redenção do universo. Paradoxalmente, por constituir um logro, a morte acaba por impor a exaltação da vida na sua eufórica pluralidade.

Como, em inspirada formulação, sustenta Agustina Bessa-Luís na sua heterodoxa biografia, «A obra de Florbela é a obra da mulher adormecida na floresta, a deusa morena, toucada de penas de pavão e que tem na mão a flor da imortalidade» (Bessa-Luís, 1998: 24). Infatigável actriz de si própria, criadora de uma obra que, antes de mais, quis ser teatro íntimo, Florbela tem, de facto, na mão a flor da imortalidade. Mesmo se ela se confunde com a efemeridade da que foi a sua representação.

Bibliografia

BESSA-LUÍS, Agustina (1998). «Prefácio». In ESPANCA, F. *As Máscaras do Destino (contos)*. 7ª ed. Venda Nova: Bertrand Editora, 9-25.

CORREIA, Hélia (1991). *Florbela*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

CORREIA, Natália (2007). *Poesia Completa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

ESPANCA, Florbela (1998). *Diário do Último Ano*. Edição fac-similada com prefácio de Natália Correia. 4ª ed. Venda Nova: Bertrand Editora.

(2003). *Poesia Completa*. 4ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

FRANCO, António Cândido (1999). *A Primeira Morte de Florbela Espanca*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições.

JUNQUEIRA, Renata Soares (2003). *Florbela Espanca – uma estética da teatralidade*. São Paulo: Fundação Editora UNESP.

NEMÉSIO, Vitorino (1997). «Florbela». In *Conhecimento de Poesia*. Vol. XVII (*Obras Completas de Vitorino Nemésio*). 3ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 161-164.

SOBRAL, Augusto (2001). «Bela-Calígula». In *Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 265-309.

SOBRAL, Augusto (1987). *Bela-Calígula*. (Programa do espectáculo). Teatro Maizum, 4.

Resumo: No presente trabalho, partindo da discussão da vertente parateatral presente na obra lírica, narrativa e diarística de Florbela Espanca, apresenta-se uma análise sumária de três textos dramáticos que, apropriando-se desse teatro potencial, convertem a poetisa alentejana em protagonista.

Abstract: In this article we start by discussing the paratheatrical element patent in Florbela Espanca's poetry, short stories and diary and then provide a brief analysis of three plays which, through the exploration of that potential theatre, have converted the poet into a dramatic protagonist.

Cartografia agônica do lirismo português em poema de Melo e Castro

Maria Heloísa Martins Dias

Unesp/SP

Palavras-chave: poesia portuguesa, Ernesto Manuel de Melo e Castro, lirismo, experimentalismo, ruptura.

Keywords: Portuguese poetry, Ernesto Manuel de Melo e Castro, lyricism, experimentalism, rupture.

Melo e Castro, poeta e crítico cujas matrizes situam-se na Poesia Experimental Portuguesa dos anos 60, vem desenvolvendo desde então um projeto poético que coloca em jogo interessantes estratégias de construção, as quais conjugam mecanismos da linguagem verbal aos da informática. Tais suportes vêm funcionando como agenciamento de sentidos para a produção da videopoesia e infopoesia, conforme o poeta as tem designado.

O que nos interessa no momento, todavia, não são propriamente essas criações poético-digitais, digamos assim, mas uma poesia que, já na década de 60, iria problematizar as convenções do signo e se alinhar às práticas poéticas então emergentes: Concretismo, Poesia Visual, Experimentalismo, enfim, tendências que viriam colocar em evidência a operação construtiva com a palavra, libertando-a dos limites da representação ou, como diz o próprio Melo e Castro, estilhaçando o espelho da mímese[1] para realçar o espaço da textualidade.

Pensando nesse momento seminal de propostas inovadoras quanto à performance poética, podemos partir de um poema de 1968, «Fragmento de um mapa do lirismo

[1] Idéia colocada no capítulo «Da invenção da literatura à literatura de invenção», em seu livro *Literatura Portuguesa de invenção* (1984). São Paulo: Difel, 13.

português», contido em *Versus-in-versus*[2], obra em que o poeta já inicia sua intervenção no campo dos jogos combinatórios e outros procedimentos de seriação e redundância.

Convém lermos o poema para podermos discutir.

Fragmento De Um Mapa Do lirismo Português

onde lágrima
lá rima
com ama
sobra
um g de
gosto
gana
tem
um ri
de riso
amargo
onde
amar
é gosto
gasto
e o
amor é só
a lágrima
derrama (Castro, 2000: 88)

É interessante pensarmos na questão do lirismo, anunciado no título do poema, pois esse aspecto está intimamente relacionado à cultura literária portuguesa, como um de seus traços dominantes. Para ficarmos apenas no campo do poético, há todo um passado que reforça a presença da matriz lírica, geradora de motivos e imagens que serão reconfigurados ao longo da história literária. Desnecessário trazer para cá exemplos dessa anterioridade, pois o que o poema de Melo e Castro nos convida a fazer não é percorrer esse passado lírico, evidentemente, mas a forma como seu texto revisita e mapeia, trazendo para novas formas, uma concepção lírica arquetípica. Não esqueçamos que se trata do «fragmento de um mapa» que seu poema irá traçar para nós, na focagem

[2] Tomaremos como fonte bibliográfica a sua *Antologia Efêmera* (2000). Rio de Janeiro: Lacerda, na qual Melo e Castro reúne sua produção poética de 1950 a 2000.

do lirismo português. Não temos, portanto, o mapa-mundi como um todo, apenas uma peça para irmos re-compondo as outras. Temos, no entanto, um "mapa" da literatura portuguesa sedimentado em nossa memória como saber passivo.

Esse detalhe é importante, porque essas palavras do título pré-figuram uma construção textual que o poema irá mostrar como sua preocupação nuclear. Ou seja, o título já se oferece como uma micro-estrutura significante, nem um pouco desprezível para a leitura, como muitas vezes são tratados os títulos de poemas. Nesse âmbito, cabe também considerar a noção de fragmento, fundamental para observarmos com maior atenção o corpo do poema que, afinal, se fragmenta como composição, transformando suas partículas ou pedaços em elementos fundadores de sentido. Voltaremos a isso.

Talvez uma primeira questão se imponha à leitura do poema: como tratar de sua estrutura, já que não há estrofes ou demarcações estróficas em sua composição? Estamos, portanto, diante de um «mapa» que desfigura a convencionalidade esperada, principalmente a do lirismo, cuja tradição o apoiaria em moldes conhecidos (elegia, ode, canção, soneto etc.) mas, no caso em foco, não sustenta uma fôrma previsível. Assim também, falarmos em «versos» não corresponde ao que essa poesia nos oferece: são 19 linhas, mas ao mapeá-las percebemos uma subversão do conceito de linearidade. Aqui tocamos num dos traços fundamentais dessa lírica moderna (a do século XX), em seu desejo de romper com o discurso lógico. Trata-se de uma sintaxe espacial que, desde Mallarmé, vinha afirmando sua presença na esfera da poesia.

Assim, o discurso fragmentado do eu lírico, no poema de Melo e Castro, instala seu texto numa dimensão em que as imagens de totalidade e centralidade são postas em causa. Interessa-nos ver, a partir dessa nova concepção espacial, que efeitos de sentido são agenciados por esse «mapa» poético.

Ainda nessa visada ampla, é preciso considerar também o título da obra em que se insere o poema, afinal o *Versus-in-versus* traz diversas sugestões semânticas: a noção de circularidade ou retomada, contida no étimo latino (*versus*); o «inverso» ou avesso do que seria previsível; a idéia de oposição (*versus*), enfim, há uma plurissignificação que não podemos ignorar. É justamente essa pluridimensionalidade do fazer que deve mover nossa leitura.

O primeiro «in-versus» («onde lágrima») aponta para uma das imagens centrais da lírica tradicional, a lágrima, que passa, já desde o início do poema, por um processo de deslexicalização, ou seja, deve ser desfeito (dissolvido, liquefeito?) enquanto elemento referencial para ser afirmado como realidade sígnica. Portanto: onde se lia «lágrima», leia-se «lá rima» (2ª linha), uma espécie de errata que o poeta moderno sugere ao leitor, para levá-lo a se descondicionar dos parâmetros habituais em relação à poesia lírica de cunho passional. O poeta cria um espaço concreto, no poema, para iconizar essa distância entre o que foi e o que é, entre a previsibilidade do encontro (rímico e semântico) da temática amorosa e o presente deceptivo. Não é mais o amor que cabe

focalizar, mas o estranhamento que sua despossessão provoca no sujeito. Ao invés de união, deslocamento, ao invés de encontro, o acaso da busca do objeto de desejo. E o que sobra? Exatamente isso que o poema diz, não dizendo:

sobra
um g de
gosto
gana

O despedaçamento da linguagem continua, homólogo ao despedaçamento da referência amorosa, isto é, rompendo com a concepção do amor tal como foi idealizada pelo lirismo romântico, o qual buscava imagens de harmonia e conformação. Por isso, encontramos no poema um «g» recortado de «gosto», mimetizando uma reação ao «gosto amargo dos infelizes», tão caro aos poetas românticos cantadores das saudades, como Almeida Garrett, por exemplo. O que era prazer agridoce, conforme a sensibilidade do sujeito romântico, transforma-se numa materialidade sígnica, uma sensação visual (note-se o «g» anafórico), que culmina em «gana», termo que lembra o arrebatamento subjetivo ou desmedida do eu, mas situa-se em outro tempo. Não se trata mais daquele prazer mórbido de sofrer, sadomasoquista, do poeta romântico, mas de uma ousadia (e autodeterminação) que leva o eu a revirar esse sentimento/sofrimento pelo avesso.

Aliás, a elipse deixada após os signos gosto e gana, pairando no poema sem complementos (gosto de quê? gana de quê?), é uma brecha por onde nossa leitura pode captar sentidos não ditos, pois não interessa definir precisamente quais seriam os objetos de desejo desse eu que fragmenta a cartografia de seu lirismo. O que nos importa é o quê esse espaço pode construir como potencialidade para um dizer não mais conformado às convenções, sejam da estética ou da ética amorosa.

Acontece que o poema não se faz apenas de rupturas ou subversões. Estão lá os «versos» seguintes para promoverem um movimento contrário ou debreagem, impondo-nos reflexões: «tem / um ri / de riso / amargo». O signo «lágrima», já fragmentado em «rima» (2º verso), agora perde mais um pedaço, existindo apenas como um «ri» que se recupera em «riso», porém amargo, de modo que a antítese (lágrima e riso) ou a dualidade doce-amargo de cunho romântico torna-se mais explícita. Noutros termos: o poeta moderno continua a revisitar a tradição do lirismo português, em que a retórica do excesso (o chorar de amor e o lamento) deixou um veio fundo na literatura difícil de ser apagado. A não ser por uma visão crítica onde se fundem gosto e desgosto, (des)apego.

O poema de Melo e Castro pode estar nos mostrando que associar amor ao lirismo faz parte de um condicionamento de leitura que precisa ser revisto. O mal de amor, que desde a lírica provençal foi se instalando na poesia portuguesa, nela deixando

raízes, deve ser remodelado pelo olhar moderno e nessa remodelagem, sem dúvida, o espírito corrosivo da consciência é fundamental. É que o intertexto de Melo e Castro, operando-se como diálogo entre o presente e o passado, faz aflorarem os interstícios dessa relação, mas sem dizê-los.

Talvez seja por isso que, quando lemos os versos acima («tem / um ri / de riso / amargo»), acabamos por resgatar da memória literária outros versos, como os do soneto de Camões: «dias há que na alma me tem posto / um não sei quê, que nasce não sei onde, / vem não sei como, e dói não sei por quê» («Busque Amor novas artes, novo engenho»).

Ou seja, estamos vendo que o mapa lírico de Melo e Castro não abandona certas orientações (bússolas?), ainda que seja para deslocar suas posições.

A amargura do riso mostrada pelo poema também pode indiciar a postura irônica desse sujeito moderno que, distante da inocência dos tempos órficos de encantamento mágico e harmonia entre homem e natureza, só tem a palavra desencantada para falar do mundo. Sua consciência infeliz não lhe permite senão amargor, mesclado ao riso, claro. Seria interessante estabelecermos aqui uma ponte entre esse momento do poema de Melo e Castro com os famosos versos de Oswald de Andrade:

Amor
Humor

Esse curtíssimo poema, um daqueles poemas-relâmpagos como definiu Décio Pignatari («espocarte»), parece dizer em sua magistral síntese o que o de Melo e Castro também insinuou na configuração de seu mapa-poema. Em matéria de amor, só mesmo a manipulação irônica desse sentimento pelos artifícios da linguagem pode torná-lo um objeto menos doloroso – eis o que os dois poemas nos dizem, cada um a seu modo.

Em Oswald, a paronomásia que aproxima os dois signos cria um jogo rápido de associação entre eles de tal modo que torna um parte do outro; assim, seriedade e comicidade, sublimidade e rebaixamento, silêncio e rumor, abertura e fechamento, esses e mais outros tantos opostos permutam sentidos nessa parelha criada pelo poeta. Já em Melo e Castro, o espaçamento do texto e o despedaçamento dos signos são recursos importantes para projetarem a relação entre amor e riso, incluindo outros signos como amargo, lágrima, rima, gosto, gana etc. Ao invés da síntese, o poema do poeta português vai tornando mensurável a operação com as potencialidades da palavra e o impacto do leitor vai declinando ao longo do mapeamento do texto; em Oswald, o impacto é imediato e tão curto quanto a leitura. Entretanto, há também certo impacto no poema português, não pela explosão de sentidos provocada pelos dois signos como em Oswald, mas pelo (d)espaçamento gráfico-visual provocado pelo texto – característica que Melo e Castro irá incorporar cada vez mais intensamente em suas criações poéticas.

A espacialização da linguagem, dado importante para a relação entre texto e leitura, opera juntamente com outro efeito, o cinetismo, também essencial à nova concepção do poético. O próprio Melo e Castro, ao comentar sobre a Poesia Experimental[3], considera que o sentimento espacial, já desde a Segunda Guerra, vem fazendo parte da experiência do homem, impulsionando-o a sensações concretas para a libertação de energia na produção de objetos, artísticos ou não. Desse modo, na poesia experimental, «é o próprio poema que faz a definição do espaço que ocupa», à semelhança da escultura (1993: 36). Mas um espaço em permanente construção, onde os vazios (ou o silêncio) dialogam com o grafismo da escrita; portanto, o espaço do poema se oferece como uma «entidade em devir, um projeto a realizar, *un coup de dés* (Mallarmé)» (1993: 49).

Ora, cinetismo e espacialização constituem modos de operação corrosivos em relação à durabilidade e solidez da obra de arte convencional, nas palavras de Melo e Castro (1993:48), o que nos permite perceber o sentido crítico contido nessa textualidade desfigurada proposta pelo poema, como se pode ver em «Fragmento de um mapa do lirismo português». Perdida a imagem de totalidade ou a «aura» de essencialidade que assegurava à arte (Benjamin), restam os fragmentos de uma linguagem que não se reporta a referentes reais mas cria o seu próprio corpo de referências, ancorando-as nessa energia liberada pela tensão entre a escrita e o espaço.

O poema de Melo e Castro, mais ao seu final, abre a possibilidade de outro diálogo, pois os versos

amar
é gosto
gasto

nos permitem evocar a infindável busca de definições para o amor, a qual teve em Camões uma de suas mais intensas expressões, nos sonetos e redondilhas. As contradições do sentimento se repetem em variações sobre o mesmo tema, no poeta clássico, atingindo seu ápice no paradigmático «Amor é fogo que arde sem se ver». No poema de Melo e Castro, o intuito de definir o ato de amar não se apóia propriamente em paradoxos, nem na sintaxe antitética do discurso, mas na não-discursividade ou nos vazios do discurso, sem, contudo, deixar de colocar as palavras em oposições: gosto/ gasto. Mais do que a contradição presente no sentimento amoroso, o poeta da modernidade exibe a contradição que envolve o vínculo entre presente e passado, pois o «gasto» parece

[3] Há diversos artigos do Autor sobre isso, mas podemos citar alguns que figuram em sua obra *O fim visual do século XX* (1993), nos quais são discutidas questões relativas ao experimentalismo na poesia: «Excurso A – Poesia Experimental», «Ver-ter-ser», «In-novar» e outros.

aludir não apenas ao amor como também à revisita de uma tradição que não pode ficar desgastada ou cristalizada, mas sim renovada permanentemente.

Fazer, desfazer, refazer são gestos que se complementam no mapeamento de matrizes líricas ligadas à tradição, eis o que «Fragmento de um mapa do lirismo português» nos oferece. Por isso, não por acaso, a «lágrima» motivo a partir do qual outros signos foram surgindo no poema, acabou se reconstituindo como signo ao final, após ter sido despedaçada pelo eu poético (lá, ri, ama, g, rima...). Sinal de que certos núcleos semânticos, tão caros à lírica de qualquer tempo, sempre retornam, apesar de carregados de novos matizes.

O poema termina com «derrama» verbo que contém em seu corpo outro verbo – ama – sugerindo, assim, a imagem dessa corrente contínua a mover a lírica portuguesa, na qual fluem as águas das fontes das cantigas de amigo, as barcarolas, o pranto da *Menina e Moça*, o da menina dos rouxinóis de Garrett, o sofrimento das personagens das novelas camilianas, o *pathos* saudosista e lamentoso do *Só*, o escorrer da clepsidra em Pessanha, o canto mítico da poesia ortônima de Pessoa.

E muitas outras águas que vêm escorrendo e ecoando pela poesia contemporânea. Mas isso já seria uma outra história, teríamos que percorrer outros mapas do lirismo português.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter (1978). «A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica». In LIMA, Luiz Costa (org.). *Literatura e cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

CASTRO, Ernesto Manuel de Melo (2000). *Antologia efêmera*. Rio de Janeiro: Lacerda.

(1984). *Literatura portuguesa de invenção*. São Paulo: Difel.

(1993). *O fim visual do século XX*. São Paulo: Edusp.

Resumo: Alinhada aos propósitos experimentais da vanguarda poética portuguesa da década de 60, a poesia de Ernesto Manuel de Melo e Castro integrou em sua linguagem novas soluções para a *performance* estética da materialidade sígnica, dinamizando o espaço da construção e os mecanismos de operação com o verbal associado a outras linguagens.

Abstract: In tune with the experimental purposes of the poetic *avant garde* of the 60's, Ernesto Manuel de Melo e Castro has assimilated new solutions connected with the aesthetic performance of sign materiality and has integrated them with his language, by activating the construction space and the verbal operative mechanisms associated to other languages.

Lado a lado – Herberto Helder e suas máquinas de pensamento duplicadas: poesia e prosa (poética)

Érica Zíngano

Universidade de São Paulo (Mestranda)

Palavras-chave: prosa, poesia, máquinas poéticas, lírica mecânica.

Keywords: prose, poetry, poetic machines, mechanical lyricism.

1. Lírica moderna: alguma necessidade de prosa ou um começo de conversas

É sempre muito complicado falar de poesia, mas talvez seja tão complicado quanto falar de qualquer coisa que exija uma concentração do olhar, uma desaceleração da linguagem, tão complicado quanto falar de qualquer coisa que proponha estados de percepção reflexivos para (re)pensar o tempo, o espaço, o humano, o mundo. A expressão «falar de», como aponta Silvina Rodrigues Lopes (Lopes, 1990: 11), também não seria apropriada, talvez fosse melhor repetir com ela e, da mesma forma, «tentar aproximações» em direção à poesia. Sempre uma tentativa, um ensaio. Sempre um estado provisório, o de impermanências.

Falo dessa complicação justamente para pensar com Alfonso Berardinelli, quando se propõe a rever *A estrutura da lírica moderna* (1956) de Hugo Friedrich, no seu livro *Da poesia à prosa,* em que questiona a idéia de uma poesia pura trazida pelos franceses, principalmente Mallarmé e um de seus seguidores mais fiéis, Paul Valéry. Neste livro, Alfonso Berardinelli acaba também por rebater uma certa tendência que esta noção de pureza implicou ao longo do século XX, como a de hermetismo. Ele diz:

> [...] o romance moderno nascera da fusão e da mistura, a princípio um tanto informe e caótica, de vários gêneros literários, velhos e novos, mais tarde, por volta de meados do século XIX, a poesia moderna se fixava como lírica segundo o modelo oposto da pureza, da depuração, da interrupção, dos nexos dialogísticos e dinâmicos de outros gêneros literários. (Berardinelli, 2007: 15)

E continua: «parece ser Mallarmé, talvez o poeta mais distante da prosa» (ibid.: 15) e, em Baudelaire, incontestável «fundador» da noção de modernidade na poesia, ocorre exatamente o contrário: «[...] com o passar dos anos parece aumentar [neste poeta] a necessidade da prosa» (ibid.: 50). Retomo essas questões mais no intuito de iniciar uma conversa sobre as linhas que foram abertas pelas ambigüidades da Modernidade, como um legado deixado para os poetas que insistem ainda em poetar nestes tempos menos afeitos a qualquer palavra: – *não seria o silêncio uma maneira mais propícia para rumorejar, para passar por estes tempos difíceis menos incólume?*

Linhas abertas que pedem à prosa, poesia; assim como hoje a prosa também pede à poesia licença para escrever em fronteiras mais híbridas, menos demarcadas, menos puras. Linhas abertas que parecem não fazer muita diferença para Herberto Helder, já que suas máquinas de linguagem, *A máquina lírica* e *A máquina de emaranhar paisagens,* livros publicados em 1964, parecem tencionar e aproximar o que entendemos por poesia ou prosa: ao mesmo tempo, duas máquinas distintas e semelhantes, que se escrevem em estruturas de repetição e de combinação muito similares, em poesia e em prosa (poética), e, ao mesmo tempo, nomeadamente poesia ou *Ou o poema contínuo.*

2. Circunvoluções, ainda: em torno da poesia e da prosa (poética), aproximações e distâncias

Aproximar esses dois «textos-máquinas» pressupõe, antes, um preâmbulo ou circunvoluções: entre máquinas poéticas e máquinas de prosa (poética) – máquinas de pensamento de linguagem: *onde acaba o poema e começa a prosa, onde acaba a prosa e começa o poema?* Logo no primeiro ensaio de Alfonso Berardinelli, «Fronteiras da poesia», para voltar a conversa no ponto em que paramos, ele menciona que:

> Para conhecer as fronteiras de qualquer região é preciso antes ter uma idéia dessa região. Dito de outro modo: é o conhecimento das fronteiras que nos permite entender de que território estamos falando. Com a poesia, essa discussão das fronteiras e dos limites se torna um belo cipoal. De fato, como todos sabem, sabemos e não sabemos o que é a poesia e de que falamos ao falar de poesia. Definir a poesia, ou seja, traçar-lhe as fronteiras, foi um dos empreendimentos mais apaixonantes e malogrados do pensamento estético. Há anos, eu diria há décadas, tal empreendimento foi

> abandonado. Deve haver alguma razão para isso. Tempo perdido, devem ter pensando os filósofos, ou pelo menos os mais racionalistas, os mais honestamente empíricos, os menos teológicos. (ibid.: 13)

Bem, não é tão verdade assim que esta tentativa foi abandonada há décadas – o seu livro é a prova disso! –, pois há um outro filósofo, também italiano e seu contemporâneo, Giorgio Agamben, – Berardinelli nasceu em 1943 e Agamben em 1942 – que publicou o livro *Idea della prosa* (1985), onde retoma a questão:

> Sin duda es poesía aquel desarrollo en el quel es posible oponer un límite métrico a un límite sintáctico (todo verso en el que el *enjambement* no esté, en la actualidad, presente, será entonces un verso con *enjambement* cero), prosa desarrollo en que esto no es posible. (Agamben, 1989: 21)

Neste texto, Agamben percebe que as definições de verso baseadas na quantidade, no número fixo de sílabas ou mesmo no ritmo são insuficientes. Para ele, todos esses elementos podem estar também na prosa, sendo, portanto, impossíveis de serem usados como critérios únicos, já o *enjambement* seria um critério seguro para distinguir a poesia da prosa.

Dez anos depois, em 1995, Giorgio Agamben retoma a questão numa conferência pronunciada em Genebra, «O fim do poema», que foi traduzida por Sérgio Alcides e publicada no Brasil em 2002, no primeiro número da revista *Cacto*. Nela, Agamben continua afirmando que a única possibilidade de distinguir a poesia da prosa é através do *enjambement* e coloca o seguinte problema: até o penúltimo verso há sempre poesia, porque o poema ainda pode se prolongar no verso seguinte através do *enjambement*, mas no último verso do poema, onde não há mais a possibilidade do *enjambement*? É nesse ponto onde a prosa começa, onde ela tem lugar, pois é no corte-último do poema onde acabaria a hesitação entre a prosa e a poesia. Assim como Marcel Proust observava em relação aos últimos versos das *Fleurs du mal*, é neste ponto que «[...] o poema parece bruscamente arruinar-se e perder o fôlego» (Proust, *apud* Agamben, 2002: 145).

É interessante pensar a partir das reflexões de Agamben para aproximar esta estreita relação entre a poesia e prosa (poética) em Herberto Helder, já que *A máquina de embaralhar paisagens*, espécie prosa (poética), mas entendida como poema pelo autor, porque reunida num livro de poemas, começa exatamente quando a hesitação da poesia d'*A máquina lírica* acaba, num gesto de continuidade entre os livros, ainda mais se compreendemos que sua Obra é nomeadamente «um poema contínuo».

Ainda que esta discussão pareça ser uma espécie de diletantismo, como aponta Herberto Helder, «estou a pensar a crise do verso como unidade rítmica e visual do poema, e penso também na decadência da ficção realista, por outro lado. [...] O rigor

da distinção entre poesia e prosa começa a correr o risco de se tornar um pequeno prazer académico e erudito» (Helder, 1964), na modernidade e ao longo do século XX, estas categorias embaralham-se. Mesmo que *A máquina de emaranhar paisagens* «pareça» um texto em prosa, está coligida e foi publicada entre todos os outros livros de poemas do autor. Neste gesto de embaralhar os gêneros para chamar tudo de poesia, há uma vontade «radical» de enxergar a poesia como força centralizadora no gesto da escrita, sendo as distinções de gênero mera didática: «[...] não existe prosa. A menos que se refiram os escritos, em prosa ou verso, que pretendam ensinar. Não há nada a ensinar embora haja tudo a aprender» (Helder, 2001: 195).

No entanto, neste gesto entre uma coisa e/ou outra, Herberto Helder desmonta outros discursos, inclusive discursos poéticos: sua *Máquina de embaralhar paisagens*, uma máquina que parece ser uma máquina de prosa (poética), é constituída por múltiplas «colagens» de textos/fragmentos de vários autores. Nesse embaralhamento de paisagens discursivas, há o mesmo procedimento empreendido n'*A máquina lírica*, não no que diz respeito à constituição textual, já que *A máquina lírica* não é feita a partir de discursos de outrem, mas no processo de ativação do poema, o poema na sua maquinação de poema.

Esta outra máquina que parece ser de prosa (poética) arrola-se dos mesmos procedimentos estruturais experimentados pela máquina lírica para vir a funcionar de igual modo: ambas propõem uma certa autonomia ao leitor, que será capaz, de agora em diante, na sua leitura entendida como feitura, a partir da repetição e combinação de determinadas estruturas programáticas, de ativar a maquinaria das máquinas. Dessa forma, é como se não houvesse distinção entre elas, é como se ambas fossem ou se reduzissem apenas a uma máquina única: uma máquina muito potente, uma máquina capaz de engendrar devires – o poema sempre em devir – sem nomenclaturas. Uma máquina de linguagem. Voltaremos a este ponto mais adiante. Agora, deambulemos um pouco, sempre em círculos, às voltas, em torno de algumas questões que circundam *Poesia toda* e *Ou o poema contínuo*.

3. Procedimentos e impasses: livros e Obra, continuidades

Ler Herberto Helder traz, para qualquer gesto de leitura crítica que queira impor uma fixação de tributos, nomes e classificações permanentes, várias aspas, ou, para dizer de outro modo: alguma dificuldade. Sempre um desafio, não menos interessante do que um risco. Isto porque sua escrita «contínua» insiste em não querer fixar-se – Herberto Helder republicou vários de seus livros, sempre apresentando versões diferentes, emendadas:

> Mal o livro começa a ser vendido, já o autor lhe prevê inúmeras modificações para edições futuras, «rejeitando» a que acaba de publicar. Se compararmos as diferentes edições de suas obras, facilmente verificaremos as alterações de umas para outras. O caso limite é, talvez, *Cobra*, cuja edição «oficial» é uma das muitas versões do livro. Cada um dos exemplares oferecidos pelo autor é *único*, o que vem a tornar periclitante ou desmoralizante o exercício da crítica, ou simplesmente tornar a sua leitura mais problemática. (Marinho, 1982: 21)

Para ele, a fixação estaria então na instância da morte, exatamente como a fotografia está: «[...] simultaneamente, presença e ausência, a fotografia simula uma paragem no tempo, logo a paragem da morte» (ibid.: 37). Talvez essa relação contígua entre fotografia e morte possa justificar a insistência de Herberto Helder em não deixar mostrar/revelar seu rosto: vários livros e estudos sobre sua obra reforçam sua proibição em utilizar fotos ilustrativas de seu rosto, ficando sempre sua imagem ligada a uma imagem da ausência, uma imagem que não se deixa captar, fixar. Esta ausência de fotos do autor pode ajudar a pensar o estatuto que o eu assume em sua escrita, que pode e deve ser entendido, como em *Retrato em movimento* (1967), sempre na sua impermanência, em constante mutabilidade. Há também outros jogos que o autor propõe para escrever/inscrever o seu eu escritural, como em *Poemacto* (1961) e *Photomaton e vox* (1979): nestes textos, o seu eu-poético aparece, respectivamente, como uma figura teatral, um ator, e como um eu-textual que problematiza a escrita de si numa autobiografia não convencional. Neste sentido, é importante pensar nestes outros jogos do/com o eu, porque, nas suas máquinas textuais, Herberto Helder também propõe uma percepção diferenciada para pensarmos este eu-escritor autoral.

O jogo de versões emendadas traz também um índice de violência contra uma idéia aurática de livro findado, acabado, já escrito, pois o livro pode até mesmo vir a ser destruído: esse jogo seria uma espécie de assassinato, em que assinar uma versão *definitiva* seria (ass)assinar uma única possibilidade de leitura, como se cada novo livro destruísse a versão anterior, lembrando permanentemente da sua impermanência[1], uma lembrança que reitera a idéia da morte, uma das tópicas obsessivamente tratadas em toda sua poesia.

Para Paula Morão, as constantes emendas e reedições são estimulantes, porque trazem «uma concepção de escrita em movimento» e «nada disso surpreende o leitor que conheça já Herberto Helder, pois esse há muito se terá dado conta do importante papel que o autor vem atribuindo à "máquina lírica" do texto, vivo e movente, à procura das "vozes comunicantes"». Dessa forma, o livro torna-se, portanto, um «[...] trabalho

[1] No poema «Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio», publicado em *Lugar* (1962), Herberto trabalha a idéia da destruição do livro e da assinatura como crime.

sempre anterior, sempre outro no próprio movimento que o faz, o livro é assim o lugar do infindável, secreto percurso "das cercanias para o meio"» (Morão, 1993: 85).

Outra questão que se coloca, pensando a partir do seu gesto permanente de escrita, é a da publicação de toda a sua poesia, em um único volume, reunido pela editora Assírio e Alvim: antes, seus textos foram agrupados sob o título de *Poesia toda*, posteriormente Herberto Helder modifica esta edição, pois retira suas traduções (poemas mudados para o português) e reúne apenas seus poemas, num único volume intitulado *Ou o poema contínuo*[2].

Na diferença entre as nomeações de sua Obra, há dois movimentos de leitura provocados: no primeiro volume, há a idéia implícita da totalidade, observada como encerramento, já na segunda versão da compilação de seus poemas, o que ressalta aos olhos é a continuidade ou o poema sem fim, reiteração de um mesmo gesto escritural, como aponta Paula Morão:

> [...] reforça-se o «continuum» de uma Obra que se concebe desde o começo como «Poesia Toda», sendo que cada livro se estrutura de per-si, em eco desse Todo, estratificando-se como uma memória movente, e também como eclosão de novos sentidos de um corpo excessivo, «luxuoso» e oculto, que se vai nomeando, paradoxalmente luminoso e (mais) oculto – como um centro, um esplendoroso lugar de terror. (ibid.: 88)

Se toda a sua poesia for relida a partir dos poemas mais antigos, «faz sentido, todo o sentido, falar de Obra a respeito de Herberto Helder» (ibid.: 89). Quando Paula Morão menciona a idéia de Obra, penso em Maurice Blanchot: o filófoso e escritor francês, em *L'espace littéraire* (1955), acredita que «[...] l'écrivain ne sait jamais si l'oeuvre est faite. Ce qu'il a terminé en un livre, il le recommence ou le détruit en un autre» (Blanchot, 2000: 14).

Deste modo, para Blanchot, não pode haver Obra, entendida como um projeto concluído, encerrado, já que o escritor nunca pára de tentar escrevê-la, e, mesmo assim, nesta tentativa incessante, neste seu gesto permanente de escrita, o escritor nunca conhecerá, de fato, sua Obra, já que «[...] l'artiste, ne terminant son oeuvre qu'au moment où il meurt, ne la connais jamais» (ibid.: 16):

> [...] ce que l'écrivain a en vue, c'est l'oeuvre, et ce qu'il écrit, c'est un livre. Le livre, comme tel, peut devenir un événement agissant du monde (action cependant toujours réservée et insuffisante), mais ce n'est pas l'action que l'artiste a en vue, c'est l'oeuvre, et ce qui fait du livre le substitut de l'oeuvre suffit à en faire une chose qui, comme l'oeuvre, ne revèle pas la vérité du monde, chose presque vaine, si elle n'a ni la réalité de l'oeuvre, ni le sérieux du travail veritable dans le monde. (ibid.: 16)

---

[2] Com este volume, reedita-se a poesia reunida de Herberto Helder, abandonando «definitivamente» o título anterior, *Poesia Toda,* e excluindo todas as versões/traduções aí incluídas.

Então, Maurice Blanchot, ao diferenciar a Obra do livro, estabelecendo essa relação dicotômica entre ambos, lança uma interessante possibilidade para se entender a dinâmica da escritura em Herberto Helder: se sua poesia organiza-se neste gesto permanente de escrita, neste gesto continuado – o poema como um contínuo – a Obra definir-se-ia, portanto, como essa busca infinita, incessante e impossível. Ou seja, ao distinguir a Obra do livro, Blanchot reafirma o abismo que separa o gesto do livro, movimento permanente do escritor, do desejo sem fim, por vezes nem mesmo visionado, tamanha a distância metafísica existente entre o impossível e o provável, que é o desejo de Obra. A busca da Obra ou a manutenção do desejo de Obra seria o movimento mesmo da literatura e se justificaria na beleza, um tanto obsessiva, que há nesta tentativa de se atingir um impossível.

Independentemente desta conversa controversa entre Obra ou livro como gesto contínuo, a escrita de Herberto Helder pode ser entendida como um projeto em aberto, uma escrita que não se encerra num único livro. Seu projeto de escrita em continuação serve como mais um álibi para se entender estas máquinas de escrita em contigüidade, imbricadas uma na outra, como continuidades de um mesmo fio de pensamento: poesia e prosa (poética).

4. As máquinas portuguesas:

4.1. A máquina total: com a «Máquina do mundo», o poeta funda máquinas, funda mundos

Antes de nos aproximarmos das máquinas de Herberto Helder, máquinas do século XX, para atravessá-las no gesto da leitura, irei me deter em duas outras máquinas que perduram no imaginário da Literatura Portuguesa: a máquina fundadora de Luís de Camões e a maquinaria futurista de Álvaro de Campos. Máquinas produzidas em diferentes tempos históricos que acabaram por agregar, em si, valores diferenciados. Em certa medida, estas máquinas anteriores, que maquinaram a seu tempo determinadas visões e concepções de um mundo já passadiço, irão nos ajudar a entender, por contraposições, o funcionamento das máquinas poéticas de Herberto Helder.

Quando ainda no mundo não havia máquinas, talvez fosse necessário sonhá-las, imaginá-las: inventá-las. O artista-artífice, no renascimento, era um criador de mundos, um engenheiro, um verdadeiro maquinador. Talvez fosse necessário, quando ainda não havia máquinas, originar mecanismos, fundar máquinas, do mesmo modo que se fundavam países. João Adolfo Hansen, ao ler a «Máquina do mundo» de Camões, refere-se a Hölderlin para fazer alusão a esta idéia da fundação poética:

> [...] hoje, quando tudo isto [a História como cenário do poema *in illo tempore*] é nada [porque já um evento passado, não mais sincrônica à leitura do poema], [a

> História] só existe parcialmente para além da morte e do esquecimento nas metáforas com que a leitura reconstitui o ato intelectual da invenção de Camões. Pois, como diz Hölderlin, permanece o que fundam os poetas. (Hansen, 2005: 196)

Então, quando Hölderlin menciona a possibilidade de fundar mundos, podemos pensar que, no século XVI, Luís de Camões funda um país, cria uma máquina do mundo – alegoria de um tempo que não volta mais: é pelas páginas d'*Os Lusíadas*, epopéia «fundadora» de Portugal, que o poeta grava a imagem da sua grandiosa nação lusitana, imortalizada para sempre na literatura. Ao escrever n'*Os Lusíadas* a heróica história portuguesa, a história das grandes descobertas do tempo das navegações, ainda antes da morte de D. Sebastião, Luís de Camões inscreve-se para todo o sempre na posteridade do imaginário português. É reconhecidamente no Romantismo que se dá essa exaltação do poeta, que morreu pobre, e do seu grande feito, sua epopéia. É necessário levar em conta que, no século XIX, idéias como nacionalismo e patriotismo estavam em voga e circundavam a Europa, não sendo de todo estranho que, nesse período, sua epopéia ganhasse o status de livro fundador.

Na época em que Camões escreveu e publicou *Os Lusíadas*, havia a noção platônica de que «[...] a poesia não imita as coisas do mundo, que já são imitações inferiores, mas produz a forma superior à beleza do sensível» Camões «[...] acreditava poeticamente, com Aristóteles, que a Arte corrige a natureza» (ibid.: 172). Apesar de a sua poesia ser uma poesia mimética, que espelha outras narrativas, o ato criativo, entendido como *cosa mentale*, é sempre da ordem da invenção:

> Camões sempre pensa a poesia como artifício que resulta de operações técnicas: para ele, o poema é literalmente *poiema, produto,* controlado racionalmente por preceitos. Na sua poesia, o artifício desse ato é operado como *máquina* ou *maquinação*, do latim *machina*, do grego *mékhané,* «invenção astuciosa», como na expressão «máquina do mundo», do canto X de *Os Lusíadas*. Em latim, o equivalente de *mékhané* é *ingenium*, de *gignere*, «gerar», e designa o talento intelectual da *inventio* retórico-poética a que geralmente se associa *instrumentum*, de *instruere*, «dispor», como na expressão ciceroniana que define a inteligência, *instrumentum naturae*, «instrumento da natureza». Poeticamente, o artifício resulta das maquinações do engenho e do instrumento, significando a ficção produzida com arte ou indústria visando a um fim determinado. (ibid.: 162).

Dessa forma, a feitura do poema é entendida dentro de uma lógica maquinal, o poema como uma maquinação, que seguia regras claras de composição mimética, nos moldes imitativos e emulativos de outras máquinas-poemas anteriores. Este poema-máquina difere da máquina-poética moderna «[...] em que a invenção é uma liberdade

livre» (ibid.: 161), já que havia um padrão de composição a ser continuado e mesmo superado.

É no canto X, canto final de sua epopéia, que Luís de Camões inventa uma maquinaria, ao criar uma máquina do mundo alegórica:

> Vês aqui a grande máquina do Mundo,
> Etérea e *elemental*, que fabricada
> *Assi* foi do Saber, alto e profundo,
> Que é sem princípio e meta limitada.
> Quem cerca em derredor este rotundo
> Globo e sua superficie tão limitada,
> É Deus; mas o que é Deus, ninguém o entende,
> Que a tanto o engenho humano não se estende.
> (Camões, 1982: 337)

A máquina concêntrica de Luís de Camões, que pode ter alguma semelhança estrutural com os mundos circulares criados anteriormente por Dante na *Divina Comédia*, reafirma todo um imaginário cristão em ascensão e baseia-se na cosmografia ptolomaica em que a Terra configura-se ao centro do universo. É curioso remarcar que o poeta não utiliza os dados de Copérnico sobre o heliocentrismo para criar sua máquina, reafirmando, neste gesto reacionário, uma ideologia católica que recriminava as novas descobertas científicas à luz da inquisição:

> Chamo a atenção para o termo «máquina» e a informação de que a máquina do mundo é fabricada. Como disse, em grego o termo designa qualquer invenção produzida pela arte pela inteligência astuciosa, a *métis*. A forma do universo revelada na máquina do mundo é artifício do engenho divino, que gera com razão, doutrina e ordem. A máquina do mundo é o universo fabricado artificiosamente pelo engenho de Deus, o autor máximo. Nela se vê tudo que é; e a inspiração divina que anima também faz ver o que será. Ela é, por isso, uma síntese do mundo poético de Camões. (Hansen, 2005: 185)

A máquina do mundo de Camões é, portanto, uma máquina alegórica porque se torna a figuração da ascese ultramarina portuguesa: «A união sexual dos navegantes com as ninfas aquáticas e a de Vasco da Gama com Tétis alegorizam o casamento de Portugal com o mar. [...] Em outras palavras, o episódio da máquina do mundo fundamenta o domínio físico do mar e das novas terras da África, da Ásia e da América como teológico-político da monarquia católica sobre regiões e religiões gentias e infiéis, divinizando a história de Portugal» (ibid.: 187). Assim, a engenhosa máquina do mundo de Camões, uma máquina total e absoluta, funda um país nas páginas da literatura ao se

construir como alegoria do mundo português das descobertas e das navegações. Já na Modernidade, teremos outras máquinas, com diferentes maquinações.

4.2. O sonho da máquina: a maquinaria futurista de Álvaro de Campos

O gesto da criação heteronímica e da fragmentação do sujeito poético não suscitam mais o *frisson* de uma novidade, restando somente repetir o que muito já se sabe sobre: Fernando Pessoa ou o supra-Camões[3], como ele mesmo anunciou sem se identificar como o substituto de Camões no artigo «A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada»; inventou Álvaro de Campos, heterônimo conhecido por incorporar o ideal estético da Modernidade. Podemos ler sua «Ode Marítima», por exemplo, como uma espécie de declaração de amor à esta estética: «E eu, que amo a civilização moderna, eu que beijo com a alma as máquinas/ Eu o engenheiro, eu o civilizado, eu o educado no estrangeiro» (Pessoa, 1976: 319).

Não é à toa que este poeta é um engenheiro mecânico e naval, porque sua profissão, de certa forma, une o profícuo passado das navegações com o futuro vindouro das águas marítimas portuguesas. Álvaro de Campos é, portanto, o poeta que atualiza todo o imaginário do passado lusitano, quando olha para o mar com novos olhos, como um engenheiro entusiasmado com sua moderna profissão das máquinas, exatamente como diz na «Ode Triunfal»: «Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro/ Porque o presente é todo o passado e todo o futuro» (ibid.: 306).

É principalmente em suas Odes que Álvaro de Campos saúda de modo enfático as utópicas máquinas modernas, e, neste gesto formal de compor odes, o poeta realiza uma perversão numa antiga forma da poesia, porque, ao retrabalhá-las em versos livres, reescreve-as numa outra maquinaria, já que as odes eram poemas gregos absolutamente líricos destinados ao canto, compostos de versos com medida igual, sempre de tom alegre e entusiástico. Na «Ode Triunfal», há este tom laudatório e enfático, próprio mesmo de Campos, mas é na matéria louvada e na forma livre na qual se louva que se estabelece o seu diferencial em relação a este tipo de poema:

> Ah, poder-me exprimir todo como um motor se exprime!
> Ser completo como uma máquina!
> Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modêlo!
> Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,
> Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento
> A todos os perfumes de óleos e calores e carvões
> Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!
> [...]

[3] «[...] se nos afigura o próximo supra-Camões na nossa terra» (Pessoa, 1986: 367).

Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera.
Amo-vos carnivoramente,
Pervertidamente e enroscando a minha vista
Em vós, ó coisas grandes, banais, úteis, inúteis,
Ó coisas tôdas modernas,
Ó minhas contemporâneas, forma atual e próxima
Do sistema imediato do Universo!
Nova Revelação metálica e dinâmica de Deus!
[...]
Eu podia morrer triturado por um motor
Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída.
Atirem-me para dentro das fornalhas!
Metam-me debaixo dos comboios!
Espanquem-me a bordo de navios!
Masoquismo através de maquinismos!
Sadismo de não sei quê moderno e eu e barulho!
(ibid.: 306-309)

Na maquinaria de Álvaro de Campos, há sempre o desejo de se fundir com as máquinas, mesmo que seja um desejo tomado por uma certa violência e agressão, o poeta quer ser uma máquina, ser como uma máquina, uma forma de metáfora da máquina. Se em Camões há a alegoria, em Pessoa há a metáfora. No entanto, o poema não funciona como uma máquina, como em Herberto Helder funciona, já que, n'*A máquina lírica,* essa fusão efetiva-se na prática da forma-poemática, ou seja, o poema é uma máquina de pensamento que gera outros poemas, a sua estrutura reproduz uma lógica maquinal. Em Álvaro de Campos, há sobretudo o desejo encantatório frente às máquinas, podendo ser entendidas como uma pulsão sexual, um prazer às avessas.

O sonho da moderna máquina do poema talvez fosse o de tornar-se máquina: no começo mesmo do século XX, havia essa espécie de «encanto maquinal», uma fascinação utópica por esse novo mundo, capitalista e industrial, que se construía. Realmente havia esta espécie de crença cega na ciência, um deslumbramento quase febril, histérico. Hoje, um século depois, portanto, é difícil continuar a acreditar cegamente na «ideologia das máquinas» após as diversas experiências traumáticas vividas ao longo do século XX – as duas grandes guerras, a experiência da bomba atômica ou mesmo a queda das torres gêmeas, e, esticando um pouco o fio, chega-se a esta guerra sem fim vivida no Oriente Médio. O século XX e este início de século XXI apresentam-se exatamente como o reverso do que cantou o poeta na segunda fase de sua poesia, um tempo menos laudatório e bem mais desiludido: *que caminhos tomará o humano, frente às máquinas?* Talvez, menos para obter alguma resposta, mas para refletir sobre este

ido e reiterado século XX, seja interessante ler Gonçalo M. Tavares e seu jogo com o literário, que às vezes é extremamente irônico, às vezes pretensamente *naïf*.

É engraçado perceber que Campos, como um poeta visionário, acaba por incorporar esses dois movimentos em relação às máquinas em sua escrita: um movimento a favor, utópico, e depois um movimento contra, de desilusão. Primeiramente, um movimento histérico, pleno de furor, e depois um movimento de extremo cansaço, que podemos ler como antecipação dessa nossa desilusão de hoje: «Um supremíssimo cansaço,/ Íssimo, íssimo, íssimo,/ Cansaço...» (ibid.: 394). Repetir tudo isso, não traz nenhuma novidade, aliás, o mito da novidade, da ansiedade pelo sempre novo, subjacente aos tempos modernos, é uma falácia. Já que não tinha mesmo a pretensão de chegar até a escrita de Gonçalo M. Tavares, mas apenas sugerir aproximações possíveis; porque seria interessante enxergar através dela a ironia com que trata essas questões maquinais, escolhi atravessar estas duas outras máquinas e comparar os diferentes tipos de maquinações portuguesas para tentar compreender suas diferenças e especificidades em alguma História da Literatura.

Mesmo que estas máquinas escolhidas não funcionem como premissas uma para outra, já que existe um esquecimento voluntário da parte de Herberto Helder em relação à poesia de Pessoa, pode-se pensar, neste caso, numa influência às avessas, numa outra linhagem de máquinas, atravessada pela instância do não:

> Este momento de viragem que se consagra com a *Poesia de 61* pode ser confirmado pelo «esquecimento» deliberado de Pessoa na poesia de um Herberto Helder, e pela selecção reduzida que dele faz na sua «ferozmente parcialíssima» antologia a que chamou *Eloi Lelia Doura (antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa)*, e pela nota que a precede: «O essencial da sua obra poética [de Pessoa], mau grado as póstumas especulações editorial, crítica e outras, foi publicado em vida do autor, em revistas e folhetos, e coligido por Adolfo Cassais Monteiro». (Coelho, 1987: 118)

Reunir máquinas portuguesas para pensar sobre a maquinaria do poema, ainda que seja pelo não, quando há a negação de uma máquina de pensamento importante para a poesia deste país: Helder nega Pessoa da mesma forma que outros poetas o negaram, como mostra Eduardo Prado Coelho: «[...] creio que devemos dizer que, tal como as gerações anteriores escreveram *com/contra Fernando Pessoa*, esta geração dos anos 70 escreve *com/contra Herberto Helder*» (ibid.: 128).

4.3. A máquina operacionalizante: modos de funcionamento

Nos idos anos 60, década «datada» na História da Literatura, porque, sob forte influência estruturalista, Roland Barthes «decreta» a morte do autor, a Escola de Pata-

física (Ciência de soluções imaginárias e particulares) fora fundada. À parte as complicações «legais» que qualquer morte pode implicar – hoje, sabemos que o autor não está literalmente morto –, é interessante perceber, neste momento histórico, a «ênfase» dada apenas ao texto, como se o texto espelhasse somente a si e a outros textos, num jogo intertextual infindável que perpassa a sua manufatura. Uma ênfase que só fora possível ser dada ao texto quando se cogitou a possibilidade do «apagamento» do autor: ou seja, quando foi possível tirá-lo da cena textual, ou, como prefiro chamar, quando foi possível nos esquecermos dele, pelo menos provisoriamente. Chamo de ênfase porque, nesse momento, não se tratava mais de se fazer uma leitura crítica que descambasse para a contingência biográfica, que pode circular em qualquer texto – e era isso que estava implícito na decisão de matar o autor – ou para uma leitura que se fiasse a uma historicidade, instalada no texto como um *a priori*, fazendo-nos esquecer o próprio texto literário:

> [...] l'image de la littérature que l'on peut trouver dans la culture courante est tyranniquement centrée sur l'auteur, sa personne, son histoire, ses goûts, ses passions; la critique consiste encore, la plupart du temps, à dire que l'oeuvre de Baudelaire, c'est l'échec de l'homme Baudelaire, celle de Van Gogh, c'est sa folie, celle de Tchaïkowski, c'est son vice: l'*explication* de l'oeuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite, comme si, à travers l'allégorie plus ou moins transparante de la fiction, c'était toujours finalement la voix d'une seule et même personne, l'*auteur* qui livrait sa «confidence». (Barthes, 1993: 64)

Ora, quando o texto olha para si e para outros textos, é preciso que se compreenda como se dá este funcionamento, como se operacionaliza, como ocorre, é preciso que se compreenda seu *modus operandi*. Aí entra em cena a OULIPO (OUvroir de LIttérature POtentielle) da Escola de Patafísica: eles não eram propriamente teóricos do texto – como Roland Barthes o era, apesar de muito terem escrito sobre seus procedimentos de criação –, eram artesãos do texto, porque o *ouvroir* traz a idéia de ateliê, de oficina, de feitura. Os integrantes da OULIPO eram escritores e matemáticos do texto, por exemplo, Raymond Queneau, Georges Pérec, Italo Calvino e François Le Lionnais, dentre outros, que pensavam o *modus operandi* textual como um sistema de regras e concebiam a linguagem como jogo, dentro de uma determinada lógica de um regime de probabilidades, ao criarem textos a partir de certos *a priori* matemáticos.

Desse ateliê de criação textual, surgiram obras importantes como *Cent milles milliards de poèmes*[4], de Raymond Queneau, ou mesmo o romance *La disparition*, de

---

[4] Segundo as palavras de Queneau, no seu prefácio: «Ce petit ouvrage permet à tout un chacun de composer à volonté cent mille milliards de sonnets, tous réguliers bien entendu. C'est somme toute une sorte de machine à fabriquer des poèmes, mais en nombre limité; il est vrai que ce nombre, quoique limité,

Georges Perec, um romance de mais de 300 páginas escrito sem a letra «e». Qualquer pessoa que compreenda o sistema de funcionamento da língua francesa entende que este romance representa um imenso desafio, porque a letra «e» é uma letra fundamental na estrutura desse idioma.

Se faço essa volta, mencionando Roland Barthes e alguma produção da OULIPO, concebida a partir de sistemas de regras preestabelecidas, é apenas para frisar que, naquela época, a literatura passa a ser vista sob uma ótica mais experimental, semelhante inclusive a alguma arte de vanguarda. E isto porque nem mencionei o movimento da Poesia Concreta, movimento um pouco anterior, que, sem dúvida, constituiu-se como uma influência basilar para o experimentalismo em Portugal:

> [...] na sequência de certas correntes internacionais, e com estreito contacto com autores brasileiros, temos os dois números de *Poesia Experimental*, de índole concretista, e onde a teorização pertencente a Ernesto de Melo e Castro (a este movimento associam-se fugazmente Herberto Helder e Ramos Rosa). (Coelho, 1987: 114)

E. de Melo e Castro define a poesia experimental, no seu livro *A proposição 2.01*, como uma «[...] poesia que se preocupa com as bases e a evolução do acto poético e do poema como objecto. O estudo do resultado das experiências realizadas é fundamental. Nesse estudo reside de facto o valor de projecção do acto criador experimental» (Castro, 1965). Exatamente como diz Ana Hatherly: «Foi nos anos 60 que em Lisboa se revelou o Movimento Experimentalista Português, criado em torno de uma revista intitulada *Poesia Experimental*, de que se publicaram apenas dois números: o primeiro em 1964, o segundo em 1966» (Hatherly, 1995: 187). E continua:

> O Experimentalismo Português está ligado a duas tendências bem nítidas [...], que são as seguintes: 1) a que se desenvolve a partir do ressurgimento de certos valores estruturais da poesia barroca, tendência que ocorre nos anos 50 e prossegue até hoje; 2) a que se insere no Movimento da Poesia Concreta que surge no Brasil e na Europa nos anos 50, floresce em todo o mundo nas décadas de 60 e 70 e persiste ainda no presente. (ibid.: 187).

E, ao contrário do movimento futurista,

> [...] a ruptura que o Experimentalismo português trouxe para a poética do século XX não foi uma ruptura igual, por exemplo, à do Futurismo, que postula um desligamento total do passado e sobrevaloriza o futuro. O Experimentalismo assume o presente para intervir nele, contesta o passado, no que ele possa ter de acadêmico ou imobilizante, e reata com a tradição no que ela pode ter de dinâmica. (ibid.: 13).

---

fournit de la lecture pour près de deux cents millions d'années (en lisant vingt-quatre heures sur vingt-quatre)».

É neste contexto de extrema experimentação literária que Herberto Helder cria suas máquinas poéticas, publicadas no 1º número de *Poesia Experimental* e incluídas posteriormente no *Ofício cantante,* volume II de *Poesia Toda* e no volume único de *Poesia toda* (1981) da editora Assírio e Alvim. Apesar de sua fugaz participação neste movimento, Herberto Helder cria um jogo muito interessante para pensar o sujeito poético e a criação poemática: na verdade, Herberto Helder instaura um grande paradoxo ao associar a idéia de lirismo à idéia da máquina.

A máquina lírica, antes intitulada de *Electronicalírica*, traz questões para pensarmos justamente sobre essa associação inesperada entre a lírica e a máquina: um lirismo maquinal. Qual seria o modo de funcionamento dessa máquina? Quais as implicações que uma máquina lírica traz para a feitura do poema na contemporaneidade? Qual o lugar que o autor/poeta assume nesta maquinaria? Como se estabelece o importante papel que o leitor passa a ter nesse novo jogo lírico? Quais as dinâmicas de feitura/leitura subjacentes à própria estrutura do poema, agora concebido numa lógica de uma máquina programática?

Como estivemos sempre às voltas, em circunvoluções ao redor de temas herbertianos e maquínicos, é preciso agora atravessar suas máquinas porque, como nos lembra Pedro Eiras, «[...] ler é seccionar atravessando, não rodear» (Eiras, 2002: 406). Portanto, quando Herberto Helder associa a idéia de máquina à de lirismo, propõe uma espécie de fusão do gesto criador associado ao de uma maquinaria. Não é mais simplesmente o desejo de virar máquina, de ser «triturado pela máquina», como vimos em Álvaro de Campos, é realmente pensar a engenhosidade do poema, sua feitura, a partir de uma outra lógica, maquinal ou mesmo computacional. O poeta estabelece as regras, cria os mecanismos, para nós, leitores, operacionalizarmos o poema.

O poeta «desaparece», não por inteiro, já que define o jogo, arma a situação, na maquinaria operacional que cria, porque, ao estabelecer os mecanismos de feitura/leitura, nos ensina a manejar sua máquina lírica. O poeta partilha conosco a possibilidade de criar poemas, ao nos oferecer poemas maquinais em que passamos a desempenhar um outro papel no jogo da literatura, não mais um jogo alegórico ou metafórico, mas combinatório, em que ativamos a máquina lírica da literatura.

Nos nove poemas que constituem essa *Máquina lírica*, «[...] esta liberdade de leitura é limitada, ou condicionada, por jogos de paradigmas e sintagmas» (ibid.: 405). Através de um jogo incessante de repetições, em que determinadas estruturas se combinam, não aleatoriamente, mas dentro de uma lógica criada pelo autor, em que cada repetição não é uma mera reiteração, mas exatamente como diz Patrícia San-Payo ao ler Blanchot, «[...] segundo uma lógica pela qual repetir não é reiterar, mas sim diferir e deslocar». Desse modo, «[...] repetir um palavra é apagar uma palavra, ou seja, nomear pela segunda vez de outra maneira é pôr em causa a adequação do primeiro nome atribuído» (San-Payo, 2003: 98-99). E, se na *Máquina lírica* esse procedimento de

operacionalização do poema ficar obscuro, implícito, se o leitor não perceber as regras do jogo, na *Máquina de emaranhar paisagens* fica claro que é através da combinação e da recombinação de determinadas estruturas frásicas que as máquinas funcionam ou podem ser operacionalizadas, pois, nesta outra máquina, o manejo combinatório é realmente explícito, já que a feitura/leitura apresenta características metatextuais: uma escritura sobre o gesto da escritura, uma leitura que apreende desse gesto auto-reflexivo a capacidade de poder se escrever.

Na *Máquina de emaranhar paisagens*, primeiramente Herberto Helder nos apresenta os fragmentos poéticos – 1) «Gênesis», 2) «Apocalipse», 3) Villon, 4) Dante, 5) Camões e 6) autor – e, a partir disso, começa o jogo: Helder embaralha as frases do «Apocalipse», (2) reorganizando-as numa outra lógica textual. Em seguida, cita o «Génesis» (1), retoma o Apocalipse (2), cita Dante (4), coloca seu texto (6), o de Camões (5) e o de Villon (3). E, ao longo do texto, retoma sempre, ciclicamente, o fragmento do «Gênesis»: «... E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde, e fez-se a manhã, dia primeiro...» (Helder, 1990: 276). «Et caeteramente».

A repetição sistemática desse fragmento do «Gênesis» pontua o caráter inaugural de cada novo texto possível de ser formado, cada nova combinação ou rearranjo sintático. É interessante marcar que essa repetição com caráter de origem dá um certo ritmo à leitura/feitura do texto, como se cada vez que fosse introduzido iniciasse um novo ciclo textual, «et caeteramente». E isso fica ainda mais evidente quando Herberto Helder «termina» o livro-experimento com esse fragmento, como se nos passasse a palavra para (re)montarmos o texto, pois é a própria feitura do texto que cria o dia, que cria a noite, que cria o verbo, a palavra, a escrita num ciclo aberto.

Apesar da associação paradoxal do lirismo à idéia de máquina, um lirismo doravante maquinal, é bonito ver neste gesto que o livro não se encerra em si, já que os poemas estão sempre em eterno devir, numa construção permanente cada vez que os leitores operacionalizam as máquinas, no ato de ler/fazer os poemas. Esse devir permanente abre o livro para uma idéia de aberto, como se cada vez que lêssemos os poemas, criássemos um novo mundo, um novo poema: «... E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde, e fez-se a manhã, dia primeiro...» (ibid.: 276).

Paul de Man, ao analisar Rousseau, traz a idéia da gramática do texto associada à lógica das máquinas, a gramática do texto como máquina:

> A máquina é como a gramática de um texto [...] Não pode haver nenhum uso da linguagem que não seja, dentro de uma certa perspectiva, assim radicalmente formal, ou seja, mecânico, não importa a que nível de profundidade esse aspecto possa ser ocultado por ilusões estéticas e formalistas. (Man, 1996: 328)

Já Derrida, ao reler Rousseau, repensa algumas colocações de Paul de Man e sugere a seguinte definição para máquina: «Um texto cuja gramaticalidade é um código lógico

que obedece a uma máquina. Nenhum texto é concebível sem gramática» (Derrida, 2004: 94).

Deste modo, parece extremamente lógico quando Eiras diz que: «[...] o leitor pode gerar, e gerir, diversas memórias [do poema]» (Eiras, 2002: 405), pois as memórias do poema seriam adquiridas na aprendizagem da sua gramática, do seu modo de funcionamento, mas não só nesta aprendizagem gramatical, porque esta aprendizagem do manejo da gramática/estrutura do texto pressupõe uma certa intimidade de contato com as imagens, inclusive para operacionalizá-las. Da mesma forma que *A máquina de emaranhar paisagens* engendra várias combinações possíveis explicitamente, *A máquina lírica* também o faz, mas de maneira implícita, por não ser um texto auto-reflexivo, metatextual. No poema «a menstruação quando na cidade passava» (Helder, 1990: 255-257), percebemos a recorrência e a repetição de certos sintagmas: «as raparigas respirando», «as raparigas riam», «as raparigas comiam», «alguém falava: neve», «alguém falava: sangue», «alguém falava: maçãs». Este jogo de repetições é sempre um jogo de repetições diferenciadas, sempre engendrando uma possibilidade distinta da que se escreve, a partir da que se escreve, um jogo em devir permanente: «Era tudo uma máquina com as letras/ lá dentro. E eu vinha cantando com a minha paisagem negra pela neve» (ibid.: 253). E assim, sucessivamente, «et caeteramente»: «... E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde, e fez-se a manhã, dia primeiro...» (ibid.: 276).

A maquinaria de Herberto Helder não é apenas uma máquina mecânica, porque, por não ser inflexível, não estar terminada, finalizada, está em eterno devir, ela não se propõe a ser como a máquina de Luís de Camões, uma máquina total, ideal, *apriorística*, é uma máquina aberta, desdobrável e flexível, em que suas peças estão dadas para serem montadas, operacionalizadas. Também difere da máquina-desejo de Fernando Pessoa, já que sua máquina não é uma simples metáfora maquinal da vontade de ser máquina. A proposição 193 das *Investigações filosóficas* de Wittgenstein pode ajudar a entender que tipo de máquina é esta que Herberto Helder constrói:

> A máquina como um símbolo do seu modo de operação: a máquina – diria, antes de mais nada – parece já conter em si mesma seu modo de operação. O que significa isto? Na medida em que conhecemos a máquina, parece que tudo o mais, a saber, o movimento que ela executará, já está inteiramente determinado. (Wittgenstein, 1996: 90)

A máquina lírica de Herberto Helder, sem manual de instruções, antecedida apenas pela «Comunicação académica», desenvolve por si só seu próprio modo de operação. É lendo os poemas e os fragmentos, estabelecendo uma intimidade com as imagens e conhecendo os movimentos que as executam, que aprendemos sua lógica de feitura e passamos então a criar outros poemas possíveis, a partir de uma lógica predeterminada

pelo encaixe de suas próprias peças-palavras, quando aprendemos a apreender sua estrutura.

Nesta lógica textual de Herberto Helder, há então a idéia de linguagem muito próxima à de um jogo suscetível a combinações, mas combinações lógicas, não completamente aleatórias, onde o leitor que operacionaliza sua máquina é direcionado a (re) criar os poemas a partir de uma programação já pensada pelo autor, num sistema de regras-peças oriundo da própria máquina, implícito na própria maquinaria do poema, na sua gramática, na sua estrutura.

Pedro Eiras, comentando Derrida, coloca uma interessante questão para pensar o caráter previsível/programável da linguagem poética na lógica maquinal em contraposição à idéia de acontecimento associada ao inesperado:

> Num texto integrado em *Papier Machine* (2001), Jacques Derrida questiona-se sobre a possibilidade de pensar, *ao mesmo tempo*, a máquina como lugar da repetição programável e portanto previsível, e o acontecimento como a possibilidade do impossível, o eclodir do inesperado, a surpresa absoluta que não se deixa tematizar. Ou seja, a iteração a que todo o acto está desde sempre exposto (tudo se pode repetir, a repetibilidade marca o gesto desde a origem, por isso não há origem simples e única do gesto original) e, por outro lado, o messiânico sem messianismo (o advento puro do outro, o irredutível da unicidade e da novidade absoluta do gesto). Ora, todo o acontecimento contém já a hipótese da sua iteração, e essa iteração dá-se como novidade contínua; a própria oposição entre acontecimento e repetição é, em suma, artificial. Podemos pensar assim a «máquina lírica»: ela repete para definir o acontecer do imprevisível [...] A maquinalidade desta lírica deixa-se reconhecer na repetição; o advento do impossível irrompe incógnito no acontecimento imprevisível. (Eiras, 2002: 407-408)

A máquina lírica, «et caeteramente», sempre que é repetidamente acionada para funcionar na leitura/feitura de poemas, de prosas (poéticas), de linguagem, abre espaço para o imprevisível que reside em qualquer acontecimento inesperado, abre espaço para o poema acontecer em eterno devir: «... E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde, e fez-se a manhã, dia primeiro...» (Helder, 1990: 276).

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio (1989 [1985]). *Idea de la prosa*. Trad. Laura Silvani. Barcelona: Península.

(2002). «O fim do poema». Trad. Sérgio Alcides. In *Cacto número 01*. São Bernardo do Campo-SP, Agosto, 142-149.

BARTHES, Roland (1993 [1984]). *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil.

BERARDINELLI, Alfonso (2007). *Da prosa à poesia*. Trad. Maurício Santana Dias. Org. e pref. Maria Bethânia Amoroso. São Paulo: Cosac Naify.

BLANCHOT, Maurice (2000 [1955]). *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.

CAMÕES, Luís de (1982). *Os Lusíadas*. Org. Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora.

CASTRO, E. de Melo e (1965). *A proposição 2.01*. Lisboa: Ed.Ulisseia.

COELHO, Eduardo Prado (1987). «A poesia portuguesa contemporânea». In *A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 113-132.

DERRIDA, Jacques (2004). *Papel-máquina*. Trad. Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade.

EIRAS, Pedro (2002). «A menstruação quando na cidade passava». In *Século de ouro: antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*. Org. Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra. Braga, Coimbra, Lisboa: Angelus Novus e Cotovia, 402-409.

HANSEN, João Adolfo (2005). «A máquina do mundo». In *Poetas que pensaram o mundo*. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Cia das Letras, 157-197.

HATHERLY, Ana (1995). *A casa das musas*. Lisboa: Editorial Estampa.

HELDER, Herberto (11 de Novembro 1964). «"Não há verdadeira honestidade sem alguma originalidade" – disse-nos Herberto Helder». Entrevista concedida a Maria Augusta Seixas. *Jornal de Letras e Artes* 163,10, 12.

(1990). *Poesia Toda*. Lisboa: Assírio e Alvim.

(2001). «Herberto Helder: Entrevista». *Inimigo Rumor* 11, 190-197.

LOPES, Silvina Rodrigues (1990). «A imagem ardente, leitura de *Última ciência*, de Herberto Helder». In *Aprendizagem do incerto*. Lisboa: Litoral edições, 11-20.

MAN, Paul de (1996). *Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Trad. Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago.

MARINHO, Maria de Fátima (1982). *Herberto Helder, a obra e o homem*. Lisboa: Editora Arcádia.

MORÃO, Paula (1993). «Herberto Helder». In *Viagens na terra das palavras: ensaios sobre a literatura portuguesa*. Lisboa: Edições Cosmos, 85-89.

PEREC, Georges (2004 [1969]). *La disparition*. Paris: Gallimard.

PESSOA, Fernando (1976). *Obra poética*. Org., intr. e notas Maria Aliete Galhoz. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar.

(1986). *Obras em prosa*. Org., intr. e notas Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar.

QUENEAU, Raymond (2003 [1961]). *Cent mille milliards de poèmes*. Paris: Gallimard.

SAN-PAYO, Patrícia (2003). *Blanchot: a possibilidade da literatura*. Lisboa: Ed.Vendaval.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1996). *Investigações filosóficas*. Col. Os pensadores. São Paulo: Ed. Nova Cultural.

Resumo: Especulações em torno da poesia e da prosa (poética) – entre duas máquinas de linguagem de Herberto Helder: *A máquina lírica* e *A máquina de emaranhar paisagens.* Para discutir o estatuto que a lírica assume nesta nova maquinaria do poema, também seu modo de funcionamento, outros dois poetas portugueses e suas máquinas de pensamento: Luís de Camões, com a sua «Máquina do mundo», e Álvaro de Campos, saudando as máquinas modernas com suas «Odes».

Abstract: Speculations on poetry and (poetic) prose – between two language machines by Herberto Helder: *A máquina lírica* e *A máquina de emaranhar paisagens.* In order to discuss the role that lyricism plays in this new machinery of the poem, as well as its mode of operation, two other Portuguese poets and their thought machines: Luís de Camões, with his «Máquina do mundo», and Álvaro de Campos, welcoming modern machines in his «Odes».

Pintando a poesia: Fernando Guimarães e a confluência entre linguagens

Wanderlan da Silva Alves

Universidade Estadual Paulista

Palavras-chave: Fernando Guimarães, poesia portuguesa, poesia e pintura.

Keywords: Fernando Guimarães, Portuguese poetry, poetry and painting.

O poeta português Fernando Guimarães[1], no poema «O pintor usa o azul e o castanho», explora as potencialidades da linguagem literária e da linguagem pictórica, de modo que, a partir de anamorfoses que se criam entre a mítica Eurídice – na relação com seu amado Orfeu – e a poesia – esta também relacionada ao poeta –, se estabelece um campo que possibilita ao poeta fazer pintura e poesia.

Ao atualizar a dimensão pictórica e imagética da linguagem escrita, constituindo, por meio dela, um jogo que revive o mito, o poeta dá vida à sua poesia. Desse modo, o ele (re)inventa e (re)significa a tradição cultural greco-romana dentro de seu poema, assumindo, em seu fazer literário, o papel crítico de repensar constantemente o caráter e os limites da constituição da literatura de invenção, a partir da Modernidade, conforme analisamos a seguir.

[1] Nascido no Porto, em 1928, Fernando Guimarães é poeta, ensaísta e tradutor. Sua obra poética está recolhida nos livros *Casa: o seu Desenho, Poesias Completas, A Analogia das Folhas* e *O Anel Débil*. Como ensaísta, atua principalmente nos temas ligados à estética e à evolução da Poesia Portuguesa dos últimos cem anos.

Pintando Orfeu com palavras

O pintor usa o azul e o castanho. (No momento em que
o fino pincel passou
pelos seus olhos, amava-a ainda?) Devagar o óleo
derramou-se pelos contornos e
descai
para ali formar o princípio tão simples do vestido, onde
nasceu
uma cabeça erguida entre as sombrias flores da morte.
Ah! a determinação daquele olhar..." – dirás, ao
surpreender
a tela um pouco inclinada na parede, enquanto a sua
sombra
descia calma sobre o teu espírito – e os lábios?...
Ficaram para sempre imóveis, porque neles se esconde a
voz imaginada de Eurídice
quando, nos lugares do inferno, recebe apenas a
penumbra do tempo;
Orfeu abandonou-a; os cabelos do sol desprendem-se e
chega a noite,
a falsa luz da noite. Era esse o seu destino". E depois de
citares
um mito, sentes a sua dolorosa cicatriz, a enfermidade
dos teus pensamentos que se comprazem na serena
imobilidade de um quadro
que não te pertence. Ah! fecha um pouco os olhos...
Guiado pela memória

imagina, noutro espaço, o azul e o castanho.
Representa uma Eurídice
inexistente
que te chama e faz com que o seu olhar se cruze com o
teu para sentires
a morte e o amor. – Assim, ó pobre contemplador de
quadros, serás idêntico a Orfeu
e compreenderás como se demorou o fino pincel através
das pálpebras
ao deixar ali a sua luz dividida, a rosa do olhar sob os
ramos floridos do céu,
o teu nome agora inteligível naqueles lábios, para que
saibas perder tudo...

Sem título, o poema de Fernando Guimarães inicia-se fazendo uma referência ao trabalho do pintor: «O pintor usa o azul o castanho»; e esse verso, aparentemente um simples comentário, insere elementos importantes para a configuração de todo o poema. A figura do pintor e a presença das cores dão início a uma projeção de imagens que se torna a tônica do texto. Além disso, ele apresenta uma particularidade no que se refere ao papel ativo do sujeito-pintor, ao menos no momento inicial de seu trabalho, «o pintor usa», o que demonstra uma intencionalidade em seu fazer e um domínio sobre ele, pautado, até qui, numa forte lucidez. No entanto, a seqüência, que começa ainda no primeiro verso, traz uma nova relação entre o pintor, a amada que ele pinta e a própria pintura. Ao apontar, entre parênteses, «(No momento em que/ o fino pincel passou/ pelos seus olhos, amava-a ainda?)», surge a dúvida, uma voz sufocada pelo parêntese, cujo envolvimento se torna ainda mais forte no último bloco de versos do poema, que coloca em xeque a relação estabelecida entre sujeito e objeto, e vai se fazendo mais aguda já a partir do terceiro verso, quando se retoma o discurso que, numa seqüência lógica, se justapõe à primeira frase: «Devagar, o óleo/ derramou-se pelos contornos e/ descai».

Se observamos, agora, a relação entre o pintor e a pintura, vemos que ela se inverte. Passa de um contato polarizado, racional, distanciado, entre o criador e sua criação, a uma situação em que esta se faz só, em que delineia seus próprios traços, tornando-se independente daquele. Temos, então, um primeiro ponto de contato entre poesia e pintura, no poema em questão, e consiste no papel do poeta-pintor, em seu trabalho. Percebe-se, pois, que, num momento inicial, ele é senhor de seu fazer, porque é quem seleciona temas, imagens, percepções, porém os concebe como peças de um jogo que, ao estabelecerem relações entre si, associativas, seletivas, etc., reorganizam-se, adquirindo certa independência, da ordem da coerência interna, que projeta um distanciamento entre o autor e sua obra, ou melhor, à medida que aquele se vê mais envolvido por sua arte, esta assume uma independência que a desprende dele e a faz existir por si mesma.

De certo modo, temos, já aí, a poetização necessária do tema como forma de propor uma outra esfera, uma outra possibilidade, para a poesia e para a pintura (Gonçalves, 1994). Nesse sentido, esse autor – parte do próprio texto e não o autor empírico, claro! – se submete às exigências da forma que assume e, como propõe Cortázar (1993), ao comparar o conto à poesia moderna, ela se constrói na tensão estabelecida pelas formas, uma vez que uma alteração na forma acarreta, necessariamente, mudanças de efeito, no nosso caso, a submissão do poeta-pintor à sua poesia-pintura.

Desse modo, voltamos a Cortázar (1993), haja vista que o texto se torna autônomo, constituindo-se essa autarquia num dos princípios fundamentais da obra literária. Há que ressaltar, no entanto, que em momento algum estamos questionando o trabalho individual no processo de criação literária; ao contrário, já defendemos (Alves, 2007)

que a indivudualidade é parte fundadora da linguagem literária, e disso decorre o papel da forma, visto que o sujeito atua sobre o sistema da língua, permitindo a sobreposição dos eixos paradigmático e sintagmático, o que (re)significa a linguagem, dando-lhe o *status* de sistema autônomo, que mantém relação de produção e de sobrevivência com a linguagem comum. Logo, o poeta intervém nos elementos simbólicos e significativos que mobiliza; contudo, a relação entre eles deflagra uma rede de determinações internas à tessitura do texto, que serve de ponte para se chegar às perturbações da linguagem e às próprias opacidades presentes no gesto da escrita.

A seqüência do texto, do verso 5 adiante, legitima essa independência da forma que se faz, pois «nasceu/ uma cabeça erguida entre as sombrias flores da morte», desprendendo-se altiva de seu passado, com um olhar determinado, que surpreende quem o vê, segundo o próprio eu-lírico, até que, no verso 13, se insere um outro elemento fundador do poema em questão: o mito de Orfeu e Eurídice. A partir dessa constatação, temos a confluência não de dois, mas de três códigos semióticos distintos, haja vista que Orfeu representa a música e toda a tradição do cantar na literatura, principalmente na lírica.

Voltando-nos, então, à observação do ritmo do poema, notamos que há uma alternância de versos longos, médios e breves, sendo que estes, geralmente constituídos por uma única palavra, possuem um único acento, enquanto aqueles apresentam duas ou três sílabas acentuadas. Essa associação produz um efeito de lentidão, nos versos longos, e rapidez, nos versos curtos, que sustenta o tom narrativo do poema e, de maneira muito significativa, os *enjambments* que, criando uma tensão entre a sintaxe lógica do discurso e o isolamento de nomes e verbos, nos versos de único vocábulo, configuram a condição da Eurídice pintada-escrita-cantada pelo pintor-poeta-Orfeu. É interessante ressaltar que essas palavras-versos, pelo valor semântico que carregam e pela tonicidade, nos versos em que ocorrem, colaboram para a configuração do(s) sentido(s) dessa Eurídice, no poema. «Descai», «nasceu», «surpreender», «sombra», «citares», «inexistente», todos esse lexemas recompõem o sentido de frustração do pintor, porque sua Eurídice é apenas uma sombra, uma virtualidade de uma presença do passado. Esse tom negativo é sustentado pelos fonemas nasais e pelos sons fechados em geral, e até mesmo por sons abertos, como o ditongo «ai» em «descai» e «a» em «citares»; no primeiro, porque pode representar dor; no segundo porque «ares» reforça o sentido de sombra e penumbra que acentua a sensação do pintor de que sua Eurídice é inexistente.

Nesse sentido, o fato de o poema estar escrito em versos livres e sem rimas evidencia certo tratamento irônico da criação poética, acentuando a frustração do «eu», haja vista que, numa leitura superficial, rima gera musicalidade e métrica definida caracteriza a poesia clássica, e a ausência delas na retomada de um mito clássico dá um caráter questionador a essa poesia e a sua relação com a tradição de que se serve.

Insere-se, no texto, um paradoxo importante: a negação do antigo, de um lado, pois se diz que a Eurídice aí não existe, e, de outro, sua incorporação sob outra forma, uma vez que, mesmo negando-a, ela é transposta e, de algum modo, recriada no poema de Fernando Guimarães, e aqui, revista e revigorada, mostrando que ainda é produtiva na literatura moderna.

Essa negação, no entanto, é necessária, para conferir à abordagem a liberdade necessária para a recriação do mito, que, ao ser transposto para o poema, assume a natureza deste, o qual, sendo linguagem, logo virtual, torna também virtual a Eurídice de que fala, mas não a torna menos real por isso, apenas aponta a adequação do signo ao meio em que se insere. Essa tomada de consciência acerca da condição da Eurídice-poesia-pintura, tematizada no poema, alimenta a busca por um sentido, de alguma forma a identificação entre o poeta, o pintor e Orfeu, colocando o signo em movimento e dando-lhe vida, pois o signo sozinho é morto (Derrida, 1971), e é a experiência do sentido, o decifrar a tessitura das imagens, que sustenta a vivência do sentido, por meio da virtualidade do discurso e da materialidade do texto. Podemos perceber, desse modo, que a alternância rítmica, no poema em questão, aponta certa característica dialética da poesia moderna e contemporânea, na medida em que ela se serve de elementos tradicionais, como o duplo caráter do ritmo, por ser esse um universal da linguagem poética, no dizer de Bosi (2000), tratando-os de modo a subvertê-los, ou seja, a obter efeitos novos, potencializando, deste modo, essa linguagem literária. No poema em questão, por exemplo, o verso livre, que representa a liberdade modernista, é usado para apresentar-nos o sentido da dependência e frustração do pintor-poeta diante de sua obra, «que não [lhe] pertence».

O poema de Fernando Guimarães também nos leva a refletir sobre a concepção de literatura, na Modernidade, por explorar a pluralidade sígnica. Se, na linguagem cotidiana, é irrefutável que o significante se desenvolve no tempo, o que marca sua linearidade, a linguagem poética de que tratamos aqui promove um transbordamento do signo quanto ao seu potencial semiótico, o que a coloca como um meio que questiona as coerções do sistema lingüístico e as implicações ideológicas nele imbricadas. Nesse sentido, é relevante pensar, inclusive, numa semiótica própria da poesia, em que não só o escrito, mas o vazio e o espaço em branco também significam. Como aponta Aguinaldo Gonçalves (1994: 105),

> essa tendência de conferir temporalidade e de perceber, ao mesmo tempo, «visualidade», no resultado expressivo do signo lingüístico, elevado à condição contextual de signo artístico, é o grande veio semiótico da lírica moderna. Isso significa ampliar as dimensões da linguagem na busca de sua forma espacial.

No texto que aqui analisamos, vemos que, se não há regularidade métrica, há regularidade no efeito visual da disposição dos versos. Todos os versos médios e cur-

tos iniciam-se, graficamente, no espaço correspondente à metade dos versos longos, o que estabelece um efeito visual de maior leveza do lado esquerdo, pela recorrência de espaços em branco, e de maior densidade, do lado direito, pela presença de maior número de versos e, conseqüentemente, da cor preta. Se, inicialmente, essa observação pode parecer uma casualidade, ela passa a não ser, quando se percebe a figurativização obtida. Do lado esquerdo, sempre no início dos versos, aparecem termos ou sintagmas conceituais, como «pintor», «a tela», «um mito», «imagina», «a morte e o amor» e «o teu nome», que são empregados em suas possibilidades referenciais, de maneira que «pintor», «tela» e «imagina» integram o campo semântico abstrato de pintura, e «um mito», «a morte e o amor» e «o teu nome» recuperam as referências mitológicas a Orfeu e Eurídice. O lado direito, por sua vez, a pintura do/no poema, como sugerimos acima, apresenta esses mesmos semas, porém ressaltando a imagem, e não mais o conceito. Desse modo, constroem-se, visualmente, os «contornos», o «vestido», o «olhar», «os lábios», a própria «Eurídice», «imobilidade de um quadro», e «Orfeu». Temos, pois, poema e pintura, conceito e imagem, na construção poética de Fernando Guimarães.

À noção de valor sígnico, a significação dessa poesia soma o papel da motivação (Alves, 2007), uma vez que, no poema, o contato do conceito, geral, à esquerda, com a figura, particular e concreta, à direita, condiciona-os reciprocamente, e somos levados a ativá-los, na leitura, sempre que aparecem, o que cria uma relação de simetria entre a idéia e o referente do poema.

Logo, se a primeira comparação é subjetiva, ela torna-se necessária à constituição dos sentidos do texto, uma vez estabelecida. E toda essa relação de dependência é sustentada pelo ritmo. Conforme salienta Bosi (2000: 106), «no discurso ritmado, a imagem, prestes a ser superada pelo conceito, renasce corporeamente nas inflexões da corrente vocal (...)// [o que mostra que o] tremendo poder de síntese da frase poética envolve a *imagem*, o *conceito* e o *som*» (destaque do autor), o que, ainda na esteira de Bosi (ibid.), nos leva a considerar a trama de imagem, pensamento e som como fundamentos da semiótica da poesia.

Essa literatura assume, então, um conceito que se funda no signo, numa concepção hjelmsleviana, de algum modo, e podemos designá-la essencialmente como linguagem, com valor poético e humano, em que confluem um ideal estético e um contexto sócio-histórico, que se pauta na transgressão dos limites do signo. No caso dessa linguagem, no poema de Fernando Guimarães, há que ressaltar que, apesar de o eixo sintagmático manter seu papel fundamental de arranjo do signo no texto, por ser o mais estrutural dos eixos e, portanto, o mais sensível à forma, ele já não é o único, uma vez que essa poesia assume os valores imagéticos da materialidade lingüística, valorizando a própria disposição do texto na página, com valor sêmico, na configuração da rede de significados presentes na tessitura textual.

Na «imobilidade de um quadro», que, nesse caso, também é um poema, os lábios de Eurídice «ficaram para sempre imóveis». Esse poema-quadro leva consigo a ambivalência de recuperar e manter Eurídice viva e, por outro lado, prendê-la, imobilizá-la, tornando-a «uma Erídice/ inexistente», pondo em evidência que se trata de uma representação. E estamos outra vez na relação tensa de atividade e impotência do poeta-pintor com sua poesia-tela. Desse modo, a exploração do signo coloca-se como única maneira de atualizar a presença da poesia e da amada, visto que o signo é um segmento de matéria que foi assumido pelo homem para dar ato de presença a objetos e momentos, segundo Bosi (ibid.).

Notamos, então, que a poesia de Fernando Guimarães se associa à pintura e à música para reavaliar os modos de expressão da poesia moderna, questionando a linearidade da linguagem poética e reavivando seu caráter de linguagem(ns) dentro da linguagem, como poderíamos dizer, retomando Valéry (1999), pois ambas exploram o signo, mas o fazem de modos diferentes: enquanto a pintura aborda o signo em si, icônico, a poesia trabalha com o signo como uma coisa em lugar de outra.

A associação que o poema realiza é, pois, também, uma forma de driblar esse limite da linguagem poética, conferindo-lhe essa dimensão pictórica, de maneira que o texto passa de linear, pautado numa escrita simbólica, a bidimensional, por meio da dimensão icônica que a linguagem adquire, nele, ao associar-se aos recursos da pintura, espacializando-se. Nessa atuação, ao colocar-se numa posição em que se concebe uma realidade de linguagem em sua relação com o leitor no caminho da produção de sentidos, em proximidade com a percepção ativa do leitor, essa linguagem poética reanalisa também o papel do leitor, tendo em vista que promove uma desautomatização do ato de ler. Podemos, pois, para esse texto, admitir a instituição de um leitor que se instala nesse espaço entre o texto e a vida, em busca de (re)significar ambos, procurando e flagrando os sinais de crise e de renovação da própria escritura, ao fundir as noções de tempo, típicas da poesia, às de espaço, provenientes da pintura.

Observando-se, então, as possibilidades de leitura e de segmentação do poema em análise, notamos que ele se compõe de 39 versos, que apresentam três eixos situacionais, ou possíveis percursos temáticos. O primeiro vai do início do texto até o verso 13, mais especificamente até «o teu espírito», e configura a independência adquirida pelo quadro, «onde nasceu uma cabeça erguida», como se vê, nasceu por si e caracterizou-se pela altivez, que surpreende o próprio «eu», envolvido pela sombra da pintura, ao deparar-se com «a determinação daquele olhar». De «E os lábios?... », ainda no verso 13, até o verso 26, dá-se o contato com o mito, contato esse de algum modo performático, porque revive o mito à medida que o quadro se configura no poema. A esse respeito, é interessante notar a aliteração do fonema /s/ que se mantém ao longo de todo o texto, sustentando o passar do pincel e o «como se demorou o fino pincel através/das pálpebras», enquanto surgia Eurídice. E esse eixo não só recupera o

mito, mas também traz as conseqüências desse ato, pois, «depois de/citares/ um mito, sentes a sua dolorosa cicatriz, a enfermidade/ dos teus pensamentos que se comprazem na serena imobilidade de um quadro que não te pertence», como a poesia já não pertence ao poeta, e Eurídice já não pertence a Orfeu. E por quê? Porque «Era esse o seu destino», informação importante, na medida em que reanalisa o papel do sujeito, presentificado no texto pelo poeta, pelo pintor e por Orfeu, com relação ao seu destino, justapondo a pequenez do homem diante do desejo dos deuses, no mundo clássico a que remonta o mito, à concepção moderna de que o homem é senhor de si, como vimos, ainda presente no primeiro verso do poema, para mostrar que o sujeito-poeta-pintor, apesar de criador, nesse texto, é também configurado pelo contato com o universo de sua obra (logo, não é Criador), por serem ambos peças de um mesmo jogo, na batalha da escritura. Dessa forma, temos a realização do mito na poesia: Orfeu-poeta busca sua Eurídice-poesia, pintando-a/escrevendo-a, para, em seguida, perdê-la. No entanto, essa é a única maneira de tê-la, ainda que por um tempo breve. Ao enunciar, ou seja, ao colocar a linguagem em funcionamento por um ato individual de utilização (Benveniste, 1989), o poeta dá vida à sua poesia e a vive nesse ato, uma vez que

> tão logo essa forma sensível adquire, através de seu próprio efeito, uma importância tal que se imponha e faça-se respeitar; e não apenas observar e respeitar, mas desejar, e, portanto, retomar – então alguma coisa de novo se declara: estamos sensivelmente transformados e dispostos a viver, a respirar, a pensar de acordo com um regime de leis que não são mais de ordem prática –, ou seja, nada do que se passar nesse estado estará resolvido, acabado, abolido por um ato determinado. (Valéry, 1999: 209)

Isso leva o poeta-pintor a «[fechar] um pouco os olhos.../ Guiado pela memória», memória que busca sobrepor passado e presente. Os versos 25, 26 e 27, fronteiriços entre o segundo e o terceiro eixo que estabelecemos, (re)significam o próprio ato de (re)criar pela vivência o mito e a pintura. Em «fecha um pouco os olhos... Guiado pela memória// imagina, noutro espaço, o azul e o castanho», o fechar os olhos pode ser um gesto conseqüente da memória que guia o pintor, mas estar «guiado pela memória» também é uma condição para que se cumpra a ordem dada pelo «eu», a partir do verso 27, já que as formas verbais «imagina» e «representa» são imperativas, nesse contexto. Desse modo, a memória atua como elemento essencial para a realização do trabalho poético, uma vez que, ao colocar o poeta-pintor na posição de «contemplador de/ quadros», desloca-o a outro espaço, caracterizando-o como uma espécie de *flaneur*, o que reflete a própria condição do poeta em relação a seu fazer poético, a partir da Modernidade (Baudelaire, 1997).

Essa condição é fundamental para compreendermos a dúvida suscitada ainda no primeiro verso, dentro do parêntese, «No momento em que/ o fino pincel passou pelos seus olhos, amava-a ainda?». Isso já não importa prioritariamente ao pintor, porque

ele – e o poeta – já se percebeu como parte do jogo, e sabe que sua relação com a pintura – e a poesia – se constitui de distanciamentos e de aproximações, que sustentam a vida de sua arte, porque, desse modo, «as coisas renascem no papel, naturais e, mais do que naturais, belas; mais do que belas, singulares e dotadas de uma vida entusiasta como a alma do autor» (ibid.: 24), vínculo que sustenta a relação entre o autor e a obra, internamente ao texto, mesmo que ela já tenha se desprendido dele.

Ainda seguindo Baudelaire, essa poesia, fruto da Modernidade, é o transitório, o viver um momento, «para que saibas perder tudo»; no entanto, é também o eterno, na permanência do mito a que ela remonta. Pensando, então, nesse jogo entre o transitório e o eterno, poderíamos segmentar o poema de Fernando Guimarães em apenas duas partes: a primeira, desde o início, até «Era esse o seu destino», no verso 20; e a segunda, de «E depois/ de citares/um mito», ainda no verso 20, até o final, de maneira que temos, nesse caso, um antes e um depois do mito.

Estabelecer um antes e um depois do mito coloca em discussão a relação entre o novo e a tradição. Fernando Guimarães mostra-se, desse modo, atento ao passado e ao devir das vanguardas, o que caracteriza um posicionamento importante para se repensar a poesia portuguesa, dado que a literatura lusitana sempre esteve ligada à tradição, seja porque tem muitos anos de história, seja porque viveu momentos áureos com a expansão marítima, ainda nos séculos XV e XVI, feitos que deram espaço à mitificação do povo e da língua lusa. Reviver o passado, aqui, é uma forma de compreender e legitimar o presente da literatura portuguesa, visto que, «ao periodizarmos o passado buscamos mais o nosso próprio posicionamento e a nossa consolidação no suporte real do presente, que o estabelecimento ou fixação para a eternidade da verdade histórica ou sequer o apuramento policiário dos fatos ou idéias do passado» (Castro, 1984: 70).

O poema de Fernando Guimarães, então, assume a necessidade de se reinterpretarem os clássicos, pois o que permanece da tradição, na poesia de hoje, é também nosso contemporâneo (Campos, 1977). A esse respeito, estilizar o mito de Orfeu e Eurídice, empregar uma forma de citação, é um recurso ambivalente, porque retoma o passado, logo, também o aceita, para atualizá-lo, num processo que, em espiral, avança, respeitando as origens fundadoras, nesse caso, a tradição órfica da lírica ocidental.

Reavaliar o mito e sua linguagem, ambos sagrados na perspectiva mítica, estabelecendo anamorfoses com a literatura, com a pintura e com a música, aponta uma atitude estético-criativa do poeta, vinculada às necessidades da criação artística no presente, tornando o clássico e o moderno vivos e equivalentes em suas possibilidades de significação (ibid.), por realçar o papel sígnico de ambos, no trajeto da criação poética, aqui, da poesia de Fernando Guimarães.

Notamos, então, que o referido poema se constrói sobre uma rede de sobreposições: são 39 versos que podem formar três blocos de 13 versos; ou dois blocos simétricos, um do início ao verso 20, e o outro da metade do verso 20 ao final. Na verdade,

o poema se estrutura, então, numa relação verbal que se condensa em uma idéia, uma imagem ou um símbolo – o próprio mito de Orfeu e Eurídice, no caso –, e que pode, pelo contato com outras idéias, outras imagens ou outros símbolos, tornar-se mais complexa, desencadeando um processo de liberdade sobre a língua e inscrevendo nela a subjetividade criativa, o que dá base à metáfora, e é fundamental para a estruturação do texto, porque mobiliza o significado proveniente da relação estabelecida entre eles, que constitui um terceiro signo, o próprio poema.

Essa base triádica, necessária ao processo de significação, por dialogar com as noções de signo e de realidade, é reiterada em todo o poema. Podemos observar, por exemplo, que temos, no texto, três tipos de versos, três grupos de estrofes e três linguagens, como já mencionamos. A base desse poema é a metáfora semântica (Alves, 2007), isto é, a base metafórica cujo caráter consiste em fazer aproximações sem estabelecer uma estrutura lingüística básica, do tipo A é B, razão por que também a chamamos metáfora sob ausência. Nesse poema, ela relaciona fundamentalmente o abstrato, o humano e o metalingüístico (Mito, Eurídice e poesia, respectivamente), o que dá foco ao trabalho criativo do poeta, uma vez que ressalta o conjunto de semas que aproxima as três linguagens em questão, conforme vimos anteriormente.

Ao criar seu poema sobre uma base metafórica de primeira fase, visto que ela se consolida predominantemente na imagem, dada a ausência de nexos lingüísticos, mantendo-se uma tensão constante entre distância e proximidade, o poeta obtém um metatexto, haja vista que faz poesia e pintura, discutindo a construção de ambas e associando o que elas têm em comum: a imaginação, isto é, a criação de imagens, como elemento fundador, organizador e veiculador de sentidos, linguagem que é não só literária, estética, mas também instrumento crítico que ultrapassa o fundamento verbal.

O poeta... um contemplador e criador de quadros

Ao associar poesia, mito e pintura em seu poema, Fernando Guimarães ressalta o papel da construção, no texto poético, visto que, colocando a instância do poeta como «contemplador de quadros», destaca não só o caráter autônomo da obra artística bem realizada, mas também o valor da percepção do poeta, que capta o elemento básico comum a qualquer linguagem, isto é, o signo, e atua produzindo anamorfoses que garantem a confluência da literatura e da pintura, de maneira que torna o poema performático, atualizando e reavaliando a capacidade semiótica de ambas, para (re) significar a própria poesia moderna. Esta se vê forçada a renovar sua visão acerca do belo, que se nos mostra mais efêmero e transitório que a tradição clássica e, por isso, passível de ser valorizado em suas bases fundantes para a linguagem literária: o conceito, a imagem e o som, todos integrantes do signo.

Dessa maneira, Fernando Guimarães valoriza o clássico e o novo, a partir de releituras e revisões do legado cultural greco-romano, do ponto de vista estético-criativo da poesia portuguesa.

Bibliografia

ALVES, Wanderlan da Silva (2007). «A linguagem literária do poeta engenheiro: um estudo de *Sevilha Andando*, de João Cabral de Melo Neto». *Revista Especulo* 36.

BAUDELAIRE, Claude (1997). *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra.

BENVENISTE, Émile (1989). *Problemas de lingüística geral II*. Campinas: Pontes.

BOSI, Alfredo (2000). *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras.

CAMPOS, Haroldo (1977). «Poética sincrônica». In *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 205-223.

CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e (1984). «Periodização e trajetos sincrônicos na poesia portuguesa». In *Literatura portuguesa de invenção*. São Paulo: DIFEL, 69-77.

CORTÁZAR, Julio (1993). *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva.

DERRIDA, Jacques (1995). *A escritura e a diferença*. Trad. de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2. ed. São Paulo: Perspectiva.

GONÇALVES. Aguinaldo José (1994). *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e pintura*. São Paulo: EDUSP.

GUIMARÃES, Fernando (1981). *Poesia, 1952/1980*. Lisboa: O Oiro do Dia.

VALÉRY, Paul (1999). *Variedades*. Trad. de Maria Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras.

Resumo: Neste artigo, analisamos o poema «O pintor usa o azul e o castanho», de Fernando Guimarães. Nele, o poeta mobiliza a imagem e o som do signo e o ritmo da linguagem, explorando a dimensão pictórica da linguagem, atuando com o mito de Orfeu e Eurídice, o que lhe permite atualizar a capacidade semiótica da linguagem poética por meio da linguagem da pintura.

Abstract: In this article, we analyse «O pintor usa o azul e o castanho», a poem by Fernando Guimarães. The poet uses the image and the sound of the sign and the rhythm of language to explore the pictorial aspects of language, interweaving them with the myth of Orpheus and Eurydice. His poetical work updates the semiotic potential of poetical language through painting.

O corpo-escrito de Luís Miguel Nava

Danilo Bueno

Universidade de São Paulo (Mestrando)

Palavras chave: corpo, imaginário e poética.

Key Words: body, imaginary and poetic.

O objetivo deste artigo é demonstrar aspectos da construção poemática na obra de Luís Miguel Nava (1957-1995) no tocante à sua relação basilar com o *corpo*, eixo de vidência e mundividência dessa obra extremamente consistente que provoca interesse pela sua intertextualidade com diferentes correntes estéticas portuguesas do século XX, pela sua coesão interna e pela sua originalidade plástica e violência vocabular.

Fernando Pinto do Amaral, no prefácio à *Poesia Completa 1979-1994*, de Luís Miguel Nava, escreveu:

> O fulgor erótico deste discurso atravessa, no entanto, as fronteiras temáticas mais previsíveis e contamina tudo o que se relaciona com o *corpo*, abrindo um território de leitura quase inesgotável. Não é, neste caso, o corpo tradicional das carícias e dos beijos a estar em cena – nem sequer, no que seria o extremo oposto, o corpo como mero sinal de fugacidade do tempo e da vida que se escoa. Para este poeta, o mais indelével resulta de um irresistível desejo de se expor até ao âmago, há que mostrar as vísceras [...] À luz deste propósito e de outros semelhantes [...] – se perceberá o campo original que a escrita de Nava soube tornar cada vez mais seu. (Amaral, *apud* Nava, 2002: 26)

É a partir do corpo – a partir de agora sem o itálico –, agente instaurador do real e consumador do devir incógnito da experiência, que se pode propor uma dupla clave de leitura para a poesia de Nava: primeiro, a postura libertária e visceral do sujeito

poético, e, segundo, a materialidade da escrita calcada na sintaxe análoga e reflexiva da representação dessa experiência. É possível ensaiar que a sintaxe de Nava flui de um ritmo quase gestual, pelas bruscas interrupções dos versos de uma respiração ofegante e corpórea, assinalando versos surpreendentes como o remate do poema «Contra os flashes»: «Os miúdos a nudez destrói-os nesses lábios» (Nava, 2002: 41).

Trata-se de uma escrita que se quer totalizadora, cujo corpo não só privilegia uma vasta amplitude no conhecimento da realidade, definindo a experiência homossexual como um *per se* desse conhecimento, cuja plasticidade funciona como ponto cimeiro, adensada por uma enunciação surpreendente e severa. Conforme se pode ler:

> **Rapaz**
> Não sei como é possível falar desse
> rapaz pelo interior
> de cuja pele o sol surge antes de o fazer no céu. (ibid.: 86)

No poema acima, Nava dá a ver uma imagem esteticamente forte ao supor que o Sol pode surgir da pele interior de um rapaz e ainda sobrepor-se ao céu. Note-se que o corte dos versos favorece um estranhamento que está em consonância com a própria negação dubitativa do primeiro verso «Não sei [...]». O sujeito poético *realmente* não sabe como falar de tal rapaz, a não ser propondo uma imagem tão enigmática e plástica quanto o seu próprio assombro: um Sol fora da idéia de céu. O corpo, por metonímia, é representado pela pele do rapaz, que acena o fulgor do corpo sexualizado, quente e aberto, assim como o próprio Sol. A imagem entre pele e Sol ganha contornos originais por se tratar justamente de uma pele úmida (como apontou António Manuel Ferreira) que cifra uma imagem desgastada em *outra* plena de sentidos.

Ao entremear a perplexidade das potencialidades corporais com o desejo carnal, Nava cria um todo orgânico que perpassa toda o tópos obre o corpo, desde a noção de mera couraça orgânica até a concepção de um complexo mítico, como uma *imago mundi* extraída de sua escritura poética. Algumas imagens podem ilustrar este ponto: «sinto a romper os dentes como a ventania» (ibid.: 58) ou «do meu mundo interior vêm-me as sombras ocupando aos poucos o lugar da pele» (ibid.: 139), e ainda «O coração é o tempo, a pele as margens» (ibid.: 172). Nestes poucos exemplos aleatórios, de sorte que os exemplos poderiam ser tão vastos que a eleição de versos ao acaso não se torna arbitrária, vê-se o quanto é organizado o pensamento naviano a partir da tensão entre o corpo vivente ou real e o sujeito poético ou lírico-narrativo.

É visível que o sujeito poético opera uma analogia fisiológica e simbólica com o mundo factível ao tecer uma aproximação entre experiência e delírio, corpo e cosmos, conforme apontou Carla da Silva Miguelote (Cf. Miguelote, 2006: 96).

Veja-se a análise de António Manuel Ferreira, em consonância com a leitura de Miguelote:

> Nava abriu um caminho: um percurso estranho e contudo reconhecível, que conduz ao interior menos visitado do homem, alargando, ao mesmo tempo, as formas de comunicação com o quotidiano, ao aprofundar intensamente os vínculos que nos unem ao nosso próprio corpo. Habituados a um lirismo muitas vezes feito de metáforas domesticadas pelo uso reiterado, invade-nos uma sensação de desconforto ao entrarmos pela primeira vez no universo de uma poesia que faz do corpo o centro de irradiação de todos os sentidos e todas as demandas. É a partir do corpo que se organiza, de forma meticulosa e obsidiante, o mundo habitável e habitado desta poesia. Não se trata, no entanto, de um corpo solar e epidérmico, símbolo gasto de devaneios eróticos, reconhecidos por uma tradição de séculos. Trata-se de um corpo radiculado, cavernoso, húmido e exposto, desde o labirinto dos nervos, até às memórias que a janela abre sobre a pele. (Ferreira, 2006, 109)

Maria João Cantinho segue a mesma esteira de raciocínio:

> Ao criticar a moralidade vazia e adotar uma atitude sistemática e analítica perante o real, não admira que tenha levado essa atitude a uma radicalização, da qual a expressão mais acabada terá sido a de assumir o corpo (na sua nudez e totalidade abrangente) como o centro da sua obra, emblema de uma inscrição do real, isto é, o corpo dilacerado, matriz onde se inscreve a fragmentação da verdade, da experiência e da vivência mundana: «Por dentro do meu corpo, onde é possível separar do sangue os vários órgãos, a quem destes o contemple é dado vê-lo embravecer contra as vitrines. Desnudarmo-nos é pouco, há que mostrar as vísceras (...)». Numa ousadia ainda pouco usual na poesia portuguesa, o autor transformou essa descida aos abismos viscerais numa via de conhecimento que se desdobra e opera no interior do seu projeto poético, com toda a matéria verbal que ele implica, nas suas mais diversas e concretas configurações. (Cantinho, 2002)

Vê-se das citações acima a lógica fisiológica referida, e que ela é norteadora do imaginário poético de Nava. A partir dessa lógica é possível depreender a noção de corpo dilacerado, corpo visceral, corpo úmido e corpo sem vida, entre outras extensões de sentido. É com esses elementos que se dá o entrelaçamento das questões corporais com o nível simbólico: alma, céu, mar, memória, lembrança, destino entre outras. Conforme se pode ler no seguinte poema:

Recônditas palavras

Inquietam-me as dedadas
de deus rente à raiz da carne, ao indeciso
equilíbrio da alma
na balança, à cicatriz
azul do céu sobre o destino.

O mar pneumático, ao sabor
do qual contra os sentidos se nos fazem
e desfazem as ávidas lembranças,
assalta-me os sentidos, tenebrosas

crateras escavadas
no espírito e através
das quais, incandescentes, as imagens
do mundo sobre ele próprio se derramam

como uma lava espessa, esses sentidos
que, como aéreos
estigmas, nos imprimem
na carne a cicatriz do céu, a indecisa
maneira de as imagens

do mundo se guindarem
mais alto do que a alma ou o alento
de quem dentro de nós
aviva a sua chama. O que nos sai
do coração vem a ferver.

A carne, ao rés
da qual o céu se encurva, báscula
que deus deixou nos arredores
dum qualquer lugarejo

a encher-se de ferrugem, cicatriz
pesada, combustível, com raiz
nas mais profundas trevas, a carne âncora
submersa no destino, ergue-se a pique

de novo onde as lembranças
se fazem e desfazem
com todo o azul do céu
lá dentro a procurar rompê-Ia.

Sentados no convés, como se fosse
já noite e nos soubesse
o pão ao ranço da memória, contemplamos
os rudes marinheiros.

Depois que pela encosta procurámos

em vão uma escada de que o último
degrau fosse já dentro da memória,
suspenso na memória,

desfaz-se-nos dos ossos
a carne, com o seu quê de lírico e festivo,
em áreas portuárias onde o mar
nos sai do coração para galgar o molhe,

e, agora que começam
os anos a pesar
mais para trás que para a frente, acodem-nos
recônditas palavras aos ouvidos:

«Fecharam-se-te os olhos e eu fiquei de fora»,

«Nas tuas mãos começa o precipício». (Nava, 2002: 227-9)

Neste poema vê-se a opacidade da linguagem naviana, pois não é uma escrita que se quer deixar decifrar já na primeira leitura, ela requer várias leituras e uma meditação apurada. Seu fecho explicita bem a vertigem ou o desengano que um corpo pode causar ao entrar em contato com outro. Há a sugestão de que o sujeito poético sabe que será (des)governado, como se caísse em um precipício. Nava cria outra imagem extremamente plástica: o mar a sair de um coração. A função do mar, ou das águas, como ensinou Bachelard (1989), sexualiza o horizonte do poema. O poema é por demais complexo e extenso para uma análise depurada no espaço deste artigo, no entanto, pode-se notar já nas primeiras leituras, a relação coesa desses versos com o que se pretende propor: o corpo que se escreve e se expande para a construção de um imaginário específico entre memória, sexo, amor; «estigmas, nos imprimem/ na carne a cicatriz do céu».

Note-se que quase sempre as imagens são fortes e pouco previsíveis. Seguem outros exemplos aleatórios da força das imagens: «O que chamávamos / verão são poços através / dos quais se some a pele pela memória adentro» (Nava, 2002: 87); «o mar à força de bater na rocha ia ficando a pouco e pouco em carne viva» (ibid.: 89); «Por mim não volto a vê-lo, encontros houve / com ele dos quais a alma ficou cheia de dedadas» (ibid.: 90); e por último: «A pele serve de céu ao coração» (ibid.: 93). Pode-se sugerir, portanto, que o principal tropo desta poesia é a metáfora, aliada à sintaxe rascante, contrariando a própria noção comezinha de rigor escritural ao aproximar o delírio e experiência. Se por um lado, a escrita é clássica e limpa, por outro, esse tópico é oriundo da noção de delírio e exposição física, de uma experiência corporal alucinante; a sintaxe espelha, desta forma, essa força bruta, opondo duas linhas de força: a violência da enunciação e a contenção da escrita.

Desta oposição, que pode ser lida até mesmo como uma complementaridade, surge uma questão crucial: como o delírio pode definir o rigor e a contenção? Comumente o delírio é sinônimo de alucinação e, por extensão de sentido significa a « [...] perda de consciência clara; confusão mental [...]» (Houaiss, 2001). É nesta quebra de protocolo do imaginário corrente que Nava dá a ver uma construção poética bastante original e insólita, ao desmistificar as valências impulsivas e reflexivas do corpo.

Leia-se a análise de Carla da Silva Miguelote no que concerne à idéia de um rigor escritural fundador:

> Observa-se, portanto, que não é se deixando arrastar por um fluxo verbal não vigiado que Nava resgata as potências do corpo e do sensível. Nava escreve como quem busca uma ciência, o que não faz sem subverter todos os paradigmas científicos. Nesse sentido, seu principal questionamento diz respeito à «possibilidade de um objeto, enquanto entidade separada dum sujeito, poder ser por este conhecido, seja esse objeto o mundo ou o próprio *eu*» (Nava, 2004: 220). No final das contas, as únicas semelhanças que lhe restam quanto ao modelo cientificista são mesmo a vontade de conhecer e o rigor com o que empreende o seu projeto. (Miguelote, 2007: 2)

E mais adiante, sobre a prática imagética e a alucinação:

> A primeira observação a ser feita é a de que, se o insólito das imagens criadas sugere mesmo um caráter alucinatório, tal «alucinação» não é, todavia, fruto de uma escrita automática, que buscaria num jogo com o acaso suas relações inauditas (procedimento caro a algumas pesquisas surrealistas): «nada é por acaso em poesia», sentencia Nava (2004: 310). Tratar-se-ia antes de uma alucinação aplicada, como disse Eucanaã Ferraz, uma alucinação que tem por fundo uma *vontade de ciência* (Ferraz, 2004: 99). A sua poética nos sugere a idéia de ciência justamente porque a alucinação a que ela se aplica se funda numa vontade de conhecer o mundo: «Atei uma ligadura ao mundo./ Seguindo uma estratégia diferente, há quem o aparafuse, ajoelhando-se na terra, ou abra nele um olho, uma pupila» (Nava, 2004: 106). Entretanto, se não se trata de uma alucinação subjetiva, também não se trata de uma ciência objetiva. (Miguelote, 2007: 14)

A «vontade de ciência» sugerida por Eucanaã Ferraz como uma forma de conhecer o mundo pela alucinação, torna-se, assim, característica diferenciada da obra naviana, em oposição à lírica portuguesa coetânea.

A amplitude entre a exploração do corpo sexualizado, imantado com as valências sanguíneas e os humores da pele, e a tensão *clássica* da linguagem, faz com que Nava se aproxime de duas relevantes correntes da poesia portuguesa de meados do século XX, conforme observou Gastão Cruz no posfácio à *Poesia Completa 1979-1994*: a pri-

meira, mais clara e exata, representada por Eugénio de Andrade e Carlos de Oliveira; e a segunda, mais caudalosa e vertiginosa, representada por Herberto Helder.

Este aspecto dá a ver a importância e a centralidade de Luís Miguel Nava para a poesia portuguesa contemporânea, pois em sua poesia opera-se a intersecção de pontos culminantes da lírica portuguesa, contrariando a aparente oposição entre «estilos históricos» em um «acerto de contas» com o próprio repertório literário português do século XX e as questões poéticas pertinentes para se pensar a modernidade em Portugal.

Pode-se cogitar, portanto, que o corpo, além de conferir a peculiaridade ao sujeito poético, transforma-se em um elemento apriorístico para o exercício da escrita de Luís Miguel Nava. O sujeito poético se identifica e se constrói a partir de suas potencialidades corporais, para, em um segundo momento, aceder a toda gama de recursos e desdobramentos possíveis dentro da consciência formada pela apreensão do real e da literatura, criando um horizonte de desenvolvimento pleno de sentidos entre a consciência literária e percepção corporal.

Assim, pode-se inferir que é o corpo-escrito – assim mesmo, de forma composta, como um híbrido – de Luís Miguel Nava um dos aspectos determinantes de sua poesia. Corpo que é o *locus da* transição e da mudança pela temporalidade irreversível e finita da experiência humana, determinada pelo assombro sem simulacros que a própria sucessão em direção à morte condiciona.

Martin Heidegger assinalou algo interessante sobre a noção de transitoriedade que pode ser uma maneira de se pensar a estética de Nava: «Pois as transformações são a garantia para o parentesco do mesmo» (1989: 18). Desta assertiva depreende-se que a sucessão inerente ao devir é a própria peculiaridade do corpo, gerando uma personalidade desvelada (e revelada, também) na alteridade até à consumação da morte (o corpo morto). Desta forma: a presença da morte é mapeada pelos órgãos corporais no ato mesmo de sua duração e transitoriedade, determinando o que (e quem) é o sujeito lírico naviano.

Logo se depreende que o corpo-escrito é polarizador de uma empreitada de linguagem em que todas as afluências referidas se exaurem e se relacionam com perguntas essenciais tanto para a poesia quanto para a filosofia. Questões insolúveis ou mesmo não-questões: o que é o corpo? Como pensá-lo? Como se posicionar perante a literatura? Enfim, trata-se de uma poesia que aciona a perplexidade crítica e inventiva do leitor ao invés de facilitar-se em emblemas poéticos gratuitos.

O corpo-escrito não é *meu* corpo, como certo primórdio grego, absolutamente estreitado com a noção de alma, mas é um corpo entre a carnadura do real e da escrita, pois, como queriam os estóicos: «tudo o que há é corpóreo» (Mora, 2001: 134). Essa corporeidade essencial simula então uma relação singular com o mundo. O sujeito poé-

tico estabelece um «atrito» contínuo com o devir e a passagem ao liricizar as aporias primeiras entre *ser no mundo* e *ser para o mundo*.

Um último exemplo para ilustrar o modo como se pretende ler a obra naviana neste artigo:

> **Os nervos**
>
> Começaram-se-lhe os nervos, um dia, a reproduzir com uma violência inusitada, abrindo-lhe por fim a pele, por fora da qual, como a hera nas paredes, rapidamente se espalharam, sobrepondo-se aqui e acolá à própria roupa, com que deixou de poder dissimular o acontecido. Não havia, além disso, peça de vestuário que, depois de a ter vestido há algumas horas, o seu espírito já quase não houvesse totalmente devorado. O mesmo sucedia com os óculos. À nudez que o espírito lhe impunha, vinha-se juntar assim uma espécie de cegueira, entre as quais não tardou a haver quem encontrasse afinidades. (Nava, 2002: 177)

O corpo que vê e que se vê e está inconcusso no mundo: «O mundo visível e o mundo dos meus projetos motores são partes totais do mesmo Ser» (Merleau-Ponty, 1980: 88), ou seja, não há dualidade entre corpo e subjetividade, caminho filosófico-poético que Nava soube como poucos domar e se inscrever: «À nudez que o espírito lhe impunha, vinha-se juntar assim uma espécie de cegueira [...]».

Bibliografia

BACHELARD, Gaston (1989). *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Editora Martins Fontes.

CANTINHO, Maria João (2002). *Luís Miguel Nava: o corpo como inscrição do real ou o corpo radical*. http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag25nava.htm. Acesso em 10, agosto, 2008.

FERREIRA, António Manuel (2006). *Do canto ao conto – Estudos de Literatura Portuguesa*. Aveiro: Edições Til.

HEIDDEGER, Martin (1989). *Os pensadores – Conferências e escritos filosóficos*. São Paulo: Nova Cultural.

HOUAISS, Antonio (2001). *Dicionário eletrônico da língua portuguesa 1.0*. São Paulo: Editora Objetiva.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1980). *Textos selecionados*. São Paulo: Abril Cultural.

MIGUELOTE, Carla da Silva (2007). A escrita de Luís Miguel Nava: uma poética da «impureza». http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/02_2007/04_artigo_de_carla_da_silva_miguelote.pdf. Acesso em 09, agosto, 2008.

(2006). *A poética de Luís Miguel Nava: vem sempre dar à pele o que a memória carregou*. Dissertação de mestrado em Letras. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense.

MORA, Ferrater (2001). *Dicionário Filosófico*. 4.ª ed. São Paulo: Editora Martins Fontes.

NAVA, Luís Miguel (2002). *Poesia Completa 1979-1994*. Lisboa: Dom Quixote.

Resumo: Este artigo pretende recapitular o tópos do corpo na poesia de Luís Miguel Nava conforme demonstram os estudos sobre sua obra e reafirmar a hipótese de um corpo-escrito ou um corpo que se escreve, estabelecendo rotas de leituras na tentativa de evidenciar duas proposições: a *sintaxe gestual* e o *delírio contido* da enunciação naviana como características fundamentais de seu imaginário.

Abstract: This article intends to re-emphasize the relevance of body *topoi* in the poetry of Luís Miguel Nava, as has been stressed by previous critical studies devoted to his works, and put forward the hypothesis of a written-body or of a body that writes itself, establishing paths of reading, in an attempt to highlight two propositions: the *gestural syntax* and the *contained delirium* of the Nava's enunciation as fundamental characteristics of his imaginary.

Saramago e a literatura hispano-americana: O Mito de Sísifo em *Memorial do Convento* (1982), de José Saramago e *Los Pasos Perdidos* (1953), de Alejo Carpentier

Abdelilah Suisse

Universidade de Aveiro

Palavras-chave: Saramago e a literatura hispano-americana, José Saramago e Alejo Carpentier, Mito de *Sísifo*.

Keywords: Saramago and Hispanic-American writers, José Saramago and Alejo Carpentier, Myth of *Sisyphus*.

Este artigo resume um capítulo da dissertação de mestrado em Literatura Comparada intitulada «*Alejo Carpentier (1953) e José Saramago (1982). História e Ficção em Los Pasos Perdidos e Memorial do Convento*»[1]. Recordo-me que na altura o tema parecia muito ambicioso, uma vez que a obra de Saramago tinha apenas lugar de destaque na literatura portuguesa e ainda não era contemplada em estudos de literatura comparada[2]. No Brasil, por essa altura, já tinham surgido alguns estudos de críticos brasileiros sobre a obra saramaguiana nos quais colocavam a hipótese de uma aproximação da obra do escritor português com a ficção hispano-americana, mas sem a realização de um trabalho de análise profundo. A este respeito, Horácio Costa, em 1997, coloca a hipótese seguinte:

---

[1] A redacção da tese foi realizada entre 1997 e 1999, sob orientação da Professora Doutora Kelly Basílio da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e defendida em 12 de Janeiro de 2000.

[2] Antes da atribuição do Prémio Nobel em Literatura, em 1998, ao escritor, Maria Alzira Seixo (1994) comparou a obra de Saramago com algumas obras da literatura europeia e, no mesmo sentido, na sua tese de Mestrado, Maria Odete Santos Jubilado (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1996) comparou a obra de Saramago com a de Philippe Sollers.

> Seria fundamental considerar o influxo da literatura do chamado *boom* latino-americano, estabelecendo as linhas intertextuais que se desenhariam entre o Saramago de *Levantado do Chão*, e, principalmente, de *Memorial do Convento*, com os narradores hispano-americanos que, bem dizer, deram corpo ao realismo maravilhoso, como um Alejo Carpentier ou um Gabriel García Márquez. Se estas hipóteses pudessem ser confirmadas através de um estudo comparado, a dívida de Saramago para com a literatura hispano-americana seria, nesse caso, bem maior do que a evidência apenas pela referência explícita a Jorge Luis Borges em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* cujo enredo mantém um diálogo intertextual com o livro *The God of the Labyrinth*, de autoria do narrador portenho. (Costa, 1997: 360-361)

Hoje, passados dez anos após a atribuição do Prémio Nobel (1998), que proporcionou à obra do escritor português outra visibilidade internacional e uma grande projecção fora de Portugal, a ficção de Saramago ganhou espaço nos estudos de literatura comparada que puseram em destaque, sobretudo, as «afinidades que o escritor português tem com a literatura hispano-americana, por uma questão de identificação» (Lopes, 2007), ideia já mencionada na nossa tese de mestrado em 2000.

É, de facto, precisamente, no conceito da «afinidade» que a literatura comparada tem justificado o seu trabalho de análise de textos literários produzidos em diferentes contextos culturais.

De acordo com A. Owen Aldridge, a literatura comparada é um campo para descrever estudos literários que transcendem fronteiras nacionais e, segundo ele:

> A comparação pode ser utilizada nos estudos literários para indicar afinidade, tradição ou influências. A afinidade consiste nas semelhanças de estilo, estrutura, tom ou ideia entre duas obras que não possuem qualquer outro vínculo (...) A tradição ou a convenção consistem no estudo das semelhanças entre obras que fazem parte de um grande grupo de obras similares interligadas histórica, cronológica ou formalmente. (Aldridge, 1994: 275-258)

Este tipo de análise comparada que busca laços de analogia, «denominador comum» (Claudon & Wolting, 1992: 3) e «uma base adequada de comparação» (Schmeling, 1984: 20), permitem ao comparatista destacar precisamente os pontos de «convergência e divergência»[3] nas obras comparadas. Estas questões, relacionadas com a literatura comparada, exigem da parte do leitor um «equipamento» de acordo com a denominação de Van Tieghem[4].

---

[3] A propósito da metodologia da literatura comparada, Armand Nivelle (1984: 195) diz que o trabalho do comparatista «trata de comprobar depedencias, convergencias, paralelos o de destacar desviaciones, divergencias y diferencias».

[4] Segundo Marius François Guyard (1994: 97) a literatura comparada «é história das relações literárias internacionais. O comparatista encontra-se nas fronteiras linguísticas ou nacionais, e acompanha as

Da nossa análise resulta que existe uma afinidade literária e extraliterária entre José Saramago e a literatura hispano-americana, que se destaca em vários aspectos interligados:

1. A utilização da epígrafe, «Todo futuro es Fabuloso» do romance *Concerto Barroco* (1974), de Alejo Carpentier, na obra de Saramago A *Jangada de Pedra* (1986) e a referência explícita a Jorge Luis Borges em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), demonstram, pois, uma aproximação estética, um «inter-relacionamento de duas literaturas e, portanto, de duas culturas» (Oliveira Filho, 1990: 141). Saramago após o Nobel participou em vários encontros que contaram com a presença de alguns escritores hispano-americanos partilhando, assim, as mesmas preocupações públicas pelos direitos humanos, como no caso da assinatura em conjunto com García Márquez de «um manifesto contra a tortura, na Feira do Livro de Guadalajara, México, numa reacção à nova legislação anti-terrorismo aprovada nos Estados Unidos (2006)»[5]. Reforça-se esta ideia de afinidade com o facto de José Saramago quando retomou recentemente a actividade pública, depois da sua doença, foi, precisamente, para participar na palestra-colóquio intitulada «E se falássemos de Borges?» (2008), organizada pela sua Fundação, cuja sede se situa em Lanzarote[6].
2. O «período formativo» ou «escritor em construção»[7] de Saramago é semelhante ao dos escritores latino-americanos, nomeadamente a Alejo Carpentier. Ambos tiveram uma experiência política no partido comunista nos seus respectivos países, Portugal e Cuba. Foram jornalistas, viajantes incansáveis e, no caso de José Saramago, tradutor. Estes elementos autobiográficos tiveram um grande impacto na narrativa do escritor cubano e do português. Podemos referir, aqui, o papel da viagem como *Leitmotiv* de escrita das suas obras. Carpentier, durante a sua viagem ao Haiti em 1943, contemplou as ruínas de *Sans-Souci*, a *Cuidadela La Ferriére*, *La cuidad del Cabo* e o antigo palácio de Paulina Bonaparte, «testigos silenciosos del pasado» como refere Oscar Zurdo (1990: 28), que serviram para evocar uma série de episódios complicados da história do Haiti na obra *El*

---

mudanças de temas, de ideias, de livros ou de sentimentos entre duas ou mais literaturas (...) no entanto, deve ter condições prévias que ele deve preencher, *um certo equipamento*, como diz Van Tieghem, lhe é indispensável».

[5] http://diario.iol.pt/noticia.html?id=747533&div_id=4069 página acedida a 10 de Novembro de 2008.

[6] http://dn.sapo.pt/2008/06/22/artes/obra_jorge_luis_borges_e_para_sarama.html página acedida a 10 de Novembro de 2008.

[7] Utilizamos a expressão «período formativo» para designar as actividades que os escritores costumam exercer antes de ser famosos. Para designar o mesmo, Carlos Reis (1998: 11) numa entrevista a José Saramago utilizou a expressão seguinte: «o escritor em construção».

Reino de Este Mundo (1949)[8]. Por seu lado, Saramago confessa, no prefácio do seu novo romance, que a ideia de escrever *A Viagem do Elefante* (2008) surge durante a sua viagem para se encontrar com os alunos da Universidade de Salzburgo por convite da leitora de Português do Instituto Camões.

3. Como constatamos, no ponto anterior, a obra de Saramago e a literatura hispano-americana não dialogam apenas com a História, mas observa-se também a presença do Fantástico e do Mito que constituem temas preponderantes nas suas narrativas (Suisse, 2000). Dialogando com a História na ficção, a afinidade entre Saramago e os escritores latino-americanos reside, justamente, no facto de ambos questionarem e ridicularizarem a «História Oficial». No caso de Saramago, como exemplos ilustrativos, podemos citar *Memorial do Convento* (1982) e *História do Cerco de Lisboa* (1987), obras já amplamente estudadas na literatura portuguesa. Muitos anos depois, o escritor português volta ao encontro da História Portuguesa com *A Viagem do Elefante* (2008), um novo romance que «narra uma viagem de um elefante que estava em Lisboa, e que tinha vindo da Índia, um elefante asiático que foi oferecido pelo nosso rei D. João III ao arquiduque da Áustria Maximiliano II (seu primo). Isto passa-se tudo no século XVI, em 1550, 1551, 1552. E, portanto, o elefante tem de fazer essa caminhada, desde Lisboa até Viena»[9]. Aqui as referências históricas aparecem para orientar e situar o leitor na época da narração, não merecem protagonismo mas o que interessou ao escritor português, contudo, foi a história deste elefante, «foi o fim que teve, quando depois de morrer lhe cortaram as patas para servirem de bengaleiros à entrada do palácio e lá porem as bengalas, os chapéus, as sombrinhas»[10].

   De acordo com o escritor cubano, *El Siglo de las Luces* (1962) surgiu a partir de uma escala forçada na Ilha de Guadalupe, lugar onde Carpentier soube pela primeira vez da existência do extraordinário Victor Hugues (Salmon, 1977: 396), um «hacedor de la revolución francesa en las Antillas» (Collard, 1991: 36). O período tratado estende-se desde os últimos anos do século XVIII aos primeiros do século XIX, precisamente desde 1787 até 1808, abarcando na narração tanto a História da França (Monarquia Absoluta, Convenção Nacional, Directório, Consulado), como a do Caribe. O protagonismo neste romance está em Victor Hugues, cujas ideias, vanguardistas para a época, ajudam os jovens a assimi-

---

[8] Daniel H. Pageaux (1980: 131) diz: «*R.D.M* est bien le type de texte dans lequel un romancier-voyageur redit sa decouverte d'espace étrangers, dans leurs dimensions géografique (et) *historique*...».

[9] http://sic.aeiou.pt/online/noticias/cartaz/Novo+livro+de+Saramago+chega+ao+mercado+esta+quinta+feira.htm página acedida a 10 de Novembro de 2008.

[10] Saramago em entrevista recente concedida a Maria Leonor Nunes para o Jornal de Letras (5-18 de Novembro de 2008).

larem os conceitos da Revolução Francesa. É nesse contexto que está tecido *El Siglo de las Luces*, «povoado de acontecimentos e sujeitos com existência registada pela historiografia, mas estribado na imaginação autoral e popular» (Mitidieri-Pereira, 2006: 4).

4. Tanto Saramago como os escritores hispano-americanos utilizam o procedimento estético da intertextualidade que «se traduz na busca de identidade cultural» (Lopes, 2007: 116). Saramago amiúde se identifica com a literatura do seu país, recordando figuras como Padre António Vieira, Camões e Fernando Pessoa. Do mesmo modo, os escritores hispano-americanos, tal como García Márquez e Alejo Carpentier, pretendem marcar a diferença em relação à literatura europeia – evocando no jogo de comparação, signos nacionais mas também estrangeiros – reivindicando, deste modo, uma identidade própria no mundo «mágico» ou «maravilhoso» que proporcionam os seus países.

Depois de estabelecermos, resumidamente, alguns pontos de afinidade e aproximação entre a obra de Saramago e a de escritores hispano-americanos, iremos analisar, como base comparativa em particular, qual a *forma e a função ideológica* de O *Mito de Sísifo* em *Los Pasos Perdidos* (Carpentier, 1953) e *Memorial do Convento* (Saramago, 1982).

Com efeito, apesar de *Los Pasos Perdidos* [11] e *Memorial do Convento* serem escritos em contextos diferentes, demonstram uma preocupação com a essência e o sofrimento do Homem, expressa através da interpretação do mito grego de *Sísifo*.

Em *Los Pasos Perdidos*, o mito de *Sísifo* é um tema central e explícito e em *Memorial do Convento* possui também a mesma relevância, mas é menos perceptível, é descodificado mediante uma série de deduções porque em nenhum momento Saramago menciona directamente *Sísifo*.

Para melhor abordagem ao tema aplicamos a metodologia de *Tertium comparationis* de literatura comparada, que consiste em comparar os temas comuns nas obras a partir de um conceito ou ponto de vista já estabelecido (Schmelling, 1984: 423).

No que se refere à definição do Mito de *Sísifo*, frequentemente denomina-se «sisifiano» a personagem lendária, cuja vida consistiu em exercer um trabalho interminável e sem frutos. Este aspecto de *Sísifo*, que representa o trabalho incessante e infrutífero, não provém da sua vida terrena, mas do seu castigo no Inferno. Muitas vezes é evocado no *Hades*, onde tem que empurrar uma rocha pesada até atingir o cimo da montanha, porém, nunca triunfa porque o peso da rocha vence-o e, assim, vê-se obrigado a

[11] O escritor cubano (1969: 18) fazendo eco das suas ideias acerca do homem e a sua acção no mundo, diz: «El gran trabajo del hombre sobre esta tierra consiste en querer mejorar lo que es. Sus medios son limitados, pero su ambición es grande. Pero es en esa tarea en el reino de este mundo donde podrá encontrar su verdadera dimensión y quizás su grandeza».

deixá-la rolar novamente até à planície, para depois descer e recomeçar novamente o seu trabalho.

Uma breve referência ao *Mito de Sísifo* de Camus é imprescindível para compreender este Mito na obra de Carpentier e Saramago.

Para Camus, *Sísifo* triunfa sobre os deuses que o condenaram. Enquanto se detém no cimo da montanha e observa a rocha cair na planície, encontra a felicidade no seu castigo porque é o resultado da sua própria criação e que só pode ter a intensidade do sofrimento humano. Segundo Camus, *Sísifo* é um herói trágico porque se dá conta de que não existe esperança, mas encontra a felicidade por casualidade e conclui que «tudo está bem». Camus crê que *Sísifo*, ao descer à planície para recomeçar o seu trabalho, deve aceitar a rocha com boa vontade, porque, ao fazê-lo, não só reconhece a sua miserável condição perante os deuses, mas também realiza ironicamente o seu triunfo sobre o seu castigo[12].

A partir deste ponto de vista, *Sísifo* deixou de representar o trabalho fútil e constante porque o cumprimento da sua tarefa, apesar de trivial, foi conseguido por si só, e a rocha, embora seja pequena em comparação com o universo, tornou-se no seu próprio universo, governado integralmente pelas suas atitudes.

Algumas personagens de *Los Pasos Perdidos* e *Memorial do Convento* ilustram bem o mito de *Sísifo* grego porque, apesar do sofrimento, não conseguem encontrar «a felicidade pelo engano» como *Sísifo* de Camus. Na obra de Carpentier, o protagonista sem nome e a sua mulher que vivem numa urbe moderna, símbolo da civilização, sentem-se imersos na solidão, arrastados numa infinita fadiga, sofrendo destinos inesperados e presos no mundo sem esconderijos. As duas personagens, antes de empreenderem a sua viagem no mundo da selva, na procura da pureza natural, vivem num mundo de monotonia, onde repetem as mesmas acções não desejadas, semelhantes às do *Sísifo* grego na sua tarefa interminável. Neste mundo cruel, palavras como «cárcere», «solidão» e «medo» são termos frequentemente repetidos, ou aludidos através de metáforas e símbolos, que reflectem a vida de cada uma das personagens. Ruth trabalha como actriz e na sua actuação teatral encontra-se presa durante meses e meses numa representação do mesmo papel, escrava dele, resignada sem sentir a esperança de mudar o seu destino trágico, como o *Sísifo* grego:

> repitiendo los mismos gestos, las mismas palabras, todas las noches de la semana, todas las tardes de sábados y domingos. (Carpentier, 1985: 69)

Do mesmo modo, e em pior situação todavia, está o protagonista, o seu marido, perdido e incapaz de encontrar a sua própria essência. Gasta a existência vendendo

---

[12] Albert Camus (1953: 96) diz «la clarividencia que debía constituir su tormento consuma al mismo tiempo su victoria. No hay destino que no se venza con el desprecio».

as suas melhores horas, de sol a sol, numa empresa de publicidade comercial. Ele, que tinha muitas expectativas artísticas e profissionais no domínio da música e, ante a evidência da sua vida estéril e inútil, acaba confessando ao Curador:

> ¡Estoy vacío¡ vacío¡ vacío¡ (ibid.: 87)

Esta confissão é uma manifestação contra a monotonia e a constante repetição a que está sujeito o protagonista na cidade moderna. O tédio desta personagem é provocado pelo desconforto do ambiente desagradável da cidade moderna, com as suas agressivas formas arquitectónicas, pela relação com as pessoas que o rodeiam e, sobretudo, pela frustração consigo mesmo, repetindo as mesmas acções. Para o protagonista, os anos transcorrem sem ter tempo de viver, todo o gesto causa-lhe a sensação de o ter feito antes em circunstâncias idênticas:

> *Cuando festejaba mi cumpleaños en medio de las mismas caras, en los mismos lugares, con la misma canción repetida en coro,* me asaltó invariablemente la idea de que sólo difería del cumpleaños anterior en la aparición de una vela más sobre un pastel cuyo sabor era idéntico al de la vez pasada. *Subiendo y bajando la cuesta de los días, con la misma piedra en el hombro,* me sostenía por obra de un impulso adquirido a fuerza de paroxismos impulso – que cedería tarde o temprano, en una fecha que acaso figuraba en el calendario del año en curso. (ibid.: 73)

O próprio narrador acaba, sem poder resistir, por identificar-se com o *Sísifo* grego:

> (...) ese encuentro (...) promovía un cambio de carga, pues donde arrojaba mi piedra de Sísifo se me montaba el otro en el hombro todavía desollado, y no sabría decir si, a veces, no llegaba a preferir el peso del basalto al juez. (ibid.: 99)

Mas o protagonista não deve aceitar «que tudo está bem» como *Sísifo* de Camus. Assim, consegue ultrapassar, momentaneamente, o mundo labiríntico da cidade moderna por meio da investigação acerca das origens da música viajando até à selva, o que significa a libertação deste mundo falso e opressor para o *Sísifo* de Carpentier.

A busca das origens da música leva o protagonista até à aldeia dos índios de cultura elementar. Ali, crê que já chegou à sua autêntica existência, intui que agora, sim, o seu trabalho será produto genuíno e não mercantil, resultado de ambições mesquinhas. No entanto, o seu estado de graça não dura muito, e percebe que esta invasão no tempo é apenas isso, uma invasão:

> Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo. (ibid.: 330)

Esta última reflexão do músico identifica-o outra vez com o herói grego:

> He tratado de enderezar un destino torcido por mi propia debilidad y de mí ha brotado un canto -ahora trunco- que me devolvió el viejo camino, con el cuerpo lleno de cenizas, incapaz de ser otra vez el que fui (...) *Navegaré, pues, hacia la carga que me espera* (...) Aquí puede ignorarse el año en que se vive, y mienten quienes dicen que el hombre no puede escapar a su época. (ibid.: 329)

Sísifo, o músico, não pode escapar à sua carga: acaba por seguir uma trajectória circular voltando à grande cidade moderna para defrontar o seu trágico destino. O desejo de escapar ao seu Tempo e à sua Época acaba por fracassar. O *Sísifo* de *Los Pasos Perdidos* conseguiu superar a primeira prova, realizando uma viagem espaciotemporal, conseguiu vencer a segunda prova: o tempo «atemporal». Mas regressa, finalmente, ao ponto de partida.

Sempre identificado com o mito de *Sísifo*, e na sua viagem na história, o narrador remete para a imagem da repetição do grande esforço do herói grego através da apresentação das construções dos altos prédios, construídos na época de Felipe II, porque:

> La población había tenido que librar una guerra de siglos a las marismas, la fiebre amarilla, los insectos y la inconmovilidad de peñones de roca negra que se alzaban, aquí y allá.[13] (ibid.: 105)

Está implícita a alusão ao mito de *Sísifo*, ou seja, o trabalho repetitivo e duro é semelhante ao que encontramos em *Memorial do Convento*. Nesta obra revela-se através do ordem do rei D. João V que manda o seu povo (*Sísifo*) construir o convento de Mafra. As preparações para a construção do referido convento mostram, repetidamente, a imagem do *Sísifo* grego no momento do transporte, desde Pêro Pinheiro até Mafra, da pedra gigante de mármore, «Mãe da pedra», cuja dimensão é objecto da ironia do narrador que a compara a uma nau da «Índia»:

> Em Pêro Pinheiro se construíra o carro que haveria de carregar o calhau, espécie de nau da Índia com rodas, isto dizia quem já o tinha visto em acabamento e igualmente pusera os olhos, alguma vez, na nau da comparação. Exagero será, decerto, melhor é julgarmos pelos nossos próprios olhos, com todos estes homens que se estão levantando de noite ainda e vão partir para Pêro Pinheiro, eles e os quatrocentos bois, e mais vinte carros, que levam os apetrechos para condução, (...) um tão numeroso mundo de coisas carregando os carros, que quem julgar fazer a cavalo a viagem para baixo, vai ter de fazê-la por seu pé, nem é muito, três léguas para lá, três para cá, é certo os caminhos não são bons, mas tantas vezes já fizeram os bois e os homens

[13] Esta citação pode ser uma adequada epígrafe de *Memorial do Convento*.

> esta jornada com outros carregos, que só de pôr no chão a pata e a sola logo que estão em terra conhecida, ainda que custosa de subir e perigosa de descer. (Saramago, 1995: 243-244)

Não restam dúvidas de que se trata de uma interpretação do antigo mito de *Sísifo*, representado nesta obra pelo povo como colectivo miserável, que repete o mesmo gesto de subir e descer com a finalidade de transportar a pedra. Eles realizam este trabalho que é alheio aos seus desejos sentindo um grande vazio. Como o *Sísifo* grego, são heróis trágicos, participando na penosa tarefa da construção do convento, não sentem a felicidade nem a esperança, nem «as alcançam pelo engano» como o *Sísifo* de Camus.

Além disso, podemos considerar também a evocação dos oito dias de marcha do referido transporte como uma interpretação do mito de *Sísifo* grego e, como vimos antes, refere-se à narrativa do acidente trágico de Francisco Marques:

> Um dos homens que trabalham nos calços é Francisco Marques. Provou já a sua destreza, numa curva má, *duas péssimas, três piores que todas, quatro só se fôssemos doidos, e por cada uma delas vinte movimentos*, tem consciência de que está a fazer bem o trabalho, por acaso agora nem pensa na mulher, a cada coisa seu tempo, toda a atenção se fixa na roda que vai começar a mover-se, que será preciso travar, não tão cedo que torne inútil o esforço que lá atrás estão fazendo os companheiros, não tarde que ganhe o carro velocidade e se escape ao calço. Como agora aconteceu. Distraiu-se talvez Francisco Marques (...) fugiu-lhe o calço da mão no preciso momento em que a plataforma deslizava, não se sabe como isto foi, apenas o corpo está debaixo do carro, esmagando, passou-lhe a primeira roda por cima, mais de duas mil arrobas só a pedra, se ainda estamos lembrados. Diz-se que uma desgraça nunca vem só... (ibid.: 261)

Nesta citação, o mito de *Sísifo* ilustra-se através do esforço exercido por Francisco Marques, que consiste em repetir o mesmo movimento vinte vezes. Mas ao contrário de *Sísifo*, Francisco Marques morre «tragicamente» pelo «engano». Daí, provavelmente, a morte, neste caso, possa ser símbolo da «liberdade e felicidade» como aquela que é sentida pelo *Sísifo* de Camus, mas esta felicidade não é completa já que os companheiros de Francisco Marques continuam a repetir o mesmo gesto (a construção do Convento durante vários anos) como *o Sísifo* grego.

Terminada esta análise, concluímos que as duas obras dialogam através da interpretação do mito de *Sísifo*. Ao contrário do que acontece em *Memorial do Convento*, em *Los Pasos Perdidos*, o mito de *Sísifo* grego desempenha uma função social, isto é, através da repetição fútil levada a cabo pelo protagonista e sua mulher, o escritor cubano

reflecte acerca da crise existencial do Ser contemporâneo, tema que tem sido um projecto ideológico e estético de Carpentier e de outros escritores latino-americanos.

Como ponto comum nas duas obras, e como elemento de afinidade e de aproximação entre esta obra de Saramago e a obra de Carpentier, é a utilização do mito de *Sísifo* grego que aparece de uma maneira implícita relacionada com os acontecimentos históricos, a construção do convento de Mafra e dos edifícios inúteis (função histórica), construídos graças ao esforço colectivo repetitivo e gigantesco dos trabalhadores humildes, desconhecidos e esquecidos na história. Na obra de Carpentier os (in)voluntários obedecem a Filipe II para construir «los edificios inútiles». Do mesmo modo, na obra de Saramago, João V, sonhador, não hesita em sacrificar a força musculosa da gente resignada.

O projecto ideológico e estético de ambos os escritores enquadra-se no âmbito da *Metaficção historiográfica*[14], que questiona as versões tradicionais do discurso histórico oficial. Não existe um limite entre a História e a ficção. Há âmbitos onde as duas práticas se sobrepõem. Não existe uma historiografia objectiva, como se pretende. Tendo em conta que cada obra histórica é escrita por homens, que possuem ideias e opiniões próprias, toda a historiografia é subjectiva[15]. Carpentier e Saramago não são historiadores, mas, sim, criadores de ficção que se servem de material histórico para transmitirem a «ideologia comunista» (Real, 1995: 15; Benedetti, 1998: 83). Ao evocarem o memorial trágico dos dominados, os construtores dos monumentos históricos, os dois escritores tentam resgatar o papel dos oprimidos. Nesta nova visão da História, além da desmitificação da figura de João V, os dois escritores homenageiam também os humildes, os anónimos da História[16].

Esta visão pessimista e negativa dos dois escritores acerca da época de Felipe II e João V mostra a circularidade e a repetição dos acontecimentos históricos no tempo[17], já que o absolutismo dos dois monarcas é um bom exemplo da lei *corsi e ricorsi* da doutrina de Giambattista Vigo, segundo a qual:

---

[14] Seguindo este raciocínio, Linda Hutcheon (1991) define o conceito de «metaficção historiográfica», o qual se refere a obras de ficção pós-modernas que partem de um facto histórico para a sua ficcionalização e re-interpretação. Esta «re-escrita» da História dá-se por meio de uma revisão da versão oficial do acontecimento histórico e a apresentação de outras possibilidades, outras interpretações.

[15] G. Duby e G. Lardeau (1980: 16) referem «Cada época fabrica mentalmente para si uma representação do passado histórico: a sua Roma e a sua Atenas, a sua Idade Média e o seu Renascimento».

[16] No *Diálogos com Saramago*, da autoria de Carlos Reis (1998: 84), o escritor português diz: «creio que a história não pode ser corrigida, que não pode ser reescrita infinitamente, até porque cada reescrita supostamente acrescenta algo que não se sabia ou que se sabia, mas que se está a interpretar de uma maneira distinta. Talvez eu pensasse mais numa espécie de reivindicação ou no acto de chamar à presença...».

[17] Esta concepção é muito conhecida na antiguidade (Grécia, em particular), também os aztecas tinham esta crença e encontramo-la de, facto, constantemente na narrativa de Carpentier. Veja-se, por exemplo, as suas obras: *El reino de este mundo* (1949), *Guerra del tiempo* (1956) e *El Siglo de las Luces* (1962).

> ...un período social recorre un ciclo, que una vez terminado recomieza de nuevo, recorriendo el mismo camino y volviendo a pasar por las mismas fases. (Callot, 1974: 185)

Em suma, o Mito permanece, a História repete-se e a Humanidade é a mesma.

Bibliografia

ALDRIDGE, A. Owen. (1994). «Propósito e perspectivas da literatura comparada». In COUTINHO, Eduardo F., CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada: Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 255-259.

BENEDETTI, Mário (1998). «A Coragem de José Saramago». *Camões. Revista de Letras e Culturas Lusófonas* 3, 83-85.

CALLOT, Emile (1974). *Les trois moments de la philosophie théologique de l'histoire. Augustin Vico*. Paris: Herder.

CAMUS, Albert (1953). *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Losada.

CARPENTIER, Alejo (1985). *Los Pasos Perdidos*. Madrid: Cátedra.

CLAUDON, Francis, WOLTING K., Hadad (1994). *Elementos de Literatura Comparada. Teoria da Abordagem Comparatista*. Mem Martins: Inquérito.

COSTA, Horácio (1997). *José Saramago, o período formativo*. Lisboa: Caminho.

http://diario.iol.pt/noticia.html?id=747533&div_id=4069. Página acedida a 10 de Novembro de 2008.

http://dn.sapo.pt/2008/06/22/artes/obra_jorge_luis_borges_e_para_sarama.html. Página acedida a 10 de Novembro de 2008.

http://sic.aeiou.pt/online/noticias/cartaz/Novo+livro+de+Saramago+chega+ao+mercado+esta+quinta+feira.htm. Página acedida a 10 de Novembro de 2008.

HUTCHEON, Linda (1991). *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago.

JUBILADO, M. Odete Santos (1996). *Saramago et Sollers: une (ré) écriture ironique?*. Tese de Mestrado em Literatura Comparada. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

LOPES, Tânia Mara Antonietti (2007). «José Saramago e a literatura hispano-americana: uma identificação por afinidade». *Terra roxa e outras. Revista de Estudos Literários* 11, 113-131.

GUYARD, Marius François (1994). «Objeto e método da literatura comparada». Tradução de Sónia Torres. In COUTINHO, Eduardo F., CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada: Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 97-107.

MITIDIERI-PEREIRA, André Luis (2006). «Alejo Carpentier n'O Século das Luzes: Revolução Francesa no Caribe?» *Letras de Hoje* 41. Disponível em http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/633/462. Página acedida a 11 de Novembro de 2008.

NIVELLE, Armand (1984). «Para qué sirve la literatura comparada». In SCHMELING, Manfred. *Teoria y praxis de la literatura comparada*. Madrid: Alfa, 195-210.

NUNES, Maria Leonor (5-8 de Novembro de 2008). «José Saramago. Uma homenagem à Língua Portuguesa». *Jornal de Letras e Ideias* 994, 14-17.

OLIVEIRA FILHO, O. José de (1990). «Saramago e a ficção latino-americana». *Revista de Letras* 30, 141-152.

REAL, Miguel (1995). *Narração, Maravilhoso, Trágico e Sagrado em Memorial do Convento*. Lisboa: Caminho.

REIS, Carlos (1998). *Diálogos com Saramago*. Lisboa: Caminho.

SALMON, Noel (1977). «*El siglo de las luces*: Historia y imaginación». In *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Habana: Casa de las Américas, 395-428.

SARAMAGO, José (2008). *A Viagem do Elefante*. Lisboa: Caminho.

(1995). *Memorial do Convento*. Lisboa: Caminho.

SCHMELING, Manfred (1983). *Teoría y Práxis de la Literatura Comparada*. Madrid: Alfa.

SEIXO, Maria Alzira (1994). «Narrativa e ficção – Problemas de Tempo e Espaço na Literatura Europeia do Pós – Modernismo». *Colóquio/Letras* 134, 101-113.

SUISSE, Abdelilah (2000). *Alejo Carpentier e José Saramago. História e ficção em Los Pasos Perdidos e Memorial do Convento*. Tese de Mestrado em Literatura Comparada. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Zurdo, Oscar Velayos (1990). *Historia y Utopía en Alejo Carpentier*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Resumo: Neste artigo destacamos alguns pontos de afinidade e aproximação entre a obra de Saramago e a de escritores hispano-americanos. Analisamos, como base de comparação, a *forma* e a *função ideológica* do Mito de *Sísifo* em *Los Pasos Perdidos* (1953), de Alejo Carpentier e em *Memorial do Convento* (1982), de José Saramago.

Abstract: In this article we highlight the affinity and proximity between Saramago's works and those of Hispanic-American writers. As a basis for comparison we analyze the *form* and *ideological function* of *O Mito de Sísifo* (the Myth of *Sisyphus*) in the work *Los Pasos Perdidos* (1953) by Alejo Carpentier and in *Memorial do Convento* (1982) by José Saramago.

A lenda de Pedro Sem: da oralidade à poesia romântica, ao cordel (português e brasileiro) e à literatura para crianças e jovens

Carlos Nogueira

Centro de Tradições Populares Portuguesas – Universidade de Lisboa

Resumo: Lenda, Pedro Cem, intertextualidade.

Abstract: Legend, Pedro Cem, intertextuality.

A Arnaldo Saraiva,
a João David Pinto Correia,
que me iniciaram nos mundos do cordel

E foi assim que ouvi a história de Pedro Sem:

Era um agiota muito rico, que vivia naquela torre, lá ao fundo da rua, com a filha de um senhor que lhe tinha pedido dinheiro emprestado e, quando não pôde pagar, ele ficou-lhe com a filha que, coitada, tinha de pagar pela dívida do pai. Tinha o avarento muitos barcos, que iam à Índia e aos Brasis, e ele ia ao alto da torre para, por um óculo, os ver chegar à Foz do Douro. E, em certa tarde de sol, viu chegar a sua frota, carregadinha, e, muito contente, exclamou, enquanto os barcos demandavam o canal do rio: «– Agora nem Deus!»

Só que, naquele tempo, Deus ouvia tudo o que se dizia cá em baixo e despencou uma terrível tempestade que fez naufragar todos os barcos, ao mesmo tempo que um raio veio incendiar o recheio da torre, só dando tempo a que a jovem fugisse para casa de seus pais; e o avaro mai-los criados vieram para a rua tentar debelar o incêndio, o que não conseguiram. Só ficaram com as roupas no corpo. Dinheiro, papéis de dívida, de crédito, jóias, enfim, nada ficou para testemunhar o prestígio de outrora e o velho, sem nunca ter dado nada a ninguém, olhava para as paredes da torre e via-se obrigado a esmolar, dizendo: «Dai alguma coisa ao Pedro Sem, que teve muito e agora não tem!» Júlio Couto, «Isto do Pedro Sem...». In Nuno Pignatelli (2007). *Lenda de Pedro Cem*. Porto: Campo das Letras.

1. Em 1897, o erudito portuense Francisco Marques de Sousa Viterbo, num opúsculo de seis páginas, afirma: «O Pedro Sem constitui uma lenda que, sendo das que actualmente estão mais em voga em Portugal, é todavia das que se acham menos estudadas debaixo do ponto de vista tradicional e folclórico» (Viterbo, 1897: 1)[1]. A esta asserção, que, passados cento e onze anos, se mantém verdadeira em praticamente toda a sua amplitude, apesar do que nos diz Sousa Viterbo, acrescentamos apenas que

[1] A referência a esta personagem e à sua vida, num conto publicado mais de duas décadas antes, prova que a lenda integrava a *enciclopédia* da comunidade: «– Ó mulher de não sei que diga! Cale-se para aí com trinta milhões de diabos! Põe-se a fazer crescer a água na boca à gente para nos deixar aguados! Diga por uma vez o que tem, se é que tem alguma coisa, e não me esteja com histórias de Pedro Cem, que já teve e ora não tem» (Sarmento, 1876: 219). No romance de Camilo Castelo Branco *As Três Irmãs* (1862: 85), diz-se que «Pedro foi rico e opulento e que ao tempo da mocidade de um velho, que figura na acção, estava acabando na indigência» («Pedro Sem», *apud* Vasconcelos, 1966: 718-719. Note-se que em José Leite de Vasconcelos encontrámos um número muito significativo de referências bibliográficas à lenda de Pedro Cem mas nenhuma versão recolhida da oralidade; e não é menos curioso que em nenhuma outra colectânea de contos populares e lendas encontrámos qualquer ocorrência da lenda de Pedro Cem, que, como se conclui pela epígrafe com que abrimos este estudo, é ainda conhecida no Porto).

Sousa Viterbo publicará ainda pelo menos mais duas vezes este ensaio: em 1900, de novo em opúsculo (s.l., s.d.), e, em três partes, em 1909, no periódico do Porto *O Tripeiro*, o que atesta o seu interesse e o do público por esta figura lendária (10 de Fevereiro, 73-74; 20 de Fevereiro, 91-92; 01 de Março, 101-103). Não por acaso, logo na edição de *O Tripeiro* de 20 de Março de 1909, «um assinante tripeiro» dirige-se a Sousa Viterbo fornecendo-lhes informações provenientes de um original obtido junto «de um membro da família Van-Zeller (...), com cuja família se achavam ligados os Pedrossens – uns apontamentos antigos de família, cuja cópia, na parte respeitante ao personagem, ofereço ao Sr. Viterbo, se algum interesse neles encontrar para as suas investigações» (ibid.: 130).

Sobre a persistência da tese que associa os nomes Pedro Cem e Pedro Pedrossem, deparámos com registos como este: «Foi isto em sessão de 11 de Setembro de 1759, presidida por Pedro Pedrossem da Silva, o lendário *Pedro Cem*, que simplesmente assinou a acta»; e, no parágrafo seguinte, acrescenta-se: «Em sessão de 10 de Março de 1761, presidida pelo mesmo *Pedro Cem*, outros três mordomos o envergonharam» (Ferreira, 1909: 62. Sublinhados no original). No mesmo ano e ainda n'*O Tripeiro*, J. J. Gonçalves Coelho narra a lenda numa linguagem culta de sabor neo-romântico e discute criticamente vários dados genealógicos relativos a um Pedro Docém, filho de Martim Docém, cavaleiro nobre «que em 1312 vivia no Porto», conforme se lê numa «escritura particular dessa data, na qual o cidadão do Porto Domingos Martins Bicos dá plena quitação a Maria Martins, viúva de Fernão Leite, por ter recebido, por intermédio do dito Martim Docém, 14 maravedis velhos que Fernão Leite lhe devia» (1909: 121). A opinião que construímos depois de conhecermos esta lenda e de consultarmos a bibliografia aqui referida coincide com o pensamento deste autor, que, a terminar o seu artigo, afirma: «A lenda de Pedro Sem não passa portanto de uma adaptação» (ibid.:122); uma adaptação que nasce da articulação entre um edifício, «primitivamente conhecido pela designação de *"Torre da Boa Vista"*», propriedade da família «*os Docéns*» (ibid.:121), o «costume de ir ver do alto destas torres a chegada das embarcações» (ibid.:123) e uma pessoa empírica que, pela sua elevada posição na sociedade, é associada «à do protagonista da emocionante narrativa popular, fazendo dele um *mercador abastado*, a maior categoria social para os seculares costumes do povo do Porto, sempre intransigente e incompatível com os aristocratas» (ibid.).

também a crítica literária não dedicou ainda – que saibamos – qualquer atenção à lenda de Pedro Sem. O propósito deste ensaio não é portanto o de fixar a origem da lenda, a época do seu aparecimento e difusão ou os elementos históricos e sociais que eventualmente a estruturam, mas o de propor uma leitura das formas e dos sentidos que justificam a sua permanência na memória cultural e literária de inúmeras gerações de portugueses (de, pelo menos, meados do século XIX até aos nossos dias) e a sua adaptabilidade a diversos registos e géneros (oralidade, poesia romântica, literatura de cordel portuguesa e brasileira, literatura para a infância e a juventude). Na metodologia de análise cruzaremos por isso diversas linhas: de relacionação arquitextual, procurando compreender o diálogo que cada texto estabelece com um modelo teórico de discurso ou género, e principalmente intertextual, examinando as relações, implícitas ou explícitas, que cada versão institui com um paradigma hipotextual ou com vários paradigmas, uma vez que um determinado hipertexto pode dialogar com vários hipotextos (um oral e outro escrito, por exemplo). Na abordagem, cronológica ou temática e estrutural, dos contactos estabelecidos a este nível entre um texto e outro(s) texto(s), consideraremos mecanismos da intertextualidade como a negação, a expansão, a supressão e a repetição. Em última instância, para além de um trabalho de semiótica textual do cordel, talvez possamos encarar ainda este estudo como um contributo para a sociologia da literatura de cordel e a história das mentalidades.

2. Antes de avançarmos, convém esclarecer que as obras de Luís António Burgain, *Pedro Sem Que Já Teve e Agora Não Tem: Drama Fundado em Factos* (1847), e de Inácio Maria Feijó, *Pedro Cem: Drama em Cinco Actos* (1861), não serão, para já, objecto da nossa atenção, porque não se trata de textos popularizantes nem de cordel (não será de mais repetir que a expressão *literatura de cordel* não é necessariamente sinónima ou próxima da expressão *literatura popular*: o qualificativo «de cordel» remete para um universo editorial que incorpora espécies textuais muito distintas, situáveis no popular mas também no culto, de qualidade ou não, independentemente da categoria em que se integrem. O que aproxima estes objectos é, não a sua natureza popular, mas a modéstia dos materiais, o modo e os circuitos de divulgação e não raro a ausência da noção de propriedade literária ou intelectual, substituída pelo conceito de propriedade material e comercial. Deve pois assumir-se que, assim como o *cordel popular* não é obrigatoriamente pobre ou desqualificado, também o *cordel culto* não é sempre categorizado).

3. Em 1848, em pleno nacionalismo estético introduzido em Portugal por Almeida Garrett, o poeta Joaquim da Costa Cascais publica, na *Revista Universal Lisbonense*, a versão escrita mais antiga que conhecemos da lenda de Pedro Sem (composta em Lisboa, em Dezembro de 1847, segundo indicação fornecida imediatamente a seguir ao texto): «Quereis ouvi-lo, singelo,/ O falar do coração?/ Abri o livro do povo,/ O livro da

tradição.// Que de sublimes preceitos!/ Que traslados - que moral.../ Por moral - quero contar-vos,/ (Não mo levareis a mal).// Quero contar-vos um conto,/ (Que não perde por antigo)/ Dum soberbo, mui soberbo,/ E do seu grande castigo» (1894: 72)[2]. Neste poema narrativo romântico, constituído por trinta e nove quadras heptassilábicas e um dístico final («- Quem dá esmola a Pedro Sem/ Que já teve, hoje não tem» [1894: 79]), não se versifica apenas uma lenda que merece ser recontada porque o seu conteúdo moral é elevado; presta-se ao mesmo tempo tributo, numa declaração de optimismo nacionalista e antropológico à maneira de Almeida Garrett, às manifestações folclóricas, à visão do mundo e à sensibilidade do povo. À luz dos critérios artísticos e etnográficos correntes na época, esta composição é genuína a vários níveis: funda-se num texto transmitido e conservado oralmente que é reescrito por quem aprendeu a ser poeta com o povo, aderindo naturalmente ao seu imaginário e às suas formas literárias ágeis e cantáveis. As palavras de Garrett na carta-prefácio de *Adosinda*, redigida em Londres no dia 14 de Agosto de 1828, não terão sido por certo alheias à desejada sublimidade da estética e da ética deste *Pedro Sem* (palavras, provavelmente, com uma correspondência directa nas vivências do próprio autor): «De pequeno me lembra que tinha um prazer extremo de ouvir uma criada nossa em torno da qual nos reuníamos nós, os pequenos todos da casa, nas longas noites de inverno, recitar-nos meias cantadas, meias rezadas, estas xácaras e romances populares de maravilhas e encantamentos, de lindas princesas, de galantes e esforçados cavaleiros. A monotonia do canto, a singeleza da frase, um não sei quê de sentimental e terno e mavioso, tudo me fazia tão profunda impressão e me enlevava os sentidos em tal estado de suavidade melancólica, que ainda hoje me lembram como presentes aquelas horas de gozo inocente (...)» (1963: 52).

A antiguidade do «conto», assinalada parenteticamente no segundo verso, não é substancialmente traída pelo discurso, que, no essencial, conserva o estilo fluido e transparente próprio da poética do oral e do popular; um estilo, em certa medida, pelo menos para alguns leitores, inesperado, devido à expectativa criada pela sintaxe interrogativa e exclamativa das duas estrofes de apresentação, sobrecarregadas por uma adesão exaltante ao «livro do povo». Mas esta adequação estilística não implica o apagamento da voz, interventiva e dialogal, que recupera um monumento da tradição, uma história exemplar de crimes, pecados, punição e arrependimento, a que deverá ser dada uma expressão estética regida pelos princípios da moderna poesia romântica. Desta convivência entre o autoral, interessado no aperfeiçoamento de um texto original inscrito numa oralidade e numa memória comunal que, em grande parte, como salienta Garrett[3], não podem senão mantê-lo imperfeito e grosseiro, e o anónimo, de onde lhe

[2] Devemos esta informação bibliográfica a José Joaquim Dias Marques, a quem agradecemos (2002: 397).

[3] «Depois de muitos trabalhos e indagações, de conferir e estudar muita cópia bárbara, que a grande custo se arrancou à ignorância e acanhamento de *amas secas* e lavadeiras e saloias velhas, hoje principais depositárias desta arqueologia nacional, - galantes cofres, em que para descobrir pouco que seja é necessário

advém a singeleza e autenticidade, resulta um poema que oscila assimetricamente entre um estilo artificioso e retórico e um estilo corrente e natural: «– Houve noutro tempo um homem/ Podre de rico – um judeu:/ – Em virtude era ele pobre;/ Não tinha nada de seu.// Tinha palácios e quintas,/ Muitos navios no mar,/ Enfim, tudo que deseja/ O que muito desejar.// Cuidais, talvez, que vivia/ Contente, sem ambição?/ Qual! – Quem mais tem mais deseja/ Bem diz o velho rifão» (Cascais, 1894: 72). Neste sincretismo avulta sobretudo a impressão de oralidade; uma oralidade de sentido pessoal e epocal, entretecida de andamentos tipicamente populares e tradicionais e, em menor número, de sequências cuja imagética, fraseologia e prosódia se encontram de acordo com a poética tradicionalizante do Romantismo: «Os barcos vinham seguidos,/ Que era o vento de feição,/ O mar estava de leite,/ Formoso o céu, sem senão.// E já os navios chegavam/ A porto de salvamento,/ Quando o soberbo soltara/ Estas palavras ao vento...» (ibid.: 75); ou «Da que altivo rejeitara,/ Senhoril, formosa mão;/ Hoje, súplice recebe,/ Por esmola! – um meio pão!// [...]// Pompa vã, de ímpia soberba,/ Vê-la por terra abatida!/ Eis, meus filhos, o que valem/ As soberbas desta vida» (ibid.: 78).

Dentro da intenção de atribuir um sentido religioso à vida e da convicção de uma dependência em relação a um Deus todo-poderoso e providente, esta história é um mito: uma história viva, real porque verosímil e autorizada pela religiosidade tradicional, que implica uma reordenação do caos. O leitor ou o ouvinte são, através do relato, contemporâneos da divindade, pela qual vivem um «"tempo forte"», «um Tempo prodigioso, «sagrado», em que algo de *novo*, de *forte* e de *significativo* se manifestou plenamente» (Eliade, 2004: 22. Sublinhados no original): «Ao vento não: porque Deus/ Que as ouvira, castigou-as./ – *Agora, Deus que é Deus,/ Que manda nas cousas boas,// Nas más, e em todas do mundo/ Não pudera, que quisesse,/ Mandar na minha riqueza;/ Torná-la já em pobreza!*// Inda mal não acabara/ Uma tão grande heresia,/ Olha para os seus navios.../ Onde estão? – ninguém os via!// O céu azul era negro:/ Bramia o mar espantoso;/ Tufões de vento sopravam;/ – Era um quadro pavoroso!» (Cascais, 1894: 75-76. Sublinhados no original). As funções nucleares finais desta lenda – punição, arrependimento, irredutibilidade do castigo – confirmam-se nesta versão, que assim exprime, exalta e codifica a certeza num providencialismo que salva os justos e pune os pecadores: «Hoje, a muitos, que, soberbo,/ Pouco via, e não saudava;/ Vê, saúda, fala e pede/ Esmola, que nunca dava!/ Hoje, passa fome e frio,/ Horas, que são de agonia;/ Hoje sabe o que é ser pobre/ Quem ser rico não sabia!» (ibid.: 78). A economia desta composição – veja-se, num confronto com as versões de cordel que estudaremos a seguir, a elipse que actua na narração da queda do palácio de Pedro Sem: «Afundaram-se as riquezas,/ Fez um rijo pé de vento,/ Deu em Pedro, e derribou-o/ De seu pode-

esgravatar como o *pullus gallinaceus* de Fedro, – alguma coisa se pôde obter, informe e mutilada pela rudeza das mãos e memórias por onde passou» (1963: 53-54. Sublinhados no original).

roso assento» (ibid.: 77) – não impede o processamento de algumas amplificações que não encontramos nas outras versões; referimo-nos ao discurso herético da personagem (transcrito acima), um pouco desenvolvido para intensificar a gravidade do desafio a Deus, e à problematização com que se encerra a história, em convergência com a disposição do sujeito romântico para o pensamento irreprimível e dialéctico, emocionado e inquiridor: «– Davam-lhe muitas esmolas;/ E Pedro, quando pedia,/ Esquecer nunca deixava/ Que tivera nalgum dia.// E, ou fosse inda soberba,/ Ou fossem saudades só:/ Ou que, lembrasse o que fora,/ Pra terem dele mais dó;// (Que, na verdade, ter tido/ É pior que nunca ter;)/ É certo que não pedia/ Senão por este dizer:// *Quem dá esmola a Pedro Sem/ Que já teve, hoje não tem*» (ibid.: 78-79). Verifica-se ainda a adição de um elemento diegético (exclusivo desta versão): a sorte do marinheiros, que reflecte a vocação romântica para o humanitarismo e a solidariedade em relação aos inocentes: «Maior luta nunca viram/ Os olhos que muito vissem: – Misericórdia! Clamaram;/ Que da terra lhe acudissem,// Os marinheiros: – coitados!/ Todos eles se salvaram./ E que culpa tinham eles?/ Os navios naufragaram» (ibid.: 76).

4. *Vida e História de Pedro-Sem (Que Muito Já Teve e Agora Nada Tem)*, de Rafael Augusto de Sousa, é o folheto de cordel mais antigo que conhecemos consagrado à lenda de Pedro Sem. A edição mais antiga referida no catálogo da Biblioteca Nacional, a 5.ª, é de 1887; a 6.ª e a 7.ª, que também consultámos, são, respectivamente, de 1894 e 1898. Em nenhuma outra biblioteca ou arquivo em que pudemos até ao momento pesquisar encontrámos uma edição mais antiga, o que quer dizer que não sabemos se a 1.ª edição será muito anterior à 5.ª; como também não conseguimos quaisquer dados biográficos sobre Rafael Augusto de Sousa, esta questão ficará, por agora, por esclarecer. Contudo, há uma informação bibliográfica que nos deve servir de referência: *A Vida de José do Telhado*, porventura a obra mais conhecida deste escritor, sai, no Porto, em 1874, em 2.ª ed.). Em 1905, no Porto, na Livraria Portuguesa – Editora de Joaquim Maria da Costa, sai outra edição, a última de que temos conhecimento. Este folheto de 16 páginas – com 20 cm por 13 cm, que apresenta na capa, de papel fino cor-de-laranja, uma imagem do autor e, ao longo das cinco primeiras páginas, xilogravuras (Pedro-Sem e navios de diversos tamanhos) e, de novo, numa reprodução da capa, a imagem do autor – que é pelo menos a 8.ª edição, integra, como n.º 17, a célebre «Biblioteca de Leituras Populares», de que fazem parte «Histórias e contos populares por Agostinho Veloso da Silva» como, por exemplo, a *Verdadeira História de João Brandão* e a *História da Vida de José do Telhado, confissão completa e sincera dos seus crimes, conforme os narra nas «Memórias do Cárcere» o grande romancista português Camilo Castelo Branco.*

Organizada em nove capítulos com intertítulos, a *Vida e História de Pedro-Sem* é, a não ser que existam um ou mais textos anteriores que venham alterar os dados de

que dispomos, a fonte principal ou única do folheto anónimo, que analisaremos mais à frente, *História e Vida de Pedro-Sem (em Prosa e Verso)*, editado no Porto na última década do século XIX, ou, o que é mais provável, durante o século XX, numa data que não pudemos determinar. Referimos desde já, a propósito desta *História e Vida de Pedro-Sem*, que a edição existente na Biblioteca Nacional e nas outras bibliotecas em que realizámos pesquisas é a 3.ª, de que, aliás, comprámos um exemplar directamente num estabelecimento sucedâneo do Bazar Feniano, na Rua Mouzinho da Silveira, em 1996, escassas semanas ou meses antes do seu encerramento. A primeira edição poderá remontar a 1891, data do texto mais antigo de que temos notícia editado pelo Bazar Feniano (Transmontano, 1891), mas, tendo em conta que Sousa Viterbo não o refere no seu *O Pedro Cem* de 1897, importa colocar desde logo reservas a esta possibilidade; é mais aceitável que tenha sido editado na década de 30, uma vez que por esta altura saem várias edições de títulos referidos na contracapa do folheto; ou pelo menos já perto de 1940, na medida em que, em 1936 e 1939, vários folhetos do catálogo contam já com uma dezena ou mais de edições[4] (e é portanto de presumir que o mesmo aconteceria com a *História e Vida de Pedro-Sem*, se a data da edição tivesse coincidido mais ou menos com a de outras histórias). Seja como for, esta 3.ª edição, registada no recente catálogo de Arnaldo Saraiva (2006), é sem dúvida posterior à Convenção Ortográfica de 1943, porque a sua ortografia é já a que se usa nos nossos dias.

A *Vida e História de Pedro-Sem* ostenta desde o início uma perspectiva científica e crítica na reconstrução de um episódio associado ao Porto: «Antigamente a guarnição da cidade do Porto era uns pequenos destacamentos, chamados partidas volantes, que se demoravam na cidade conforme o serviço» (1905: 5). Através do encadeamento de elementos históricos e geográficos ligados ao espaço em que a acção começa, estabelece-se um compromisso rigoroso com a verdade; o objectivo é, certamente, autenticar o relato, apresentá-lo como uma ficção histórica construída dentro dos critérios românticos, não como mero devaneio de um escritor desprovido dos sentidos da tradição e da pátria, da memória histórico-cultural e da ética: «Em 1696 foi mandado organizar um terço militar, pago pela junta do comércio geral do Porto, o qual anos depois se denominou regimento do Porto. Com o decorrer do tempo dividiu-se em dois, ficando a chamar-se n.º 1 e n.º 2, os quais, passados alguns anos, tomaram os n.os 6 e 18. O quartel deste último era nos celeiros da Cordoaria, que foram demolidos para aí se construir a praça do peixe; e só em 20 de Fevereiro de 1790 é que foi mandado para o Quartel de Santo Ovídio, onde hoje se acha. Numa das tempestuosas noite de Novembro,

[4] É o caso dos folhetos *História de João Soldado Que Zurziu o Diabo com um Cajadinho* e *Encanto dos Namorados: Colecção de Cartas de Namoro em Verso*, cujas 11.ª ed. e 10.ª ed. são, respectivamente, de 1936 e 1939.

próximo do antigo quartel do 18, estava um homem que, pelo trajo já meio esfarrapado, parecia um mendigo» (ibid.).

A eloquência empoladamente romântica e ultra-romântica deste folheto, que constitui uma espécie de tratado teológico em que o sentimento e a emoção são conaturais à fé, o desenho das personagens e a sequência previsível de acontecimentos instauram crises no leitor, ao mesmo tempo horrorizado perante a dor dos inocentes e indignado pela crueza de Pedro Sem, que encarna a perversidade do humano e as contradições da sociedade. O mercador, nos actos praticados até à extinção da sua fortuna, não revela senão perfídia e maquiavelismo: recusa arrogantemente ajuda básica (pão) ao honesto José e à sua família e agride-o verbal e fisicamente; assassina João Gonçalves, pai de Maria, uma jovem seduzida por si que engravida e quase é amaldiçoada pelo pai, que, pacificado pelo padre que os salvou da morte pela fome, reconhece o erro e acaba por perdoá-la antes de morrer; repudia a sua filha, cujo nascimento lhe é anunciado por Maria numa carta; casa imediatamente sem amor e, à saída da igreja, despreza mais uma vez Maria e o padre que a acompanha, que se encarrega de informar os presentes do sucedido e de prever o fim próximo da riqueza de Pedro Sem; no momento em que os seus navios chegam da Índia carregados de bens valiosos, desafia Deus, dizendo que nem Ele o poderia tornar pobre, e pouco depois perde tudo, incluindo a sua infeliz esposa, que sofria com «os poucos carinhosos tratos do esposo» (1905: 13), numa tempestade fulminante. A solução, mais ou menos adivinhada desde o início mas nem por isso menos esperada, inclui o castigo (a pobreza e a morte) e também o arrependimento da personagem, que beneficia da caridade de Maria, com quem casa antes de morrer, e da filha até aí ilegítima e desprezada: «– Minha filha, minha filha! Exclamou Pedro-Sem delirante. O Céu te abençoe. Morro feliz; abençoado sejas, padre, que me suavizaste o morrer!» (1905: 16). Em nenhuma outra versão se verifica este desfecho tão favorável a Pedro Sem, redimido por uma vontade autoral, convergente com o cristianismo mais oficial, de desenvolver a perfectibilidade humana em harmonia com os ensinamentos mais genuinamente cristãos. O arrependimento da personagem, que é apenas sugerido ambiguamente no poema narrativo de Joaquim da Costa Cascais («– Isto são pecados meus» [1894: 77]), pontifica também, como veremos, embora sem o tratamento amplo que lhe dá Rafael Augusto de Sousa, no cordel de Leandro Gomes de Barros, como modo de veicular um optimismo escatológico que se apresenta como sublimação providencial para os pecados e problemas humanos.

À tensão do leitor correspondem portanto funções e sequências ditadas pelo horizonte de expectativas da comunidade leitora do cordel; mas também são privilegiadas, nesta narrativa de tema e sucessos tão sensíveis para a psicologia individual e colectiva, soluções que se situam, conforme a ideologia confessada ou secreta dos leitores, aquém ou além dos códigos do realismo cristão ou do cristianismo mais ortodoxo. O que repugnará a uns, como é óbvio, agradará a outros; e todos se situam num universo em que há afinal pelo menos um convite velado à emissão de um ponto de vista pessoal.

5. O folheto de cordel brasileiro *A Vida de Pedro Cem*, atribuído a Leandro Gomes de Barros[5], cuja data ninguém pôde ainda determinar mas que terá sido escrito em finais do século XIX ou princípios do século XX (o autor viveu entre 1865 e 1918)[6], instala o leitor, à boa maneira da tradição cordelística brasileira, numa situação de prazer espiritual que é também físico e fisiológico. O narrador, que começa por atestar a veracidade do evento narrado e a historicidade da personagem, enuncia setenta e nove sextilhas heptassilábicas cujo poder de sedução deriva da sua configuração de fala dramatizada: «Vou narrar agora um fato/ que há cinco séculos se deu/ de um grande capitalista/ do continente europeu/ fortuna como aquela/ ainda não apareceu.// Pedro Cem era o mais rico/ que nasceu em Portugal/ sua fama enchia o mundo/ seu nome andava em geral/ não casou-se com rainha/ por não ter sangue real» (Barros, 2004: 1). A estrutura de cada estrofe permite criar um efeito de naturalidade estética que transporta o leitor para o interior do texto e da história. A articulação de unidades semânticas organizadas em seis versos origina um circuito que se renova em andamentos cuja transparência estética e comunicativa sugere que a palavra diz e organiza o mundo (*no princípio era o verbo*). A assimilação original da lenda enquanto texto sancionado pela escrita («Diz a história onde li/ o todo desse passado/ que Pedro Cem nunca deu/ uma esmola a um desgraçado/ não olhava para um pobre/ nem falava com criado» (ibid.: 2)) dá-se nesse circuito instaurado pelos valores estético e ético da palavra. Ouvir(-ler)-escrever-viver cruzam-se e contaminam-se nesse jogo de ductilidade e variação prosódica que é, antes de mais, uma questão de medida exacta. As três estrofes em que se apresenta a fortuna de Pedro Cem são um momento particularmente apelativo de inventividade imagística e fónico-rítmica, pertinência lexical e coesão semântica: «Em cada rua ele

---

[5] *A Vida de Pedro Cem*, de acordo com diversos especialistas, pertence inequivocamente a Leandro Gomes de Barros, e por isso é que, nas Antologias publicadas pela Casa Rui Barbosa, a autoria do folheto é atribuída àquele que é considerado o primeiro a editar e a comercializar o cordel no Brasil, talvez na última década do século XIX. Mas *A Vida de Pedro Cem* foi também difundida por João Martins de Athayde, editor e poeta (1880-1959), que comprou a produção de Leandro Gomes de Barros à sua viúva, publicando-o durante décadas apenas com o seu nome; em 1950, João Martins de Athayde vendeu a José Bernardo da Silva (1901-1972) o seu acervo e consequentemente o seu nome continuou associado mais alguns anos à *Vida de Pedro Cem* (e depois através da editora propriedade das Filhas de José Bernardo da Silva). Sobre alguns dos nomes mais eminentes do cordel brasileiro, veja-se, por exemplo, «Mestres do cordel» (AA.VV, 2001. Sem numeração de páginas).

[6] De acordo com o nosso amigo Professor Doutor Roberto Benjamim, a quem agradecemos ao a leitura deste ensaio e as informações fornecidas sobre a lenda de Pedro Cem no Brasil, existem «no acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro duas versões de autoria de Leandro Gomes de Barros: *A História de Pedro Cem*, de 16 páginas, editada em 1917, na Parayba (hoje João Pessoa), pela Popular Editora, de propriedade do também poeta Francisco das Chagas Batista; e a outra, *A Vida de Pedro Cem*, editada por Pedro Batista, em 1919, juntamente com outros poemas em um folheto de 48 páginas, publicado na cidade de Guarabira».

tinha/ cem casas para alugar/ tinha cem botes no porto/ e cem navios no mar/ cem lanchas e cem barcaças/ tudo isso a navegar.// Tinha cem fábricas de vinho/ e cem alfaiatarias/ cem depósitos de fazenda/ cem moinhos, cem padarias/ e tinha dentro do mar/ cem currais de pescarias.// Em cada país do mundo/ possuía cem sobrados/ em cada banco ele tinha/ cem contos depositados/ ocupavam mensalmente/ dezasseis mil empregados» (ibid.).

Nesta versão de autor não se explora, na sintagmática narrativa, o motivema do casamento, que é condensado em apenas dois versos; mas neles sugere-se que uma união conjugal não vale para Pedro Cem mais do que um qualquer negócio. A extensão de outros motivemas fundamentais da lenda não difere significativamente nas várias versões, orais e escritas (à excepção do que acontece no texto de Inácio Nuno Pignatelli, que, por ser o mais breve, distribui homogeneamente os motivemas em sequências narrativas com uma amplitude semelhante): a riqueza, a avareza e a maldade de Pedro Cem, insensível e autoritário até perante a fome extrema de uma moça que se ajoelha a seus pés: «Ele torceu para um lado/ e disse: - Minha senhora,/ olhe a sua posição/ e veja o que fez agora./ Reconheça o seu lugar,/ levante-se e vá embora» (ibid.: 3). O motivema do castigo recebe uma solução em grande parte distinta da observada nas outras versões, à excepção do que acontece no cordel de Rafael Augusto de Sousa, em que tal solução aparece aliás intensificada. Isto é: sem se prescindir do castigo exemplar, marca-se bem o motivo do arrependimento, acompanhado do perdão de Margarida (sinédoque do Deus cristão): «- Senhora, se vós soubesse/ quem é este desgraçado,/ não abriria a porta/ nem me dava esse bocado.../ Respondeu ela: - O conheço,/ porém esqueço o passado» (ibid.: 18). O hipotexto bíblico subjacente a esta narrativa, que se configura como parábola, enquadra a disposição da personagem para o discurso reflexivo, autopedagógico, para a entificação de si e dos leitores: «Não desespero, pois sei/ que grande crime expio/ nasci em berço dourado/ dormi no colchão macio/ hoje morro como os brutos,/ neste chão sujo e frio...» (ibid.: 21). O sonho que anuncia, em *mise-en-abîme*, a decadência de Pedro Cem («E metendo a mão no bolso/ tirou dele uma mochila/ dizendo: - É essa a fortuna/ que tu hás-de possuí-la/ farás dela profissão/ pedindo de vila em vila» (ibid.: 6)), e o sonho que a confirma, também numa projecção em escala reduzida («Mostrou-lhe mais quatro quadros/ que Pedro Cem conheceu,/ tinha a Marquesa de Évora/ quando a bolsa a pobre deu,/ que estirou a mão dizendo: - Toma o dinheiro que é teu!» (ibid.: 16)), são signos estruturais e ideológicos da tradição bíblica em que o texto se insere, e procedimentos literários e narrativos que apenas Leandro Gomes de Barros e, como se verá já a seguir, outro cordelista brasileiro introduzem nas suas versões da lenda.

6. A primeira estrofe de *A Vida de Pedro Cem*, de Apolônio Alves dos Santos, que conhecemos na primeira edição, 1981, situa o universo textual que se anuncia na pri-

meira estrofe numa tradição mas nada diz sobre as linhas intertextuais que nele hão-de cruzar-se e organizar-se: «Vou contar para os leitores/ a vida de Pedro Cem/ que foi rico e ficou pobre/ e dizia com desdém/ quem quiser me dê esmola/ mas eu não rogo a ninguém» (1981: 1). Mas a leitura ou a audição desta composição acaba por suscitar em quem lê ou ouve, especialista ou consumidor, alguma dúvida e estranheza no que respeita às influências ou às vozes que nela se ouvem implícita e explicitamente: as semelhanças entre as duas versões são de tal ordem – até estruturalmente (79 sextilhas) – que não é ilegítimo pelo menos supor-se o texto de Apolônio como sobretudo uma paráfrase e até não raro uma repetição do de Leandro; conjectura que mesmo uma comparação apressada não deixará de confirmar. Na segunda estrofe, o paralelismo estabelece-se apenas nos dois primeiros versos; no primeiro repete-se literalmente o de Leandro e no segundo invertem-se a forma verbal e o complemento circunstancial de lugar): «Pedro Cem era o mais rico/ que em Portugal nasceu/ sua fama de riqueza/ no mundo se estendeu/ dizia não há no mundo/ um rico mais do que eu» (ibid.). Nas estrofes seguintes, acentuam-se os procedimentos técnico-compositivos e estilísticos esboçados naqueles doze versos. Isto é: o poema constrói-se a partir de uma confluência entre enunciados que repetem os de Leandro, outros que os transformam parafrasticamente de modo mais ou menos visível e algumas expressões ou versos novos (mas sempre de acordo com a linguagem natural do género): «Pra ser rico igual a ele/ ali não tinha ninguém/ possuía cem usinas/ cem prédios, cem "armazém"/ por isso apelidaram/ a ele de PEDRO CEM.// Possuía cem fazendas/ e cem navios no mar/ cem engenhos, cem escravos/ todos a lhe trabalhar/ e possuía cem casas/ na rua para alugar.// Possuía cem farmácias/ cem fábricas, cem padarias/ e cem depósitos de vinhos/ e cem alfaitarias/ cem botes e cem barcaças/ e cem currais de pescarias.// Em cada banco ele tinha/ cem contos depositados/ em cada país do mundo/ possuía cem sobrados/ eram cem contos mensais/ que davam de resultados» (ibid.: 1-2). Se, permita-se-nos esta opção metodológica, assumirmos o texto de Leandro como uma versão de um arquétipo ou como *o* arquétipo, este poema será por conseguinte uma versão desse modelo a que a comunidade consentiu o processo de popularização, anonimização e por fim o estádio de tradicionalidade; uma versão cujo sistema de variantes lexicais e parafrásticas não altera «o sentido do texto, visto que são do campo da sinonímia ou da equivalência semântica» (Nascimento, 2005-2006: 168).

A Vida de Pedro Cem de Apolônio Alves dos Santos é, neste plano teórico, uma versão que mantém do modelo tanto a história (a fábula) como o discurso e a intriga. A composição de Apolônio é, numa fórmula simples, uma transposição muitas vezes verso a verso, estrofe a estrofe e sempre sequência a sequência da narrativa versificada de Leandro (a coincidência entre as sequências diegéticas começa logo com o sonho e com o encontro entre Pedro Cem e a moça pobre: «Com esse sonho que teve/ ele acordou assustado/ que rapaz seria aquele/ que tinha lhe avisado?/ Depois pensava, foi sonho/

nunca dará resultado.// Certo dia ele saiu/ andando pela cidade/ encontrou uma senhora/ que fazia piedade/ que ajoelhou aos seus pés/ lhe implorando caridade.// Ela disse tenha dó/ desta pobre desvalida/ veja que estou com fome/ sem lar, e sem ter guarida/ sem alimento e sem roupa/ andando quase despida» [Santos, 1981: 2-3]). A preservação da unidade da intriga implica que a dependência se estenda a opções como a repetição dos enunciados em que é nomeada a riqueza do capitalista, já não no discurso do narrador mas pela voz do próprio Pedro Cem. Esta repetição liga-se à expansão dos motivemas do desafio a Deus e da perda dos bens, os quais aparecem reduzidos ao essencial nos cordéis portugueses (que, em vez disso, contemplam na intriga personagens que sofrem com os actos de Pedro Cem, responsável pela morte da sua esposa e, como assassino, do pai de uma jovem). À fala «– Oh! Agora ainda que Deus quisesse, já não podia ser pobre» de Pedro Cem, no cordel de Rafael Augusto de Sousa, correspondem, nos folhetos de Leandro e Apolônio, quatro sextilhas e meia («Porque em fazendo isto/ estou bancando fraqueza/ não vou confiar em sonho/ que sonho não é certeza/ e Deus jamais poderá/ acabar minha riqueza.// Pois tenho cem parreirais/ de uvas, a safrejar/ e cem fábricas de tecidos/ e cem navios no mar/ não vejo poder que faça/ a eles se afundar.// As cem alfaiatarias/ cem engenhos e cem fazendas/ as cem casas alugadas/ e outras cem de encomendas/ e cem fábricas de tecidos/ todas me dão boas rendas.// Em cada Banco eu tenho/ cem contos depositados/ em cada país possuo/ cem prédios bem arrendados/ portanto nem Deus não pode/ fazer meus bens liquidados» [ibid.: 6-7]); e os seis curtos parágrafos, no cordel português *História e Vida de Pedro-Sem (em Prosa e Verso)*, em que se narra a destruição dos bens do mercador (como: «Subiu ao terraço e soltou um rugido de dor! As caravelas sem velame e desmanteladas vogavam ao sabor das ondas e uma a uma se submergiam a entrar na barra»; e «O fogo irrompeu dos quatro cantos do palácio de Pedro-Sem que duas horas depois ficara reduzido a cinzas» (s.d.: 11)), equivalem a dezoito estrofes nas versões brasileiras (por exemplo: «Era um marinheiro velho/ que veio lhe avisar/ lhe disse senhor marquês/ os seus navios no mar/ ontem afundaram dez/ só eu que pude escapar.// [...]// Estavam ali comentando/ nisto veio outro criado/ e disse a ele patrão/ incendiaram o cercado/ e dentro das grandes chamas/ morreram todo o seu gado// [...]// Chegou outro mensageiro/ outra notícia trazia/ disse: nos mares do Norte/ surgiu a pirataria/ noventa navios vossos/ tomaram em um só dia.// Mais de 200 piratas/ entraram todos armados/ e vendo que os navios/ vinham todos carregados/ mataram os tripulantes/ outros morreram afogados» [Santos, 1981: 7-8]).

No final, o enunciador solicita a condescendência do leitor e revela de imediato aquilo que suspeitam todos os que leram ou ouviram a história homónima de Leandro Gomes de Barros (a existência de um texto-fonte): «Aqui agora concluí/ a minha história rimada/ leitores não me censurem/ vejam que não foi criada/ este livro eu tenho em prosa/ sua história foi versada» (ibid.: 16). Todavia, engana-se quem pensa

no nome de Leandro Gomes de Barros no trânsito entre o quarto e o quinto versos. Ao afirmar «este livro eu tenho em prosa», o enunciador nega esquivamente essa suposição e coloca-nos perante a ideia de uma fonte que, a existir, é por certo a mesma a que se alude na narrativa em verso de Leandro: «Diz a história onde li/ o todo desse passado». Não sabemos, para já, a que livro se reportam estas versões e colocam-se-nos aliás sérias dúvidas em relação à leitura desse livro por parte de Apolônio, que segue de muito perto a *lição* de Leandro. Essa obra não parece ser a narrativa em prosa de Rafael Augusto de Sousa, que quase de certeza circulou no Brasil[7], já que são muitas as diferenças ao nível dos procedimentos estruturais, do enredo, dos símbolos e dos actantes envolvidos; a não ser que a partir do núcleo invariante deste modelo Leandro Gomes de Barros tenha construído novas estruturas que Apolônio Alves dos Santos aproveita, como o sonho (em que um vulto aparece a Pedro Cem acusando-o e prevendo-lhe um futuro de mendicidade), a pobre (a quem o protagonista nega ajuda), a Marquesa de Évora (que alimenta e oferece algum dinheiro a essa «desvalida» (Santos, 1981: 3), com o qual «Ela com duas irmãs/ trataram então de comprar/ uma máquina fiandeira/ e foram as três trabalhar/ com pouco tempo enricaram/ só vivendo do tear» [ibid.: 4]), a «sacola» (que o rapaz do sonho dá a Pedro Cem «dizendo futuramente/ esta é quem te consola/ com esta hás-de sair/ nas ruas pedindo esmola» [ibid.: 5]) e os quadros (que, representando momentos culminantes da insensibilidade e crueldade de Pedro Cem e veiculando mensagens alegóricas e aforísticas sobre o Bem e o Mal, o mesmo enviado mostra ao capitalista).

Segundo Roberto Benjamim, no depoimento a que acima nos referimos, «Ao escrever *Cinco Livros do Povo*, publicado em 1953, em que trata de fontes escritas das literaturas oral e de cordel brasileiras, Luís da Câmara Cascudo, omite qualquer referência à lenda de Pedro Cem. No ano seguinte, na primeira edição do *Dicionário do Folclore Brasileiro*, repete as informações que havia usado em 1939 em *Vaqueiros e Cantadores*. Inclusive, a existência da obra de Rafael Augusto de Sousa, *A Vida de Pedro Cem*, sem esclarecer que a mesma haja circulado no Brasil». Ainda na opinião deste autor, «O fato de que a lenda de Pedro Cem corresse na oralidade, na segunda metade do século XIX e começo do século XX, não exclui a possibilidade da circulação, no Brasil, de uma versão impressa. O próprio Cascudo reconhece que a história era contada como "apólogo moral" nas noites sertanejas, da qual o pai dele sabia algumas quadras». Por isso, faz todo o sentido levantar esta hipótese, com que o estudioso brasileiro encerra o seu depoimento: «Seria o caso de verificar a possibilidade de que tal lenda, proveniente de Portugal, houvesse chegado no Brasil em alguma publicação de natureza moralizante, tal como as histórias de Trancoso e alguns sermões».

---

[7] Veja-se a nota de rodapé n.º 8, que atesta a celebridade da lenda de Pedro Cem, ainda em versões portuguesas possivelmente tanto orais como de cordel, entre os cantadores brasileiros.

Esta relação intertextual constitui um sugestivo ponto de partida para um estudo de sociologia da literatura que poderá averiguar em que medida Apolônio se preocupou ou não em dissimular o modelo não só da arquitectura como da estrutura sintagmática da sua composição. O simples facto de se evocar um livro em prosa e de não se mencionar o nome de Leandro (ou João Martins de Athayde, se a leitura de Apolônio decorrer do folheto em que aparece apenas o nome do comprador dos folhetos do poeta falecido em 1918, como se disse acima em nota) é suficiente para se considerar a possibilidade de encobrimento, talvez para garantir mais prestígio a esta versão e até para evitar alguma controvérsia com eventuais herdeiros de Leandro ou Athayde; de facto, não podemos também ignorar que, em 1981, data da publicação do folheto aqui abordado, a questão dos direitos de autor no universo editorial do cordel já se levantava como um problema sério. Seja como for, sublinhemos o que já sugerimos noutras fases deste ensaio: como não consideramos este estudo encerrado, nem muito menos o nosso interesse pela literatura de cordel brasileira, poderemos rectificar esta informação e estas conclusões em qualquer momento.

Independentemente desta discussão que se prende com a definição e a consciência do plágio numa fase já adiantada do cordel brasileiro, o que importa acentuar é que estes poetas operam como transmissores e inovadores dentro de uma tradição literária que em grande é o seu mundo e que depende deles para subsistir e se reinventar. Apolônio, ao criar sobre um fundo que para um leitor letrado poderá parecer demasiado à superfície do novo texto, insere-se num modo ancestral de criação da poesia tradicional. O que no caso pode desviar-nos do essencial é o valor desproporcionado que se atribui à escrita; mas, na literatura tradicional e em especial no cordel, a letra é um dispositivo de fixação que não se sobrepõe ao oral e memorial.

7. No Brasil, Pedro Cem não constitui apenas a personagem dos folhetos de Leandro Gomes de Barros (ou João Martins de Athayde) e de Apolônio Alves dos Santos, personagem a quem os cantadores, que transformam o texto escrito em texto oral e memorial, têm garantido uma projecção que ultrapassa a do registo escrito[8]; ele é

[8] Estes depoimentos jornalísticos, recolhidos por nós na colecção de publicações periódicas da Biblioteca Amadeu Amaral do Museu do Folclore do Rio de Janeiro, confirmam que a lenda de Pedro Cem é desde há muito bem conhecida do público brasileiro; uma lenda tradicional no sentido mais amplo do termo, isto é, que integra o património literário escrito e oral da comunidade, independentemente de classes e estratos sociais: «Não se contentam os poetas do sertão em versejar temas famosos, dando-lhes aqui e ali o toque pessoal de sua adaptação, como as lendas tradicionais de José do Telhado, da Donzela Teodora, de Pedro Cem, da Princeza Magalona (estrangeiros) ou de "O Rabicho da Geralda"» (Edigar de Alencar, 1962); e «Nas festas religiosas sempre se encontra um cantador, cercado de curiosos, historiando as guerras de Carlos Magno ou a lenda de Pedro Cem. Nunca falta a bandeja para os oferecimentos de quem ouve os repentistas. É disso que vivem» (Rosina D'Angina, 1975).

também evocado num número muito significativo de folhetos como exemplo do ser humano ganancioso, mesquinho e malévolo, o que significa que ocupa um lugar central no imaginário do cordel, intensamente atravessado pelo espírito e pela sensibilidade do catolicismo tradicional. Sem pretensões de exaustividade, enumeramos a seguir uma série relativamente longa de ocorrências que não é despropositada no contexto deste estudo porque convém dar uma medida razoavelmente aproximada da amplitude do fenómeno. Fizemos o levantamento durante o mês de Agosto de 2008 na nossa colecção de folhetos e principalmente nos 3.906 títulos existentes na Biblioteca Amadeu Amaral do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (Museu do Folclore do Rio de Janeiro, como já referimos em nota): «Tinha o carácter de Judas/ nunca sorria com ninguém/ e era mais orgulhoso/ mesmo do que Pedro Cem/ misericórdia na vida/ nunca teve de ninguém» (19--: 12); «Dessa vez queimou-se tudo/ até o prédio também/ o incêndio foi tão grande/ de não escapar ninguém/ ele ficou na miséria/ pior do que Pedro cem» (19--: 16); «Francis Souza Dantas Forbes/ de São Paulo "gente bem"/ que gasta só numa casa/ dinheiro como ninguém. – Só trinta e quatro milhões,/ ganhou nas exportações, – esse novo Pedro Cem» (19--: 6); «Em sua casa não dava/ uma pousada a ninguém;/ tinha dó de um copo d'água;/ não dava esmola, também;/ era ruim, mas muito ruim./ – Tinha o génio de Caim/ e a alma de Pedro Cem» (1958: 1)[9]; «Saí de Jacarezinho/ com o traseiro roído/ sofrendo mais que um réu/ em um cubículo esquecido/ fui para a vila vintém/ parecendo Pedro Cem/ no mundo desprotegido» (19--: 11); «Todos conhecem a história/ do avarento Pedro cem/ que tinha vilas de casa/ fazendas e gados também/ após tanta avareza/ morou nas mãos da pobreza/ mendigo sem um vintém// Dentro de uma só noite/ perdeu o que possuía/ foi pedir de porta em porta/ a quem antes lhe pedira/ e o avaro negava/ dizendo que o que ganhava/ para ele mal cabia// Igual a este elemento/ neste mundo ainda tem/ conheço um Chagas Freitas/ um Delfim Neto também/ para falar a verdade/ dentro de toda a cidade/ existem os pedros cem» (1985: 7); «É um conselho exemplar/ o famoso Pedro Cem/ nunca se deve negar/ o que nos pede um alguém/ para não se condenar/ como Lino de Alencar/ no mal em Paga do Bem» (1981: 8); «Eu conheci Pedro cem/ quando já não tinha nada/ tava uma cagada/ por quatro mil e cem/ aí foi passando um trem/ ele se achou em perigo/ não combinando comigo/ o pai do Chico Banzé/ casou-se num cabaré/ com a mãe de calor de fogo» (19--: 2); «Há muitos ricos que têm/ dinheiro como vasculho/ porém devido o orgulho/ não dar esmola a ninguém/ mais rico foi Pedro Cem/ porém

[9] Trata-se da versificação de uma lenda gaúcha cujas semelhanças com a temática da lenda de Pedro Cem são evidentes desde o início, aliás como outras narrativas em verso que aqui transcrevemos: «Pretendo contar agora/ com toda simplicidade/ uma história comovente/ passada na antiguidade/ e que serve de lição/ para todo coração/ que não possui caridade.// No Rio Grande do Sul/ residia antigamente/ um rico senhor de terras/ perverso, bruto, inclemente,/ avarento e interesseiro. – O seu Deus era o dinheiro,/ vivia prò mal somente».

perdeu a morada/ toda riqueza elevada/ liquidou-se num segundo/ findou-se pobre no mundo/ a vida tornou-se em nada» (19--: 8); «– Você avistando o velho/ faça que não ver ninguém/ é a alma dum mesquinho/ pior do que Pedro Cem/ o tal matou um vizinho/ porque devia um vintém» (19--: 9); «E também Farrapo Humano/ e a vida de Pedro Cem/ as Proezas de João Grilo/ eu quero escutar também/ a estória de Pedro Quengo/ que nunca enganou ninguém» (1986: 45); «Quem já leu de Pedro cem/ a sua biografia/ já viu que ele vivia/ no mundo como ninguém/ nunca quis fazer o bem/ a alguma pobre coitada/ sua fortuna avultada/ com 3 dias liquidou-se/ ele esmolando findou-se/ que pecador não é nada» (1986: 45); «Eu sei que alguém já tem lido/ o drama de Pedro Cem/ e por isso é que desejo/ que leia este aqui também./ Depois, por favor, me diga/ se eu acusei alguém!» (1977: 2); «Para tanto Sansão/ para orgulho Pedro Cem/ Pra viver Matusalém/ Pra ciência Salomão/ pra guerrear Napoleão/ o Nero no barbarismo/ Hermes no militarismo/ Gambeta em Geografia/ Platão em Filosofia/ Mesmer no magnetismo» (1923: 2); «Uma garrafa sem cano/ e sem gatilho também/ os restos de uma espingarda/ do tempo de Pedro Sem/ umas tiras de "macaca"/ e uns quatro quicés de faca/ que não valiam um vintém» (1965: 22); «Sofrendo igual Pedro sem/ quando caiu na pobreza/ sem amparo de ninguém/ a não ser da natureza/ assim vive o Zé-Povinho/ sem amor e sem carinho/ na mais completa tristeza» (19--: 7).

8. O folheto português *História e Vida de Pedro-Sem (em Prosa e Verso)*, editado, como dissemos, no Porto, sem indicação da data e do autor, com 16 páginas e 17 cm por 12,5 cm, insiste, a abrir, na lição exemplar do texto, imediatamente a seguir à síntese dos episódios ligados à «casa que, segundo a lenda, pertencera a Pedro-Sem» («Quantos dramas nela se passaram! Quantas orgias nela se fizeram e quantas lágrimas depois se derramaram!» [s.d.: 3]): «Todos devemos sabê-la. É uma história de crimes e de castigos em que se revela a mão de Deus» (ibid.: 3-4). Tal como na *Vida e História de Pedro-Sem* de Rafael Augusto de Sousa, o discurso historicista de abertura, na circunstância sobre a casa e a torre de Pedro Sem, tem como função inscrever o narrado num fundo histórico-cultural que não só nomeia os lugares em que se deu a proscrição do mal e a exaltação da integridade cristã como também liga dinamicamente o passado ao presente. A fidelidade à matéria histórica é ainda reforçada com a explicação que o narrador, «o velho Joaquim» (ibid.: 4), apresenta para o antropónimo e para a pessoa Pedro-Sem (tal como acontece no folheto de Rafael Augusto de Sousa): «Houve um tempo (...) um negociante, rico, mas honrado e que se chamava Pedro-Sem. Esse homem, um dos maiores mercadores do Porto, gozava de geral estima. Tinha então um caixeiro, que captara a sua confiança e que pela sua morte ficou herdeiro de tudo o que era seu. Nunca se lhe apurou o nome, porque por morte do patrão ficou também sendo conhecido por Pedro-Sem. É esse Pedro-Sem o protagonista desta história» (ibid.: 5). Sousa Viterbo sustenta, no escrito que referimos no início deste ensaio, a tese da

existência de um Pedro Cem portuense e comerciante abastado e respeitado por bons motivos; mas nada alega em favor de um homónimo seu empregado que, segundo o que se afirma nesta versão, o terá substituído: «No último quartel do século XVII existia no Porto um indivíduo chamado *Pedro Cem*, conforme vem ortografado no documento oficial, e que devia ser homem de teres e um dos principais comerciantes daquela praça. (...) O nome de *Pedro Cem*, conforme o documento que acima citamos, ou está mal ortografado por incúria de quem o registou, ou traduz a forma por que já se pronunciava na corrupção popular. O seu verdadeiro nome é Pedro Pedrossen, segundo o demonstram e confirmam sem discrepância todos os documentos» (1897: 2-3).

A linguagem e o estilo desta versão não se afastam do modelo romântico ou ultra-romântico, a que, como afirmámos, obedece aquela que é provavelmente a sua fonte principal. Mas à influência exercida directamente pela *Vida e História de Pedro-Sem* de Rafael Augusto de Sousa, narrativa em prosa em relação à qual Sousa Viterbo diz que «até o preço por que se vende, 120 réis, está traindo as suas pretensões literárias» (ibid.: 2), vem sem dúvida juntar-se *o* paradigma propriamente dito do cordel. No modelo do Bazar Feniano, que vive uma idade de ouro na década de 30 de Novecentos, a redução do texto para cerca de metade relativamente à extensão usada por Rafael Augusto de Sousa acarreta uma impressão de comedimento que todavia não anula as influências românticas, ultra-românticas e, até, contemporaneamente, ou quase, neo-românticas, se, conforme observávamos acima, o folheto tiver sido composto entre o final do século XIX e os anos 30 ou 40 do século XX. As características desta composição acompanham o quadro geral do tipo de literatura de massa a que pertence, decalcando quase integralmente as sequências da versão de Rafael Augusto de Sousa e algumas estruturas sintagmáticas nucleares[10], exceptuando-se a conclusão (como explicaremos abaixo): estilo emocionado e oratório; moralismo apaixonadamente católico e social; promoção dos valores cristãos de humildade, altruísmo, compadecimento e perdão; articulação de situações diegéticas muito reconhecidas e apreciadas pelo público; descrição cínica de caracteres tipo. Esta poética não é em si mesma um defeito, nem simplesmente uma degenerescência de matrizes literárias cultas, nem propriamente um caso de plágio

[10] Exemplos desses paralelismos inequívocos, que incluem os nomes das personagens e os lugares onde decorre a acção, são, entre muitos outros, estes: «– Para mandar construir um soberbo mausoléu, atalhou Pedro-Sem. Oh! Quero uma obra estupenda! A terra há-de gemer com o peso do mármore! Hei-de gastar parte dos meus tesouros nesse monumento para que se diferencie dos outros e os humilhe com a sua grandeza. E quando os homens passarem por ele dirão: Aqui jaz Pedro-Sem, o homem mais rico que houve!» (Sousa, 1905: p. 11); «Mas hei-de fazer um mausoléu que há-de assombrar o mundo. A terra há-de gemer ao peso do seu mármore e do seu ouro. Quem por ele passar há-de dizer: Aqui jaz o homem mais rico de Portugal!...» (s.d.: 9). Transcrevemos passagens do primeiro folheto que não são reescritas no segundo porque nos permitem compreender como de um para o outro se verifica a supressão e a condensação de expressões e frases.

(como é sabido, o que interessava no mundo editorial do cordel era mais a propriedade do que a autoria): os leitores não pedem ao cordel «que lhes proponha novas experiências formais ou subversões dramáticas e problemáticas dos sistemas de valores vigentes, mas exactamente o contrário: que reforce os sistemas de expectativa integrados na cultura vigente e com ela conformes» (Eco, 1991: 81). Aplicadas ao romance popular, aquelas palavras de Umberto Eco adequam-se perfeitamente à lenda e aos folhetos que aqui estudamos, não tanto para salientar o que neles é excessivo mas sobretudo para valorizar a sua dignidade de obras genuína e intrinsecamente de cordel.

A expressão deste folheto, no seu rigor automático e previsível, sugere a existência de uma realidade exterior igualmente fixa e mecânica. O narrador, cuja constituição mental e ideológica atravessa todo o texto sem qualquer ambiguidade, usa por isso uma fraseologia carregada de semas de virtude ou pecado (que, às vezes, confluem no mesmo enunciado): «Por ele soube a desventurada menina que seu pai havia procurado o vil sedutor para lhe dar uma reparação» (s.d.: 8). A estabilidade, a lógica de uma escrita que faz corresponder às instâncias estruturais da realidade (pessoas, substâncias, casos) as classes morfológicas nucleares (verbo, nome, adjectivo) é um modo de conceptualizar a lógica do bem e do mal: «Este, porém, negara o crime com um cinismo atroz, e justificara o seu acto ferindo mortalmente o pai como moralmente ferira a filha» (ibid.). Num texto em que abundam os derrames verbais de tipo sentimental e emotivo, há por vezes uma inventiva que surpreende pela energia imagética que veicula os ímpetos da megalomania de Pedro Cem (do humano): «Mas hei-de fazer um mausoléu que há-de assombrar o mundo. A terra há-de gemer ao peso do seu mármore e do seu ouro» (ibid.: 9). Também os influxos acusatórios do narrador, desencadeados pela necessidade de marcar a inscrição do texto na cosmovisão cristã, têm um contrapeso de maior sofisticação na ironia austera da última frase, que se impõe estrategicamente enquanto proposição filosófica e metafísica: «Foi este o fim daquele homem sem coração. Não tremeu a terra com o peso do mármore e ouro do seu jazigo, abrindo-se apenas para devorar o seu cadáver alguns anos depois» (ibid.: 11). Esta punição pela ironia denuncia uma revolta que não se manifesta na narrativa-fonte. Não por acaso, neste texto, a função do pecado não é atenuada pela do arrependimento; com o apagamento desta função intermédia, acentua-se a maldade de Pedro Sem e justifica-se simultaneamente a ausência da atenuação do castigo: incapaz de revelar um comportamento adequado perante a evidência dos seus pecados, ele não pode ser contemplado com a caridade dos que sofreram às suas mãos e por isso assistem à sua ruína sem pôr em prática a misericórdia de Deus.

A versão em verso desta *História e Vida de Pedro-Sem*, composta por cinquenta e seis quadras, é uma reconversão económica, sequência a sequência, do texto em prosa (que, constituído por seis capítulos com intertítulos e um «epílogo», conta a mais com um prólogo, no início do primeiro capítulo, em que dialogam um eu e um

tu, «o Joaquim da Torre», que assumirá a narração de terceira pessoa); uma paráfrase, portanto, da versão em prosa, que, dependendo da orientação da leitura, também pode ser uma paráfrase do texto versificado. O estilo, mais despojado e até não raro monótono de tão previsível, serve o gosto de um público que procura nos folhetos de cordel e nas folhas volantes casos susceptíveis de alimentar o seu psiquismo ávido de emoções e exemplos de maldade humana, punição divina e devoção. Confirmemos esta síntese com a passagem seguinte, que documenta, num tom arrebatado e declamatório, um sistema simbólico literário, dito popular e oral, e sociocultural e religioso, envolvendo uma mentalidade com as suas crenças, medos e anseios: «Morreu o velho! sua alma/ Voara a outra mansão./ Mas não sem ter perdoado/ A filha do coração.// Pedro-Sem um novo crime/ Sem remorsos cometia./ É que no seu rude peito,/ Nenhum sentimento havia.// Vejam pois quantas infâmias/ Esse monstro cometeu./ Mas sem o menor remorso,/ Em paz ele adormeceu» (ibid.: 14). Esta transcrição corresponde a uma estrutura semionarrativa (expressão inscrita na semiótica greimasiana) que apenas conhecemos nas versões cordelísticas portuguesas. Significa isto que o motivema do assassinato transforma a lenda de Pedro Sem num autêntico romance popular em verso (cantiga narrativa, como se sabe, no registo oral), género muito em voga no nosso país, *grosso modo*, durante as décadas de 40 a 80 do século passado. Duas textualidades, duas paráfrases da mesma lenda, como se vê, que podem interessar ao mesmo leitor ou a leitores com gostos ou capacidades de descodificação diferentes.

9. Recentemente, Helder Pacheco, com *A História de Pedro Sem – Um Portuense de Maus Fígados* (2005), e Inácio Nuno Pignatelli, com a *Lenda de Pedro Cem* (2007), recuperam esta narrativa de exemplaridade tanto da tradição oral (sobretudo portuense) como da tradição do cordel português e brasileiro e da tradição culta, e inscrevem-na, de pleno direito, no sistema semiótico literário e no campo mais específico da literatura para a infância e a juventude.

10. O enunciador do texto de Helder Pacheco reconhece a existência de um hipotexto oral (virtual) que será a matriz de um novo dizer marcado pelas leis da literatura que vive na oralidade tradicional[11]: essencialmente o anonimato, a difusão ampla, a antiguidade, a variação e a persistência de um núcleo invariante ao nível da estrutura profunda e da estrutura de superfície. Isto é: o texto existe num circuito de recepção

[11] Veja-se a versão (melhor: o reconto elaboradíssimo) – que retomará da oralidade sobretudo a estrutura profunda, sendo decerto uma reconstituição baseada em várias versões orais e escritas, e, ao nível da linguagem, pouco mais do que a fórmula de encerramento «Dê qualquer coisinha, dê qualquer coisinha a Pedro Sem, que já teve e agora não tem...», que incluiu um diminutivo muito portuense – transcrita no livro, organizado por Fernanda Frazão, *Lendas Portuguesas da Terra e do Mar* (2004: 54-56), a partir da *Grande enciclopédia Portuguesa e Brasileira*.

e transmissão-criação que, de modo apelativo, o emissor problematiza no *incipit*, subvertendo uma técnica por excelência das histórias tradicionais (a fórmula de começo): «Habitualmente, as histórias começam por "era uma vez", mas não vale a pena, só para manter o costume, fazer sempre a mesma coisa. E como nem tenho a certeza disto que lhes vou narrar ter acontecido, começarei então por dizer o seguinte: segundo contavam as pessoas antigas, vivia no Porto certo personagem que ficaria para sempre famoso pelo que lhe aconteceu. De qualquer modo, os antigos como minha avó, a quem ouvi contar a história, nem duvidavam que o homem era mesmo verdadeiro»[12]. O leitor é assim colocado no centro de uma discussão sobre a verdade e a mentira do texto literário (o oral e o escrito); uma discussão que envolve a verdade das verdades que é o nome próprio: «Uns diziam que ele era um rico negociante estrangeiro, vindo de Hamburgo, de nome Pedrossem. (...) Mas não era a última palavra, pois ainda aparecia quem dissesse Pero Sem, Pedro Sem, Pedro-Sem e Pedro Docem». Mas a verdade do nome é insignificante face ao valor ético da verdade da mentira (ficção), desde que animada por uma tensão vital constante de *exemplaridade*: «Os avós contavam-na aos netos, para que não esquecessem o exemplo do dono da maior fortuna do seu tempo, que o orgulho, a soberba e o egoísmo fizeram perder enquanto o diabo esfrega um olho». O que persiste, afinal, é a verdade da mensagem que cria uma factualidade simbólica e alegórica, não a verdade estrita dos factos: «Sei – pelo que me contava minha avó – que durante muito tempo se ouviu nas ruas o lamento meio cantado, meio chorado e quase suplicante – Quem dá esmola ao Pedro Sem,/ Que já teve e agora não tem?». O acto de contar o contado, o jogo de dizer o ouvido em que se insiste desde o subtítulo parentético da folha de rosto – «(Tal como me foi contada por minha avó)» –, gera um mundo de ficção cuja verdade alimenta a verdade da existência. O *impossível* da diegese e da personagem reverte num efeito de veracidade que desencadeia a encarnação do narrado: o texto de Helder Pacheco é herdeiro, activo e problematizador, de outro(s) texto(s) e de outras vozes. A personagem é composição verbal e *referência*, ligação entre o universo do texto e o universo empírico; daí o excurso exemplarista final, no tom de conversa cúmplice que vem desde a primeira frase da obra: «Antes de escrever, como nos filmes, a palavra fim, ainda gostaria, meus amigos que leram esta lenda acerca dos dias da glória e da desgraça do personagem que a inspirou, de lhes dizer o seguinte: aqui para nós que ninguém nos ouve, não pensem que os Pedros Sens são coisa do passado. Não. Eles continuam a existir e a fazer fortunas colossais, por aí, mundo fora, calcando tudo e todos, para acumularem os máximos lucros, sem olharem a meios». Imediatamente a seguir, no último parágrafo, o narrador define autodeterminação, complexo de direitos e deveres que é um processo de humanização: «Mas, para tirarmos algum proveito do que a história significa, na sua aparente simplicidade ela

[12] As páginas não estão numeradas.

diz-nos que, mais cedo ou mais tarde, todos prestam contas, porque, tal como a vida dos homens, nenhuma riqueza, nenhum poder duram eternamente. E há sempre um dia em que, quando menos se espera... (e agora é mesmo o) FIM (adeus)».

A voz que constantemente interpela o leitor não deixa de marcar bem a ligação da história à identidade do Porto, cidade a que associamos elementos de carácter como a capacidade de resistência heróica a todo o tipo de adversidades, a franqueza e o brio: «Não sei se as pessoas, que tanto o odiavam em rico, chegaram a ajudá-lo quando o viram na maior decadência. Talvez não, já que, sendo justo e verdadeiro, o povo do Porto não costuma esquecer as afrontas e ofensas dos que o humilham e desprezam». Mas, como nenhuma comunidade é um corpo rígido e linear, importa usar na sua avaliação um método que considere a diversidade do real; duvidar, no caso, é analisar mais profundamente, ter em conta a complexidade do mundo e perceber que as fronteiras entre o bem e o mal são indecidíveis: «Ou talvez sim, porque o povo do Porto também tinha bom coração e, não raro, por piedade, perdoava aos infelizes, sobretudo quando os via na mó de baixo, à mercê da caridade alheia. Não sei, de facto, qual foi a reacção da gente. Se lhes falou a voz do coração para perdoarem ou a lembrança das patifarias do pobre-que-já-fora-riquíssimo para o castigarem». A realidade é devir e portanto há que preservar, na leitura da história que a representa, o prazer da busca das verdades do texto e do real.

Este jogo de memórias colectivas e individuais é uma cosmogonia. Do texto emerge um universo preexistente, um cosmos, harmonioso e coeso, que a nova construção textual assume como a estrutura em que assenta, e de que é, simultaneamente, ritual de revivificação e expansão. Este cosmos só se dilata porque os leitores nele participam cumplicemente, convocados por um eu que domina uma linguagem falada e estilizada em que o registo mais oral, pontuado por expressões populares e idiomáticas («Mas era coisa impossível e jamais acontecida já que, diga-se, ao fulano, mau como as cobras para os mais fracos e avarento até ao tutano dos ossos, isso nem lhe passava pela cabeça»), convive com a escrita mais classicizante: «Um vento ciclónico, uivante, amedrontador, varreu os espaços vindos da costa, e o mar levantou-se em cólera, com ondas colossais que varreram as praias, desmantelaram tudo na sua frente, despedaçaram os navios de Pedro Sem e engoliram a armada inteira, os seus tripulantes e as incontáveis riquezas que transportavam». Esta combinação ou esta alternância resultam na vivacidade rítmico-melódica do texto de Helder Pacheco e, consequentemente, na intensificação do prazer da leitura e dos significados; um prazer que tem muito a ver com a intenção de realismo e verosimilhança do relato, que não se perde no acontecimento inaudito e *extraordinário* que é a tempestade. A credibilidade da voz narrativa, que com toda a naturalidade se aproxima dos leitores, criando um quadro de conversa descontraída mas ao mesmo tempo pautada pela seriedade da mensagem ética, vem ainda do efeito cinemático do discurso: o todo que é a tempestade vê-se em movimento (em eixos de

visualidade organizados num grande plano e em planos de pormenor). À confluência da voz e do ouvido acrescem sensações psicossomáticas que irradiam da energia textual captada pela epiderme do leitor. Lemos o episódio da tempestade, pois, óptica, auditiva, cinemática e sensorialmente: «Um frio terrível, capaz de rachar as pedras, caiu sobre o burgo. Os trovões, como bombas de mil canhões, atroaram os ares. Raios e coriscos irromperam de todos os lados arrasando telhados, partindo árvores e destruindo casas». Corpo e espírito fundem-se sinestesicamente através da leitura, desde o primeiro segmento narrativo desta sequência (apresentada com um apontamento que reforça a vocação pedagógica da narrativa de Helder Pacheco): «E o céu castigou-o. No mesmo instante, naquela manhã luminosa, o sol deixou de brilhar, o dia escureceu e o ambiente ficou pesado como chumbo, coberto de névoa espessa».

11. Na *Lenda de Pedro Cem* de Inácio Nuno Pignatelli, privilegia-se, dentro da economia própria da quadra heptassilábica, a redução ao essencial de todos os elementos constituintes: personagens, acção, espaço, tempo e modos de apresentação da narrativa articulam-se numa unidade coerente com vinte e três estrofes (das quais sete correspondem ao refrão: «Era uma vez Pedro Cem/ Soberbo como ninguém./ Era uma vez Pedro Cem/ Soberbo como ninguém»). Na abertura deste relato versificado, identifica-se o protagonista e descreve-se a sua riqueza material, isotopia temática concretizada em isotopias figurativas de que nenhuma versão aqui em análise prescinde (palácio com torre, barcos, tesouros): «Pedro Cem tinha um palácio/ Tinha navios no mar/ Tesouros e mais tesouros/ De um nunca mais acabar» (2007: 8). A nomeação da personagem obedece às características do género em que este texto se integra desde o título; mas, curiosamente, a localização espacial é indeterminada, contrariando quer a sugestão de algumas ilustrações que parecem representar o casario típico do Porto, quer as referências à casa e sua torre, quer o emprego do nome «cidade» num contexto em que parece que o enunciador assume a ocorrência anterior do topónimo «Porto»: «Hoje percorre a cidade» (ibid.: 32); isto, como é óbvio, para além do que no posfácio nos diz Júlio Couto, que associa a lenda de Pedro Sem à cidade do Porto e a uma casa específica: «Nasci numa pequena ilha de Miguel Bombarda, entre as saias das velhas mulheres daquele aglomerado, com as suas muitas histórias de mouras encantadas, bruxas, lobisomens, cavaleiros e senhores de dom, em que perorava minha avó, matriarca-mor de um reino de matriarcas, e à tutelar sombra de uma torre medieval, ao fundo da rua, que sempre nos foi revelada como a Torre de Pedro Sem» (ibid.: 39). O valor deste testemunho não reside só na definição de um tipo de comunidade em que se valoriza a figura do contador e a sua arte de contar; advém ainda do desdobramento de Júlio Couto em informante, que, como se pode ver na epígrafe a este estudo, nos dá a sua versão da lenda.

Esta instabilidade (relativa) do espaço não diminui o efeito de autenticidade do texto. O uso, exclusivo da narrativa de Inácio Pignatelli, do presente histórico, que alterna com o recurso ao pretérito imperfeito e ao pretérito perfeito do indicativo, origina a presentificação da personagem e dos episódios: «Barcos, palácio, riqueza/ Tudo viu desmoronar./ Hoje percorre a cidade/ Louco e pobre a mendigar» (ibid.: 32). O ritmo encantatório próprio de romances tradicionais como a *Nau Catrineta* envolve o leitor numa vocalidade que o aproxima dos cenários e dos acontecimentos (mesmo se, por vezes, o excesso de rimas finais no infinitivo provoca alguma monotonia): «Palavras não eram ditas/ Tempestade sobre o mar./ Erguem-se as ondas em fúria/ Ribombam trovões no ar» (ibid.: 24). A melopeia que o texto é desencadeia a adesão de quem lê e/ou ouve uma fala estetizada: uma fala que, na harmonia rítmica do verso, é um mundo de palavras com uma história de que esperamos, como sempre que lemos um texto literário, a decifração dos enigmas do (nosso) universo.

12. A vinculação mais evidente de todas estas composições a um hipotexto matricial, oral, de que em epígrafe transcrevemos uma versão, ou escrito, estabelece-se na última réplica de Pedro Sem, cuja imagem que permanece na memória do leitor se constitui, antes de mais, como produto dessa síntese de palavras. Esta fala-eco, que exibe a mensagem do texto, desdobra-se, em cada reconto ou reescrita, em variantes lexicais e parafrásticas que conservam a invariante fabular (varia a expressão, em maior ou menor grau, mas não o conteúdo profundo) (Nascimento, 2005-2006: 167-180): «Pedro Sem que muito já teve e agora não tem» (subtítulo do cordel português de Rafael Augusto de Sousa); «Dizendo: *Quem dá esmola/ Para o pobre Pedro-Sem,/ Que já teve mil fortunas/ E que hoje nada tem*» (cordel português anónimo); «A Justiça examinando/ Os bolsos de Pedro Cem/ Encontrou uma mochila/ E dentro dela um vintém/ E um letreiro que dizia: "*Ontem teve, hoje não tem*"» (cordel brasileiro de Leandro Gomes de Barros); «Ele dizia nas portas/ *Esmola pra Pedro Cem/* que já foi milionário/ *Ontem teve hoje não tem/* Quem não quiser dar não dê/ Que não imploro a ninguém» (cordel brasileiro de Apolônio Alves dos Santos); «*Quem dá esmola ao Pedro Sem,/ Que já teve e agora não tem?*» (Helder Pacheco); «*Uma esmola a Pedro Sem/ Que já teve e que não tem./ Uma esmola a Pedro Sem/ Que já teve e que não tem*» (Inácio Nuno Pignatelli)[13]. Quer dizer: as metamorfoses do texto-modelo (abstracto) têm o seu ponto de maior estabilização formal e conteudística nestes segmentos.

Nesta lenda, que liga directamente tradições, cultas e populares, épocas e as culturas comunais de Portugal e Brasil, convergem as directrizes essenciais da cultura de raiz judaico-cristã e por isso os diversos intertextos aqui analisados têm uma dimensão arqueológica: configuram representações de uma narrativa arquetípica em que se

[13] Sublinhados nossos.

codifica a doutrina de judeus, católicos e outros seguidores de Cristo ou, melhor, todas as doutrinas que promovem a partilha, a fraternidade e o amor pelo outro; negando o contrário de cada um daqueles valores através da mitificação pela negativa de um Pedro Sem ou Cem símbolo de verdades para a vida, é esta uma narrativa, reescrita e dada a público, em 2005 e 2007, em prosa e em verso, para, antes de mais, um leitor infantil e juvenil, que os adultos são convidados a (re)visitar, para que não se desliguem do prazer de ler/ouvir e ensinar histórias simples e exemplares.

Bibliografia

ALENCAR, Edigar de (1962, 15 de Setembro). «Estórias rimadas do sertão». *O Povo*.

AREDA, Francisco Sales (19--). Caruaru: Art-Folheto São José.

ATHAYDE, João Martins de (1923). *Os Dois Glosadores*. Recife: ed. propr. de João Martins de Athayde.

BARROS, J. (19--). *Zé Limeira*. s.l.: s.e.

BATISTA, Paulo Nunes (1958). *O Negrinho do Pastoreio*. São Paulo: Prelúdio.

(s.d. [1965]). *A Herança Que Minha Sogra Deixou*. São Paulo: Prelúdio.

BATISTA, Sebastião Nunes (19--). *Jânio e Lacerda contra o Contrabando*. Rio de Janeiro: A Modinha Popular.

BRAZIL, Araca do Sertão (1986). *O Braço do Meio do Mundo*. s.l.: s.e.

BURGAIN, Luís António (1847). *Pedro Sem Que Já Teve e Agora Não Tem: Drama Fundado em Factos*. Rio de Janeiro: Tipografia Universal Laemmert.

CASCAIS, Joaquim da Costa (1848). «Pedro Sem». *Revista Universal Lisbonense* VII, 5, 56-57. Republicado in *Poesias* (1894). Vol. II. Lisboa: Imprensa Nacional, 71-79. Citamos a partir desta edição.

CASTELO BRANCO, Camilo (1862). *As Três Irmãs*. Porto: Viúva Moré.

COELHO, J. J. Gonçalves (1909, 10 de Março). «A Torre de Pedro Docém». *O Tripeiro* 121.

D'ANGINA, Rosina (1975, 16 de Março). «Os repentistas na feira da praça». *Última Hora*.

ECO, Umberto (1991 [1978]). *O Super-Homem de Massa. Retórica e Ideologia no Romance Popular*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva.

ELIADE, Mircea (2004 [1963]). *Mito e Realidade*. 6.ª ed. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva.

FEIJÓ, Inácio Maria (1861). *Pedro Cem: Drama em Cinco Actos*. Lisboa: Panorama.

FERREIRA, Pedro A. (1909, 01 de Fevereiro). «A freguesia de S. Nicolau». *O Tripeiro* 62.

FRAZÃO, Fernanda (org. e selec.). *Lendas Portuguesas da Terra e do Mar*. Lisboa: Apenas Livros / Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, FCSH / Universidade Nova de Lisboa.

GARRETT, Almeida (1963). «Ao sr. Duarte Lessa». In LIMA, Fernando de Castro Pires (revisão e prefácio). *Romanceiro*. Vol. I. s.l.: Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, Gabinete de Etnografia, 45-57.

LEITE, José da Costa Leite (19--). *O Príncipe Roldão e a Princesa Lídia*. Condado: A Voz da Poesia Nordestina.

MARQUES, José Joaquim Dias (2002). *A Génese do "Romanceiro do Algarve" de Estácio da Veiga*. Tese de doutoramento em Literatura, especialidade de Literatura Oral e Tradicional. Faro: Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Algarve.

O Encontro dos Dois Errados (19--). Recife: ed. propr. de João José da Silva. Cruzeiro do Norte.

O Pecador Não É Nada (19--). s.l.: ed. propr. de Inácio Francisco da Silva.

PACHECO, Herder (2005). *A História de Pedro Sem – Um Portuense de Maus Fígados*. Ilustrações de Francisco Cunha. s.l.: Meiosdarte.

PIGNATELLI, Inácio Nuno (2007). *Lenda de Pedro Cem*. Ilustrações de Rita Dias. Porto: Campo das Letras.

SANTOS, Apolônio Alves dos (19--). *O Boi da Cara Preta Que Falou em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Tipografia Santos.

SANTOS, Enéias Tavares dos (1977). *O Prêmio da Consciência*. São Paulo: Luzeiro.

SARMENTO, Augusto (1876). «Pela calha ou pela malha». *Contos ao Soalheiro*. Coimbra: Livraria Central de José Diogo Pires – Editor.

SILVA, João Severo da (1981). *Coletânea Folclórica no Nordeste de Leandro, Ataíde e Zé Camelo*. Juazeiro do Norte: Lira Nordestina, SEC, UFPb, Funape.

SOUZA, Paulo Teixeira de (19--). *Cordel pela Legalidade do Partido Comunista Brasileiro*. s.l.: s.e.

(19--). *O Drama do Favelado*. s.l.: s.e.

(1985). *A História do Catete, Flamengo e Glória*. Rio de Janeiro: Casa da Cultura São Saruê, Fundação Rio.

VASCONCELOS, José Leite de (1966). «Pedro Sem». In SOROMENHO, Alda da Silva e SOROMENHO, Paulo Caratão (coord.). *Contos Populares e Lendas*, vol. II. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, Por Ordem da Universidade, 718-719.

VITERBO, Francisco Marques de Sousa (1897). *O Pedro Sem*. s.l.: s.d.

Resumo: Neste ensaio, abordamos a lenda de Pedro Cem a partir das diversas versões que conhecemos, orais e escritas, eruditas e populares, procurando determinar o significado desse diálogo e a estrutura profunda de cada texto.

Abstract: This essay investigates the legend whose protagonist is Pedro Cem, by considering all the different extant versions, both oral and written, cultured or popular, seeking to determine the meaning of that dialogue, as well as the deep structure of each text.

Figuras de Silêncio

Eugénio Lisboa

Universidade de Aveiro

Palavras-chave: Armando Martins Janeira, cultura portuguesa.

Keywords: Armando Martins Janeira, Portuguese culture.

Passam este ano duas décadas sobre o falecimento, em Lisboa, do Embaixador Armando Martins, que era também o escritor Armando Martins Janeira. Assinalando esta data – o mesmo é dizer que se assinala a data de uma perda – , a Câmara Municipal de Cascais patrocinou uma bela e rica exposição com algum do vasto espólio do diplomata/escritor, incluindo várias espécies preciosas da sua colecção de obras e artefactos japoneses.

Armando Martins – com ou sem Janeira – era um personagem inesquecível. Foi o primeiro Embaixador com quem trabalhei em Londres, posto em que me mantive pelo período recorde de dezassete anos. Armando Martins recortava um singular perfil de diplomata: tolerante, aberto, nem rígido nem amaneirado, antes informal, cortês q.b., suavemente incentivador, totalmente despido de pompa e de autoritarismo, detestando figadalmente a «pageantry» da corte de St. James, profundamente empenhado no bem-estar das comunidades portuguesas emigradas e com elas mantendo um convívio amistoso, frequente e fluente (raridade assinalável entre diplomatas), simultaneamente cândido e astuto (como o Padre Brown da saga policial de Chesterton), dotado de uma inesgotável curiosidade cultural, andava, como eu, por livrarias e alfarrabistas, onde, ocasionalmente, deparava com curiosidades e preciosidades ao preço da uva (um exemplo: a edição de Ferrara de Bernardim, que arrematou pelo preço incrível de uma libra!)

Como diplomata, esteve em postos por esse mundo fora: Liverpool, Sydney, Tóquio, Roma, Londres (nestas duas últimas cidades, já como Embaixador).

Quando se fala no homem que nos deixou livros fundamentais como *O Impacte Português sobre a Civilização Japonesa*, *Figuras de Silêncio*, *Japanese and Wesrtern Literature – A Comparative Study*, *O Jardim do Encanto Perdido – Aventura Maravilhosa de Wenceslau de Moraes no Japão* (traduzido em japonês) ou *Caminhos da Terra Florida (a vida, a paisagem, a cultura japonesa)*, pensa-se, quase sempre, em termos de se confinar Armando Martins entre as baias de uma exclusiva dedicação ao estudo das coisas nipónicas. Nada mais longe da verdade. Um provérbio japonês que Wenceslau de Moraes coligiu e traduziu e Janeira incluiu na antologia que dedicou ao autor de *Dai – Nippon*, diz o seguinte: «Uma rã dentro de um poço não conhece o mar largo». O autor de *O Jardim do Encanto Perdido* recusou-se sempre a ser «uma rã dentro de um poço». O Japão – onde esteve por duas vezes, como diplomata, num total de nove anos – alimentou-lhe profundamente a curiosidade, levando-o, na esteira dos grandes precursores: Jorge Álvares, João Rodrigues, Luís Fróis ou Wenceslau, a estudar-lhe, com dedicação e inteligência, a história e a cultura. Devotou-lhe atenção, estudo e escrita mas de modo nenhum a isso resumiu nem as suas apetências nem a sua actividade estudiosa e criativa. Espírito universalista e aberto portanto ao «mar largo», Armando Martins – e a sua bibliografia documenta-o com eloquência – debruçou-se também sobre a China, o teatro português (e Gil Vicente em particular), o teatro moderno (e o teatro *tout-court*), a literatura europeia, Camões... Isto mesmo sublinha ele, com eloquentes palavras suas, no extenso e importante prefácio, de mais de cem páginas, de que fez anteceder a substancial antologia dedicada a Moraes, inserida na saudosa série das «Antologias Universais», que a Portugália editou e a que João Gaspar Simões deu vida: «Toda a minha experiência do Japão», nota Armando Martins, « – ínfima comparada com a dele [Moraes] – me conduz a confirmar-me cada vez mais na minha cultura ocidental, na minha qualidade de europeu. Bem no fundo, que sou eu? Um transmontano livre e pobre que traz no sangue a voz do mar, nos olhos essa luz incomparável das montanhas e a ambição e altivez das Descobertas, e na cabeça o amor límpido da razão e as últimas ansiedades deste fim de século interespacial». E acrescenta, quase com indícios de provocação: «Mesmo que esteja decadente, a civilização ocidental é ainda a maior das civilizações vivas, aquela que mantém um mais alto acervo de valores, a única que encerra o gérmen do progresso histórico». Fiz questão de transcrever esta passagem (quase longa...) para contrariar a tendência generalizada entre os nossos críticos e público em geral, para colar à figura dos estudiosos um emblema redutor: especialista do Japão, especialista de Camões, especialista de Pessoa, especialista de Régio...mesmo quando quatro quintos da obra de alguns desses «especialistas» saia muito para fora das coutadas em que os querem aprisionar... Sabendo tudo isto, o autor de *Peregrino*, no referido prefácio, leva ainda mais longe, mesmo que em toada de amável ironia, a provocação a que acima aludimos: «Moraes», diz Martins, «retirou-se para a província para aí aprofundar o seu amor ao velho Japão. Eu, superficial e ecuménico como o tempo em que vivo, prefiro Tókio, porque aqui posso viver uma experiência única

no Mundo: gozar as mais belas formas das mais antigas artes e tradições da terra e viver ao mais moderno nível do meu tempo, as mais actuais formas da arte, os mais actuais problemas, as últimas vivências deste século electrónico».

Como diplomata – e não só – Armando Martins viajou muito e conheceu lugares e gentes das mais variadas espécies. Mas não foi apenas *a viagem*, isto é, a mudança de lugar para lugar, que lhe trouxe enriquecimento interior. Viajar não é nunca suficiente para uma pessoa se cultivar. Tudo afinal depende de *como* se viaja, isto é, do bom uso que se dê ao viajar. Isto é, tudo depende *do que já trazemos dentro de nós*. O filósofo americano Thoreau fazia notar que não vale a pena dar a volta ao mundo só para se contar o número de gatos que existiam no Zanzibar. Era isto mesmo, embora por palavras diferentes, que o diplomata português queria significar quando, no referido prefácio à antologia de Moraes, notava: «Tudo o que é raro e belo em profundidade se esconde dos olhares superficiais e breves do curioso. É aprofundando cada coisa que se conhece o que é profundo na vida». Foi, pois, com olhos, nem superficiais, nem breves, que Armando Martins viajou e mergulhou nas grandes culturas orientais e ocidentais, patentes em Paris como em Tóquio, em Roma ou em Londres. Montherlant, numa passagem de um cómico molieresco, de um dos seus celebrados livros, fala das pessoas que visitam as salas do Louvre, «em passo americano». Janeira terá visitado os grandes museus do mundo e as grandes culturas do mundo, em passo demorado de transmontano pobre e arrastadamente curioso.

No seu livro *Figuras de Silêncio* e no capítulo que dá o título ao livro, Armando Martins presta uma comovida homenagem aos seus antepassados que estenderam pontes entre Portugal e o Japão, nestes termos: «As obras deixadas por portugueses que mantêm ainda validade e interesse para a cultura japonesa têm sido devotadamente estudadas e as figuras portuguesas, que em Portugal continuam esquecidas, são vivamente evocadas e publicamente consagradas no Japão. Essas figuras que pela primeira vez na história verdadeiramente contribuíram para lançar uma ponte de intelectual compreensão entre o Ocidente e o Oriente, agora erguidas em bronze nas cidades japonesas com um passado comum com Portugal, impressionam pelo seu trágico silêncio. Figuras de silêncio», conclui o autor de *Esta Dor de Ser Homem*, «porque se tornaram mudas e esquecidas para os homens do seu país; foram levantadas do pó do olvido pelo esforço de estrangeiros de boa vontade». Iniciativas como a que agora patrocinou a Câmara de Cascais (onde Janeira viveu e trabalhou incansavelmente) talvez possam dar algum contributo sério para que este «peregrino» se não torne também uma trágica figura de silêncio: acarinhada lá fora e esquecida cá dentro.

Resumo: homenagem do autor ao escritor português Armando Martins Janeira.

Abstract: A tribute from the author to the Portuguese writer Armando Martins Janeira.

Recensões

Marina Sanfilippo (2007).
El Renascimiento de la Narración oral en Itália y España (1985-2005).
Madrid: Fundación Universitaria Española.

Os contadores de histórias não morreram. Marina Sanfilippo, com El Renascimento de la Narración oral en Itália y España (1985-2005), mostra-nos que a narração oral renasceu e é uma realidade do século XXI, com início ainda no século XX, nos anos oitenta e noventa.

Ao longo de quatro capítulos, Marina Sanfilippo apresenta-nos as características da narração oral e a nova realidade do seu renascimento, com incidência nos casos de Espanha e Itália.

De facto, como nos é dado conhecer pelo estudo desta autora, durante os anos oitenta e noventa, embora como recurso para a animação e leitura, centros de ensino e bibliotecas de toda a Europa começaram a valorizar e a utilizar a narração oral. Também durante os anos oitenta, em vários países europeus, o teatro recuperou o prazer de contar histórias. Assim, pedagogia e teatro encontraram um terreno comum, a narração de contos de fadas e outras histórias maravilhosas.

A este renascimento não é alheio o facto de, como refere a autora, a narração «de viva voz» se distanciar enormemente da narração de um conto por escrito. É o valor da voz e do gesto que marcam a distância entre a narração oral e a escrita.

Este estudo, que teve como base a realização de inquéritos, mostra-nos que o regresso às origens está a acontecer. Em pleno século XXI, o homem procura o reencontro consigo próprio e com os valores identitários que se julgavam perdidos. A narração oral não se perdeu, antes sofreu uma transformação na forma como se desenvolve. Esta publicação dá-nos a conhecer as novas realidades de narração oral e os contextos em que as elas ocorrem.

No panorama actual, para além de ferramenta útil para fomentar o gosto pela leitura, em contexto de sala de aula e bibliotecas, a narração oral recuperou vitalidade

e visibilidade social em contextos diversos como cafés, centros culturais e espaços teatrais.

As características próprias da oralidade, como entoação e gesto, fazem com que esta se distancie radicalmente da narrativa escrita. A riqueza de códigos e recursos presentes na primeira não podem ser igualados pelo registo escrito, sendo factor preponderante da proximidade actual entre narração oral e teatro. A narrativa escrita nasceu graças à herança oral, da qual se diferencia na forma e não no conteúdo. Entre as diferenças que marcam a distância entre a narrativa oral e a escrita encontra-se também o narrador, que, no oral, não de diferencia do autor.

Com preocupações distintas dos narradores que actuam ou actuavam no âmbito de culturas tradicionais, tais como a não gratuitidade do serviço que prestam, a escolha do repertório e as questões directamente ligadas com o mesmo (dinâmica escrito-oral e direitos de autor), questões relacionadas com a profissionalização e questões relacionadas com os espaços artísticos onde se pode desenvolver a arte de contar, os novos contadores de histórias, com processos artísticos próprios, utilizam técnicas muito parecidas às dos oradores da antiguidade clássica. Entre os aspectos que aproximam a nova narração da narração oral de tipo folclórico está, por exemplo, a utilização, por parte de ambas, de procedimentos parecidos para o início e o final das histórias contadas.

Como nos é dado a perceber no livro de Marina Sanfilippo, os contextos em que se desenvolviam as práticas de narração oral de tipo tradicional desapareceram; contudo, longe de se perder, a narração oral vive agora uma nova vida em contexto cénico e teatral, para além de ser utilizada como ferramenta pedagógica e incentivadora da leitura.

Em Itália, a realidade da narração oral apresenta-se como uma prática realizada por actores de teatro, e, segundo alguns críticos, representa um autêntico género teatral dentro do teatro italiano contemporâneo. Em Espanha, é vista principalmente como ferramenta útil para a animação da leitura ou como forma de entretenimento sem grandes pretensões culturais. O trabalho desenvolvido pelos novos contadores espanhóis é paralelo ao dos contadores franceses e ao dos latino-americanos, sendo que para a maioria dos contadores espanhóis este último exemplo serviu como ponto de referência mais imediato.

Como já referido, longe de se poder definir apenas como oposição à escrita, a oralidade engloba aspectos fundamentais como a voz, o gesto e o ritmo. Estes aspectos fundamentais são responsáveis por toda a distância que medeia entre um conto narrado por escrito e um conto narrado de «viva voz», dando por isso uma importância crescente ao segundo, mais rico por todos os recursos e códigos que o caracterizam.

As histórias continuam a ajudar o homem a compreender-se e a compreender o mundo que o rodeia.

O conto, apesar das suas transformações ao longo dos tempos, mantém a sua estreita relação com os valores e com uma concepção flexível do tempo. Nas palavras de Marina Sanfilippo, que também cita Beltrán Almería, «(...) y si la *performance* narrativa es un acontecimiento que en sí mismo contiene valores comunitários y de construcción de la identidad del grupo, los cuentos se transforman en «sucesos que se desvían de o confirman la primacia de valores que asseguran el crecimiento de la naturaleza y la comunidad: el bien, la belleza, la verdad y la justicia» (Sanfilippo, 2007: 230).

Para todos os que se interessam pelo tema, este excelente livro de Marina Sanfilippo é, sem dúvida, uma publicação que já se fazia esperar.

Isabel Moreira

Francisco Maciel Silveira (2007). *Saramago: eu-próprio, o outro?*
Suplemento 1 da revista *Forma Breve*.
Universidade de Aveiro: Departamento de Línguas e Culturas.

I

José Saramago (1922), Prêmio Nobel de Literatura de 1998, aliás o único da Língua Portuguesa, só por isso, deveria ser um nome acima de qualquer crítica. Mas não é assim. E ainda bem. Porque, afinal, como diria o dramaturgo Nelson Rodrigues (1912-1980), toda unanimidade é burra. Mas, por isso mesmo, o que se dá em relação a Saramago é que os críticos sempre olham a sua obra com excessivo respeito e, quando criticam qualquer uma de suas facetas, o fazem depois rasgados elogios e reconhecimentos, ou seja, «dão uma no cravo e outra na ferradura, mordem e assopram».

É o que diz Francisco Maciel Silveira (1947), professor catedrático de Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo, logo na abertura do livro *Saramago: Eu-próprio, o Outro?*, publicado em edição limitada de 500 exemplares pelo Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro em coleção coordenada pelo professor António Manuel Ferreira. Maciel, por sua vez, passa ao largo desse comportamento dúbio, deixando claro que não perfilha as hostes dos fãs incondicionais de José Saramago, o que não significa que não lhe possa reconhecer os méritos.

Como se sabe, numa carreira que ultrapassou as seis décadas, iniciada em 1947 com o romance *Terra do pecado* e ainda em progressão – cujo último fruto é *As pequenas memórias* (2006) –, o autor já experimentou a crônica, o teatro, o romance, o ensaio, a poesia, a literatura de viagens, os artigos de opinião e a autobiografia, o que significa que, praticamente, não há gênero em que não tenha incursionado. E quase sempre com invejável êxito de vendas, especialmente depois de *Levantado do chão* (1982), que marcou a ascensão de sua carreira literária.

Mas foi só depois de 1998, com a obtenção do Prêmio Nobel, que as críticas começaram a surgir com maior contundência. Como se o autor, depois da consagração, estivesse obrigado a publicar uma obra-prima a cada dois anos. É de lembrar que a querela de Saramago com António Lobo Antunes, a quem também não ficaria mal o Nobel, à época da conquista do prêmio, deixou claro que os caminhos até a decisão final da Academia Sueca passam por muitas injunções políticas que pouco têm em conta qualidades literárias.

II

Seja como for, a verdade é que todo autor que vende muito é sempre visto com desconfiança. Das duas, uma: ou a capacidade crítica do leitor não é das mais apuradas ou o seu talento foi prostituído a fim de que, descendo ao nível das massas ignaras, pudesse fazer crescer os números das contas bancárias de seu editor e de si mesmo. É claro que isso não passa de um preconceito, embora possamos alinhar aqui vários autores de *best sellers* que praticam a chamada paraliteratura e não têm do que se arrepender, pelo menos do ponto de vista financeiro, embora nunca tenham recebido um elogio sincero da crítica acadêmica.

Não é esse, obviamente, o caso de José Saramago. Seu talento é indiscutível, o que, porém, não quer dizer que tudo o que produza só mereça elogios. Partindo desse princípio, Maciel, em textos bem-humorados, escarafuncha o pensamento saramaguiano, mostrando que boa parte do que o autor escreveu, por exemplo, em *Todos os nomes* (1997) e *O homem duplicado* (2002) já estava em Carl Gustav Jung (1875-1961). É claro que as frases não foram tiradas *ipsis litteris* de Jung – nem isso ficaria bem a um Prêmio Nobel –, mas, visivelmente, o autor parafraseia sentenças junguianas, praticando aquilo que se convencionou chamar de intertextualidade.

Maciel lembra uma frase que consta de *Todos os nomes*: «Em rigor, não tomamos as decisões, são as decisões que nos tomam a nós». E a compara com esta que consta de *Jung – vida e obra*, de Nise da Silveira (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, 35): «A verdade é que não somos nós que temos o complexo, o complexo é que nos tem, que nos possui».

Seria isto um pecado? Se o foi em outros tempos, já não o é agora, como não era do século 14 ao 18 em que os poetas copiavam uns aos outros, sem que tivessem em conta a questão de direitos autorais, idéia que se afirmaria já no século 19. Foi o que fizeram, por exemplo, Geoffrey Chaucer (c.1343-1400), cuja poesia é traduzida ou parafraseada de outros, William Shakespeare (1564-1616), cujas peças seguem às vezes suas fontes quase literalmente, e John Milton (c.1562-1647), que não fez outra coisa na vida a não ser furtar a *Bíblia* tanto quanto possível.

E, antes que salte alguém de uma imaginária platéia para acusar este articulista de reles plagiador, é preciso que se diga que foi o crítico Northrop Frye (1912-1991) quem fez estas observações em *Anatomia da crítica* (1957), antes de acrescentar que se quem é plagiado (ou parafraseado) já é morto, a discussão deixa de existir, pois, nesse caso, a demonstração da dívida de um autor com outro anterior deixa de ser delinquência moral para ser simplesmente erudição.

Nem Maciel acusa Saramago de plágio, mas, isso sim, reconhece que «lendo, atentamente, o capítulo 4, páginas 41-49 de *Todos os nomes*, percebe-se que o Sr. José Saramago parafraseia sentença de Jung, substituindo *complexo* por *decisões*». E apressa-se em reconhecer que *A Caverna* (2000), de Saramago, por mais que lembre o mito da caverna narrado por Platão no livro VII de *A Republica*, uma das mais poderosas metáforas imaginadas pela filosofia em qualquer tempo para descrever a situação geral em que se encontra a humanidade, «a ele não pode ser igual, já que não é plágio, nem tampouco reles paráfrase».

III

E ainda bem que é assim. Pois dessa maneira o nosso único Prêmio Nobel de Literatura surge como um autor moderno que soube, a par de preservar a tradição da Língua Portuguesa, modernizar o idioma, não só para abordar coisas modernas como antigas, mas sobretudo para escrever sintonizado com o pensamento contemporâneo, incorporando toda a contribuição extraliterária dos filósofos, dos cientistas, dos psicanalistas, enfim, dos pensadores em geral.

Ao levar a Língua Portuguesa ao reconhecimento mundial com a conquista do Nobel, Saramago, de certo modo, foi quem ensinou aos escritores mais jovens a dar o necessário salto para a linguagem moderna sem perder a raiz lusitana, ainda que em meio a parágrafos caudalosos, pontuação inusitada e «arabescos barrocos de digressões», como bem observa Maciel. E isso serviu também para os escritores brasileiros e para todos aqueles que exercitam a literatura nos demais países de expressão portuguesa.

É de lembrar que na Espanha, em 1989, quando o galego Camilo José Cela (1916-2002) ganhou o Prêmio Nobel, ao contrário do que ocorreu em Portugal em 1998 em relação a Saramago, não foram poucos os que se rebelaram contra a decisão da Academia Sueca porque entendiam que deveria ser outro o escritor espanhol escolhido.

Não só porque Cela era um homem ligado ao pensamento conservador – que lutara na Guerra Civil ao lado das forças nacionalistas –, o que lhe valia a má vontade dos críticos afinados com o pensamento de esquerda, mas porque, sobretudo, era «um grande escritor do século 19» que, embora de muitos méritos literários, não contribuíra para a renovação da língua espanhola, que não se atualizara. Ou seja, embora tenha flertado

com os experimentos joyceanos, não chegara à sociedade pós-industrial, à sociedade do pós-guerra, ao contrário de outros, como Juan Benet (1927) e Francisco Ayala (1906). E, portanto, era, praticamente, o último escritor de uma época que já se canonizara e não constituía o nome mais representativo da literatura espanhola do final do século 20. Sem contar que, agora aqui entre nós, era um galego renegado, que se bandeara para os lados de Castela, olhando com desprezo a cultura galaico-portuguesa.

Em outras palavras: seria como se no Brasil, nos anos 70 e 80, o Prêmio Nobel, em vez de contemplar Jorge Amado (1912-2001), Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) ou João Cabral de Melo Neto (1920-1999), sempre citados como possíveis candidatos, tivesse saído para Menotti de Picchia (1892-1988), que tivera a sua importância nas décadas de 20, 30 e 40, mas que estava esquecido e não mais despertava o interesse dos escritores (e leitores) mais jovens, pois representava uma geração anterior e uma outra maneira de se entender e ver a literatura.

IV

Em seu estudo, Maciel divide a obra de Saramago em três fases: a primeira, de 1947 (*Terra do pecado*) a 1979 (*A noite*), batizada pela crítica como seu «período formativo»; a segunda iniciada em 1980, com *Levantado do chão* e que vai até 1991, com *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, que avança sobre fronteiras nem sempre nítidas entre a história e a ficção e, finalmente, a terceira, de 1995 (*Ensaio sobre a cegueira*) até ao mais recente romance, *Intermitências da morte*, publicado em 2005, «caracterizada pela intemporalidade ou universalidade das fábulas alegóricas».

Maciel, porém, concentra-se mesmo na trilogia ontológica formada por *Todos os nomes*, *A caverna* e *O homem duplicado*. E, para abrandar a sisudez acadêmica, tenta, à la Saramago, dar ao ensaio uma forma de ficção. O resultado disto é um texto não só criativo como descontraído, que jorra luz sobre as personagens um tanto obscuras e complexas de Saramago, fazendo ao contrário a viagem imaginada por Platão: assim, em vez de trazer o habitante da caverna platônica para o mundo de fora, totalmente oposto ao do subterrâneo em que fora criado, é a luz que entra na caverna e vai ao seu encontro, desvendando reentrâncias do pensamento saramaguiano.

V

Poeta, ficcionista, dramaturgo, ensaísta e crítico literário, com 17 livros publicados e duas dezenas de prêmios, Maciel atua na docência, pesquisa e orientação com ênfase no Classicismo, no Barroco, no Realismo e no Teatro Português.

Entre os seus últimos livros, estão: *Ó Luís, vais de Camões?* (Jundiaí-SP, Reis Editorial, 2000); *Fialho de Almeida: o mundo fora dos eixos* (Cotia-SP), Íbis, 2000), organizador com J.B.Medeiros; *Fernando Pessoa(s) de um drama* (Jundiaí-SP, Reis Editorial, 1999); *Antônio José da Silva, o Judeu: textos versus (con)textos* (Cotia-SP, Íbis, 1998), organizador com Flávia Maria Corradin; *Um trovador na berlinda: as cantigas de amigo de Nuno Fernandez Torneol* (Cotia-SP, Íbis, 1998), organizador com Paulo Roberto Sodré; e *Palimpsestos: uma história intertextual da literatura portuguesa* (Santiago de Compostela-Galiza: Edicións Laiovento, 1997); *A caixa de Pandora: aquela que nos coube* (Cotia-SP, Íbis, 1996); e *Concerto barroco às óperas do Judeu* (São Paulo, Perspectiva e Edusp, 1992).

Adelto Gonçalves

Pepetela (2008).
O Quase Fim do Mundo.
Lisboa: Edições Dom Quixote.

«Chamo-me Simba Ukolo, sou africano, e sobrevivi ao fim do mundo. Se o fim do mundo quer dizer o aniquilamento absoluto da humanidade, haverá algum exagero na afirmação, pois escapou alguém, eu (...)». É assim que se inicia *O Quase Fim do Mundo*, romance do angolano Pepetela, que vem tentar responder à questão: «E se de repente acabasse o mundo?». A resposta ficcional a esta pergunta é cheia de criatividade e de surpresas, a começar pela existência de um fim do mundo incompleto, pois ao longo da narrativa vamos percebendo que sobraram vários vestígios de vida vegetal ou animal.

Desengane-se, por isso, o leitor que pense que apenas o médico Simba Ukolo subsistiu. Ao longo da narrativa, para além de outros figurantes que sobrevivem, ou seja, grupos no meio da floresta, avistados de avião, e de Rex, o cão, vão-nos sendo apresentadas outras personagens, tais como o ladrão Joseph Kiboro; o pescador – única personagem identificada apenas pela sua profissão, o que reduz a sua importância na trama narrativa –; Joe, o maluco – que funciona apenas como figurante –; Jan Dippenaar, o bóer branco; Nkunda, a criança, sobrinho de Simba Ukolo; Riek, o feiticeiro, e Julius Kwenda, o mecânico/electricista. O sexo feminino é representado por: Dona Geny, a doméstica, devota da ordem Paladinos da Coroa Sagrada, ironicamente a ordem que esteve na origem deste «quase fim do mundo», que apenas encontra apoio no pescador; Jude, a adolescente provocadora, que seduz o médico; Janet, a americana branca que se encontra em África a estudar um grupo de gorilas e que se envolverá romanticamente com Julius; Ísis, a recém-licenciada em História que engravidará de Riek, frustrando, assim, as expectativas amorosas de Simba Ukolo.

Estas onze personagens, vindas da região em torno de Calpe, vão-se agrupando nesta capital. Calpe, enquanto espaço simbólico da cidade ideal, o da redenção, aparece neste livro, mais uma vez, como um dos *Leitmotive* pepetelianos, depois de *Muana Puó;*

O Cão e os Caluandas (como espaço antetextual) e *A Parábola do Cágado Velho*. Em *O Quase Fim do Mundo* parece fechar-se um ciclo e fica finalmente explicada a simbologia de Calpe que nos restantes livros deste autor não ganhava a relevância que aqui adquire. Calpe é o epicentro da esperança de futuro, é a terra da sobrevivência e do recomeço da Humanidade.

A acção é maioritariamente localizada na África central, sem que sejam dadas coordenadas mais precisas do que a localização de Calpe: «se estabelecermos um triângulo entre a nascente do Nilo, a qual por vezes ainda é discutida, a do Congo e a do Zambeze, vemos que Calpe fica mais ou menos a meio do triângulo» (Pepetela, 2008: 54-55).

Inicialmente, dá-se a incompreensão em relação à situação vivida, pois cada um dos sobreviventes encontra-se sozinho. Tendo assistido à volatilização de várias formas de vida, só mais tarde procuram outros sobreviventes, começando a cogitar e a estabelecer relações que possam decifrar «a coisa» (ibid.: 116). Ou seja, a explicação para o facto de terem sido eles e não outros habitantes daquele espaço africano a sobreviver baseia-se numa ironia histórica de preconceitos: «uma pequena parte da vida escapou em África porque, como sempre, ela foi menosprezada, pouco digna de ser levada a sério e pouparam aí nas armas» (ibid.: 373).

Na última parte, as personagens (à excepção de Dona Geny, o pescador e Riek) deslocam-se à Europa de avião e, num estilo quase de romance policial, tentam, depois de Roma, do Vaticano e de Paris, encontrar outros vestígios de vida, bem como a resposta para o que realmente acontecera. De pista em pista, descobrem o mistério em Berlim num manuscrito deixado nas Portas de Bradenburgo por um dos inventores do «Feixe Gama Alfa». A explicação encontrada deixa o grupo de sobreviventes boquiabertos. Graças a armas de destruição em massa, a Igreja dos Paladinos da Coroa Sagrada colocou em marcha o plano de «redenção da raça branca», no intuito de livrar a Terra dos «cromossomas da ignomínia, do vício, da preguiça e da estupidez» (ibid.: 341), ou seja, de todos os que não fossem «brancos puros» (ibid.: 340). Porém, a ironia é suprema, pois os dez mil brancos puros que se abrigaram numa gruta dos Alpes austríacos, pensando que ficariam protegidos pelo amianto, juntamente com os exemplares de outras espécies animais, qual arca de Noé, são igualmente eliminados. A protecção do amianto revelara-se insuficiente. Resta, pois, saber por que motivo houve apenas alguns sobreviventes, os que não estariam em contacto com superfícies metálicas, numa zona do globo. A justificação destaca o menosprezo pela África, espaço de «povos arcaicos e selvagens» (ibid.: 341). A motivação para o «quase» fim do mundo é, assim, de ordem rácica, na tentativa de reconstrução de uma Humanidade melhor, de um «Homem Novo» (ibid.: 347), livre de multiculturalismo. O discurso do manuscrito (ibid.: 340-347) encontra-se pleno de léxico do campo do racismo, na exaltação de uma raça superior, a branca, desde que pura. No entanto, são precisamente os negros que

sobrevivem, juntamente com um branco e uma branca, o que contribuirá também para a revalidação mestiça na continuação da Humanidade.

Este é um romance em que a ironia desconstrói a imagem de uma redenção do ser humano através do dia do «juízo final», como que a acentuar a ideia de que as imperfeições são parte imutável do mundo, desconstruindo-se a ideia de «limpeza» que o fim do mundo poderia trazer. Afinal os que sobreviveram são plenos de defeitos e evidenciam os sete pecados mortais: a gula; a luxúria; a ganância; a preguiça; a vaidade; a inveja e, por vezes, a ira. Um dos exemplos é a importância que as personagens dão ao dinheiro. Simba Ukolo, por exemplo, uma das primeiras acções que pratica é recolher uma *kalashnikov* e uma pistola *makarov*, do posto da esquadra abandonada, bem como muito dinheiro de bancos desprotegidos. O médico, no entanto, será o elemento do grupo que se mostrará mais preocupado na continuação da espécie humana e em encontrar formas de vida sobrevivente.

As tensões entre grupos étnicos presentes no velho mundo continuam a manifestar-se e, apesar de rapidamente serem resolvidas, este é mais um aspecto que não deixa ilusões ao leitor: o novo mundo afinal não é mais do que a continuação do velho.

O estilo pouco contido deste romance aproxima-se, em parte, ao de *Predadores*. Em *O Quase Fim do Mundo,* os narradores vão oscilando, sendo dada primazia ao narrador heterodiegético e omnisciente. A acção narrativa arrasta-se, a ponto de perguntarmos, ao contrário do que defende o autor, se o romance não ganharia com maior concisão. A narrativa termina, em parte de forma não conclusiva: as personagens regressam a Calpe, ficando para trás Ísis grávida, em Paris, e deixando no ar questões: voltarão os amigos a reunir-se? Como se reconstruirá a nova Humanidade, agora que os alimentos acondicionados vão perecendo, que a energia eléctrica vai faltando, e, sobretudo, que há tão poucos sobreviventes?

Lola Geraldes Xavier

José Clemente Pozenato (2008). *Il caso del martello.* Tradução de Brunello De Cusatis. Perugia-Itália: Morlacchi Editore.
José Eduardo Agualusa (2007). *Frontiere perdute: racconti per viaggiare.* Apresentação de Brunello De Cusatis. Tradução e glossário de Marco Bucaioni. Perugia-Itália: Morlacchi Editore.

I

A Morlacchi Editore, de Perúgia, acaba de colocar nas livrarias da Itália a tradução da novela policial *O caso do martelo* (*Il caso del martello*), do gaúcho José Clemente Pozenato, prefaciada e traduzida pelo professor Brunello De Cusatis, responsável pelas cátedras de Literaturas Portuguesa e Brasileira e de Línguas Portuguesa e Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade de Perúgia. A obra faz parte da coleção «Letteratura luso-afro-brasiliana», dirigida pelo próprio De Cusatis e inaugurada em 2007 com o lançamento do livro de contos *Fronteiras perdidas, contos para viajar (Frontiere perdute, racconti per viaggiare)*, do angolano José Eduardo Agualusa, com tradução e glossário de Marco Bucaioni e apresentação de De Cusatis.

Com livros em edição bilíngüe português-italiano, a coleção deverá lançar nos próximos meses mais três obras: *Il giorno in cui Paperino s'è fatta per la prima volta Paperina*, do angolano João Melo, com tradução de Marco Bucaioni; *Buona notte, signor Pessoa*, do português Mário Cláudio, com tradução de Brunello De Cusatis; e *Racconti*, do gaúcho Sérgio Faraco, também com tradução de De Cusatis.

Numa coleção que pretende cobrir todo o mundo lusófono, mas com ênfase em autores das últimas gerações – que pouca ou nenhuma notícia têm recebido na Itália –, o Brasil vem representado, logo de início, por dois grandes autores gaúchos em razão do interesse do leitor italiano pelo Sul do Brasil, onde se concentra a maior população de *oriundi* fora da Itália, como observa De Cusatis na apresentação que escreveu para *O caso do martelo*: «Tradizioni e condizioni di vita delle 'colonie' italiane ne *Il caso del martello* do José Clemente Pozenato». É de notar que, hoje, no Brasil, existem cerca de

25 milhões de descendentes de imigrantes italianos, metade dos quais se concentra no Estado de São Paulo e os demais no Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná.

II

Filiado à tradição do romance negro, *O caso do martelo*, de José Clemente Pozenato, conta as peripécias de um delegado provinciano para chegar à autoria do assassinato de Nàne Tamànca, solteirão de mais de 60 anos, que vivia sozinho num lugarejo perto de Caxias. Quem matou Nàne Tamànca? – a resposta para essa questão leva o comissário Hilário Pasúbio a duvidar de tudo e de todos, até chegar a um final surpreendente, como em toda boa história policial que é capaz de prender a atenção do leitor até a última linha.

Na novela, o autor até reproduz na fala de seus personagens algumas expressões do dialeto vêneto, ao mesmo tempo em que faz uma descrição inesquecível não só da paisagem gaúcha como das pequenas comunidades em que se movimentam personagens ligadas à colonização italiana no Rio Grande do Sul.

José Clemente Pozenato nasceu em 1938 em Santa Teresa, no Estado do Rio Grande do Sul, povoado que se emancipou em 1992 de Bento Gonçalves, tornando-se município. A colonização nessa região iniciou-se em 1875, com a vinda de imigrantes italianos e poloneses que se instalaram às margens do rio Taquari. A ligação com outras cidades era feita, principalmente, pela navegação fluvial, meio pelo qual chegaram sucessivas levas de imigrantes. Esse certo isolamento, com certeza, ajudou as famílias de imigrantes do Nordeste da Itália a preservar as suas tradições.

Pozenato, porém, é filho de um imigrante italiano, Girolamo, que fez questão de romper com o seu passado. Nascido no Vêneto, em Nova Vicenza, ao se transferir para Conceição do Arroio, atual cidade de Osório, Girolamo casou-se com uma brasileira e fez o que, mais tarde, seu filho identificou como uma ruptura intencional com a cultura italiana.

Sem nunca ter ouvido do pai um palavra do dialeto vêneto, Pozenato viveu uma infância adaptada exclusivamente à realidade brasileira e, aos 12 anos, mudou-se para Caxias do Sul, onde entrou num seminário. Só mais tarde, já como professor de Literatura Brasileira da Universidade de Caxias do Sul, aprofundou-se no estudo da cultura italiana, interessando-se pelas tradições trazidas pelos seus ascendentes italianos que se estabeleceram no Sul do Brasil.

Sua carreira literária começou em 1967 com a publicação de um livro de poesias, *Matrícula*, que dividiu com Oscar Bertholdo, Jayme Paviana e Ary Trentin. Em 1993, já grande conhecedor da cultura de suas origens paternas, publicou outro livro de poemas,

Cantos rústicos / Cànti rùsteghi, em português e em dialeto vêneto. Sua obra poética completa até 2000 foi publicada em *Mapa de viagem*.

Como estudioso do movimento literário, Pozenato publicou, em 1974, *O regional e o universal na literatura gaúcha*, reunindo textos saídos em jornais e revistas especializadas. Foi em 1985 que publicou a novela policial *O caso do martelo*, que teve uma adaptação para a televisão de muita repercussão. O sucesso, porém, veio mesmo com o romance histórico *O quatrilho*, publicado em 1985 e, mais tarde, transposto para o cinema pelo diretor Fábio Barreto. Em 1996, o filme concorreu ao Oscar como o melhor longa-metragem estrangeiro.

Em 1989, Pozenato teve editado *A cocanha*, segundo romance policial de uma trilogia histórica que se completou em 2006 com *A babilônia*. Versátil, ainda publicou dois livros de literatura infanto-juvenil, *O jacaré da lagoa* (1999) e *Pisca-tudo* (2001). Cronista do jornal *Pioneiro*, de Caxias do Sul, reuniu parte de suas crônicas no volume *Conversa solta*, de 1999. Em 2000, publicou pela editora Mercado Aberto, de Porto Alegre, o romance *O caso do e-mail*.

Pozenato, membro da Academia Rio-grandense de Letras e da Academia Sul-Brasileira de Letras, recebeu a medalha da Ordem do Cavaleiro de Mérito da República Italiana, entregue pelo cônsul-geral da Itália em Porto Alegre em 2008.

III

José Eduardo Agualusa nasceu em 1960, em Huambo, região central de Angola, mas é descendente de portugueses por parte de pai e de brasileiros pelo lado materno. Viveu até a juventude em Luanda e mudou-se para Lisboa, onde estudou no Instituto Superior de Agronomia. Morou também no Recife e no Rio de Janeiro e, hoje, alterna residência entre Luanda e Lisboa, o que lhe dá certa condição de nômade, como assinalou De Cusatis na apresentação que escreveu para *Frontiere perdute*. Em 2006, fundou no Rio de Janeiro, com Conceição Lopes e Fátima Otero, a editora Língua Geral, que publica exclusivamente autores de língua portuguesa.

Além disso, é jornalista profissional há largos anos, tendo feito reportagens em vários cantos do mundo, inclusive na América Latina, o que se reflete nos 17 relatos curtos reunidos em *Fronteiras perdidas* (edição original: Dom Quixote, Lisboa 1999), dos quais um se passa em Portugal, três no Brasil, nove em Angola e os demais em outras partes do mundo.

No texto introdutório, ao ressaltar o nomadismo e a multiculturalismo da obra de Agualusa, De Cusatis compara-o a dois nômades da literatura portuguesa: o romancista Eça de Queirós (1845-1900), que como cônsul viveu em Havana, Newcastle-on-Tyne e Bristol (Inglaterra) e Paris; e o poeta Ruy Cinatti (1915-1986), que, nascido em Lon-

dres, foi criança para Lisboa onde também se formou em Agronomia, antes de virar secretário do governador de Timor, onde viveu durante alguns anos após a Segunda Guerra Mundial, e estudar na Universidade de Oxford, onde se doutorou, em 1961, em Antropologia Social e Etnografia.

Um dos contos de *Fronteiras perdidas* mais bem acabados é «Plácido Domingo contempla o rio, em Corumbá» em que um antigo mito da luta pela independência de Angola conta, no amargor da velhice, que o que havia sido fora mesmo um agente infiltrado da Pide, a polícia política do regime fascista português, entre as forças que se batiam pelo fim do colonialismo. E que o avião que seqüestrara e desviara para Kinshasa, visto por todos como um golpe fatal no colonialismo, não passara do cumprimento de uma missão que tinha por objetivo infiltrá-lo nas estruturas do MPLA, a facção majoritária que lutava pela independência.

Apanhado de surpresa pela mudança de regime político em Portugal, Plácido Domingo optara pelo silêncio e por uma retirada de cena que o levara a Corumbá, às margens do rio Paraguai, na fronteira com a Bolívia. Ao contrário de outros, que também infiltrados, com a queda do regime salazarista e com a separação, mantiveram em oculto a condição de infiltrados e continuaram ao lado dos comunistas. E até ocuparam posições-chaves no governo dos vencedores. Por esta amostra, já se pode constatar a qualidade excepcional da prosa de Agualusa.

Adelto Gonçalves

João Paulo Borges Coelho (2008).
Hinyambaan.
Lisboa: Editorial Caminho.

João Paulo Borges Coelho nasceu no Porto, em 1955, mas foi levado pelos pais para Moçambique ainda bebé. Assume-se, também por isso, como moçambicano. Doutorado em História Económica e Social pela Universidade de Bradford (Reino Unido), é docente na Universidade Eduardo Mondlane, em Maputo, onde ensina e investiga história contemporânea de Moçambique.

Lançou o seu primeiro livro, *As Duas Sombras do Rio* (romance), em 2003. Em 2005, com *As Visitas do Dr. Valdez* (romance, 2004), ganhou a edição do prémio literário José Craveirinha. Desde o início tem publicado um livro por ano: *Índicos Indícios* (2005), composto por *I – Setentrião* (contos) e *II- Meridião* (contos); *Crónica da Rua 513.2* (romance, 2006); *Campo de Trânsito* (romance, 2007) e *Hinyambaan* (novela burlesca, 2008).

A sua escrita literária é marcada pelo casamento entre os conhecimentos históricos e a criatividade com que olha a realidade (presente ou passada) de Moçambique. Assim, apesar de a preocupação histórica estar sempre presente, a sua ficção vem trazer frescura, concisão e enriquecimento à literatura moçambicana contemporânea.

No que concerne a *Hinyambaan*, primeira novela publicada pelo autor, a trama incide nas temáticas das relações entre sul-africanos (brancos) e moçambicanos; nas relações sociais; na ligação entre ruralidade e urbanidade e no contacto entre culturas. O pretexto para se abordarem sumariamente estas temáticas é o da viagem. É através da viagem de férias que a família de bóeres Odendaal realiza a partir da África do Sul até Inhambane que se vão revelando os vários choques culturais. Ao longo do percurso da fronteira até à costa índica, esta família, sobretudo os pais, Hermann e Henrieta, vai sofrendo uma mutação em relação à análise da realidade que vai descobrindo. De um Herman preconceituoso, que analisa a realidade moçambicana pela visão que o seu

amigo habitual de férias, du Plessis, lhe impingira, passamos, na última parte, a um Herman mais tolerante, que facilmente se integra nos costumes locais, valorizando-os. Quanto a Henrieta, ela representa a perspicácia, facilmente percebendo que a recusa dos amigos du Plessis em passarem as férias com eles, como era habitual, se deve a uma necessidade de se desvincularem dos amigos de classe média, agora que os du Plessis atingiram já um patamar socioeconómico superior. No final, num desfecho irónico, confirmam-se as suspeitas da mulher, ao encontrarem, por acaso, na chegada a Inhambane, o casal du Plessis, à espera da roda do atrelado trazida pelo jovem Djika-Djika, a quem os Odeendaal deram boleia a partir de metade do percurso. Henrieta é, ainda, a personagem branca que mostra mais condescendência com as limitações das povoações moçambicanas por onde passam e que melhor e mais rapidamente se integra na nova realidade.

Os filhos, por sua vez, apresentam-se como personagens planas. Hannah, a filha mais velha, limita-se, de forma alienada, a ouvir música através dos seus «*headphones* colados aos ouvidos» (Coelho, 2008: 12), abstraindo-se da realidade. Pelo contrário, o pequeno Hendrick está mais desperto e curioso em relação ao que vai acontecendo, integrando-se facilmente na nova realidade, chegando a comentar e a corrigir a pronúncia dos pais em relação aos novos nomes que vão surgindo, como Inhambane em vez de «Hinyambaan», Maputo em vez de «Mapiutou», por exemplo.

No entanto, a *personagem-motor* da novela é o moçambicano Djika-Djika. Ajuda, de forma irrealista, a família sul-africana a livrar-se de um controlo da polícia e aproveita para, em contrapartida, pedir-lhe boleia. Num Corolla e respectivo atrelado apinhados de objectos não é fácil concretizar o pedido do jovem, mas a viagem prossegue até ao momento em que Djika-Djika consegue inesperadamente que os Odeendaal façam um desvio do seu percurso e o acompanhem, por caminhos sinuosos de terra batida, à casa dos seus familiares. É nesse momento da narrativa que se dá a verdadeira inter-relação entre os estrangeiros e os locais. No início o convívio não é fácil para os *outsiders*, por causa da estranheza que causam outros costumes, mas graças ao convívio proporcionado pelo jantar, a integração e a partilha acabam por se concretizar.

Djika-Djika desempenha, desde o início, o papel de tradutor. Um tradutor não só linguístico, mas sobretudo cultural. Um tradutor sobre a realidade moçambicana e entre a urbanidade e a ruralidade – que, no fundo, é esse o fosso maior entre as duas famílias em convívio.

João Paulo Borges Coelho mostra neste livro a sua capacidade de concisão, quer narrativa quer estilística, em que numa viagem realizada em pouco mais de 24 horas se afloram, nas entrelinhas, questões como as da convivência entre países vizinhos com economias diferentes, mas ambos com problemas: se num há dificuldades económicas, vias de comunicação precárias, corrupção policial, etc.; noutro há igualmente problemas sociais, xenofobia e violência.

A subcaracterização genológica do livro, enquanto novela burlesca, levanta no entanto algumas questões. É certo que a narrativa apresenta alguns momentos de burlesco, sobretudo a partir do momento em que intervém o jovem Djika-Djika, com o seu carácter astucioso e expedito. No entanto, esses momentos não parecem ser suficientes para classificar esta narrativa de «burlesca», no sentido clássico do termo. O desfecho da novela, por exemplo, tem bem mais de irónico do que de burlesco e coloca a tónica na precariedade das amizades.

Finalmente, realce-se a oportunidade desta novela numa altura em que continuam as relações tensas entre os sul-africanos e os imigrantes dos países vizinhos. Nesta narrativa parece mostrar-se que os países do Sul têm a ganhar se souberem conviver nas diferenças, aproveitando-as para enriquecimento cultural.

Lola Geraldes Xavier.

Enrique Baltanás y Antonio José Pérez Castellano (2001). *Por la Calle Van Vendiendo... Cancionerillo Popular de Encinasola.* Huelva: Fundación Machado y Diputación de Huelva.

O valor maior e imediatamente perceptível deste cancioneiro popular de uma aldeia espanhola, próxima da fronteira com o Baixo Alentejo, reside na sua configuração *mínima*, quer na perspectiva do livro enquanto objecto, que nos evoca os estimulantes cancioneiros de bolso, quer na cifra e na qualidade dos poemas coligidos. E nem a estruturada fundamentação científica do livro, ou o «seco cimiento» (Baltanás, 2001: 11) em que assenta, nas sugestivas palavras dos autores, promove a imobilização das virtualidades estéticas dos textos. Desta proficiente articulação decorre uma dupla expansividade, porquanto esses dois campos ordinariamente inconciliáveis concertam-se num equilíbrio procedente de uma irrigação mútua entre a sedução do poético, do lúdico, do esplendor da arte de amar e da identidade comunal e a objectividade das aproximações antropológicas, etnomusicais e filológicas que tornam esta obra num paradigma a adoptar por outros investigadores.

As fundações deste livro remontam a 1992 e, curiosamente, a um projecto colectivo, amplo e circunstanciado de recolha, classificação, estudo e edição do romanceiro oral moderno das províncias de Cádis, Huelva e Sevilha. A pesquisa em Encinasola, na raia de Portugal, contrariamente à escassez e pobreza da sua poesia narrativo-dramática, revelou a riqueza e abundância do seu cancioneiro lírico, património que, além disso, atravessava diversas faixas etárias, não sendo portanto exclusivo dos mais velhos. Dois dos dez elementos da equipa, Enrique Baltanás e Antonio José Pérez Castellano, acabariam por regressar, em 1995 e 1996, a esse pequeno povoado vizinho de Barrancos, com os objectivos precisos de gravar a «danza del pandero» e o «fandango de Encinasola» e de continuar a prospecção de cantigas líricas. O produto desse bem delineado trabalho de campo encontra-se, respectivamente, no vídeo documental *Encinasola: Cantos y Danzas Tradicionales*, para o qual os autores dispuseram de um «Premio

a Proyectos de Investigación Musical», e na obra *Por la Calle Van Vendiendo...*, titulação que retoma o primeiro verso de uma cantiga de amor dessa colheita.

O desígnio dos autores não se circunscreveu à transcrição e à ordenação das composições recolhidas, contemplando também um rigoroso processo de anotação destinado a revestir os textos de proficuidade no plano tanto da especificidade da poesia cancioneiril de Encinasola como, nível em que se liberta a obra oral de qualquer intuito localista mais tendencioso, no do cotejo diacrónico e sincrónico de versões e de variantes com a lírica popular hispânica. A cada composição, constituída por uma ou várias estrofes, dispostas na cantiga pela ordem por que foram cantadas, não raro sem «relación temática o perspectivística» (ibid.: 12), corresponde um comentário que consigna os dados relativos aos informantes e aos colectores, para além de elementos concernentes a temas, a motivos, a símbolos, a particularidades lexicais e a diversos tipos de situações de enunciação. A segunda ordem de anotações conforma uma espécie de breve mas valioso tratado de metrificação, nas ocorrências que ultrapassam a matriz mais comum da copla (ou quarteta octossilábica, equivalente à quadra heptassilábica portuguesa) e da seguidilha, ou que colocam qualquer outra singularidade. O terceiro enfoque é de espectro comparatista, consagrando-se, já o dissemos, ao alinhamento das correspondências que os textos desse lugar estabelecem com a lírica hispânica; o que também facilita, embora de modo menos directo, sobretudo em motivos como o da água ou o da fonte, a confrontação com a tradição ibérica, românica ou universal. O caminho para o estabelecimento minucioso de correspondências entre textos portugueses e espanhóis está pois fertilizado, com um índice de primeiros versos (de estrofes, não de cantigas, o que significa uma relação completa de todos os micropoemas, não poucas vezes, como se sabe, neste como noutros *corpus* de cantigas, de vocação migratória) a franquear ainda mais esse laborioso mas desejado estudo. O paralelismo com a tradição barranquenha acarretaria provavelmente conclusões interessantes, desde logo porque Barrancos exibe uma unidade cultural muito própria, construída pelo relativo isolamento em relação ao todo nacional e pela enérgica influência de Espanha. Entretanto, fiquemos com a evidência de um parentesco firmado em fórmulas ou em esquemas poemáticos de larga circulação nos dois países, que, mais do que afinidades artístico-verbais, expõem vínculos culturais: «Eché un limón a rodar/ y en tu puerta se paró./ Hasta los limones saben/ que nos queremos los dos» (ibid.: 97), em paralelo com «Deitei o limão correndo,/ à tua porta parou:/ Olha a graça do limão.../ Parece que adivinhou» (José Leite de Vasconcelos, *Cancioneiro Popular Português*, coordenado e com introdução de Maria Arminda Zaluar Nunes, vol. I, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, Por Ordem da Universidade, 1975, 382).

Os materiais presentes no cancioneiro popular de Encinasola estão distribuídos por sete capítulos – «coplas de quintos», «de trabajo (oficios y labores)», «de amor y ronda», «de fiesta y regocijo», «humorísticas (pullas y vejámenes)», «danza del

pandero», «fandango de Encinasola» – , criados não só a partir do critério temático, o único aferidor que os autores parecem conscientemente assumir (ibid.: 13), mas também, e às vezes esse é o único regulador possível, funcional. Dir-se-ia, aliás, que, exceptuando talvez o conjunto das cantigas de trabalho, o das de amor e ronda e o das humorísticas, apenas a função cultural e social dos textos ou a conjuntura que envolve a performance valem como directrizes susceptíveis de instituir um grupo coerente com a maior ou menor disseminação de conteúdos.

Se é certo que a compreensão de um *corpus* poético, por mais imparcial ou desapaixonada, não se desliga do discernimento, da preparação sociocultural e científico-literária e do gosto de cada um, não é menos verdade que o trabalho de campo etnográfico ou folclórico, no âmbito sensível da literatura oral, não suporta censuras de qualquer natureza. Conscientes da persistência de valorações desajustadas nessa actividade de procura e registo presencial e directo de objectos literários orais, Enrique Baltanás e Antonio Pérez Castellano salientam que nesta sua obra cabem todos os textos recolhidos, «sin selección ni censura estética ni de ningún otro tipo» (ibid.: 16). Nos setenta e nove textos que compõem a parte consagrada ao cancioneiro, não admira por isso que convivam poemas e segmentos puramente líricos, no mais tradicional sentido do termo, com outros que irradiam escárnio, desdém, ofensa. O motivo da sogra perniciosa, por exemplo, comparece em várias pequenas obras-primas, surpreendentes ora pela ironia prazenteira («Mi suegra en una ocasión/ me dijo ¡barriga verde!;/ y yo le dije: ¡tía garga,/ corre usted más que una liebre!»), ora pela denotação destrutiva («Mi suegra que no me quiere/ porque no tengo trabajo:/ pregúntaselo a su hija/ cuando la cojo debajo./ Si tu madre no quiere/ ni tú tampoco,/ me hago la puñeta/ en tos vosotros», [ibid.: 143-144]). Este apontamento aparentemente pontual ou acessório encerra uma relevância que consideramos capital para a evolução dos conhecimentos de fundo sobre as literaturas orais e populares. O comportamento mais comum passa ainda pela expulsão destes textos dos acervos a que irredutivelmente pertencem e pelo desprezo liminar das suas valias em abordagens críticas, histórico-literárias ou histórico-culturais. O desterro desses textos para um limbo inapelavelmente silencioso ou para uma periferia maldita (e mal dita) representa um acto pernicioso que, criando um autocontentamento redutor, falacioso, prejudica o julgamento integral de qualquer passado, presente e futuro literário e idiossincrático.

O livro contém ainda um momento dedicado a «5 Otras manifestaciones de literatura popular» (ibid.: 165-172), no qual os autores noticiam uma pequena colecção de contos maravilhosos, procedentes todos da mesma informante, cuja reprodução assumem como redundante, porquanto estão já editados; e incluem três romances tradicionais (*Don Bueso, Tamar* e *La Doncella Guerrera*, 166-171) e um romance vulgar (*Madre, a la Puerat Hay un Niño*, 171-172), cada um com o respectivo número de identificação no *Catálogo General del Romancero*.

Enrique Baltanás e Antonio Pérez Castellano conciliaram exemplarmente, como se vê, a sua formação e a sua prática académicas no âmbito do ensino da literatura com uma pesquisa de campo e uma criteriosa edição de textos da literatura oral. E não se pense aprioristicamente que as estreitas dimensões do material, obtido a partir de dezoito informantes, prejudicam a obra, já que esse coeficiente é afinal o eixo que sustenta todas as virtudes desta por assim dizer edição crítica de textos de que se desconhece o modelo prototípico. Mas a integridade deste *cancionerillo* não se mede apenas pelo respeito demonstrado pelas formas e pelos conteúdos menos ortodoxos ou pela sensatez da fundamentação teórica que acompanha as múltiplas questões relacionadas com as propriedades da literatura ora, popular, tradicional (autoria, transmissão, recepção, variação, contexto, temas, motivos, língua, poética); mede-se também pelo entendimento do papel estratégico desempenhado por agentes normalmente considerados corruptores da castidade da tradição literária oral, quer dizer, pessoas movidas por intuitos revivalistas; como se mede pela aceitação provisória da convivência pacífica e operativa entre os meios de comunicação de massa e a oralidade literária popular: «Al fin y a la postre, quizás sean estos nuevos *media*, que aparentemente tanto han perjudicado a la oralidad popular, los procedimientos que mejor aseguren su salvaguarda. Paradojas de la Historia» (ibid.: 176).

Carlos Nogueira

Revista de Literaturas Populares (2001-2004). México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

O surgimento de uma nova publicação no campo das literaturas marginais e marginalizadas, a *Revista de Literaturas Populares*, dirigida por Margit Frenk, legitimaria, só por si, esta apresentação em língua portuguesa e o interesse da comunidade científica lusa; mas os propósitos da revista, anunciados na apresentação do primeiro número, encerram, para os investigadores portugueses da especialidade, uma importante prerrogativa que reclama ainda mais a nossa solicitude. É que a *Revista de Literaturas Populares*, no espaço de encontro que materializa, não acolhe apenas os multíplices aspectos da literatura popular mexicana, desde as épocas pré-hispânicas até à actualidade: «Dará también cabida a trabajos relacionados com los demás países del mundo hispánico y lusoparlante».

Nessa mesma apresentação, concisa e, em parte por isso mesmo, exemplar, porque desobrigada de dogmatismos académicos, o que não implica carecimento de rigor metodológico e conceptual, opera-se a definição do conceito de «literaturas populares», através da desmontagem do sintagma nos dois sememas que o constituem. Se «literaturas» recobre qualquer manifestação artística de natureza oral ou escrita, «populares» compreende quer as realizações literárias folclóricas, portanto de valor patrimonial comunitário, viventes sobretudo no amplo fenómeno da oralidade literária, quer os proteiformes objectos impressos de vasta disseminação, quase sempre mais ou menos efémeros, pertencentes à chamada literatura de massas. Nos desígnios desta publicação periódica, organizada numa arquitectura tripartida – textos e documentos, comprometidos com rigorosos critérios de edição; estudos críticos, filológicos, históricos e etnográficos; e recensões –, cabem ainda artigos sobre autores e obras popularizantes, abordagens que combinem as fronteiras do literário com outros âmbitos da cultura popular (por intermédio dos quais se infere serem estas literaturas afinal mais do cen-

tro que das margens do social e do literário), bem como discussões de ordem teórica e metodológica. A *Revista* encontra-se receptiva apenas a textos redigidos em língua espanhola, ou acompanhados, na parte dedicada à produção literária, quando composta em línguas indígenas, de tradução para o espanhol.

Um dos desideratos de grande mérito desta revista consiste na atenção conferida aos binómios popular/culto e oral/escrito, que se esbatem ou se anulam tanto na criação popularizante como no produto literário popular submetido a uma maior ou menor tecnicização. Nem a oralidade literária nem o que comummente se entende por popular formam categorias exclusivas dos povos a que chamamos primitivos ou de populações rurais afectas a um passado arcaico. Nesta fase ainda embrionária das modernas investigações consagradas às literaturas populares, orais, tradicionais, como às literaturas de inspiração oral, cujo conhecimento efectivo não é compatível com o acentuado défice de preparação, nessas matérias textuais, da maioria dos críticos que apenas se ocupam das literaturas já convertidas em monumentos clássicos ou das que aspiram a esse estatuto, não se tornou ainda em lugar-comum a insistência nesse postulado; postulado que, se é indiscutível para os estudiosos providentes deste universo desmedido, não o é, ou é-o em muito menor grau, para o leitor e para o estudioso menos especializados nesta área. Há que reconhecer que a sociedade profundamente tecnicizada não prescinde da oralidade artístico-literária em proporções surpreendentes, produzindo e consumindo literatura para e por meio da voz, da imagem e do ouvido. Maioritariamente, a literatura em geral e a poesia em particular provêm hoje das canções veiculadas pela televisão ou pela rádio, ou gravadas em discos destinados a uso privado, dos textos impressos em colectâneas de literatura oral ou de literatura para a infância e a juventude e dos romances e das novelas que os diversos meios de comunicação de massas disponibilizam em adaptações ou em produtos de base já pensados para esses canais mediáticos.

A nossa reacção mais imediata perante esta *Revista de Literaturas Populares* é a de que ela possa prosseguir com a regularidade e a densidade por que se pautam os três números já editados, prova fecunda do processo a um tempo de sedimentação e de recriação que sempre caracteriza o pensamento e a cultura, nas mais diversas acepções dessas palavras; e prova da nova geração de investigadores que, tutelados dinamicamente por elementos mais experientes, se incumbem da história e da teorização das literaturas que primeiro estetizam e questionam, mau grado o conservadorismo e a passividade que se lhes quer assacar, o quotidiano considerado mais trivial ou prosaico.

Carlos Nogueira

Moema Parente Augel (2007). *O Desafio do Escombro: Nação, Identidades e Pós-colonialismo na Literatura da Guiné-Bissau.* Rio de Janeiro: Editora Garamond/Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

I

Um país com uma superfície de apenas 28 mil quilômetros quadrados e uma população de cerca de um milhão e meio de habitantes – essa é a república da Guiné-Bissau, uma das dez nações mais pobres do mundo, que emergiu do colonialismo com uma taxa de analfabetismo de quase 100% e uma complexidade étnica e lingüística que ajuda a travar qualquer projeto de coesão nacional.

Com uma taxa de analfabetismo que está atualmente ao redor de 60% e uma rede escolar em estado precário, é um país que não conta até hoje com nenhuma livraria e dispõe apenas de uma editora privada, além de uma fundação que, mantida por cooperação sueca, edita livros didáticos. Um país cujo idioma oficial, o português, não é uma língua corrente, já que é falado por menos de dez por cento de uma população, que está dividida em pelo menos 27 línguas étnicas.

Se há um idioma majoritário, esse é o crioulo, ou língua guineense, que é falado por aqueles que vivem na capital e nos centros urbanos, embora conservem a língua autóctone, da própria etnia, como o principal veículo de comunicação. Por isso, o crioulo é visto com ressentimento por parte daqueles que não o falam, pois é usado apenas por uma sociedade cujos membros, geralmente, cristãos, são mais escolarizados, mais ocidentalizados e assimilados aos hábitos introduzidos pelo poder colonial. E que sempre foram ligados à estrutura estatal e dominam os postos-chaves do governo.

Num país assim, é possível encontrar literatura? É, até porque não há povo sem literatura. E literatura de boa qualidade, como acaba de provar a professora Moema Parente Augel, mestra em Ciências Humanas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA)

e doutora em Literaturas Africanas pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em *O Desafio do Escombro: Nação, Identidades e Pós-Colonialismo na Literatura da Guiné-Bissau* (Rio de Janeiro, Editora Garamond, 2007).

Aliás, diz a professora, a literatura que se faz hoje na Guiné-Bissau "constitui, sem dúvida, um dos poucos veículos e, por isso indispensável, para a demarcação, inclusive dos contornos emocionais, do território dessa comunidade de pensamento e de afetos, para o balizamento das margens de representação manifestadas em função da construção da nacionalidade". O que explica o subtítulo e aponta para a tese que afirma constituir a literatura que se faz hoje na Guiné-Bissau "um contributo essencial para a construção da nação guineense – e isso através de sua narração".

II

Para fazer o seu trabalho, a professora Moema tratou de analisar e procurar entender a trajetória da literatura guineense, a partir da leitura das obras de seus escritores mais representativos, detectando o papel que assumem na definição ou redefinição da nacionalidade. E partiu do conceito de Estudos Culturais, disciplina que teve início na Universidade de Birmingham, em 1964, e trata de combinar o estudo das formas e dos significados simbólicos com o estudo do poder, na definição de António Sousa Ribeiro em "Estudos culturais: a globalização da teoria cultural (In: Eduardo Coutinho, org. *Fronteiras imaginadas: cultura nacional/teoria internacional*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, 2001, 256).

Tendo vivido de 1992 a 1998 na Guiné-Bissau e autora de uma vasta obra sobre literaturas africanas de expressão portuguesa, Moema tem uma visão de conjunto da literatura praticada na Guiné-Bissau nas três últimas décadas, marcadas pela independência em relação ao jugo colonial: trata-se de uma literatura escrita por guineenses, autônoma, sem grandes influências estrangeiras, em que a sensibilidade diante dos *mufanesas* (azares, má sorte) e da *sabura* (os prazeres, as delícias) da vida assume muitas faces, diz, explicando que a «cor local» dessa literatura nada tem de exotismo. Antes, exige a necessidade de uma «tradução», não por questões lingüísticas, mas, sobretudo, pelas idiossincrasias culturais, onipresentes na textura literária.

Fazendo a leitura de poetas como Tony Tcheka (1953), Odete Semedo (1959) e Pascoal D´Artagnan Aurigemma (1938-1991) e prosadores como Abdulai Sila (1958), Filinto de Barros (1942) e Carlos Lopes (1960), entre outros, Moema procura delinear toda a trajetória da narração da nação, «a partir da encenação de um mito fundador, onipresente na literatura de combate, com manifestações de dor, de repúdio ao colonialismo e de nostalgia de um tempo anterior, da vida não corrompida, ilesa à civilização ocidental».

Essa preocupação está latente, diz a crítica, principalmente, em *Kikia Matcho* (1997), romance de Filinto de Barros, que passa em revista o passado recente, a partir do enfoque do subalterno, ou seja, daqueles que perderam, os marginalizados, que não têm voz nem direitos, os excluídos, que não são só os que vemos sem rumo nas ruas, mas também aqueles que choram suas mágoas em casa, longe dos outros.

III

Para se perceber um pouco da desilusão que perpassa esse romance, é preciso, porém, que o leitor conheça um pouco da história recente de Guiné-Bissau, um país que emergiu depois de onze anos de luta contra o poder colonialista que, se não podia se rivalizar com as potências européias da época, ao menos dispunha de força suficiente para oferecer resistência a quem tinha ainda menos recursos. Para chegar a isso, o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), fundado em 1956, em torno da figura carismática do engenheiro-agrônomo Amílcar Cabral, reuniu alguns idealistas que conseguiram unificar populações heterogêneas e desiguais, levando-as à vitória contra as forças do regime fascista português, em 1973.

Mas, depois, sem um inimigo comum, com a ascensão dos antigos líderes guerrilheiros ao poder, ocorreu o que se pode chamar de um deus-nos-acuda, em que cada um tratou de demarcar sua zona de influência e de ganhos particulares de seu grupo.
Na Guiné-Bissau de hoje, decorridos 35 anos da revolução que libertou o país do regime fascista português, só mesmo os antigos «comandantes» continuam a se vangloriar dos feitos passados e a se aproveitar dessa aura em benefício próprio, valendo-se da participação na luta pela libertação para legitimarem seus atos e conservarem o poder. Porque os demais veteranos também já descobriram, a exemplo da população, que só foram usados para preservar os interesses de grupos bem restritos, já que o país continua tão pobre – ou mais – quanto no tempo do colonialismo. O que é uma tragédia.

Três décadas e meia depois, basta ver o número de presidentes que o país teve para se constatar o baixo índice de democracia em que o país vive, com eleições sempre contestadas e suspeitas. Depois da presidência de Luís Cabral, que substituiu seu irmão Amílcar Cabral, assassinado em 1973, à frente do PAIGC, oito meses antes da independência, veio João Bernardo Nino Vieira, que chegou ao poder em 1980 por meio de um golpe de estado e permaneceu até 1999, tendo sido deposto depois de uma guerra civil que incluiu até a presença de tropas do Senegal e da República da Guiné, em menor número, atendendo a apelo de Nino Vieira. Sucedendo a Nino Vieira, houve uma junta militar, cujo chefe, o general Ansumane Mané, foi assassinado em novembro de 2000, quando já não estava no poder.

Em fevereiro de 2000, com a eleição de Kumba Yalá, do Partido da Renovação Social, imaginou-se que o país poderia trilhar um caminho de recuperação e reencontro com suas raízes, mas logo a população encontrou motivos para novas frustrações, que culminaram com a deposição do presidente em 2003. Depois de um governo de transição, marcado pelo assassinato do chefe do estado maior das forças armadas, general Veríssimo Seabra, houve as eleições de 2005 que assinalaram o retorno de Nino Vieira ao poder.

IV

Esse desencanto de descobrir que, depois de tanto tempo, já não se pode atribuir todos os males do país aos «tugas» – corruptela de portugas, os colonialistas – é o que perpassa o romance de Filinto de Barros, ele mesmo um participante das lutas de libertação e membro importante do PAIGC e, mais tarde, alto prócer do governo, tendo sido secretário de Estado da presidência, embaixador em Portugal (1978-1981) e ministro da Informação e Cultura, da Justiça, de Recursos Naturais e Indústria e das Finanças. Localizado nas décadas de 1970 e 1980, *Kikia Matcho*, porém, o que oferece é uma visão dos despossuídos, centrado em torno da morte de um «combatente da liberdade da pátria», N´Dingui, que terminou seus dias num bairro degradado de Bissau, relegado ao abandono tanto pelos familiares como pelas instituições públicas.

A trama do romance é tecida de várias decepções: além da de N´Dingui, que morre sem ver realizada a promessa feita aos antigos combatentes de melhor pensão, há a frustração de seus amigos e camaradas de luta *no mato* que, sem honrarias, sem trabalho, sem reconhecimento algum pelo que fizeram pela pátria, são a imagem da decadência e da desolação: vivem na periferia, lembrando os tempos da luta de libertação, entregues à bebida. Como diz a autora, a obra de Filinto de Barros é «um romance de revisão, de balanço geral de uma época, balanço feito por uma personagem histórica – o autor-narrador – que talvez tenha escolhido esse meio para um acerto de contas com a própria História que ele ajudou a construir».

V

Dentro do *corpus* que Moema Parente Augel reuniu, também ocupa espaço importante a obra de Abdulai Sila, engenheiro eletrônico formado pela Universidade de Dresden e o primeiro romancista guineense, que publicou até agora três romances no espaço de quatro anos (1994, 1995 e 1997). Nos três, como diz a crítica, o denominador comum também é a decepção pelo insucesso da política depois da descolonização e a denúncia dos responsáveis pelo fracasso.

Em *A última tragédia* (1995), Sila recua até os tempos coloniais, procurando nessa época a origem e as causas dos males atuais, contando a história de Ndani que, depois de trabalhar como empregada doméstica para um casal de portugueses, virou a sexta esposa do régulo de Quinhamel. «Também aqui», diz Moema, «Abdulai Sila vai de encontro ao discurso hegemônico da época que insistia em pintar os "nativos" como ignorantes, ingênuos, incapazes, justificativa para o paternalismo e a expoliação».

Em *Eterna paixão* (1994), primeiro romance de Guiné Bissau, Sila já deixa explícito esse desencanto com os escombros a que está reduzido o seu país, mas sem se deixar levar pelo conformismo ou pela apatia. Por fim, em *Mistida* (1997), o autor, como diz a investigadora, empreende uma releitura do processo de formação da nação guineense ao mesmo tempo em que procura estabelecer novos contornos da identidade nacional. E faz uma literatura de denúncia na medida em que coloca a nu a corrupção da classe dirigente, ao mesmo tempo em que dá voz aos excluídos, àqueles que não chegaram lá e sentiram-se desprezados e traídos.

VI

Na última parte de seu livro, a professora Moema faz a análise de *No fundo do canto*, da poetisa Odete Semedo (1959), licenciada em Línguas e Literaturas Modernas pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e investigadora, na capital guineense, do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas para as áreas de Educação e Formação, hoje, a única mulher escritora de Guiné-Bissau. Nesse livro, Odete reelabora igualmente o fenômeno da guerra civil e seus efeitos morais, recuperando o drama que assaltou a sociedade guineense ao final do século XX.

Para Moema, todos esses autores – a que se deve juntar também os nomes do romancista Carlos Lopes e dos poetas Tony Tcheka, Huco Monteiro (1961), Respício Nuno (1959) e outros -, cada um a seu modo, tratam de buscar uma interpretação do momento histórico atual, mas principalmente buscam fazer a denúncia da derrota da utopia salvacionista preconizada pelos «donos» do poder, a uma época em que imaginavam que a saída para as sociedades em construção poderia estar no Leste Europeu.

É daqui que provém o título deste livro: *O Desafio do Escombro* conta a luta daqueles que procuram sair das ruínas políticas e dos escombros em que o recente conflito bélico transformou a Guiné-Bissau. Metaforicamente, são também de escombros estes tempos atuais – e não só na Guiné-Bissau – em que as utopias já não servem para nada e a sobrevivência é um vale-tudo, um salve-se quem puder.

Adelto Gonçalves

Vasco Prazeres (2008).
O voo desordeiro de Eros. Uma ode à singularidade do amor e do erotismo.
Lisboa: Dom Quixote.

Vasco Prazeres oferece-nos neste livro uma súmula de questões antigas e modernas. Fala-nos de Eros e dos seus múltiplos percursos; e opõe Eros, o deus grego do amor, a Cupido, a sua versão romana; do mesmo modo que contrapõe Afrodite a Vénus. Defende o autor que esta separação onomástica tem como justificação a maior complexidade do par helénico: ou seja, Cupido e Vénus são, simbolicamente, menos elaborados do que os seus modelos gregos. Vasco Prazeres justifica esta particularíssima posição hermenêutica, através do conhecimento directo das consequências publicitárias do capitalismo quase global, que nos dita os comportamentos domesticados. Percebemos a mensagem; lamentamos apenas que o ensaísta não tenha desenvolvido com maior abundância de argumentos esta cisão greco-romana. Seria interessante, por exemplo, procurar saber se Eros e Afrodite protagonizam uma sexualidade diferente da veiculada por Cupido e Vénus, não apenas na nossa contemporaneidade, mas igualmente nos espaços culturais de que são originários. E haveria aí matéria para muitas reflexões.

Mas não é nesse campo que reside o interesse do autor; isto é, Eros e Cupido, Vénus e Afrodite funcionam apenas como símbolos trans-históricos, embora semanticamente matizados. Mas também é verdade que referindo Longus de Lesbos, Safo, Santo Agostinho, Rousseau, Florbela Espanca e, de forma difusa, a doutrina da Igreja Católica, Vasco Prazeres manifesta uma vontade de contextualização diacrónica em que não destoariam outras referências igualmente nobres, como, por exemplo, Platão, Catulo, Horácio, Ovídio Marcial, Camões, Fernando Pessoa ou Jorge de Sena, só para referir alguns escritores que, de forma interessante e percuciente, dedicaram alguns dos seus textos à reflexão sobre os voos de Eros.

Isto são reparos menores, mas defluem do compromisso filosófico-literário que o livro de Vasco Prazeres também institui. Se citasse Catulo e Marcial, por exemplo, teria

provavelmente uma concepção mais complexa do homoerotismo no mundo antigo. A palavra homossexualidade foi inventada no século XIX, e esse pormenor linguístico é muito importante. As línguas são económicas – é por isso que os sinónimos rigorosamente não existem. Leiam-se os poetas – esses seres estranhos que tanto parecem agradar a Vasco Prazeres, e verificaremos que embora Catulo possa ter amado Juvêncio, Horácio haver eroticamente sonhado com Ligurino ou mesmo Virgílio morrer de amores por Alexis, isso não é homossexualidade. É pederastia, uma «coisa sexual» muito diferente. A homossexualidade é uma «invenção» do século vinte avançado, como a afirmação sociopolítica das mulheres, ou, do mesmo modo, o reconhecimento da criança como ser humano autónomo.

Mas os voos de Eros são mais diversificados, e dessa variedade nos dá conta este livro. Vasco Prazeres fala, entre outras coisas, de casamento, várias modalidades de amor, paixão, amizade. Sabemos pela história – e salientem-se os trabalhos de Denis de Rougemont, que, curiosamente, o autor não inclui na sua demasiado selecta bibliografia – que a associação entre casamento e amor não tem pertinência sociocultural antes do século XX. Gregos, Romanos, Chineses ou Indianos não se casavam – alguns ainda não se casam – por amor, e muito menos por paixão. O casamento era um contrato de interesses: procriativos, económicos, religiosos e sociais. O amor, quando existia, tanto podia florescer no casamento como fora dele; mas o mais comum e desejável era estar afastado do tálamo nupcial. Evidentemente, a fundamentação contemporânea do casamento no amor levanta hoje questões que, em princípio, não existiam no passado. Nomeadamente no que diz respeito ao divórcio e às suas consequências. E igualmente ao desejo de «ser feliz». As pessoas querem ser felizes, e, por isso, apaixonam-se, partindo do princípio de que isso é bom, e esquecendo-se sempre de que a palavra «paixão» significa «sofrimento» (daí a «paixão de Cristo» ou o «Senhor dos Passos», isto é «o Senhor dos Sofrimentos»). E porque estão apaixonadas, casam-se. Ora, faz parte da natureza da paixão a sua intrínseca efemeridade. Logo, acabada a paixão, há motivo para acabar o casamento. E recomeça tudo de novo, porque quem se casa uma vez, já não sabe viver descasado. Moderno suplício de Sísifo? Parece que sim. Mas, no fundo de tudo, está sempre a procura da felicidade mais disponível. E isso constitui talvez um mito novo que caracteriza o nosso tempo. Temos de ser felizes, nem que seja à força!

Importa fazer duas pequenas notas acerca de duas questões abordadas por Vasco Prazeres: a recusa dos malefícios da masturbação, esse vício que, segundo o autor, nada tem de solipsista, porque, não diz ele, mas digo eu, Woody Allen afirmou um dia que masturbar-se era fazer amor com uma pessoa de quem gostava muito; e o poeta Alberto Pimenta escreveu um pequeno ensaio eruditíssimo, a que chamou *A Metáfora Sinistra*, onde desmistifica, com abundância de informação, o suposto pecado do amor próprio. Aliás, como nos recorda Vasco Prazeres, a masturbação – e

não onanismo, como ele pertinentemente explica – não é um acto assim tão solitário, embora normalmente também não seja tão público como quando o filósofo Diógenes o praticava à vista dos seus concidadãos. Por um lado, digo eu de novo, com o beneplácito de Alberto Pimenta, e deturpando abusivamente Camões, «Transforma-se o amador na coisa amada»; e por outro lado, diz o autor, o acto masturbatório é sempre imensamente povoado pela fantasia, além de poder ser praticado a dois, a três, ou em número indeterminado, porque as orgias não ficaram soterradas na decadência do Império Romano.

Uma outra nota para referir uma questão velha de milénios, mas que nem sempre, pelo menos entre nós, tem sido convenientemente estudada. Trata-se do entendimento da amizade como um dos campos onde Eros também pode voar. Sempre foi assim e, segundo parece, em todas as latitudes geográfico-culturais. Nas que nos dizem mais directamente respeito, pensemos nos pares de amigos que surgem na Bíblia – no Antigo e Novo Testamentos – nas epopeias homéricas e virgiliana, e em toda uma literatura ocidental que, desde a Idade Média até ao «campus novel», de tradição anglo-saxónica e germânica, nos tem dado obras-primas cujo eixo temático consiste na amizade erotizada. Os poetas portugueses Luís Miguel Nava e Jorge de Sena escreveram interessantes textos sobre esta questão, e o escritor angolano Luandino Vieira, num contexto um pouco diferente, inventou mesmo a palavra «amorizade». Em meu entender, que não sou sexólogo nem escritor, o amor e a amizade têm a mesma origem: são ambos filhos de Eros. Mas, como sabemos bem, os filhos não são todos iguais, nem seguem percursos semelhantes.

O voo de Eros, segundo o desejo humanista de Vasco Prazeres, é libérrimo. E é dessa imensa liberdade que resulta, ao mesmo tempo, o nosso fascínio e a concomitante insegurança, porquanto o deus do amor esbarra, constantemente, com os preconceitos socioculturais e religiosos que, quer queiramos quer não, enformam e restringem a nossa visão do mundo e da sexualidade. A educação, sugere Vasco Prazeres, continua a ser um meio socialmente eficaz de formatação ideológica – médica ou religiosa. Apesar de tudo, nem sempre estamos muito distantes da misoginia de Rousseau ou do moralismo deletério de figuras ilustres como Egas Moniz.

E o moralismo pode surgir ardilosamente nos contextos mais inofensivos. Vasco Prazeres desperta-nos para esta questão ao afirmar o seguinte: «Quando se fala, hoje, da "ocupação dos tempos livres" como estratégia para "prevenir comportamentos de risco", não estaremos muito longe do que Rousseau indicava como apropriado para o seu protegido Emílio» (Prazeres, 2008: 120). Tem razão. Machado de Assis, num dos seus contos magníficos, diz a certa altura que «a solidão é oficina de ideias». Deve, pois, ser evitada por quem quer ser um «medalhão», ou seja, uma pessoa oca, hipócrita e destinada ao triunfo social. E Natália Correia não precisou de pedir autorização a nenhum pedopsiquiatra para afirmar convictamente que «um jovem que não tenha

pensado no suicídio ou na vida monástica não é um jovem normal». Hoje, o que conta é ser saudável, e ocupar por inteiro os «tempos livres», o que, na verdade, é uma contradição: se os tempos são livres, por que motivo devem ser ocupados? Provavelmente para que os pais se possam ver «livres» dos filhos. Ficam felizes os pais e ficam felizes os filhos, transpirando actividades desportivas e educação para os valores e afectos. Num contexto tão higiénico, apetece, de facto, ser «doente»; e concordar com Nietzsche quando ele diz, no «Prólogo» ao seu *Anticristo*, que é preciso ter «inclinação para o proibido; predestinação para o labirinto».

Vasco Prazeres, honra lhe seja feita, não nos pinta os voos reais de Eros com cores deslavadas de telenovela ou programa partidário; muito pelo contrário. É claro que tem havido importantes mudanças sociopolíticas e culturais no que diz respeito aos domínios do erotismo. Mas prevalecem os discursos moralistas - religiosos ou laicos. No passado, remiam-se os pecados veterotestamentários com oportunistas e argentárias indulgências; hoje redimem-se os pecados pós-modernos com hipotecas bancárias e doses regulares de «prozac» e seus congéneres mais actualizados. Mas a noção de pecado, devidamente actualizada, continua a propagar o seu poder de condenação.

Correndo o sério risco de me transviar na interpretação, foi isto que me apeteceu escrever acerca deste livro. O autor, como médico atento e comprometido com a «coisa humana», vai manifestando veios de dúvida que desequilibram as visões mais eufóricas e triunfalistas da suposta evolução dos costumes. E é precisamente da dessintonia entre o desejo construtivo, mas idealista, e o peso insuportável da realidade quotidiana que resulta o interesse mais perdurável do livro de Vasco Prazeres. Não esperemos, por isso, respostas dadas como receitas médicas, porque elas não existem - nem aqui nem em lado nenhum. Na verdade, só existem perguntas, aqui como em todas as obras sérias. Quem tem respostas prontas para tudo está bem longe dos domínios de Eros. Ou de Minerva. Será provavelmente um cadáver adiado que talvez procrie. O que, reconheça-se sem cinismo, não é necessariamente bom. O mundo já tem gente a mais; está é mal distribuída.

O voo de Eros não pode pois ser restringido à «tara da procriação», para citar uma expressão famosa do poeta Joaquim Manuel Magalhães. Mas não pensam assim, pelo menos entre nós, os poderes políticos, legislativos ou mesmo médicos. A tradição judaico-cristã e islâmica, cuja violência pretensamente morigerante tem variado de grau ao longo dos séculos, não desapareceu nem desaparecerá nos próximos tempos. Se prestarmos atenção ao que se passa à nossa volta, depararemos, todos os dias, com afirmações de misoginia machista e falocrática, que nos fazem duvidar da bondade de todos os progressos.

Para devolver a Eros o seu oximórico e utópico voo desordeiro seria necessária uma revolução violentíssima, mais destruidora do que a filosofia rasurante de Alberto Caeiro.

Embora a contragosto do título deste livro de Vasco Prazeres, o voo de Eros acaba por sempre ordeiro, ou seja, institui uma ordem própria que todos os poderes – políticos, religiosos, jurídicos, ou médicos – rapidamente disciplinam. Mas isto são apenas impressões minhas, sem grande fundamento científico. Derivam apenas do prazer que a leitura de *O voo desordeiro de Eros* me proporcionou.

António Manuel Ferreira

Apoio | Centro de Línguas e Culturas