

O Romance Português pós-25 de Abril

Organização de Petar Petrov



**O Grande Prémio de Romance e
Novela da Associação Portuguesa de
Escritores (2003-2014)**

O ROMANCE PORTUGUÊS
Pós-25 de Abril

O GRANDE PRÉMIO DE ROMANCE E
NOVELA DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA
DE ESCRITORES (2003-2014)

FICHA TÉCNICA

Título: *O Romance Português Pós-25 de Abril. O Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (2003-2014)*

Organização: Petar Petrov

Composição & Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Lisboa, Fevereiro de 2017

ISBN – 978-989-8814-56-2

Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto UIDB/00077/2020

Petar Petrov
(organização)

O ROMANCE PORTUGUÊS PÓS-25 DE ABRIL

O Grande Prémio de Romance e
Novela da Associação Portuguesa
de Escritores (2003-2014)

CLEPUL

2017

Índice

NOTA DO ORGANIZADOR	5
MIGUEL REAL:	
FRAGMENTAÇÃO E DISSEMINAÇÃO	7
YANA ANDREEVA:	
<i>Por detrás da magnólia</i> , DE VASCO GRAÇA MOURA	15
FERENC PÁL:	
REFLEXÕES SOBRE O ROMANCE <i>Longe de Manaus</i> , DE FRAN-	
CISCO JOSÉ VIEGAS	23
MARCELO OLIVEIRA:	
<i>Amigo e Amiga – Curso de Silêncio de 2004</i> , DE MARIA GA-	
BRIELA LLANSOL	33
ANNABELA RITA:	
<i>Com pressa... até à Cova do Lagarto</i>	43
DIONÍSIO VILA MAIOR:	
JULIETA MONGINHO E O “ <i>voo final das aves</i> ”	53
PAULO SERRA:	
<i>Deixem passar o homem invisível</i> , DE RUI CARDOSO MARTINS	61
PEDRO QUINTINO DE SOUSA:	
<i>Uma Viagem à Índia e SABEDORIA</i>	77
PETAR PETROV:	
<i>O Lago</i> , DE ANA TERESA PEREIRA	91
SARA VITORINO FERNANDEZ:	
<i>e a noite roda</i> , DE ALEXANDRA LUCAS COELHO	101
MANUEL FRIAS MARTINS:	
<i>Que importa a fúria do mar</i> , DE ANA MARGARIDA CARVALHO, E	
O PACTO DA <i>doxa</i>	113

ANA PAULA ARNAUT:

Retrato de Rapaz (MÁRIO CLÁUDIO): O FASCÍNIO PELA (NOVA)

GRAMÁTICA DA BIOGRAFIA	121
NOTAS BIBLIOGRÁFICAS DOS AUTORES DOS ENSAIOS	139

NOTA DO ORGANIZADOR

O presente volume vem na sequência de outro, publicado pela Roma Editora, em 2005, com o título *O Romance Português Pós-25 de Abril. O Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (1982-2002)*. Dando continuação ao projecto, a colectânea de ensaios que agora se apresenta foi concebida no sentido de fornecer estudos analíticos de determinadas narrativas que receberam o Grande Prémio no período compreendido entre 2003 e 2014. Assinale-se que, no volume anterior, alguns dos autores premiados estrearam-se como romancistas ainda nas décadas de 40 e 50 do século XX, outros nos anos 70 e 80. Na actual edição, a par de escritores já consagrados, os júris galardoaram igualmente obras de novelistas da mais nova geração, cuja estreia literária se verificou no início do século XXI. Assim, no seu conjunto, os estudos evidenciam diferentes modelos ficcionais considerados como neo- ou tardio-modernos e pós-modernos, com destaque para os de índole desconstrucionista e realista. A importância da presente publicação deve-se também às metodologias adoptadas pelos colaboradores que aceitaram participar no projecto, investigadores e professores universitários de reconhecido mérito, bem como jovens doutores com potencial crítico, na sua maioria membros do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Petar Petrov

Amadora, Janeiro de 2017

FRAGMENTAÇÃO E DISSEMINAÇÃO

Miguel Real¹

Radical nos propósitos fragmentários, *Vermelho*², de Mafalda Ivo Cruz, leva ao máximo limite a explosão das categorias clássicas da narrativa na obra da autora, já patente nos seus livros anteriores, *Um Requiem Português* (1995) e *O Rapaz de Botticelli* (2001), compondo um romance de duas centenas de páginas com os seus estilhaços.

Vermelho é, assim, um romance de destroços, do que fica quando a representação da unidade coesa do texto, da acção, do tempo e do espaço oitocentistas é subvertida e pulverizada por um novo ímpeto estético, uma pulsão de desconstrução, compondo uma nova arquitectónica, construída através da fragmentação e fracturação do texto, no cruzamento aparentemente arbitrário de tempos e espaços, prestando lugar de privilégio menos à realidade social exterior e mais à intuição interior, à percepção mental, aos fios ténues e imensamente subjectivos da reminiscência num processo anamnésico de resgate e reconhecimento dos fundamentos existenciais presentes na memória.

Vermelho é um romance sobre a arqueologia da memória do narrador principal, Tito. O romance possui a suprema fidelidade, não à realidade, mas às impressões egocêntricas da consciência de Tito, que não hesita em confessar que “sim, posso confundir tudo. Os lugares com o tempo” (p. 66), entrelaçar espaço e tempo, subordinando aquele a este (“já estou noutra lugar do tempo”), o que significa que o motor da narração consiste na

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Alameda da Universidade, 1600-214 Lisboa, Portugal.

² Mafalda Ivo Cruz, *Vermelho*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2003.

representação das evoluções e revoluções da consciência, e que, portanto, os “lugares” (espaço) são apenas posições mentais, ordenados segundo “momentos” do tempo.

A representação em *Vermelho* é, assim, subsidiária do tempo da consciência dos narradores, nomeadamente da de Tito, segundo um triplo referencial:

1. um tempo primordial ou mítico: fragmentos textuais relativos à existência do trisavô, Afonso de Amadeus, partido de Lisboa para Cabo Verde no século XIX; a Napoleão como figura heróica europeia da transição entre os séculos XVIII e XIX, e à Bíblia como arquitranso civilizaciona da Europa, motor e fundamento da educação das gerações da família e da reprodução social;
2. um tempo real, o de Tito e de Nina, sua mulher, correspondente ao presente do romance, tempo de degradação, de deterioração dos laços sociais, de putrefacção da dinastia familiar e de abjecção ou aviltamento existencial;
3. o tempo da memória da infância de Tito e de Nina, tecido de instantes e momentos fantasmáticos, presentes unicamente no fio mental da consciência de ambos, recuperados por via de uma anamnese espiritual, que faz contrastar a majestade do passado com o envilecimento do presente e uma total ausência de perspectivas do futuro, o que provoca o desejo de morte em Tito e Nina. Nesta anamnese, as recordações cruzam-se com os desejos, os sonhos diurnos, num delírio que, por vezes, roça a loucura, porém sempre de fundo realista.

Deste modo, se o tempo se estatui como centro e motor da memória e, portanto, como centro e motor da narração, ao espaço é apenas reservada uma referência tópica: Belas/Lisboa e Cabo Verde como horizontes geográficos. O segundo como lugar totémico do apogeu da família, o primeiro como lugar urbano de decadência. Porém enquanto referência tópica, possui a sua influência na narração: Cabo Verde, lugar colonial, perdido no Atlântico, permite o desenho da figura patriarcal de Afonso de Amadeus

como senhor da vida e dos costumes; Belas/Lisboa, como lugar cosmopolita (é introduzida a personagem eslava, provinda de Vilma, na Ucrânia, a partir da p. 51, embora desprovida de relevância na acção), palco de um multiculturalismo acelerado, vulgariza a importância das influências dinásticas, tornando comum e trivial os longínquos descendentes de Afonso de Amadeus no século XXI, nomeadamente de Tito, desembocando numa existência claustrofóbica e putrefacta numa pensão.

Enquadrados naquela tripla concepção de tempo e nesta dupla referência topográfica, os “destroços” que acima referimos como centro da escrita de *Vermelho*, como consequência de uma pulsão de desconstrução estética, revendo os antigos fundamentos do texto narrativo, começam a evidenciar uma outra unidade, não a cronológica, não a temática, não a fundada na caracterização das personagens, não a espacial, não a da unidade de todas as partes, mas a do fragmento e da disseminação: fragmento como síntese, na sua pluralidade, da totalidade do texto, como se cada fracção fosse síntese e cristalização do todo, isto é, da consciência de Tito; da fragmentação nascem as inflexões narrativas abruptas na mesma página, que tanto convocam o tempo glorioso de Cabo Verde como, no parágrafo seguinte, o modelo axiológico e ético da Bíblia, como, ainda, noutro parágrafo, as relações tensas entre Tito e Nina, ou as memórias familiares de Tito; disseminação como técnica literária de propagação de sinais por que a consciência de Tito reage e interpreta duzentos anos de história da sua família.

No entanto, a técnica de disseminação deriva da de fragmentação, ou seja, esta é, entre ambas, superiormente relevante, já que cada fragmento textual condensa um ou vários sinais sintéticos da existência de dois séculos da família de Tito. Semear fragmentos de texto como se semeiam sinais, donde, por cada um, individualizado, singularizado, nascerá, na consciência do leitor, a totalidade caleidoscópica do sentido único decedente da família.

É como se a consciência de Tito fosse uma mónada leibniziana, “sem portas nem janelas”, e, no entanto, replicasse e reagisse a todos os movimentos históricos e existenciais exteriores, imprimindo-lhes o sentido próprio de uma interpretação unicamente mental. Em *Vermelho*, o leitor assiste, como foi referido, às evoluções e revoluções desta consciência

como se se mirasse a si próprio num espelho partido. À sua imagem quebrada e fragmentada no espelho, desprovida de unidade de continuidade, corresponde à representação geral do texto segundo o referido triplo enquadramento temporal.

Neste sentido, não é teoricamente incorrecto caracterizar este romance como polifónico, no sentido de que várias vozes, diferentes e, algumas, até contraditórias, enunciam, através da consciência de Tito ou por esta invocadas, um sentido único para a totalidade do texto, o sentido da decadência da família. De todos os fragmentos, este sentido único, ainda que descompassado e não melodioso, se levanta.

Porque o tempo domina a narração, desvalorizando a acção, não existe propriamente suspense. Ou, no entendimento do leitor, o suspense constitui-se como a totalidade do romance, ou seja, na percepção do modo como desse tempo auroral cabo-verdiano, inscrito no “Livros dos Assentos” pelo trisavô, se passa ao momento presente da degradação e do aviltamento. É uma espécie de avesso da saga: não a descrição dos momentos gloriosos da família Amadeus, mas da sua inexorável e progressiva decadência. Daí falarmos em lenta putrefacção e abjecção do presente familiar, encarnado em Tito.

Como se a família Amadeus tivesse nascida fidalga e nobre, fosse fatora de lei e instauradora de costumes, daí a existência de um “Livro de Assentos”, o então livro oficial dos actos da administração, como se o trisavô estabelecesse uma autoridade medieval nos seus domínios, e desde então estivesse condenada a um progressivo declínio e empobrecimento. Com Tito, no presente da narrativa, não existem mais jóias nem mobiliário clássico para vender e todos os quadros herdados são falsos, desprovidos de valor. Apenas morte espreira. E Tito, profundamente triste, vai ao aeroporto ver os aviões partirem para a ilha do Sal: “... é [há] um sentimento de morte por toda a parte (...) Mas é o medo que reina” (p. 100).

A fragmentação da acção, integrada na segmentação do tempo, e a disseminação de sinais por que se evidencia a história de duzentos anos da família Amadeus acompanham e são indicadores do elemento trágico presente no romance.

Com efeito, desde a instauração em Cabo Verde de Afonso de Amadeus nos princípios do século XIX e do levantamento do “Livro de Assentos”, expressão de uma autoridade medieval sobre os povos, que a família é arrastada para uma impiedosa decadência. A causa deste progressivo declínio reside na forma de vida do patriarca, destruidora das regras cristã de convívio social e instauradora de um livre arbítrio desregrado e pernicioso, mesmo vicioso. Afonso Amadeus, como grande senhor, casa com quatro mulheres brancas, quatro irmãs da ilha de São Vicente, descendentes de uma família nobre portuguesa com mistura de sangue holandês, e enterra-as a todas, uma a uma, consecutivamente. Na sombra, uma sombra muito luminosa, permanece a amante negra, Isaura de Jesus Maria, que lhe dá quatro filhos mulatos. Tito, o narrador principal, de profissão engenheiro civil, casado com Nina, que trabalha num canil, levantando fortes suspeitas de envenenar os cães à sua guarda, é igualmente mulato, condição genética e social de meio-termo, nem branco nem negro, que parece condená-lo a uma impotência social.

Acentuando o geneticismo condenatório, o pai de Tito, José, falecido muito novo, casou com uma criada, Dária, que se teria aproveitado da pulsão sexual do menino de 12 anos para engravidar. Por isso, Leonor, a avó de Tito, chama-lhe preto.

Para cúmulo da humilhação racial de Tito, o seu pai, José, é um mulato albino, como que anunciando desgraça futura e adensando e acelerando de um modo intenso o elemento trágico do romance.

Os quatro filhos mulatos de Afonso de Amadeus e Isaura Maria de Jesus, António, Gustavo, Leonardo e Sebastião, morreram tuberculosos. Tito é descendente de um deles, Sebastião. Ao contrário dos filhos mulatos, todos bastardos, a família enaltece Viriato, um criado preto oriundo de São Tomé.

Deste modo, a situação racial marca a família, como a mesma situação caracteriza a identidade nem africana nem europeia de Cabo Verde. Trata-se aqui de uma alegoria referente à história das ilhas que acolheram Afonso de Amadeus, da sua situação racial, obviada pelo isolamento e pelo povoamento com portugueses e escravas da Guiné.

Neste sentido, a história da família narrada em *Vermelho* constitui uma alegoria à história de Cabo Verde, uma história de pobreza, de iso-

lamento, de cruzamento de brancos dominadores e negras escravas, de aniquilamento de crenças pagãs africanas e de falsa erecção da doutrina cristã, totalmente subvertida pela conduta dos grandes proprietários de terras, como Afonso de Amadeus. A tragédia nasce justamente, por um lado, da discriminação social contida naquela atitude racial e, por outro, desta subversão hipócrita da doutrina cristã, contida na Bíblia, citada continuamente por Tito.

A tragédia não atinge os primitivos senhores das ilhas, como Afonso de Amadeus, aqui isolados, libertos do decoro europeu e do puritanismo devoto, mas os seus descendentes, toda a família até Tito, já à entrada do século XXI, marcados, como na tragédia clássica, por uma espécie de pecado original, disseminado catastroficamente de geração a geração.

Deste modo, substituindo a tradicional intriga na acção e o suspense daquela derivada, cada capítulo constitui-se como um lugar de tensão dramática pelo qual, fragmentária e disseminadamente, se sente adensar a tragédia a que a família se encontra condenada de um modo inexorável. Nada fará estancar a decadência e a putrefacção das novas gerações e a abjecção a que cada elemento individual se encontra submetido, inclusive a existência de Tito que, para além da iminente miséria (tinha-se acabado o dinheiro da herança) e do desejo de regresso aos tempos cabo-verdianos do trisavô (vai para o aeroporto ver os aviões levantarem para a ilha do Sal), de impossível realização, assiste às relações lésbicas entre Nina e Lena, a amante espanhola desta.

Com Tito, tudo terminará – ou não, já que, no final, Nina se encontra grávida e o romance finda segundo uma estrutura aberta, sem certeza absoluta sobre a morte do casal Tito-Nina. Tudo é possível, inclusive uma continuação de *Vermelho*.

O título do romance – *Vermelho* – tem justamente a ver com o elemento trágico, e parece ter sido atribuído a partir de uma citação da Bíblia (não é referido que livro da Bíblia): “Quando os vossos pecados forem como o escarlata, tornar-se-ão como a neve. Quando forem vermelhos como a púrpura, tornar-se-ão como a lã” (p. 128). A frase citada parece referir que os pecados, cometidos contra as prescrições cristãs, de tão fortes e intensos (cores enérgicas: escarlates, vermelho como púrpura), tornar-se-ão presentes e dominantes nas futuras gerações, indiciando à decadência

e ao desastre, porém de um modo subtil (branco como a neve e a lã), ainda que onipotente. Nenhum elemento da família escapará a um destino humilhante (a avó chama “preto” a Tito, vexando-o e envergonhando-o) e inexorável.

2004 – TÍTULO PREMIADO: *Por detrás da magnólia*, DE VASCO GRAÇA MOURA

***POR DETRÁS DA MAGNÓLIA*, DE VASCO GRAÇA MOURA**

Yana Andreeva¹

Autor de um vasto e notável conjunto de obras que se inscrevem em variados géneros, Vasco Graça Moura (1942-2014) deixou um profundo traço na cultura portuguesa das últimas décadas de Novecentos e inícios do presente século, sendo altamente reconhecido sobretudo pela sua produção poética e pelas traduções literárias, mas também pela obra ensaística, a narrativa ficcional, as crónicas e o diário.

Numa extensa entrevista, concedida ao *Expresso* em maio de 2012 a propósito dos 50 anos de carreira literária, Graça Moura assinalava como um dos momentos mais marcantes do seu percurso de escritor a publicação de *Por detrás da magnólia* em 2004 e a atribuição à obra do Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores. Romance tardio, como aliás toda a ficção do autor que se estreia no campo da narrativa já em plena maturidade literária, *Por detrás da magnólia* relata a misteriosa saga de uma família do Alto Douro vinhateiro, desenhando em simultâneo um amplo políptico da história social, política e económica de Portugal desde os tempos da Guerra da Patuleia até meados do século XX.

A narrativa estrutura-se em seis partes, sendo a primeira e a última simetricamente encimadas por um título repetido, “O jogo de xadrez”, com

¹ Universidade de Sófia Sveti Kliment Ohridski. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Alameda da Universidade, 1600-214 Lisboa, Portugal.

a variação de “epílogo”, acrescentada à última parte entre parênteses. Pautado por referências temporais e espaciais precisas, o relato principia num passado próximo que na parte preambular da narrativa se identifica com a infância de Pedro, transcorrida no Porto e em Gouvães em meados de Novecentos e, após um salto temporal, com a atualidade da mesma personagem, transformada num jovem de 24 anos que chega de Paris onde está a preparar o seu doutoramento em História. O título “O jogo de xadrez” encontra a sua justificação no episódio inaugural que refere as peças de xadrez partidas e perdidas por descuido da criança, o que motiva a prenda de anos que a tia Adelaide lhe entrega numa das suas visitas regulares à casa da mãe de Pedro, sua sobrinha, no Porto. Esse jogo de xadrez que o menino Pedro recebe da tia continuará novo em folha, guardado zelosamente numa gaveta, mantendo-se ao longo dos anos quase intacto, como intactos e sem resolução se mantêm vários segredos da família, ocultados durante gerações, entre eles o trágico lance que envolvera no passado Adelaide e Arnaldo e que é silenciado durante décadas, até à revelação final no momento da agonia, que as últimas linhas de “O jogo de xadrez” anunciam. A partir daí o romance vai fazer as personagens avançar ou retroceder como peças de xadrez, brancas e pretas, íntegras ou quebradas, ganhando ou perdendo as partidas no jogo da vida e no tabuleiro da história coletiva da família, da sociedade e do país.

Nas quatro partes que se seguem (“Casamento e mortalha”, “A Casa dos Lemos”, “Azares da República”, “Noites agitadas”), a narrativa efetua um amplo retrocesso temporal para restaurar, partindo do âmago e em sucessivos círculos concêntricos, a memória familiar do conturbado passado dos Lemos e dos Azevedos, historiando o viver de quatro gerações, descendentes dos irmãos Aires Simão e Aloísio da Anunciação Castelo Branco, durante um vasto período que se estende desde a década de 40 de Oitocentos até 1925, ano em que se dá o funesto incidente protagonizado por Adelaide, Arnaldo e a mulher deste, Monique. No breve epílogo que, como antes ficou assinalado, espelha no seu título o momento inicial da narração, confirmando através do caráter circular da narrativa a historicidade e a causalidade da sua ação, esta desemboca na atualidade, em que Pedro assiste ao funeral da tia Adelaide, lembrando o tempo da in-

fância na terra dos avós, em Gouvães do Douro, e as “velhas e esquecidas histórias de família que a tia Adelaide lhe contara e Roberto da Cunha completara”², para assumir finalmente, num tom lírico-elegíaco, a diluição irrevogável da memória do passado que, à semelhança das sombras espetrais dos antepassados, se desfaz na bruma do tempo.

Alguns dos momentos mais relevantes no desenrolar da história da família envolvem o motivo da magnólia, cuja presença intermitente, significativamente avançada no título do romance, assegura certa coesão ao fluxo do viver familiar, apesar das constantes ameaças de dissolução que se tornam patentes em acontecimentos terríveis: fugas, traições, espoliações, ruturas, falências, infidelidades e mortes. O motivo da magnólia é introduzido no capítulo 9, intitulado “Mudar de casa”, da primeira parte do romance, que relata a mudança da família de Alfredo Azevedo Lemos e Hortense, única filha de Aires Simão com descendência própria e avó de Adelaide, para a antiga grande casa dos Castelo Branco na década dos anos 80 de Oitocentos. Associada a sugestões contrárias e que entretanto se contaminam, de perenidade e esquecimento, de pureza luminosa e semiocultação na sombra, de crime e inocência, a árvore da magnólia surge com a sua presença quase mágica aos olhos das crianças no jardim da antiga casa senhorial, projetando numa relação de implicação mútua o dualismo temático entre memória e olvido que desde o início se insinua no romance:

A fachada das traseiras, ladeada a todo o comprimento por um renque de marmeleiros, dava para o jardim, organizado em dois terraços, onde, para lá dos canteiros de roseiras e dalias debruados a buxo, havia uma *Magnolia grandiflora*, elevando-se já a mais de dez metros de altura, com as suas folhas oblongas em densa coroa piramidal, perenemente envernizadas de verde-escuro numa das faces e acastanhadas na outra e, da alta Primavera até ao Verão, com as suas grandes flores, de pétalas delicadamente recurvadas em concha e de um efémero branco de marfim, a encher de sombra, sossego e musicalidade sussurante, aquele recanto esquecido, e semiocultando uma porta no muro do outro lado, a que as crianças,

² Vasco Graça Moura, *Por detrás da magnólia*, Lisboa, Quetzal Editores, 2004, p. 247. Todas as citações que se seguem dizem respeito a esta edição.

mais tarde, chamavam a “porta do ladrão”, nas suas brincadeiras e jogos bélicos³.

É ao pé da magnólia que silenciosamente se celebra, passados muitos anos, já na época da Primeira Grande Guerra, o noivado entre Adelaide e Arnaldo, que marca outro dos acontecimentos decisivos para a evolução da trama romanesca:

Enquanto em Lisboa se discutia acaloradamente se Portugal devia ou não entrar na guerra e confusamente se geria a relação com os ingleses e com os alemães, em Gouvães, Adelaide e Arnaldo tinham resolvido casar.

Tomaram essa decisão depois de longamente terem falado semanas e semanas, ultrapassando o embaraço natural e ainda um tanto ou quanto adolescente da situação, sobre os seus sentimentos recíprocos, dando voltas pelo jardim, namorando entre os canteiros de dâlias encarnadas e cor de laranja, junquinhos amarelos, amores-perfeitos azuis, cravinas brancas; ou sentados, olhos nos olhos, à sombra da magnólia...⁴.

O motivo da magnólia reaparece, fatalmente, no desenlace trágico, em que Adelaide mata sua rival, a mulher que casara com Arnaldo. Provocando a ambiguidade na interpretação do incidente em que perecem Monique e o *chauffeur*, seu amante, Arnaldo afirma no seu depoimento perante as autoridades ter sido ele o autor dos disparos. As consequências judiciais do caso são minimizadas pelas influências da família, formulando-se a versão oficial de um presumível assalto, disparos para o ar com a intenção de só assustar os intrusos e uma queda fatal durante a noite numa escarpa sem barreiras. Veja-se como, no capítulo final do romance, “Dois tiros na madrugada”, cujo trecho se transcreve a seguir, a magnólia surge como figuração do terrível segredo familiar da infidelidade e do homicídio:

Quando ia a passar na grande galeria envidraçada que dava para o jardim, olhou casualmente para lá fora. E foi nessa altura que viu um vulto a saltar o muro do outro lado e depois dirigir-se,

³ *Op. cit.*, p. 71.

⁴ *Op. cit.*, p. 131.

cosido às trepadeiras, até à “porta do ladrão” das brincadeiras da sua infância e tentar correr-lhe o ferrolho. Adelaide não pensou mais nos comprimidos e correu para o corredor, a despendurar uma das espingardas de caça. Tirou dois cartuchos da cartucheira e foi postar-se de novo à janela, que entreabriu devagarinho. A “porta do ladrão” devia estar muito perra porque o vulto fazia ainda um esforço para abri-la sem ruído. Por fim conseguiu. Um outro vulto entrou, enquanto o primeiro encostava a porta apressadamente, semiencoberto pela magnólia. Adelaide pôs a arma à cara, apontou, disparou dois tiros, sentiu o ressalto da coronha, ouviu gritar e desmaiou.⁵

Assim, a árvore da magnólia afirma-se no texto como sinal de uma dupla realidade, a revelar as imagens invertidas da plenitude e da decadência, do fulgor e da opacidade. Testemunhando o transcorrer do tempo humano de várias gerações, a magnólia sugere, mas também encobre os mistérios do passado, pois oculta atrás de si as pequenas portas que conduzem aos recônditos segredos dos corpos e das almas. É fortemente sugestivo que a metáfora que encerra a narração da tortuosa história da família de Pedro seja a da *camera obscura*, pois prolonga num eco direto a multiplicidade de sentidos que o motivo da magnólia projeta ao longo do romance. Ao sair do cemitério de Agramonte, deixando para trás também as recordações da infância que o enterro da tia provocara nele, Pedro reflexiona sobre as imprecisões e a inexatidão das datas, dos fatos e do seu encadeamento no relato desmemoriado e confuso que a velha tia lhe fizera nas vésperas da morte, para concluir:

Mas que importava? Tudo aquilo era agora um amontoado de sombras numa câmara escura cujo âmago não parava de alastrar. A tia Adelaide passara a ser uma sombra entre sombras, ela também a atravessar na bruma aquela porta, fechada e entaipada havia tanto tempo, que se encontraria por detrás da magnólia, se a magnólia ainda lá estivesse.⁶

A luz externa que penetra pela estreita abertura da câmara escura atinge o fundo da sua superfície interna, de material sensível à luz, e

⁵ *Op. cit.*, p. 240.

⁶ *Op. cit.*, p. 248.

então nela se reproduz a imagem invertida dos objetos externos. Apesar de serem imagens simétricas, a imagem dos objetos de fora e o seu reflexo no interior da câmara escura não se podem sobrepor, porque os inevitáveis efeitos da luz e da temporalidade fazem delas imagens diferentes. Percível na sua materialidade orgânica, a árvore da magnólia, há muito desaparecida do antigo jardim, continua a existir na realidade invertida, não material da lembrança. As imagens de fora, ou as sombras do passado que se filtram pela câmara escura da memória, duram e regressam, diferentes. Assim, a realidade do passado, alimentada pela luz da memória coletiva, continua a povoar a consciência individual de Pedro, fertilizando com uma carga mítica e afetiva a sua identidade.

Para compreender *Por detrás da magnólia*, impõe-se referir também a “Nota final”, aposta ao texto ficcional, visto que sugere mais uma hipótese hermenêutica plausível para a (re)leitura do romance. Por um lado, a referida nota aponta para a integração de alguma matéria autobiográfica do autor na tessitura ficcional, na medida em que a obra é perpassada pelo “eco das memórias vividas”⁷ que reproduz vários nomes de família, a espoliação de sua trisavó e das irmãs por um tio padre, o suicídio de seu bisavô, a recordação de um grande solar destruído por um incêndio. Como a nota explicitamente indica, “a acção deste livro decorre em Gouvães do Douro, aldeia do Alto Douro que o autor conhece desde que nasceu, por de lá ser originária a família materna de sua avó materna e onde sempre passou as férias grandes, na infância e na adolescência”⁸. Por outro lado, sugerindo uma interpretação contrária, inclinada exclusivamente para a ficção, o que vem corroborar a dupla estratégia de revelação e ocultação que modela toda a narrativa, a mesma voz autoral, escondida por detrás de uma terceira pessoa discursiva aparentemente neutra, afirma a seguir que “a história contada, as personagens que nela intervêm e as casas solarengas em que o fazem, são meras criações de ficção, sem qualquer correspondência com a realidade histórica, e por vezes, com ligeira distorção da topografia”⁹.

⁷ *Op. cit.*, p. 251.

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

Apesar da ambivalência assim instaurada, não há dúvida que o romance assenta num projeto de valorização da memória coletiva e de homenagem às raízes. A visão de conjunto da história de uma família, que tal projeto elabora ficcionalmente, não esquece o dado imediato, ético, cultural, social e histórico, propondo abertamente um questionamento crítico da história portuguesa, passada e recente.

Pela sua qualidade de texto singular, *Por detrás da magnólia*, de Vasco Graça Moura, lembra-nos que por meio dos atos da escrita e da leitura, consubstanciados na literatura, se realiza uma travessia do humano no tempo e que a obra ficcional pode integrar uma reflexão histórico-antropológica profunda sobre a preservação ou perda de identidade através da rememoração ou do esquecimento.

REFLEXÕES SOBRE O ROMANCE *LONGE DE MANAUS*, DE FRANCISCO JOSÉ VIEGAS

Ferenc Pál¹

Pelo seu tema, após ler os resumos publicitários e conhecer, pelo menos de leve, a obra anterior do escritor, *Longe de Manaus* de Francisco José Viegas parece inserir-se no género policial lusófono, encetado há século e meio em Portugal. Como o romance a quatro mãos de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, o de Francisco José Viegas também escapa às regras clássicas do género. Uma história de uma morte envolvida em mistério: da mesma forma que o mal fadado Rytmel naquela primeira tentativa de policial em Portugal, o Álvaro Severiano de Souza, figura central *in effigie* do romance de José Viegas morre numa alcova deserta, isolada, a evocar os ambientes dos cubículos fechados de Edgar Allan Poe. Mas o primeiro policial português não se contenta com seguir as regras que se vinham cristalizando nas obras do género detetivesco francesas e inglesas. A narrativa que andava em torno de um delito deixaria transparecer passo a passo o talento literário de Eça que com cada vez mais longas divagações românticas ia desfazendo a estrutura tensa do policial e faz “verdadeira” literatura. Eça, afinal, opta neste folhetim, que podia ter sido um policial de quilate, por uma prosa elaborada, artística numa época quando o novo género vai-se afastando dos clássicos critérios da literatura. Tal-qualmente este processo de separação vê-se na obra do francês Émile Gaboriau, que fora o inspirador de Eça e Ortigão. Gaboriau não podendo entregar-se totalmente á narrativa enxuta do policial,

¹ Professor Catedrático. Responsável pelo Centro Científico Brasileiro. Instituto de Romanística. Faculdade de Letras da Universidade Eötvös Loránd de Budapeste.

ao lado desta narra profusa e tradicionalmente – segundo os critérios de uma literatura em sentido clássico – os episódios da vida e os sentimentos dos personagens, como acontece no *L’Affaire Lerouge* ou no *Monsieur Lecoq* no qual escreve mesmo duas histórias paralelas, na primeira narra a história do descobrimento do mistério do ponto de vista de Lecoq, a figura de detetive e na segunda, em forma de um romance tradicional, relata o drama humano acontecido, reatando, no final, habilmente as duas versões.

Em Portugal, talvez por falta de um precursor influente, que podia ter sido Eça de Queirós, a não ser que se tenha afastado da ficção policial enfatizando em longos parágrafos líricos a história dos amores de condessa de W. no seu romance, o género em questão não se aclimatou² apesar de que mesmo Fernando Pessoa tenha apreciado o género, ao afirmar: “Um dos poucos divertimentos intelectuais que ainda restam ao que ainda resta de intelectual na humanidade é a leitura de romances policiais.”³ e escrito algumas “novelas policiais”, publicadas postumamente em 1953.

Assim podia acontecer que o género do policial ficou diluído em Portugal e obras, longe das características do mesmo, como *O Delfim* de José Cardoso Pires podiam ter sido classificadas como policiais e o verdadeiro policial entrasse no palco só sob o final do século XX que Miguel Real no seu livro *O romance português contemporâneo* qualifica como uma época de decadência da literatura, dizendo que “Os autores que privilegiam o mercado reduzem o romance a um esqueleto narrativo”⁴ que afinal, com certas restrições, corresponde ao género policial.

Nesta onda atual da prosa portuguesa nascem obras para-policiais, como o romance de João Tordo, *Memory Hotel* que empresta o suspense do policial e o *Longe de Manaus* que sendo história de uma investigação já no mesmo início nega ser policial, afirmando: “Um romance policial, como se sabe, tem as suas regras. Este não tem”⁵.

² Além de outras fontes, neste caso concreto usamos as teses de Rita Gomes e de Maria de Lurdes Rodrigues Morgado Sampaio, referidas na Bibliografia.

³ Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, 1914?, Lisboa, Ática, 1966, p. 62.

⁴ Miguel Real, *O Romance Português Contemporâneo 1950-2010*, Lisboa, Ed. Caminho, 2012, Kindle Edition, Kindle Locations 443-444.

⁵ Francisco José Viegas, *Longe de Manaus*, Porto, Porto Editora, 2013, p. 8.

Esta advertência, que nos lembra, de alguma forma, as advertências sábias e maliciosas de Camilo Castelo Branco que bem menosprezava o género da novela que cultivava, mas sabia aproveitar o interesse do público formado pelas baratas novelas francesas, seduz e confunde o hipotético leitor de Francisco José Viegas. Na nova época literária, segundo os estudiosos, entre eles o já citado Miguel Real, os romances cada vez mais parecem umas notícias ou comentários jornalísticos e televisivos bem escritos por isso o autor mais requintado há-de apontar uma isca para despertar o interesse do público. Neste caso, este engodo é a referência, bastante ambígua, ao romance policial. Vejamos bem: na frase que serve de epígrafe, o autor oferece um romance policial que afinal não é policial no sentido clássico da palavra, assim o leitor inadvertido, que engoliu a isca, sob o pretexto de uma história detetivesca recebe algo mais, neste caso literatura, como acontecia nos romances de Gaborieau, mencionados acima. Porém, Francisco José Viegas tenta aliar mais intimamente a pura aventura intelectual da investigação e os elementos que fazem da novela um romance, refletindo uma realidade social que normalmente fica fora de uma obra do género policial.

No *Longe de Manaus* aparentemente se trata de uma investigação para descobrir os perpetradores, causas e circunstâncias de um homicídio misterioso seguido de vários outros igualmente misteriosos e aparentemente inexplicáveis. O autor do romance enriquece o primordial motivo *whodunit* – termo inventado pelo jornalista norteamericano Wolfe Kaufman ou seu predecessor Sive Silverman – com os pretextos de *whomdunit*, *whydunit*, abrindo desta forma outras perspectivas para a investigação e também para o romance.

O protagonista, Jaime Ramos é um detetive quase atípico, um inspetor da Polícia Judiciária do Porto, cinquentão, preocupado com a aposentação, bastante medíocre, que no entanto tem as suas manias como compete tradicionalmente a um detetive, é um torcedor do futebol local, tem uma forte inclinação pela gastronomia e pelos charutos que o identifica nas mais diversas situações. Este Jaime Ramos, que segundo as regras dos policiais, há de ter um “Sancho Pança”, tem mesmo dois subalternos que o tratam com um respeito entre benevolente e irónico, investiga a identidade e os motivos da morte de um corpo encontrado num apartamento

portuense totalmente vazio onde não há vestígios de violência nem roubo. O assassinato inicial é seguido por outros assassinatos que matizam a situação inicial e levam o inspetor sedentário a visitar virtual e fisicamente terras longínquas, vários confins do mundo português. É através da narração desta longa viagem, provocada por tentar descobrir os motivos e afinal o causador da morte do Álvaro Severiano de Souza, figura, afinal, tão misteriosa como o seu desaparecimento deste mundo, que a obra de Francisco José Viegas ultrapassa o estatuto cristalizado do romance policial. O inspetor, para descobrir e identificar o perpetrador do homicídio tem de regressar ao passado, a acontecimentos de há trinta anos, havidos na altura da guerra colonial e também viajar ao Brasil onde enfrenta um passado que remonta até os finais do século XIX. Desta forma a investigação policial se transforma numa indagação do passado, questão latente desde há muito para definir o destino luso e ver as raízes remotas dos acontecimentos de hoje. O Brasil e a África Portuguesa são os espaços primordiais do romance de Francisco José Viegas, não em vão começa o romance com uma cena de brincadeira erótica, datada de 1973, cujo significado na obra só o compreendemos depois de lermos grande parte do romance e conhecermos os personagens principais, tal como o sentido do título que no primeiro momento parece enganador ou cativante (do ponto de vista publicitário) a evocar reminiscências vagas e totalmente estranho a um romance policial ou pseudo-policial.

Esta peregrinação virtual e física pelo império português de outrora irmana as intenções do autor com as do angolano José Eduardo Agualusa que com igual ímpeto faz os seus personagens chegarem aos diferentes confins do mundo luso-falante, desejando fundir numa renovada união cultural e linguística estes países tornados independentes politicamente. A relevância do aspecto literário-linguístico é sumamente importante em ambos autores: enquanto que em Agualusa se manifesta um interesse de linguista pelas variações gramaticais e lexicais do português pelo mundo fora, Francisco José Viegas experimenta as hipóteses literárias geradas pela mistura alternada das variantes do português, ou pelo menos a variante portuguesa e brasileira na mesma obra, talvez desejando ilustrar com isso a unidade na variedade, além de dar prova de uma mestria estilística.

Mas esta divagação nos três continentes, no presente e no passado tem um sentido mais profundo: a procura do significado de ser português. Ao passo que Agualusa frisa nas suas obras uma mensagem positiva derivada do luso-tropicalismo, a força dinâmica da presença do português nos diferentes países de língua portuguesa, o pensamento de Francisco José Viegas parece nutrir-se do pessimismo do *Opiário* pessoano dos portugueses que – como diz o poeta: “Não posso estar em parte alguma. A minha / Pátria é onde não estou” – deambulam pelo mundo fora, buscando o sentido da sua existência como se pertencessem a aquele “gênero de portugueses / Que depois de a Índia descoberta / Ficaram sem trabalho.”⁶. Perseguindo o homicida e desenredar as emaranhadas relações humanas, amorosas e de interesses econômicos, o inspetor Jaime Ramos percorre os caminhos destas vidas humanas inúteis, perdidas.

No meio destes destinos esfumados e diluídos não existe a possibilidade de um desfecho bem contornado. Se bem que se encontra o perpetrador do primeiro crime, o assassinato de Álvaro Severiano de Souza, os outros três homicídios, o de uma prostituta de origem brasileira, o da Helena, empregada de um banco de São Paulo e do filho de Álvaro Severiano, Selim cuja figura e procedência também ficam duvidosas e pouco claras até o final do romance, não se resolvem indubitavelmente. Este desfecho de certa forma incerto e deixado para indagações também contradiz as regras do policial que há de ter um remate lógico e inequívoco. Parece simbólico o último episódio do romance, quando rematada a investigação, o inspetor viaja com a sua amiga a fazer umas breves férias: Jaime Ramos, após uma ligação de vários anos pergunta pela sua profissão a Rosa, sua amante.

A criticar o novo género ficcional, os irmãos Goncourt, na plena época romântica⁷ afirmaram que nas obras policiais abunda demasiado o elemento intelectual, e se relega para segundo plano a apresentação dos sentimentos humanos. A partir de E. A. Poe, todos os romances policiais oferecem apenas figuras, caracteres pouco elaborados, que – parece – não

⁶ António Quadros e Dalila Pereira da Costa (org.), Fernando Pessoa, *Obra Poética e em Prosa*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1986, vol. 1, pp. 874-875.

⁷ Nota de 16 de julho de 1856 no seu Diário. *Apud* Keszthelyi Tibor, *A detektívtörténet anatómiája*, Budapest, Magvető, 1979, p. 126.

pensam e sentem além do processo da investigação. Se há divagações, estas servem apenas para ilustrar o modo de razoer brilhante do detetive, como no caso de Sherlock Holmes. Ao contrário disso, no romance de Francisco José Viegas há uma riqueza de elementos considerados supérfluos num romance policial, que surgem de uma forma inesperada. De um lado – e isso seja talvez a influência das preferências do *nouveau roman* pelos objetos ou coisas, como Alain Robbe-Grillet o definiu no *Pour un nouveau roman* ou a mania dos autores do realismo mágico – no *Longe de Manaus* várias vezes se interrompe a ação por extensas descrições e longas enumerações de fatos e coisas que aparentemente (e na realidade) não tem nada que ver com o desenvolvimento da ação, como esta extensa descrição no segundo capítulo do romance, logo depois da cena inicial, que evoca um episódio de Luanda de 1973.

Ainda mal tinha reparado na rua desde que ali chegara: balcões de restaurantes de botecos, lojas de ferragens, um talho, uma padaria com o letreiro a dizer Bombonnière Adonai, os carros que formam uma caravana a descer a rua que dá para o cruzamento onde param os autocarros. Foi aí que o táxi o deixou há seis dias, precisamente. Uma agência do banco Bradesco, uma esquadra da Polícia, o restaurante O Point do Gaúcho, duas lojas de roupa, a rua que dá para o mercado, à direita. À esquerda a rua sobe, há mais um banco, uma loja de disfarces para festas de criança, uma agência municipal de segurança, uma pizzeria com mesas à porta, o letreiro de uma manicure & tratamento de beleza & depilação, um largo onde estão estacionados alguns táxis, a barraca de bebidas Fiel ao Senhor, a banca de jornais & revistas Jesus é Grande, as duas árvores apodrecendo no meio de um passeio que ninguém mais usa⁸

e assim por mais duas páginas. Esta demorada descrição dum ambiente do Porto introduz a figura de Jaime Ramos através de uma apresentação indireta, como se o quisesse caracterizar pelo que ele percebe e vê. Contudo, a isso contradiz que de forma hiper-realista e objetiva Jaime Ramos parece que vê tudo, sem selecionar. Esta tentativa de mostrar tudo – é verdade que de forma lírica, artística algumas vezes – vai para o aniquilamento da estruturação económica e lógica do romance policial onde

⁸ Francisco José Viegas, *Longe de Manaus*, Porto, Porto Editora, 2013, p. 16.

não há nada supérfluo e tem semelhanças com a maneira de narrar tudo profusamente da prosa atual que – ao nosso ver – se deriva, em parte, da tendência para a redundância das telenovelas.

Parece-nos evidente a comparação com este género televisivo cuja influência se detecta claramente no romance de Francisco José Viegas. Em muitos casos a sequência dos capítulos do *Longe de Manaus* evoca a das telenovelas, acabando um capítulo com uma ação interrompida ou uma frase à toa, criando um suspense no leitor, para depois continuar uma ou outra no seguinte capítulo, como na passagem dos capítulos 7 a 8. "... Ou escondido em outro lugar, isso sim, se me faço entender, chefe", remata Isaltino no capítulo anterior. A resposta vem logo no início do seguinte capítulo "A liberdade dos cidadãos, Isaltino. Coisas que tu não entendes..."⁹.

Não apenas o suspense do final do capítulo, truque já conhecido desde que apareceu o folhetim, e que instiga para continuar a leitura, mas também a estrutura rizomática, exposta na teoria filosófica de Gilles Deleuze e Félix Guattari e utilizada largamente nas telenovelas¹⁰, aparece como um elemento importante do romance de Francisco José Viegas. O assassinato de Álvaro Severiano de Souza chegava para um romance policial inteiro, mas seguem-no outros tantos homicídios como já nos referimos, desta forma a atenção se dispersa, e os acontecimentos laterais às vezes ocupam o lugar da trama central. Antes de mais nada porque o autor usa abundantemente o recurso rizomático. Já vimos que ao introduzir um novo ambiente ele recorre a descrições ou antes enumerações profusas, e isso acontece também em cada caso quando surge uma nova personagem. Assim acontece, por exemplo com Helena, que supostamente é a segunda vítima do homicida, por tê-lo entregado pessoalmente o dinheiro no banco, e depois avistá-lo num carro. O autor não se refreia e narra a vida dela, inclusive dedica longas páginas a apresentar a sua relação com Daniela, mencionando, com certeza para espicaçar o interesse do leitor, um suposto matiz lésbico desta amizade entre duas mulheres que não acrescenta nada ao processo de descobrir o assassino e encontrar

⁹ Francisco José Viegas, *Longe de Manaus*, Porto, Porto Editora, 2013, pp. 33-34.

¹⁰ Apud Fürth, Eszter, "Tévéregények. Műfajok között vándorló irodalom", *Árgus*, 2008, p. 2.

razões da sua morte. Mas o interesse pela pré-história do personagem aparece também no caso da prostituta brasileira morta, que afinal nada tem a ver com a investigação, ou no caso do delegado brasileiro, Osmar Santos cuja figura serve de pretexto para narrar toda a história de sua família de imigrantes, e reforça o caráter literário da obra.

Resumindo, podemos constatar que a enorme popularidade do gênero policial e as mudanças nos hábitos da leitura geraram transformações na literatura. O antigamente, do ponto de vista artístico, menosprezado gênero policial, que no início da cristalização do gênero se afastava dos recursos utilizados pela literatura e concentrando-se somente na solução de um crime, com o tempo e com a popularidade, vinha incluindo problemas sociais e humanos, como se pode ver nos policiais escandinavos, tanto em moda na atualidade, e reivindica o direito de ser considerado parte da literatura, nesta época quando nossa concepção da literatura, como a isso nos referimos, se vai alterando. O romance de Francisco José Viegas é um exemplo disso, portando todos os defeitos e virtudes desta evolução.

Bibliografia:

FÜRTH, Eszter, "Téveregények. Műfajok között vándorló irodalom", *Árgus*, 2008: 2, <https://www.academia.edu/9983934/%C3%81rgus_2008_2?auto=download>, consultado no dia 10 de agosto de 2016, pelas 14H50.

GOMES, Rita, *Crimes à moda do Porto, Miguel Miranda e a reinvenção do romance policial*, dissertação de mestrado, apresentada na Universidade de Coimbra, em 2015, <<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/29945/1/VERS%C3%83O%20DEFINITIVA.pdf>>, consultado no dia 2 de agosto de 2016, pelas 18H30.

KESZTHELYI, Tibor, *A detektívtörténet anatómiája*, Budapest, Magvető, 1979.

PESSOA, Fernando, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, (1914?), Lisboa, Ática, 1966.

QUADROS, António e COSTA, Dalila Pereira da (org.), Fernando Pessoa, *Obras Poéticas e em Prosa*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1986, vol. 1.

REAL, Miguel, *O Romance Português Contemporâneo 1950-2010*, Lisboa, Ed. Caminho, Kindle Edition.

VIEGAS, Francisco José, *Longe de Manaus*, Porto, Porto Editora, 2013.

2006 – TÍTULO PREMIADO: *Amigo e Amiga*, DE MARIA GABRIELA LLANSOL

AMIGO E AMIGA – CURSO DE SILÊNCIO DE 2004, DE MARIA GABRIELA LLANSOL

Marcelo G. Oliveira¹

_____ escrevo,
para que o romance não morra.
Escrevo, para que continue,
mesmo se, para tal, tenha de mudar de forma,
mesmo que se chegue a duvidar se ainda é ele,
mesmo que o faça atravessar territórios desconhecidos,
mesmo que o leve a contemplar paisagens que lhe são
tão difíceis de nomear.

Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig I*

Após Vergílio Ferreira, António Lobo Antunes e Agustina Bessa-Luís, Maria Gabriela Llansol, em 2006, tornar-se-ia o quarto autor a vencer pela segunda vez o Grande Prémio do Romance e da Novela da Associação Portuguesa de Escritores, feito que apenas viria a ser posteriormente igualado por um quinto escritor, Mário Cláudio, em 2014. Cinco autores, cinco escritas, cinco percursos que marcam e, até certo ponto, definem os principais rumos do romance português da segunda metade do século

¹ Universidade Europeia / Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Alameda da Universidade, 1600-214 Lisboa, Portugal.

XX. No caso de Maria Gabriela Llansol, um percurso que teve início em 1962, com *Os Pregos na Erva*, publicado no mesmo ano em que Almeida Faria fazia sair o seu primeiro romance, *Rumor Branco*, e um ano antes de Herberto Helder lançar *Os Passos em Volta*, obras que ajudariam a consolidar de forma definitiva o impulso transformador anunciado na narrativa portuguesa na década anterior.

“Esteticista e desconstrucionista” são os termos utilizados por Miguel Real para qualificar as obras desta nova fase do romance em Portugal, obras que radicalizariam

a separação entre tempo e espaço [...], abandonando a pretensão a uma referencialidade semântica direta (o realismo), contestando o postulado de uma inviolável e permanente unidade da consciência do narrador/autor e desconstruindo/reconstruindo as categorias clássicas do romance².

“Modernismo tardio” é a designação que proponho em outro lugar – sem que “tardio” constitua uma referência de caráter epigonal, bem pelo contrário –, argumentando que apenas a partir de 1950 os impulsos transformadores do modernismo e a sua particular configuração temporal³ irromperiam de forma sistemática no romance português, ao contrário do que sucedera noutros países, com as obras de Kafka, Joyce, Woolf, Faulkner ou Musil⁴.

Em relação a este último, aliás, Maria Gabriela Llansol afirmaria no seu primeiro diário, *Um Falcão no Punho*:

Musil e eu interessamo-nos pelo pensamento que se desenvolve e suspende na escrita; a literatura como comércio, abandonámo-la neste cruzar de prados onde nos encontramos por uma circunstância fortuita [...] Liga-nos a aquiescência de que almejar com a escrita não é o mesmo que esbanjar no vazio a palavra⁵.

² Miguel Real, *O Romance Português Contemporâneo: 1950-2010*, Lisboa, Caminho, 2012, p. 95.

³ Inicialmente expressa por Charles Baudelaire em “O Pintor da Vida Moderna”: “A modernidade é o transitório, o fugidío, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável”. Charles Baudelaire, *A Invenção da Modernidade* (trad. Miguel Tamen), Lisboa, Relógio d’Água, 2006, p. 290.

⁴ Marcelo G. Oliveira, *Modernismo Tardio*, Lisboa, Colibri, 2012, pp. 78-83.

⁵ Maria Gabriela Llansol, *Um Falcão no Punho*, Lisboa, Relógio d’Água, 1998, p. 60.

Face à radical contingência do presente, a incessante procura do eterno na escrita, perante a qual as categorias clássicas do romance e a sua referencialidade fundamental necessariamente sucumbem. O que caracterizará a obra de Maria Gabriela Llansol, principalmente a partir de *O Livro das Comunidades*, será justamente a sua exemplar indagação de um pessoalíssimo presente sem um horizonte pré-definido, o seu incessante trabalho sobre o quotidiano, uma escrita que se institui não como representação da realidade mas como renovado processo de fundação do real. Nascendo de um novo encontro, e não de uma correspondência pré-existente, entre a linguagem e a materialidade do quotidiano, o texto emerge como *locus* onde sujeito e mundo convergem, irrompendo naquilo que Llansol designa como “cenas fulgor”, cenas sobre as quais os seus textos seriam “tecnicamente construídos [...] porque o que me aparece como real é feito de cenas, e porque surgem com um carácter irrecusável de evidência”⁶.

A reflexão na escrita sobre a própria escrita será, aliás, uma das características do texto llansoliano. A autorreferencialidade e a autorreflexividade implícitas na designação autoral no âmbito da escrita e o novo tipo de preocupações formais e representacionais que as acompanham – e que levam, em Llansol, ao surgimento de categorias como as de “textuante” e “legente” – são, aliás, marcas distintivas do modernismo tardio, manifestações de uma dialética entre a forma e um conteúdo, em última instância, inassimilável⁷ que se resolverá na obra de Llansol justamente com a escrita de “cenas fulgor”, nas quais a materialidade do mundo e o sentido de uma unidade a ele subjacente serão evidenciados. No caso de *Amigo e Amiga*, o âmbito da obra e o seu carácter fragmentário serão, de resto, explicitados ainda na primeira secção do livro, denominada “O Golpe”:

Estes fragmentos, curso de silêncio de 2004, estão desprovidos de um elo lógico. Eles contêm a maior experiência de dor de uma mulher resistente. Serviram de matéria de ensino oral sobre a ferida da morte nas escolas do vale – e o aberto silêncio envolvente⁸

⁶ Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig I*, Lisboa, Rolim, 1994, p. 140.

⁷ Fredric Jameson, *A Singular Modernity*, London, Verso, 2002, pp. 199-210.

⁸ Maria Gabriela Llansol, *Amigo e Amiga – Curso de Silêncio de 2004*, Lisboa, Assírio

Tais fragmentos aludirão constantemente a essa presença ausente procurada na escrita e a ela subjacente, elo unificador da experiência do texto que na obra se desenrola: “Terá quem fragmenta / uma linha de envolvimento / com o *mudo* / que unifique estas estruturas?”⁹. Como acima afirmado, a incidência da escrita nunca se afastará, contudo, da materialidade do cotidiano – seja ela da casa, da vila ou do jardim, com a sua árvore e as suas flores:

devo atenção às jovens flores preteridas que são a imagem de um ocultamento – o seu. No concreto das horas, sempre um espelho a fender-se em fragmentos frágeis. Os contornos brilhantes se aprofundam até saltar a cor que, quando amanhece, se fragmenta com a atração de imagens frias. A cor, mesmo se eu fecho os olhos e os ouvidos, insiste
 “este é o jardim que a ausência permite.”¹⁰

No romance de luto e de procura da luz que é *Amigo e Amiga*, a presença ausente inerente ao texto llansoliano convergirá com a do amado desaparecido. A ligação manifesta entre os fragmentos, agindo como força motriz da própria escrita, ocorrerá com o retomar da última palavra ou expressão de um fragmento no título do seguinte, um singelo recurso remissivo da estrutura paralelística das cantigas de amigo medievais, nas quais uma voz feminina lamenta efetivamente a ausência do amado. Ainda que composta de “fragmentos”, a obra, na verdade, acaba por revelar um percurso que, do “golpe” inicial, levará à afirmação que empresta o título à quarta e última secção e ao fragmento CXIII – “estou bem” –, onde o processo de “cura” é exemplarmente esclarecido:

uma imagem inflorescente é composta por várias imagens. _____
 se uma cair, as restantes _____ espelham-se, evocando o mútuo, na subida e na queda. [...]
 Se vós, que participais neste Curso sem a autoridade de uma biografia, admitirdes, por hipótese, que a morte é uma *imagem inflorescente* _____ ela será separada da sua unidade devastadora, de

e Alvim, 2006, p. 35.

⁹ *Ibidem*, p. 222.

¹⁰ *Ibidem*, p. 177.

tal modo, que da sua corola em funil cairão folhas florais, com os hábitos de cortes.

Um dos ouvintes imaginosos deste Curso, com que principiei a leccionar-me a mim mesma, perguntou-me se as imagens inflorescentes seriam também *imagens curativas*.

– Que achas?

O ouvinte participativo, que não achava o desenrolar das linhas deste Curso difícil mas, principalmente, estimulante, intuiu logo:

“a rosa da inflorescência – o que a faz rodar –, é o elo da cura e da beleza.”¹¹

Admitida enquanto imagem inflorescente, a morte perde o seu carácter absoluto e passa a ocupar um lugar relativo entre outras imagens. E como será posteriormente afirmado, “há de vir o momento em que a imagem se tornará figura”¹². O conceito de figura, a partir do qual se desenvolverá o de “cena fulgor”, ocupa, na realidade, um lugar crucial na obra da escritora. Ao descrever um momento decisivo do seu percurso, num texto justamente dedicado à “Génese e Significado das Figuras”, Llansol afirma:

À medida que ousei sair da escrita representativa em que me sentia tão mal, como me sentia mal na convivência, e em Lisboa, encontrei-me sem normas, sobretudo mentais. Sentia-me infantil em dar vida a personagens da escrita realista porque isso significava que lhes devia igualmente dar a morte. Como acontece. O texto iria fatalmente para o experimentalismo inefável e/ou hermético. Nessas circunstâncias, identifiquei progressivamente “nós construtivos” do texto, a que chamo figuras e que, na realidade, não são necessariamente pessoas mas módulos, contornos, delineamentos. Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase (“este é o jardim que o pensamento permite”), um animal ou uma quimera. O que mais tarde chamei cenas fulgor. Na verdade, os contornos a que me referi envolvem um núcleo cintilante. O meu texto não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas segue o fio que liga as diferentes cenas fulgor. Há

¹¹ *Ibidem*, p. 159.

¹² *Ibidem*, p. 239. Já o ausente “Nómada”, na realidade, anteriormente advertira: “julga que precisa de companhia, / quando o que precisa / é de material figural / para transformar”. *Ibidem*, p. 49.

assim unidade, mesmo se aparentemente não há lógica, porque eu não sei antecipadamente o que cada cena fulgor contém. O seu núcleo pode ser uma imagem, ou um pensamento, ou um sentimento intensamente afectivo, um diálogo¹³.

Pessoa, frase, animal ou quimera, todos se apresentam como elementos equivalentes na construção de figuras uma vez que, na escrita de Llansol, todos partilham de uma mesma, real existência face à ausente presença que em última instância os une: “Examinei com ele, depois, até ser dia claro sobre a mesa, a hipótese de descobrirmos uma actividade fisiológica textual. Tratamento do texto para que exista matéria, ou tecido, onde o inexprimível deixou falhas”¹⁴. A sua ocorrência numa realidade que nos é apresentada enquanto tal aproxima-as, na verdade, do conceito de *figura* da interpretação tipológica cristã. Segundo o clássico ensaio de Erich Auerbach: “*figura* is something real and historical which announces something else that is also real and historical”¹⁵. Implícito no conceito de figura está, assim, a crença num universo com sentido, no qual os eventos apontam para um significado que os transcende mas cuja importância advém, precisamente, do facto de terem ocorrido¹⁶. A obra de Llansol, contudo, não se ocupará da leitura de um plano divino nos eventos da história e, sim, da escrita de momentos absolutos onde a ausente presença desse “inexprimível” que confere sentido à existência se torna perceptível no inesperado encontro dos seus elementos. A prefiguração inerente à interpretação tipológica cristã, por seu lado, remeteria em Llansol não para a ligação a um passado mas para um futuro: “É minha convicção que as figuras (que, no meu texto, são muitas vezes pessoas históricas do

¹³ Maria Gabriela Llansol, *Um Falcão no Punho*, Lisboa, Relógio d'Água, 1998, pp. 130-131.

¹⁴ Maria Gabriela Llansol, *Amigo e Amiga – Curso de Silêncio de 2004*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2006, p. 239.

¹⁵ Erich Auerbach, “Figura”, in *Scenes from the Drama of European Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, p. 29.

¹⁶ Para uma discussão mais detalhada do conceito de figura no âmbito da literatura, ver também Gabriel Josipovici, *The World and the Book*, London, MacMillan, 1994, pp. 123-130.

passado e, enquanto tais, culturalmente identificáveis) vêm do futuro”¹⁷. Daí que, após o processo de “cura” encetado, o curso de silêncio possa terminar com uma adenda cujo início indicia um final, para todos os efeitos, feliz:

Hoje, terminei o ciclo do dia; e eu cavei energicamente a minha terra; lancei-lhe sementes para o futuro ao prosseguir o rito de ressuscitação para os textos de Nómada que se levantam em torno de um epicentro que é uma obra _____ uma obra comum, exactamente como nós somos uma mó inscrita nos dois lados¹⁸.

Embora eventualmente apontando para um futuro, a atividade figuradora da escrita decorre necessariamente no presente, como indicado pelo próprio tempo verbal que percorre o texto – aspeto que nos leva a regressar à epígrafe do presente ensaio para perguntar se, de facto, *Amigo e Amiga – Curso de Silêncio de 2004* pode ser considerado um romance. Para ajudar a esclarecer a questão, algumas considerações de Mikhail Bakhtin apresentadas no seu clássico ensaio sobre o épico e o romance revelar-se-ão úteis. Segundo Bakhtin, o romance surge quando a “distância épica” que separa o passado narrado do presente, criando uma barreira entre o mundo relatado e a realidade quotidiana dos ouvintes, começa a desfazer-se. Enquanto o épico se baseara na memória e na tradição, o romance passa a ser determinado pela experiência e pelo conhecimento, por uma autoconsciência que leva Bakhtin a afirmar que, nas épocas em que o romance se torna o género principal, a epistemologia se torna a disciplina dominante. A principal mudança, porém, será o facto de o presente passar a ser a temporalidade reinante, uma transformação que implica uma intrínseca valorização do contacto com a realidade quotidiana da qual emerge uma forma radicalmente nova de conceptualizar o tempo:

Therefore, when the present becomes the center of human orientation in time and in the world, time and world lose their completeness

¹⁷ Maria Gabriela Llansol, *Onde Vais, Drama-Poesia?*, Lisboa, Relógio d'Água, 2000, p. 201.

¹⁸ Maria Gabriela Llansol, *Amigo e Amiga – Curso de Silêncio de 2004*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2006, p. 243.

as a whole as well as in each of their parts. The temporal model of the world changes radically: it becomes a world where there is no first word (no ideal word), and the final word has not yet been spoken. For the first time in artistic-ideological consciousness, time and the world become historical: they unfold, albeit at first still unclearly and confusedly, as becoming, as an uninterrupted movement into a real future, as a unified, all embracing, and uncompleted process¹⁹.

Assim, ao desagregar as categorias narrativas tradicionais em prol de uma escrita que se entrega, sem um horizonte pré-definido, a um novo e transformador contacto com a realidade quotidiana, a obra de Llansol, na verdade, mais não faz que retomar o impulso inicial presente na génese do próprio romance, como *Amigo e Amiga*, *Curso de Silêncio* de 2004, ao manter viva a sua tradição transfiguradora, tão exemplarmente acaba por demonstrar.

¹⁹ Mikhail Bakhtin, "Epic and Novel" in *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin, University of Texas Press, 1981, p. 30.

Bibliografia:

AUERBACH, Erich, "Figura" in *Scenes from the Drama of European Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, pp. 11-76.

BAUDELAIRE, Charles, *A Invenção da Modernidade* (trad. Miguel Tamen), Lisboa, Relógio d'Água, 2006.

BAKHTIN, Mikhail, "Epic and Novel" in *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin, University of Texas Press, 1981, pp. 3-40.

JAMESON, Fredric, *A Singular Modernity*, London, Verso, 2002.

JOSIPOVICI, Gabriel, *The World and the Book*, London, MacMillan, 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela, *Um Falcão no Punho*, Lisboa, Relógio d'Água, 1998.

LLANSOL, Maria Gabriela, *Lisboaleipzig I*, Lisboa, Rolim, 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela, *Onde Vais, Drama-Poesia?*, Lisboa, Relógio d'Água, 2000.

LLANSOL, Maria Gabriela, *Amigo e Amiga – Curso de Silêncio de 2004*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2006.

OLIVEIRA, Marcelo G., *Modernismo Tardio*, Lisboa, Colibri, 2012.

REAL, Miguel, *O Romance Português Contemporâneo: 1950-2010*, Lisboa, Caminho, 2012.

2007 – TÍTULO PREMIADO: *A Cova do Lagarto*, DE FILOMENA MARONA BEJA

COM PRESSA... ATÉ À COVA DO LAGARTO

Annabela Rita¹

E Duarte com pressa de partir. De chegar.

Onde?

Fosse onde fosse. Adiante. (p. 191)

Filomena Marona Beja (n. Lisboa, 09/06/1944) conta já com vasta obra ficcional, dividida entre romances (*As Cidadãs*, 1998; *Betânia*, 2000; *A Sopa*, 2004 – Grande Prémio de Literatura DST, 2006; *A Duração dos Crepúsculos*, 2006, *A Cova do Lagarto*, 2007 – Grande Prémio de Romance e Novela APE/DGLB 2007; *Bute Daí Zé*, 2010; *O Eléctrico 16*, 2013; e *Um Rasto de Alfazema*, 2015), contos (*Histórias Vindas a Conto*, 2011, com fotografias de André Beja) e novelas (*Franceses Marinheiros e Republicanos*, 2014, com ilustrações de Maria José Ferreira), obra com público alargado e pontuada por distinções. Atravessa-lhe a ficção uma reflexão sobre a modernidade nacional, em pano de fundo (*As Cidadãs*, *Franceses Marinheiros e Republicanos*, p. ex.) ou através de figuras marcantes e simbólica (caso de *A Cova do Lagarto*).

Sob o título (*A Cova do Lagarto*²), o nome da autora. E o *Buick Roadmaster* negro assente no mapa com o local do acidente assinalado por um círculo vermelho, um círculo azul, da cor dos caracteres do nome autoral,

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Alameda da Universidade, 1600-214 Lisboa, Portugal.

² Filomena Marona Beja, *A Cova do Lagarto*, Lisboa, Sudoeste Editora, 2008. Agradeço à Dra. Susana Vieira a revisão do artigo.

simula o foco no palco, inscrevendo o anúncio em jeito de legenda: “o romance de Duarte Pacheco”³, esse “mítico e misterioso ministro das Obras Públicas, apaixonado pelo seu tempo, que foi buscar Salazar a Coimbra e o acompanhou durante duas décadas, até morrer num desastre de automóvel” (contracapa). A *figura na paisagem* que a contracapa descreve: “O Estado Novo, a transformação urbana do país, com o novo traçado da capital, a modernização e a velocidade ambientes...”. *Duarte Pacheco: The Man who Changed the Face of Portugal*, na expressão lapidar de Lynne Booker⁴.

À partida, a equação nuclear: ficção ou história?, ficção histórica?, história ficcionada?... A fronteira entre ambos os registos estremece e dissolve-se por impulso da velocidade narrativa, da aceleração do protagonista na paisagem, na iminência das fendas temporais por onde vislumbramos outros momentos marcantes da (re)construção identitária nacional e no sombreado do maior contemporâneo político: o “Outro”, designação sonogando-nos o nome subscrevendo os decretos finais, espécie de lápides

³ Duarte José Pacheco (n. Loulé, 19/04/1900 – m. Setúbal, 16/11/1943) foi um engenheiro e estadista português que se tornou figura emblemática da modernização de Portugal pela espantosa obra que desenvolveu em menos de duas décadas. Docente do Instituto Superior Técnico da Universidade Técnica de Lisboa (desde 1924) após a sua formatura, e seu Diretor a partir de 1927, tem determinante ação política (promovendo o regresso de Salazar ao governo) e desempenha cargos políticos desde muito novo (Ministro da Instrução Pública, em 1928), Ministro das Obras Públicas e Comunicações (1932-1936, 1938-1943) e presidente da Câmara Municipal de Lisboa (1938). Foi um decisivo e empreendedor responsável pela renovação urbanística de Lisboa e de Portugal: desde a construção dos edifícios do Instituto Superior Técnico em Lisboa e do primeiro *campus* universitário português, passando pelos projetos da ponte sobre o rio Tejo, ligando Lisboa, pela zona do Beato ao Montijo (1933), e de uma ponte rodoviária (1934), até à transformação da paisagem lisboeta (novos Bairros Sociais de Alvalade, Encarnação, Madreus e Caselas, a Avenida de Roma, a marginal Lisboa-Cascais, o Estádio Nacional, a Fonte Luminosa, o Parque de Monsanto, o aeroporto). Também promoveu uma profunda modernização dos serviços dos Correios e Telecomunicações e no sistema rodoviário de Portugal. Foi responsável pela Organização da Exposição do Mundo Português (1940, Lisboa), marcante na vida cultural da época. Falecido em acidente, tinha sido agraciado com a Grã-Cruz da Ordem Militar de Cristo (1933) e a Grã-Cruz da Ordem Militar de Sant'Iago da Espada (1940).

⁴ Cf. <<http://www.algarvehistoryassociation.com/en/portugal/44-duarte-pacheco-the-man-who-changed-the-face-of-portugal-by-lynn-kingdon-booker>>.

funerárias repondo o princípio de realidade, reinstituindo a humanidade que a vertigem sugara a Duarte Pacheco.

Na ficção histórica inscreve-se a problematicidade das fronteiras e da nexologia fundadora: desenvolve-se nas 'brechas' da História e da Biografia?, como alternativa a elas?, mantendo ambas em plano de fundo, mas reconfigurando-as interpretativamente?... Restam: a intencionalidade da escrita, a ponderação do reconhecimento, o pacto da escrita/leitura... indecidibilidade e indefinição marcam as fronteiras entre ambas as esferas, ficção e história, justificando o 'romance'.

Vejamos o primeiro plano do nosso herói. Visionário do futuro, querendo "mudar depressa" tudo.

Arquitetando uma nova Lisboa:

E a lapiseira de Duarte já rabiscava por cima da planta de Lisboa.

Da carta de Portugal.

Restaurar. Deitar abaixo, fazer de novo.

Fazer. Fazer. Haveria palavra que mais lhe agradasse?

– Venâncio!

Viessem os arquitectos. Os engenheiros. Pintores, escultores. Os outros artistas.

– Vamos repor a Capital!

O Grande Palácio da Cidade, imaginado para o alto do Parque Eduardo VII.

– Keil do Amaral!

Maria Keil, cotovelos fincados nos joelhos, imaginava painéis de azulejo. Ao serão, desenhava diabos.

Os arranha-céus da Praça do Areeiro. Do prolongamento da avenida António Augusto de Aguiar.

– Cristino!

"E, subindo ao lado do Parque, subtrai-se uma faixa para quarteirões residenciais... A venda dos lotes dará para os custos da urbanização", confidência de Luís Cristino a Tertuliano Marques.

Ou a Carlos Ramos. (pp. 154-155)

Impulsionando-a:

Os estudos avançavam.

Já havia programa de edifícios. A Medicina, as Ciências, as Letras.

Programa grandioso, à medida de Duarte. Ele mesmo a desenhar, por cima dos esboços de Cottinelli. A descobrir um eixo monumental. *Universitatis axis*. Viria lá de baixo até uma Praça, que se chamaria “de Dom Dinis”. Continuará até à Porta Férrea. Eis as plantas. (p. 172)

Ou acudindo-lhe com um ‘gabinete de crise’ após um ciclone:

Durante horas, uma tarde inteira, Duarte chamou quem lhe foi possível chamar.

As estradas e os portos, nos outros dias de temporal? O que poderia resistir? O que se perderia? Abastecimentos? Socorros?

Uma folha de papel de cenário colada na parede do gabinete. Riscos a carvão. A lucidez de organizar. (p. 186)

As ordens, via rádio, seguiram para o país e foram cumpridas em dois anos, varrendo os vestígios dos estragos.

A sua ânsia de modernização, de romper com o marasmo, de acabar com a “estagnação” (p. 155), de imprimir movimento na paisagem, expande-se a todo o território:

Pontes, tribunais, uma levada que fosse. Ele sabia sempre do que se tratava. Do que fora combinado. Das razões dos despachos: “Aprovo.” “Dê-se andamento.” “Encurtem-se os prazos.”

Um dedo a empurrar as folhas. “Adiante.” “Adiante.” (p. 153)

Obsessivo, absorvido pela tarefa:

Passou as mãos no rebordo da mesa. Pelos braços da cadeira. Foi como se, por alguns segundos, Duarte não reconhecesse onde estava. (p. 153)

Oculto na paisagem, a figura deixa-se retratar:

Duarte.

O Ministro debruçado sobre a mesa de trabalho, sorrindo. Um cigarro que mal se denunciava. A lapiseira. E a cumplicidade da lapiseira com o sorriso. (p. 189)

Em contraluz temporal, outros retratos evocam, imperialmente, um semiduplo nessa tarefa visionária de reconstrução urbana, de levantamento de um novo mundo: *Marquês de Pombal e a reconstrução de Lisboa depois do terramoto de 1755*⁵, *Retrato do Marquês de Pombal (1766)*⁶, *O Marquês de Pombal entrega aos arquitectos o plano da reedificação de Lisboa*⁷... Muito mais adiante no século XX, a exposição "Lisboa e o

⁵ Aquarela de Roque Gameiro, Arquivo Municipal de Lisboa (AFML – A59742); a fotografia (autoria de Garcia Nunes) da aquarela tem o código de referência PT/AMLSB/NUN/S01254. Cf. "A reconstrução de Lisboa", disponível em: <<http://ensina.rtp.pt/artigo/a-reconstrucao-de-lisboa-apos-o-terramoto/>>.

⁶ Já em período subsequente à reconstrução pombalina, vide o *Retrato do Marquês de Pombal (1766)*, da coautoria de Louis-Michel van Loo e Claude Joseph Vernet; disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/sebastiao_jose_de_carvalho_e_melo>.

⁷ *O Marquês de Pombal entrega aos arquitectos o plano da reedificação de Lisboa...* da autoria de Maurício José do Carmo Sendim (Lisboa, Imprensa Nacional, 1838), disponível em: <<http://catalogo.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?session=U47334822684H.38062&profile=bn&source=~!bnp&view=subscriptionssummary&uri=full=3100024~!195340~!30&ri=1&aspect=subtab93&menu=search&ipp=20&spp=20&staffonly=&term=marqu%C3%83%C2%83%C3%82%C2%AA+de+pombal&index=.GW&uindex=&aspect=subtab93&menu=search&ri=1>>.

Outra iconografia valoriza-o encomiasticamente: *A Sebastião José de Carvalho e Melo, 1º Marquês de Pombal...* (c. 1838), disponível em: <<http://catalogo.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?session=U47334822684H.38062&profile=bn&source=~!bnp&view=subscriptionssummary&uri=full=3100024~!1621832~!10&ri=1&aspect=subtab93&menu=tab20&ipp=20&spp=20&staffonly=&term=marqu%C3%83%C2%AA+de+pombal&index=.GW&uindex=&aspect=subtab93&menu=search&ri=1&addkeys=bkey621832>>.

Vide ainda *Alegoria ao Marquês de Pombal*, de António Fernandes Rodrigues (Brasil, Lusit. inv. et del. Lisb., Étienne Fessard, Paris, s.n., 1758), disponível em: <<http://catalogo.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?session=U47334822684H.38062&profile=bn&source=~!bnp&view=subscriptionssummary&uri=full=3100024~!1700498~!20&ri=1&aspect=subtab93&menu=search&ipp=20&spp=20&staffonly=&term=marqu%C3%83%C2%83%C3%82%C2%AA+de+pombal&index=.GW&uindex=&aspect=subtab93&menu=search&ri=1>>.

E também *Lysia apresenta às quatro partes do Mundo o retrato do grande Marquez de Pombal...*, de Maurício José do Carmo Sendim (Lisboa, na Imprensa Nacional, 1838), disponível em: <<http://catalogo.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?session=U47334822684H.38062&profile=bn&source=~!bnp&view=subscriptionssummary&uri=full=3100024~!1700488~!28&ri=1&aspect=subtab93&menu=search&ipp=20&spp=20&staffonly=&term=marqu%C3%83%C2%83%C3%82%C2%AA+de+pombal&index=.GW&uindex=&aspect=subtab93&menu=search&ri=1>>.

Marquês de Pombal”⁸, p. ex., consagra exatamente esse aspeto da sua ação na vida nacional: a renovação urbana.

Vejam os também o nosso herói iluminando as fendas da História, aproximando-as e cerzindo-as celebratoriamente: os centenários de 1140 e de 1640 unidos numa “festa de fé e exaltação” (p. 154) e com “um plano de obras que tocara a todo o País” (p. 154).

E sempre, sempre, a impaciência febril de avançar (“Adiante!”, “Depressa!”) e a confiança:

– ... e as obras vão-nos correr na perfeição. Acredita!
O encanto de Duarte. (p. 117)

Encanto a que não faltava “consistência”, “determinação” e “ameaça” (p. 236) que o faziam também temido e odiado (cf. p. 236).

Encanto, aliás, vivido pelas diversas mulheres que passaram pela sua vida, mas que a sua obsessão empreendedora nunca deixou adquirir densidade, presença, âncora. Apesar dos rumores e dos sinais de amores ou de ligações, os nomes e as pessoas sucederam-se até que... como na lenda da Dama Recareda, em que o rei Rodrigo (quicá dos visigodos) desapareceu (p. 168), segundo narrativa de Rogério de Azevedo, Duarte lhes fuge no horizonte.

Travejando o edifício ficcional, as datas vão marcando o ritmo da obra, saltando os períodos de menor realização: 1928, 1932, 1936 (pp. 36–37) ... Porém, a insinuação de linearidade colide com os regressos ao mesmo, as antecipações das retrospectivas (assinalando o que não se realizou ou o modo como a concretização foi, depois, perspectivada) e os comentários posteriores de contemporâneos seus, em jeito de vozes *off*, de testemunhos do homem-enigma: entrevistas, depoimentos, testemunhos dos que o acompanharam, ou o viram, ou o seguiram, ou o desejaram... o mosaico fluido dos *flashes* temporais, das pinceladas impressionistas que vão compondo *a figura na paisagem*, na senda da tradição, reconhecendo-a e fazendo-a reconhecer diferente, singular, revolucionária da sua realidade, agigantada nela, figura a velocidade vertiginosa como que fazendo revoltar as folhas de outono anunciando inesperada primavera.

⁸ Realizada no Museu da Cidade; [design] Ribeiro, Lisboa, 1982.

A velocidade contagia a própria narração: os enunciados telegráficos, expurgados de artigos definitos (p. 37) ou de verbo (p. 137), reduzidos à pincelada, precipitam os acontecimentos, reduzindo-os à informação minimalista, desenhando o arco da história, o ciclo que termina na queda do traço, da curva, do trajeto do carro-caneta, encenada no discurso que os funde.

Ainda: entre instâncias e níveis, os saltos perspéticos instabilizam a narrativa. Do narrador para a personagem:

[...] às escuras.

... as lâmpadas agora não valem nada. Temos duas fundidas.

Duarte chegou ao patamar do elevador, conferindo mentalmente os degraus: "...sete, oito."

Mudara para aquele prédio havia pouco tempo. (p. 33)

De uma para outra personagem:

"E enquanto a questão dos novos edifícios não ficar assente..."

"O Lino tem de ir a Berlim!" (p. 32)

Da ficção para uma voz *off*, eco do passado (p. 77) ou da investigação (p. 269). Ou oscilando do par narrador e personagem para entre personagens, a ponto de se confundirem (v. sinais discursivos da p. 191).

Na ficção, tudo termina onde o livro começa: na Cova do Lagarto. O lugar do enigma (título) que a morte resolve e o carro que a fotografia da época revela destruído⁹. Na última viagem, sob a chuva, na inclinação da estrada:

– É este, o desnível de que eu falava... a gente daqui chama-lhe Cova do Lagarto.

Escorregaram os pneus do *Buick*. Pneus novos.

Os travões. A guinada do volante.

Alguns metros em ziguezague. E os troncos das árvores a abrirem a carroçaria do *Roadmaster*. (p. 268)

⁹ Cf. <<http://2.bp.blogspot.com/xD8yprVcvqQ/TmlmmlLjtKI/AAAAAAAAAgk/8b220LB8nb0/s1600/Carro%2Bdo%2BEng%25C2%25BA%2BDuarte%2BPacheco%2B%2528onde%2Bmorreu%2529%255B5%255D.jpg>>.

A última imagem funde impacto e féretro:

Duarte sentiu a dor.
 Mas não compreendeu de onde surgiam as rosas-albardeiras que
 caíram sobre a banqueta. Cobriram o peito de Gomes Amorim.
 As suas próprias pernas. (p. 268)

A lápide são os textos legais reproduzidos, inscrevendo a morte e os nomes, o acidente: Decreto n.º 33:621 e Decreto-Lei n.º 33:514.

Por fim, Duarte distancia-se, tornado “o Pacheco” na conversa reportada entre as filhas do Arqt.º Álvaro Machado, em 2003.

Depois, erguem-se os monumentos, com destaque para o de Loulé, terra onde nasceu, da autoria de Luís Cristino da Silva (arquiteto) e Leopoldo de Almeida (escultor), com a colaboração também graciosa de Barata Feyo, Henrique Moreira, Álvaro Breé, João Fragoso Martins Correia, Raul Xavier, Anjos Teixeira, António Duarte e Euclides Vaz¹⁰, obra cujo histórico foi fixado por Jorge Filipe Palma¹¹ e cenograficamente contornada por um muro com a frase “Uma vida velozmente vivida e inteiramente dedicada ao progresso pátrio” (frase de Salazar, cujo nome foi eliminado do muro em 1974). A letra ficcionou a velocidade destacada e existencial.

Porque só tardiamente sentiu a necessidade de escrever?

Tem autores, portugueses ou estrangeiros de referência?

Sempre escrevi. Aos cinco anos, fui à cozinha copiar a minha primeira palavra: SAL! E logo comecei a criar outras.

Ainda adolescente, publiquei alguns contos no Diário Popular. Depois... Tanta coisa! Viver, aprender, amadurecer... E

¹⁰ Cf. <<http://www.algarvehistoryassociation.com/en/portugal/44-duarte-pacheco-the-man-who-changed-the-face-of-portugal-by-lynn-kingdon-booker>; <http://www.pbbase.com/image/65304089>>.

¹¹ “A Consagração Nacional de Duarte Pacheco – A Construção do Monumento de Loulé” (*Caderno do Arquivo*, n.º 8, 2013), de Jorge Filipe Palma, traça uma cronologia desde a ideia em 1943 até à sua inauguração em 1953 [<<http://www.cm-loule.pt/noticias/5546/caderno-do-arquivo-sobre-construcao-domonumento-eng-duarte-pacheco-apresentado-em-loule.aspx>>].

entretanto, a escrita profissional. Trabalhos técnicos, publicados e divulgados tanto em Portugal como no estrangeiro. E num dia de Verão (em 1996), na cidade da Horta, comecei a escrever As Cidadãs. Foi o primeiro romance que publiquei (Edições Cotovia, 1998). Escritores de referência? Admiro a maioria dos escritores lusófonos. Direi que gosto muito de alguns. Nomes para quê?! Quanto a estrangeiros: Ernest Hemingway, Jacques Prévert e... DURAS! A extraordinária Marguerite Duras.

O que é ser escritor hoje? Que diferenças encontra no leitor de ficção de há 30 anos e no de hoje?

O que é ser escritor, hoje? O que sempre terá sido: escrever! Nos anos de 1930, em Portugal ainda se abordava a literatura muito à maneira do século XIX. Lá por fora já se ia no "Realismo Social" que, por cá, só chegaria depois da Guerra de Espanha e que a "censura" levaria a que se chamasse "neo-realismo". Fomos evoluindo: anos 60-70. Mas direi que só à beira da década de 80 fomos inovadores.

(Entrevista a Filomena Marona Beja¹²)

¹² Cf. <<http://www.cm-sintra.pt/entrevista-a-filomena-marona-beja>>.

2008 – TÍTULO PREMIADO: *A Terceira Mãe*, DE JULIETA MONGINHO

JULIETA MONGINHO E O “VOO FINAL DAS AVES”

Dionísio Vila Maior¹

Julieta Monginho, com o livro *A Terceira Mãe*², Grande Prémio de Romance e Novela APE/IPLB, em 2008, acrescenta-se a um grupo de autores consagrados, igualmente premiados pela APE. Recordo alguns – sempre com risco e críticas consequentes que tais seleções podem desperter: Agustina Bessa Luís (*Os Meninos de Ouro* e *O Princípio da Incerteza I – Jóia de Família*), António Lobo Antunes (*Auto dos danados* e *Exortação aos crocodilos*), David Mourão Ferreira (*Um Amor Feliz*), José Cardoso Pires (*Balada da praia dos cães*), José Saramago (*O Evangelho segundo Jesus Cristo*), Lídia Jorge (*O Vento assobiando nas Gruas*), Maria Gabriela Llansol (*Um Beijo Dado Mais Tarde* e *Amigo e amiga: curso de silêncio de 2004*), Mário Cláudio (*Amadeo*), Mário de Carvalho (*Um deus passeando pela brisa da tarde*), Teolinda Gersão (*A Casa da Cabeça de Cavallo*), Vergílio Ferreira (*Até ao fim* e *Na tua face*).

Ora, conhecendo-se a relação de leitura e de admiração muito próxima de Julieta Monginho com a obra de Herberto Helder, facilmente se compreende a presença de alguns pontos temáticos deste seu livro, *A Terceira Mãe*, onde a Autora terá pretendido, talvez, em última instância, romper com a máxima “mãe há só uma”. Mais do que abarcar a história de três

¹ Universidade Aberta, Departamento de Humanidades / Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Alameda da Universidade, 1600-214 Lisboa, Portugal.

² Julieta Monginho, *A Terceira Mãe*, Porto, Campo das Letras, 2008.

gerações de uma família, trata-se, essencialmente, da história de três mulheres: Rosalina, a filha Filomena e a neta Joana. Assim viaja a figura do narrador, desde os tempos da ditadura salazarista até um tempo bem atual (anotado pelo Ipod, pelo telemóvel, pela tv por cabo, pela Internet...) – viagem esse pontuada por relevantes referências culturais (Pessoa, Camões, Pessanha, Camilo, Shakespeare, Dante, Thomas Man, Rilke, Haruki Murakami, Caravaggio, Cézanne, Renoir, Degas, Kandinsky, Manet, Picasso, Goya, Beethoven, Mozart, Schubert, Strauss, Rostropowitz, Brel, Cecil B. DeMille, Kielowsky, Zbigniew Preisner, James Dean, Tim Burton, Chico Buarque, Rita Lee, John Lennon, Pink Floyd, Paul Simon, Art Garfunkel...). Mais: promove, ainda, a figura do narrador, nessa viagem, constantes reflexões sobre a condição da mulher no reservado espaço familiar e no (não tão visível) espaço social, fazendo assim progredir e avançar a narrativa, manifestando-se em sintonia profunda com essa solicitação, não sem se retirar, também, por vezes, desse artifício narrativo – nunca deixando, contudo, de mostrar (manifesta, ou tacitamente) que pretende, acima de tudo, a reflexão por parte do leitor.

Levada aos quatro anos da casa dos pais, Rosalina vai viver com a Tia Alice, transitando, assim da casa que ela designa de “Casa de Pedra” para a, também por ela designada, “Casa de Colmo”. Aliás, no seu percurso vital, tantas vezes marcado pelo desassossego e por tempos que se vão cruzando, Rosalina acabará por habitar outros espaços, outras casas (a “Casa de Nuvens”, a “Casa de Chita”, a “Casa de Luz”, a “Vivenda Felicidade” [“Casa-Elastico”], a “Casa de Cera”, a “Casa de Tinta” e, finalmente, a “casa chamada casa”). E, nesse transitar de espaços, o narrador, sustentando o texto axialmente na visão de Rosalina, vai emprestando um acervo de intimismos com que essencialmente as personagens femininas vão convivendo, numa cumplicidade não raras vezes marcadas pela solidão. Rosalina sente a solidão pela separação dos seus seis irmãos (Maria do Céu, Teófilo, Célia, José, Afonso e Serafim); mais tarde, sentirá a solidão de mulher mal-amada, ou a solidão a que a incompreensão, pelo outro, dos seus gestos, pensamentos, afetos, lutas interiores, atitudes, cansaços, acabaria por conduzir: morreriam o Pai, a Mãe, a tia Alice; o filho do primeiro casamento, Luís, “afastar-se-ia”; a filha, Filomena, *enfant terrible* (por quem certamente só no fim da narrativa o leitor sentirá outro enlace

afetivo), fugiria da (e regressaria à) casa materna e casar-se-ia com (e fugiria de) Rui. E é Rosalina quem sentirá, definitivamente, a solidão do ser amado, quando Vítor Santos, aquele que viria a ser o seu segundo marido, morrer com cancro; pela primeira vez, Rosalina – para quem a vontade “nunca foi o [...] forte”, antes a “humildade”, a “paciência”, merecendo, aos olhos da filha Filomena, a condecoração com a “Grã-Cruz da Ordem da Renúncia”, ou, “melhor ainda, a beatificação em vida” (p. 97) – experimenta, de forma pungentemente não figurativa, o tormento da separação provocada pela morte do seu estimado, querido e amado (segundo) marido: “Quando o marido respirou pela última vez não foi a alma que se afastou, essa ia ficar. [...] O que abandonou o marido e a abandonou a ela foi toda a superfície do tacto. Não se suporta a vida sem tocar no corpo amado”; e continua o narrador: “Quando o marido respirou pela última vez foi toda a superfície dele que se arrancou da superfície dela, que a amputou da parte de si que às vezes se aquietava. Sentiu o golpe, um arpão a furar-lhe as entranhas e a removê-las” (pp. 185-186).

E, com avanços e retrocessos suaves na narrativa, segue o narrador, dando, nessa viagem, a mão ao leitor, de forma a conduzi-lo ao fulcral dos diferentes fios narrativos, marcados pela presença contínua do *gestus* religioso (as rezas contínuas, o simbolismo do nome, a profunda crença no divino [por Rosalina, pelo filho Luís e pela nora Gina], ao contrário da voz, sempre crítica, de Maria Filomena), das referências cultural, política, social (contextualizadoras de tempos históricos bem definidos), das reflexões sobre a morte, o amor, a injustiça, os ideais humanos, a linguagem, a música. E se é cativante esse andamento assim escolhido e continuamente apurado pelo narrador, não o é menos o andamento que se vai recolhendo na perspetiva das diferentes personagens, que continuamente se vão intertendendo ao longo do (e com o) romance. Por esse meio, com recurso a este cruzamento de *outras* vozes, a narrativa vai evoluindo; por esse meio, com recurso técnico-narrativo à voz outra, se vai construindo uma imagem completa de Rosalina, dos seus receios, dos seus hábitos diários, dos seus sonhos, dos seus receios; por esse meio, apelando à *alteridade* vocal, vai acedendo o leitor aos juízos de valores que o narrador por ela deixa antever; por esse meio se vão caracterizando personagens, encontrando o leitor nesse pretexto o esclarecimento a que o narrador por vezes

se escusa. E também por esse meio a narrativa vai “progredindo”, quando compreendemos melhor algumas personagens: José (o poeta da família, irmão de Rosalina, aquele para quem “as palavras são matreiras” [p. 45], e que à irmã empresta a metáfora dos “pássaros pintados por si próprios” [p. 91]); o tio Celestino (que “tremia ao fazer a continência [...], à voz” de Salazar [p. 32] e que, mesmo morto, comparece, criticando a relação de Rosalina com o “comunista” Vítor Santos [p. 87]); Hipólito (primeiro marido de Rosalina, que só por uma vez conseguirá talvez a benevolência do leitor [quando, depois de morto, e revelando a Rosalina como morreu, lembra-a que até poderia pensar um pouco mais no filho Luís]); Joana (que nunca deixa de alertar Rosalina, a “avó Lina”, para os “inimigos” que continuamente a cercam [aqueles que “estiveram sempre por aí, vigiando-te os pássaros, amarrando-lhes as asas. Deixa lá, Mami, a tua neta há-de ser o teu pássaro melhor” (p. 62)], que mostra o seu profundo amor pela sua avó, a quem um dia pede [fazendo lembrar o poema VIII, do Guardador de Rebanhos, de Alberto Caeiro] para fechar os olhos, porque seria a vez de ela lhe contar uma história antes de adormecer); o vizinho de Rosalina (que mostra possuir por ela uma profunda afeição [platónica?]; que reflete tantas vezes sobre a vida, a velhice, a morte; que lê Rilke e Pessanha; que admira Caravaggio e Beethoven); Filomena (“fúria desintegrada da tragédia” [p. 97], que tanto critica a mãe [“Mãe, ouve-me bem, as pessoas não voam. Ninguém consegue voar, percebeste? As asas que tu pintas não servem para voar, não servem para nada” (p. 33)]); Luís, filho do primeiro casamento (que queria que a mãe “o convidasse a ele peixinho para um mundo maravilhoso” [p. 35] e que, afinal, nunca chega a perceber se as lágrimas da mãe “secam no sorriso ou se o sorriso as esconde” [p. 37]); Diogo (namorado de Joana, que “escreve” à “avó Lina”, pedindo-lhe para o ajudar a melhor compreender o comportamento daquela); Mário (enteado de Rosalina, que se enforcaria com uma das fitas pintadas por Rosalina); Vítor Santos (aquele que, pela primeira vez, proporcionou a Rosalina a ratificação e o reconhecimento identitários [“Vítor ofereceu-lhe um espelho onde cabia inteira. Pela primeira vez viu uma mulher adulta e disse eu. Ou até talvez tenha dito eu pela primeira vez” (p. 118)]).

De todos este combinado polifónico de vozes nunca o narrador se desliga, assumindo um posicionamento pelo qual revela não só um perspicaz,

astuto e criativo domínio da referência espacial e temporal (“Por exemplo: imaginemos que é meio-dia de uma segunda-feira de Julho” [p. 139]; “Talvez tudo tenha acontecido na mesma tarde de calor, como anos atrás acontecera no dia da felicidade. Estabeleçamos uma data: 15 de Agosto de 1975” [p. 147]), como também fino e inteligente humor: depois de, definitivamente, se casarem, Vítor e Rosalina vão viver para a, por ela denominada, “Vivenda Felicidade”. Nessa “Vivenda Felicidade”, nessa “Casa-Elástico” (como também lhe chama), o parecer do narrador fala por si, no que toca ao delinear de um registo que remete para o plano pluridiscursivo e no que à apropriação da mundividência discursiva construída sobre a noção de “pluralidade” diz respeito, fazendo, assim, alimentar a variedade de “consciências” diferenciadas e autónomas de uma conceção pluridiscursiva: “Na Casa-Elástico falavam-se várias línguas. O Espírito Santo pairava rente ao telhado e às vezes traquinava por ali dentro que era uma caso sério. Cada um dos habitantes conseguia entender a língua de alguns dos outros, mas, e nisso consistia a marotice da terceira pessoa da Santíssima Trindade, frequentemente o entendimento suspendia-se, como se em estado de hibernação. Nessas alturas a Torre de Babel parecia atarracada se a comparássemos com a Casa-Elástico esticada até mais não” [p. 139]). Nunca deixando, contudo, de se apresentar como um texto onde a coerência não elimina, antes implicitamente realça, a necessidade de uma conceituação genérica acerca das diferentes instâncias discursivas que viabilizem aquela distribuição dos discursos, *A Terceira Mãe* presta-se à conceituação de romance concordante com os diferentes contextos históricos, percorridos em sincronia biográfica por Rosalina, que vive os tempos da ditadura e os tempos de liberdade (que, note-se, não se esvazia ideológica e literariamente no abril de 74). Com efeito, Rosalina, personagem com a qual a figura do narrador mantém uma relação precisa de distanciamento e de contiguidade, não passa ao lado do acontecimento histórico, construindo-se, pelo contrário, na relação com a vivência (ainda que um pouco desprendida, é certo) exterior; nem ela, nem a maioria das outras personagens (à exceção do marido Vítor) constituem heróis, ou anti-heróis, no “diálogo” com a ditadura. No entanto, verifica-se a abertura para uma outra equacionação adicional, operada sobretudo pelas personagens femininas: a que diz respeito à sua relação não com

o exterior, mas com o seu interior. Essa relação, encontramos-la variavelmente representada na relação da personagem (sobretudo feminina) com a procura da felicidade, busca essa que, recorrentemente entendida como fio narrativo central, assenta na vivência (quase) constante da tristeza: a tristeza perante a dureza da vida; a tristeza sentida por alguém que, desejando a felicidade, não foi porém talhada para ela; a tristeza provocada pelo olhar (perturbador) do outro; a tristeza decorrente da consciência de viver afetivamente de forma indefinida; a tristeza provocada pelo isolamento da própria personagem, ainda que, por vezes, nesse isolamento ela acabe por encontrar a (parte da) sua própria liberdade; a tristeza, natural, com o falecimento de alguém que lhe é querido...

Naturalmente que não se trata aqui nem de apenas sublinhar um conjunto de anotações que conduzem à delimitação de um estado de melancolia recorrente, e que diversamente perpassa pelas diferentes personagens. Mais do que isso, é necessário ter em consideração o interesse que decorre da articulação entre a permanência da dor, da inquietação, do ceticismo, e outra persistência: a que se concentra na procura contínua da felicidade. Esta, ensina-nos Rosalina, existe em fragmentos, com a ênfase especial na essência trágica por que se pauta o seu percurso biográfico. No seu diálogo, ou melhor, diálogos, com a vida, nessa polifônica e complexa manta de retalhos de afetos que a personagem vai construindo para si, Rosalina torna-se, por si, um lugar de desassossego quase permanente, cujos sonhos vão sobrando nas asas que vai pintando em fitas de seda. Essas fitas (que Rosalina pinta sobretudo em tempos inquietos e que representam os seus sonhos, a sua liberdade) podem “prender, atar as mãos, amarrar o cabelo, apequenar os pés até sangrarem como os de uma gueixa”, mas podem de igual modo “levá-la” “com o vento a dar a volta ao mundo” (p. 27); e sempre que a realidade é por Rosalina compreendida, apreendida e matizada euforicamente, as fitas e os sonhos, entendidos como rede que enlaça a ligação de Rosalina com a vida, podem já não fazer sentido; também por isso, na casa significativamente intitulada por Rosalina como “Casa da Luz”, “tanta coisa começou a voar naquela casa que um dia Rosalina atirou as fitas para o lixo. Para quê asas a fingir se estava sempre tudo preparado para voar na Casa de Luz?” (p. 107).

E o simbolismo das fitas (o gesto artístico começa bem cedo, com as ofertas que a Tia Alice lhe fizera em criança) acentua-se ainda mais, se tivermos em conta o perfil metafórico com que esse objeto configura a personalidade de Rosalina (e acaba, também, por limitar negativamente os percursos do enteado Mário e do genro Rui), não deixando de aí se perceber a imagem dolorosa da mulher por detrás das cortinas de uma janela, por detrás das cortinas que o decorrer dos acontecimentos com que a narrativa se vai construindo acaba por revelar. Trata-se, afinal, da imagem de uma mulher para quem o sonho, a boa lembrança e a viagem interior terão sido, ao longo de diversas gerações, a verdadeira liberdade. Pelo contrário, a filha Filomena considera “o amor [...] um estorvo” (p. 219) e ampara a noção segundo a qual o modo de construção e apropriação do *eu* se edifica “enxotando a memória” (p. 217). É neste sentido, aliás, que podemos apreender melhor a relação vital (mais do que a [in]coerência familiar) entre mãe e filha, precisamente quando, num ponto crucial da narrativa, num capítulo todo ele centrado na figura de Filomena, esta acaba por, de forma sintética, atestar o diálogo inconsequente entre as duas, ao desejar “ir além do mundo branco, ao contrário da [...] [sua] mãe que tanto viajou de casa em casa e nunca saiu da mesma nuvem: a que tanto se coloca sob os pés da Virgem nas estampas de Nossa Senhora da Assunção como aparece ao alto dos desenhos das crianças, nunca a esconder o sol” (pp. 217-218). E seguindo este raciocínio, até se poderia dizer que essa relação também é, afinal, pressentida entre Filomena e a sua filha, Joana... A mesma Joana que admira a sua confidente, a “avó Lina”... A mesma Joana que recorda a sua infância com a presença carinhosa da avó... A mesma Joana que “vive” “para preparar a vida” (“não dando a esta confiança”) e que considera a morte apenas “um momento especial, um momento só e pronto”. E porque o sagrado é a revelação da unidade e o humano, a manifestação da fragmentação, Joana foge de casa, atitude fundamentada, todavia, pela voz do narrador:

Rosalina assistiu à desconjunção do polígono familiar como o observador que assiste ao abalo sísmico debaixo de um portal; ia endireitando precariamente os objectos que tinha à mão e contrapondo ao caos as contas do rosário. Manter na mesma casa quatro mulheres em órbitas divergentes é contrário à natureza. Por isso

nada menos estranho que uma delas – a única capaz de olhar simultaneamente o chão e o mundo sem ficar tonta – saísse dali para espaiar e arejar a casa inteira (p. 274).

Naturalmente, ou talvez não, Joana, que foge no “sentido contrário dos peregrinos”, acaba por regressar para junto do namorado, Diogo, mas, acima de tudo, para junto da avó, Rosalina, da mãe, Filomena, e da irmã, Filipa. Não valendo, naturalmente, como indício para um sentido subjacente à imagem de perversidade com que, em absoluto, não se encontra identificada, Joana regressa. E, definitivamente, as quatro mulheres encontrar-se-ão cingidas ao superior *laço* familiar, impulsionadas num abraço final geracional, no qual não será difícil reconhecer que aquele “mundo branco” de que falava Filomena possa permitir, definitivamente, o “voo final das aves”. Juntas, de novo, as três mulheres (avó, filha e netas), juntas três gerações, regressa, finalmente, uma felicidade desejada e procurada, bem lá no fundo, por todas elas; quanto ao “melro” das fitas, esse, “voou para longe, mas deixou o sorriso que, espera-se nunca mais encontrará corpo em desamparo” (p. 275).

2009 – TÍTULO PREMIADO: *Deixem passar o homem invisível*,
DE RUI CARDOSO MARTINS

DEIXEM PASSAR O HOMEM INVISÍVEL, DE RUI CARDOSO MARTINS

Paulo Serra¹

Rui Cardoso Martins nasceu em Portalegre em 1967 e fez carreira como jornalista e argumentista. Foi um dos fundadores do jornal *Público*, trabalhou como repórter internacional e cronista, participou na produção de programas televisivos (*Contra-Informação*) e na escrita de argumentos para cinema. No campo da ficção literária, o autor publicou, em 2006, o seu primeiro romance, *E se eu gostasse muito de morrer*, que se destaca pelo humor negro – a ironia e um certo grotesco estão presentes em toda a escrita do autor –, como forma de retratar um tema sério e polémico, o suicídio no Alentejo. *Se fosse fácil era para os outros* (2012) é a história de uma *road trip*, aparentemente inverosímil, de um grupo de amigos, aparentemente todos eles a fugir de um passado de insatisfação ou desilusão, o que pode levar a desfechos inesperados, pois esta viagem de carro ao longo da interestadual norte-americana parece também uma forma de viverem finalmente a vida em pleno. As situações descritas são, muitas vezes, insólitas ou anedóticas, como que saídas de um filme cómico de série B. Em *O osso da Borboleta* (2014) deparamo-nos com um narrador cujo discurso é quase desconexo, que acompanhamos numa corrente de consciência narrada na primeira pessoa, para melhor identificação com o protagonista ou maior confusão do leitor. O próprio narrador reconhece que os seus pensamentos são desconexos e parecem fugir ao seu controlo,

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Alameda da Universidade, 1600-214 Lisboa, Portugal.

o que leva a uma escrita aparentemente desregrada, onde a oralidade está profundamente vincada. O narrador-personagem é um criminoso que se esconde no sótão de um prédio, onde se diz viverem fantasmas, e que albergou também, durante a Segunda Guerra, outra categoria de “alienados”, isto é, judeus. Mais recentemente, o autor publicou *Levante-se o Réu* (2015) e *Levante-se o Réu outra vez* (2016), dois livros que reúnem as melhores crónicas do autor publicadas no *Público*, resultado de cerca de 700 casos de justiça a que assistiu durante sessões públicas de tribunal, fixando-os num registo literário que oscila entre o cómico e o comovente. Rui Cardoso Martins é um jornalista que escreve como um escritor e é notória a evolução que teve ao longo dos seus romances. Talvez por isso mesmo quando *Deixem passar o homem invisível*² foi publicado em Julho de 2009, venceu o Grande Prémio de Romance da APE da edição de 2010, destacando-o como uma das vozes a ter em conta entre a nova geração de autores. O autor começou a escrever este livro em 2007 e, um ano depois, entregou-o à sua esposa Tereza, já com a frase final. No dia seguinte, a esposa adoeceu com uma gripe e faleceu semanas depois com uma septicémia³. A obra é-lhe dedicada, e faz sentido essa dedicatória atendendo a que este é o mais humano e mais comovente dos livros do autor, como se pode perceber pela relação entre o protagonista António e as personagens que o rodeiam, a mulher, a sua camaradagem com o amigo Serip e o sentimento de protecção e admiração que irá desenvolver em relação a João, o menino escuteiro que cai com ele dentro do buraco e que ele irá fazer por tudo para tentar salvar.

No *incipit*, o autor anuncia que “Cegos são pessoas que não vêem, na minha opinião”, frase que ressoa desde logo o romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, com o *incipit*: “Se podes olhar vê, se podes ver repara”. Esta associação fará tanto mais sentido se considerarmos que enquanto na obra de José Saramago era uma mulher quem guiava os cegos, pois foi ela a única a manter a visão durante essa epidemia global da cegueira branca, na obra de Rui Cardoso Martins é um cego que guia uma criança.

² Rui Cardoso Martins, *Deixem passar o homem invisível*, Alfragide, D. Quixote, 2009.

³ Vide Alexandra Lucas Coelho, “A vida triunfa”, *Ípsilon, Público*, 31 de Julho de 2009, p. 8.

Deixem passar o homem invisível pode ser apresentado, em traços largos, como a história de um cego que caiu por um buraco, surgido após uma forte chuvada em Lisboa, juntamente com uma criança perdida que entretanto resgatara da confusão do dilúvio, e ambos tentarão depois encontrar uma saída por entre os labirintos dos subterrâneos de Lisboa. O livro é constituído por 21 capítulos, todos eles intitulados, e tem ainda um último capítulo designado por “Anexos”, onde o autor, em jeito de brincadeira, inclui três Anexos ligados naturalmente ao desenvolvimento da narrativa, mas que podem perfeitamente ser lidos *a posteriori*, como apêndices supérfluos na medida em que não são essenciais à mesma, pois não acrescentam nenhuma informação pertinente embora revelem uma inovação na composição do texto, da mesma forma que deixam uma sensação de pós-vida, como se a história de facto afinal não terminasse da forma abrupta que iremos abordar mais adiante.

Numa linguagem enxuta e minimalista, o tom adoptado pelo autor é ligeiro e irónico como se percebe logo no primeiro parágrafo do texto: “O céu devia estar cheio de rezas e choros, porque nessa tarde condensou a água de repente e choveu tudo duma vez. Fez-se escuro como a pele dum rato e, minutos depois, largou o peso na terra.” (p. 17). Com esta frase de abertura pode constatar-se a escrita cuidada, esteticamente pensada, bela, capaz de provocar imagens visuais no leitor, mas simultaneamente despida e singela. Nesta passagem relevam-se ainda duas fortes características patentes na escrita do autor: o humor e a oralidade (note-se a contracção oralizante das proposições com os artigos indefinidos em *duma* e *dum*). A partir dessa primeira frase o narrador começa a tergiversar ligeiramente, como acontece por diversas vezes nas suas obras anteriores, de onde resulta a sensação de as suas narrativas serem como um mosaico de diversas pequenas histórias, entrelaçadas mais ou menos casualmente, por vezes anedóticas, que o leitor lê apenas pelo prazer de ler, sem dever esperar da narrativa uma sequencialidade lógica ou coesa: “(...) o que aconteceu a seguir lembrou-lhes as vagas gigantes das marés vivas do Inverno (...)” (p. 17). E o narrador continua, mudando depois de parágrafo, como se o assunto fosse outro, mas referindo-se ainda a essa mesma história associada por comparação ao que os espectadores sentem ao ver a tempestade súbita:

A onda bate na falésia e ergue pelos ares a cana de pesca e o balde das larvas de mosca, puxa o pescador no oleado, estrebuchando como o peixe no anzol, e afoga-o na espuma de iodo. Perdeu-se mais um bom chefe-de-família por aproximação a precipício, mordeu o isco que o mar lhe lançou, queria levar um robalinho para casa e descansar da vida, mas só o mexilhão e o perceve e os limos, e também a lapa, claro, conseguem agarrar-se nesses repuxos traiçoeiros do oceano, porque é ali mesmo que vivem. (p. 17)

Embora este texto possa ser lido em jeito de notícia, a propósito de um pescador desaparecido numa falésia, há também aqui a dita ironia como se pode ver no uso do diminutivo em “robalinho”, no uso livre de expressões coloquiais como “mordeu o isco”, e estabelece-se um claro contraste entre as pequenas formas de vida que se agarram à terra pela sua sobrevivência e o homem, que é levado pelo descuido da força bruta da natureza. Depois dessas divagações que, conforme referido, lançam também o tom ligeiro da narrativa que decorre todavia de forma fluída, a narrativa volta ao ponto de partida – esse momento apresentado de modo impressionantemente visual em que o céu desabou:

No entanto, a chuva na capital nesse dia começou sem brutalidade. Só uma persistência pouco comum, não caíram primeiras gotas, caíram hectolitros de gotas no mesmo segundo, vaga de água doce, uma cascata vertical espremida das nuvens pretas nos telhados. Depressa cresceu para uma parede líquida sobre Lisboa como só uma vez ou duas em cada século. (pp. 17-18)

E apesar do local da narrativa ser inequivocamente Lisboa, conforme se compreende pelo cuidado nas referências topológicas e noutras por menores, a cidade aparece transfigurada, talvez em virtude de se tornar o palco de uma série (im)provável de eventos. O início do livro depressa se torna marcado pelo insólito quando essa sucessão de desgraças resultam da precipitação desmesurada da chuva:

Daí a pouco, os carros andavam com água pelo volante, abrindo sulcos no caminho, até que batiam nos passeios, ouvia-se um som pastoso no granito, os automobilistas abriam as comportas e pulavam pelas sarjetas como fuzileiros nos desembarques de praia, protegendo-se das saraivas. (p. 18)

Essas desgraças serão, no entanto, mais atribuídas à incompetência das autarquias e desgovernação política do que a factores externos de esferas superiores de ordem mágica:

Muitas saídas estavam entupidas com prédios novos, betão, barracas e muros, outras cobertas de lixo, garagens subterrâneas escavadas à noite no leito dos riachos. Numa cave de Alcântara cem carros afogaram-se ao mesmo tempo, num pacto de morte mecânica. / Nos vales de Chelas (...) afundavam-se viadutos e pilastras erguidos no sítio errado por ordem de alguém. (p. 18)

E esta precipitação de desgraças, em que reinam as comparações entre o mundo animal (“autocarros (...) pareciam manadas de baleias desorientadas a dar à costa” [p. 18]); “A linha verde do metropolitano entupiu e a carruagem fez de cobra-de-água, a maior anaconda da floresta perdida” [p. 19]), próprias da desproporção característica do insólito, traz ainda um retrocesso no comportamento dos humanos, levando-os a comportarem-se eles próprios de forma animal ou primitiva, como que cedendo a um mecanismo instintivo de sobrevivência: “Jovens subiram aos jacarandás da Avenida da República e esperaram toda a noite aos gritos, como macacos” (p. 18). Ao insólito alia-se ainda o grotesco, conforme a cidade parece despejar das entranhas tudo aquilo que é invisível porque subterrâneo:

Nas ruas ouvia-se um vômito de pedra, um enjoo hidráulico, canos deitavam água pela boca fora, baratas e excrementos, que outros canos voltavam a engolir, como numa gigantesca festa decadente. (p. 19)

Afinal a população de Lisboa temia ter vivido aquilo que “parecia o fim do mundo e o aquecimento global juntos”. (p. 20)

O real continua a ser narrado a par e passo com o irreal, mas irreal apenas na medida do exagero, até porque é um facto comprovado que Lisboa é, de facto, um caos quando chove demasiado. O tom adoptado para a narração das consequências dessa chuvada torna-se risível, onde o mais sério, digno de ser notícia televisiva (“Um prédio erguido em cima do caneiro de Odivelas abanou, cheirando a gás e curto-circuito, e quinze famílias foram evacuadas por terem escolhido mal o sítio para viver” (p.

19), se entrelaça com o anedótico (“centenas de comerciantes ficaram com dores nas costas, estiramentos e mesmo hérnias discais por súbito abuso de pá, esfregona e balde” (p. 19)). Passada a chuva e as suas funestas consequências, regressa a ordem reinstaurada com os esforços dos bombeiros, e sem mortes a anunciar. “Esperava-se o regresso do céu azul de Portugal.” (p. 20), enquanto os repórteres, por seu lado, esperam como abutres pelo seu ganha-pão: “Os repórteres admitiram dormir uns minutos no carro de exteriores, por falta de novidades mas, por outro lado, se calhar era melhor continuar como toda a gente, em êxtase profissional. Usaram palavras como borbotões, bueiros e gorgolejo.” (p. 20). Contudo o seu trabalho encontra-se ameaçado, quase obsoleto, conforme revelam os tempos que vivemos nesta era pós-moderna e tecnológica, em que qualquer um pode fazer uma notícia e registar um acontecimento em directo: “As melhores imagens começavam a ser negociadas por cidadãos-jornalistas, e os seus telemóveis, numa enxurrada de envios para as televisões. Eram de fraca qualidade mas tinham a característica, muito apreciada, do homem no centro do perigo.” (p. 20). Institui-se neste passo um tom de denúncia social que perdurará na obra e nem aqueles que partilham da classe profissional do escritor-jornalista escapam a críticas pois, mais à frente, no quarto capítulo, é justamente uma jornalista que “entusiasmada” faz um directo onde revela a tragédia sucedida, enquanto o Comandante ainda está a tentar perceber o que se passou, com um vídeo de muito má qualidade filmado pelo telemóvel de um jovem, cuja imagem é repetida “quatro vezes, com música dramática” (p. 55).

Assim, a manhã seguinte ao dilúvio guardava ainda “um mistério” (p. 21), já anunciado no título do capítulo (“Um buraco no chão”), pois aconteceu que nas “costas do Parque Eduardo VII, frente à igreja de São Sebastião da Pedreira, do outro lado dos grandes armazéns espanhóis, abria-se um buraco enorme.” (p. 21). Esse buraco será comparado a um “fosso no chão de Lisboa”, um “alçapão de palco” (sendo esta comparação do domínio do mundo do ilusionismo muito pouco inocente, como se perceberá por causa da personagem do mágico Serip), embora o Comandante operacional dos sapadores bombeiros assegure que foi uma sorte não ter caído ninguém lá dentro.

No segundo capítulo, a óptica narrativa muda e o leitor passa a acompanhar o que António, um advogado invisível, fez no dia da chuvada e da subsequente inundação. E, no final do terceiro capítulo, ao acompanharmos o que sucedeu a António, negam-se as pressuposições do Comandante, pois ficamos a saber que afinal alguém caiu no buraco.

A narrativa desenrola-se num plano de alternância, entre o périplo (ideia cara a outros romances de Rui Cardoso Martins) de António e de João, o escuteiro, nos subterrâneos de Lisboa (e que mais parece representar uma espécie de descida aos Infernos, se bem que haverá sempre um GPS a orientar António ao longo da sua viagem) e os esforços do Comandante que planeia a operação de resgate à superfície, auxiliado pelo melhor amigo de António, Serip, o mágico ilusionista (e por isso mesmo o próprio nome é um anagrama, podendo ler-se como “Pires ao contrário” (p. 103)). A narrativa alterna ainda entre o tempo presente e passado, com constantes analepses que prefiguram como foi a vida de António, apresentando-nos momentos como quando conheceu a mulher, o amigo Serip, como evoluiu a sua carreira, etc.. Analepses estas que são provocadas pelo constante recordar de António, invocando a sua vida passada enquanto prossegue a sua viagem pelos subterrâneos.

A condição de António, para não dizermos simplesmente a sua cegueira, não foi congénita, como se indicia logo de início: “António tentou lembrar-se da cor azul. Em silêncio, imaginou as coxas redondas dos romanos, grossas como as dos futebolistas. Não esquecera as pernas da colecção de cromos de futebol, décadas atrás” (p. 25). Mais à frente, a personagem elucida que só teve “sete verões luminosos na vida” (p. 70). Ao longo da narrativa persistirão constantes recorrências de velada alusão a “*daquilo* que aconteceu *naquele* dia” (p. 25) até que finalmente se revela plenamente o que sucedeu a António (pp. 148-149). Talvez por ter ainda nítida essa memória da visão e das cores, António tem esse hábito descrito como bizarro de “gostar de arte e ir a exposições” (p. 23), sendo aliás auxiliado pela mulher que “desenvolvera um método rápido que permitia, em duas ou três frases, mostrar-lhe o ambiente geral dum edifício” (p. 24).

A obra inscreve-se, conforme mencionado, nos já designados tempos da nova tecnologia, tecnologia essa que aliás facilita a vida de António,

pois será através de um GPS que ele se consegue orientar nos subterrâneos. Essas marcas de contemporaneidade imiscuam-se na linguagem utilizada, decalcada da era digital, como quando António trabalha no seu computador com leitor de voz, o que lhe permite ouvir os relatórios por si escritos, enquanto escreve mensagens de texto à esposa:

Depois carregou imprimir, enter, e enquanto esperava enviou um SMS à mulher, / não venhas buscar chego hora / jantar querida depois explico beijo / um dia começo a escrever n em vez de não, e dps, krida, e bjs, como toda a gente, pensou, mas ela não poderá fazer o mesmo, o sintetizador do telemóvel baralha-se com abrevia-turas e códigos que mudam a toda a hora, na língua apressada dos jovens. (p. 29)

Contudo, António também partilha dessa linguagem apressada, como se pode verificar nas suas mensagens concisas, com supressões, e sem pontuação. Nessa mesma linha de aproveitamento das interferências e ruídos do quotidiano inseridos no discurso da narrativa temos a citação da gravação de uma mensagem de voz: “o número que ligou não está disponível deixe a sua mensagem quando ouvir o sinal” (p. 54).

Outra particularidade curiosa desta narrativa é o aproveitamento de diversos tipos de texto, havendo uma certa inovação na forma gráfica como esses textos estão inseridos na narrativa, como, por exemplo, o esquema que um médico desenha a explicar a atrofia óptica de António (p. 164), a indicação da existência de Anexos “(ver Anexo 1)” (p. 170), a capa de um livro de 1871 sobre a canalização e sistema de esgotos da cidade (pp. 178-181), anúncios de restaurantes e de montras (pp. 213-215), etc.. Na tessitura tipo mosaico desta narrativa (marca característica das anteriores narrativas) entram ainda, por vezes, pequenos fragmentos de texto puramente informativo feito de um pouco de cultura geral e de dados que se supõem verdadeiros: “- O cérebro dos taxistas desenvolve áreas específicas no lobo frontal, que supervisiona tudo cá dentro, mas também no cerebelo e no parietal para decorar a localização das ruas. Fizeram um estudo dos cérebros nos táxis de Londres e eles armazenam, em média, 12 mil artérias e a melhor maneira de chegarem a cada uma de qualquer ponto da grande cidade” (p. 33). Existem diversas situações em que

nos diálogos, nomeadamente em torno da personagem de Serip, existem desvios e se introduzem pequenas narrativas de histórias aparentemente desconexas em jeito de demonstração de que o acto de contar uma história puxa sempre o contar de outras histórias. Ana Cristina Leonardo referiu-se a estes aspectos da obra como um “gosto moderno pela fragmentação” e uma “inclusão de corpos estranhos, não literários, que jogam com tipografia distinta e reforçam o artificialismo, ou o distanciamento narrativo”⁴. Mas é também esse mosaico na tessitura narrativa que nos leva a crer que afinal a vida é feita de histórias, que nos guiam, que nos salvam, que nos empurram para mais um dia, pois é a contar histórias que António, um invisual, guia João através da escuridão de uma cidade invisível feita de túneis, que acabam sempre por interligar todos os caminhos, da mesma forma que as histórias aproximam as pessoas.

A oralidade patente na narrativa é muito forte e apesar de este livro não ser narrado na primeira pessoa como as outras obras do autor, adopta-se o registo de uma corrente de consciência em que os pensamentos de António são reproduzidos livremente, levando o leitor a acompanhar muito daquilo que se passa então, e que sucedeu no passado, através dos seus olhos ou, melhor dizendo, da sua memória, pois nem sempre é clara a transição entre a voz do narrador e o discurso livre do pensamento da personagem. O próprio protagonista justifica de alguma forma o caudal da sua torrente livre de ideias: “João, não me estás a ouvir porque eu falo dentro da cabeça, treinei desde pequeno porque os cegos tendem, ao contrário do que se pensa, a ser faladores e expansivos em demasia” (p. 206).

Além de outras marcas oralizantes que denotam uma linguagem corrida e por vezes um certo coloquialismo, como a contracção das proposições com os artigos indefinidos, o uso de expressões idiomáticas, por vezes indícios de palavrões (“filho da...”, “porca miséria”), temos ainda o uso de vocábulos italianos no discurso de Serip, o mágico italiano amigo de António, a supressão de vogais em certas palavras, o uso do Ok, a indicação de gargalhadas (“– Ah, ah.”) e a reprodução de outros sons (“cof”), como se se tratasse de uma banda desenhada, e o uso de onomatopeias,

⁴ Ana Cristina Leonardo, “Não há duas sem três”, *Actual, Expresso*, 25 de julho de 2009, p. 32.

ou ainda as pequenas adendas explicatórias que o narrador acrescenta aqui e ali, sem qualquer motivo aparente, se não o de provocar humor: “entrou o homem da Protecção Civil, que fora jantar (bife à portuguesa, estava bom)” (p. 180). Existem ainda outras particularidades no grafismo do discurso como o uso de reticências a indicar silêncios das personagens, no que deveriam ser três falas seguidas.

O humor persiste ao longo da obra, principalmente quando se entra em trocadilhos e mal-entendidos a propósito das coisas ridículas que se podem dizer a um invisual. É aliás importante ressaltar a seguinte passagem em que se reflecte sobre o estatuto ou papel do humor: “António era da opinião de que o humor não é aligeirar, é aprofundar. António também apreciava humor negro, um hábito que lhe vinha das crueldades da vida.” (p. 24). Note-se desde logo como é apresentado o protagonista: “António, também conhecido nas suas costas por aquele advogado que é cego, ou aquele advogado invisual, ou aquele ceguinho que tirou advocacia, depende de quem o via e a que distância” (p. 23). O autor aborda assim um tema delicado, que é o de uma sociedade ainda pouco apta a aceitar os que acha “incapacitados”, como se pode ver pela atitude da família da mulher de António: “Helena casara com António numa história atribulada com a família dela, que evoluiu mais dum ano e meteu pânico, denegação, lições bem-intencionadas, conversas de envenenar a vida inteira, e depois terminara bem graças a Deus (era católica).” (p. 24). António é apresentado sem falsos pudores ou moralismos, sendo a própria personagem imbuída de uma atitude descontraída e descomplexada perante a sua condição. Note-se quando ele pretende comprar um GPS e face à hesitação do vendedor no tratamento da sua pessoa acaba por ser muito directo: “é triste, mas ao mesmo tempo tem algum interesse, acho eu: que num mundo tão perigoso e injusto tenham inventado este aparelho que serve pessoas como o senhor. Pessoas... invisuais que... – Diga cegos, cegos está bem.” (p. 33).

Há ainda um levantamento bastante completo em torno de certos lugares comuns relacionados com a palavra cego, desconstruindo-se por vezes certas expressões e provérbios, além de ligeiros trocadilhos e mal-entendidos que originam situações cómicas: “A equívocos os cegos prestam-se muito” (p. 203). O próprio título da obra advém de um episódio

caricato: “Ainda me rio. Eu descia uma rua apertada, cheia de gente, e uma voz, uma mulher, falou alto, solene, como se anunciasse a passagem dum rei, dum presidente, dum autarca ou presidente de clube, bom, alguém que valesse a pena neste país. / – Deixem passar, deixem passar o homem, que é invisível!” (p. 194). António tenta explicar a João, a propósito da história do Homem Invisível, que a mulher queria dizer invisível mas ainda assim coloca o dedo numa ferida social: “há muitas formas de ser invisível e, ao contrário do que se pensa, ser invisível não é superpoder, é também uma superfraqueza...” (p. 194), enumerando seguidamente exemplos como mulheres escondidas por detrás de muros e lenços, os escravos e os negros. E assim parece lançar-se um dilema estranhamente lógico mas bastante pertinente: será que há de facto pessoas invisíveis numa sociedade ou será o mundo que se tornou invisível face a certas situações que prefere negar por completo, ao nem assumir a sua existência? Contudo, a sociedade também pode apresentar o reverso da generosidade desmesurada, como o episódio supostamente ocorrido a António, ainda acerca de histórias anedóticas, que se assemelha ao do escuteiro que ajuda a velhinha a atravessar a rua sem ela querer, apenas para cumprir uma boa acção.

António, quem sabe na peugada da sua congénere justiça que é igualmente cega, trabalha no Fundo de Garantia Automóvel e trata de acidentes automóveis em que o condutor não é portador de seguro, nem sempre sendo completamente isento na redacção dos seus relatórios: “Nem sempre o chefe dele gostava das suas conclusões e rebatia, às vezes no limite da decência, os relatórios de António financeiramente desvantajosos para o Estado e justos para as vítimas.”, demonstrando “mais coração do que racionamento de recursos” (p. 28). Todavia, é também devido à pressão do chefe que António tem mesmo de adulterar um pouco o tom ou as conclusões dos seus relatórios, em detrimento das vítimas. Já perto do final do livro, António recorda um pesadelo que teve certa noite, pesadelo esse que não é mais do que uma retrospectiva da sua carreira e do “que tinha feito no tribunal desde o estágio, para começar a vida, ganhar dinheiro” (p. 206), dando origem ao rememorar de uma sucessão de episódios de casos de tribunal que António terá defendido, independentemente da (não) inocência dos arguidos pois, pensa ele para consigo, a “tua função era

defender o interesse do Estado, e para ti defender o Estado era defender os cidadãos indefesos, dizem que há países em que é assim, não é o caso de Portugal.” (p. 209). Depois do estágio, trabalhou num *stand* automóvel, até que lhe surge a oportunidade do Fundo de Garantia Automóvel e, depois, “a promoção”, até chegar ao caso do “homem da porta do carro aberta do lado contrário: alguém abriu a porta traseira do lado da estrada, um camião despistou-se e levou-o mais à porta”, enquanto o homem atava o cinto de segurança da cadeira do filho (p. 209). Só páginas depois (p. 221), mesmo antes do desfecho final da nova catástrofe que se precipita sobre Lisboa, é que se revela o volte-face que une ainda mais proximamente António e o João, esse menino órfão que perdeu o pai num acidente de automóvel, pois terá sido António quem evitou que fosse paga à família, a mulher e o filho, uma indemnização. É como o desfechar de uma justiça cega e irónica, em que “Deus escreve certo por linhas tortas” ou, neste caso, o autor corrige os factos como lhe aprouver e diz de sua justiça.

Como foi referido no início, as críticas por parte do autor-narrador às mais diversas instâncias são aliás recorrentes e acusam um certo activismo social de denúncia e de fazer justiça à sua maneira, como testemunha, como uma voz que chega a um certo público, da mesma forma que António procura ajudar as pessoas dentro do âmbito restrito da sua profissão ao tentar amenizar certos relatórios. Essas críticas terão os mais diversos alvos, mas incidem em particular (e relembre-se o conjunto de crónicas que o autor publicou posteriormente) sobre a religião bem como sobre a justiça portuguesa, que parece ser efectivamente cega, como explica Serip numa das suas torrentosas diatribes:

(...) as leis acabam por ajudar sempre os que têm dinheiro, anulando o trabalho dos poucos juízes honestos que tentam furar este ciclo vicioso, e que ainda por cima têm que lutar, nas suas carreiras, contra a progressão dos colegas incompetentes que são filhos de outros juízes, mas que, claro, metem as cunhas para os seus descendentes cábulas serem os escolhidos nos concursos para os melhores lugares de magistrados que há lá entre eles, formando-se assim verdadeiras castas hereditárias de ignaros e desqualificados, geneticamente vulneráveis à corrupção. (p. 109)

a narrativa parece ser bastante autoexplicativa quanto à sua natureza, pois leia-se as palavras de Serip quando explica que “em muitos sítios da cidade havia um problema crónico de imundícies”:

É escatológico, mas faz sentido: desde ontem estamos a viver uma espécie de dilúvio bíblico. / (...) – Um trocadilho. Escatologia é ao mesmo tempo... falar em cocó... mas também é teologia, o que vai acontecer ao mundo depois do fim do mundo. (p. 185)

Aliás, se antes se referiu que o final do livro nos deixa na incerteza basta regressar a meio do livro para se descobrir o que afinal acontecerá: “o Grande Terramoto do século XVIII, isto é, o penúltimo, o que antecedeu o Mega Terramoto que arrasou Lisboa em meados do século XXI.” (p. 89).

Movido pela culpa do papel que desempenhou no processo do pai de João, ou simplesmente face à surpresa e maravilhamento que sente perante esse ser fabuloso que é a criança, “Raio do miúdo, é extraordinário. Não sabias que as crianças podiam ser estas criaturas maravilhosas, não sabias mesmo.” (p. 91), António tenta mesmo declarar a João como o ama e a perfilhá-lo de coração: “é mesmo contigo que estou a falar, Deus, é a sério o que te vou pedir, dá-me mais uns segundos, dá-me mais um minuto para eu dizer a esta criança como a amo e a seguir dá-me a morte que te apetecer” (p. 221). Porém, ironicamente, num daqueles golpes do destino, não cego mas surdo a preces, António parece não chegar a ter tempo de lhe dizer aquilo que sente pois é justamente então, nesse minuto decisivo, que se precipita nova (e derradeira?) catástrofe. Contudo, a última frase do romance deixa ainda uma nota de esperança no porvir: “António, por muito que lhe custasse, por mais que estivesse errado, continuava a acreditar.” (p. 222). Além de que a inclusão dos três anexos, que constituem o capítulo seguinte, configuram ainda essa ilusão de uma história não terminada.

Bibliografia:

MARTINS, Rui Cardoso, *Deixem passar o homem invisível*, Alfragide, Publicações D. Quixote, 2009

Bibliografia Crítica

COELHO, Alexandra Lucas, "A vida triunfa", *Ípsilon, Público*, 31 de Julho de 2009, pp. 7-11.

LEONARDO, Ana Cristina, "Não há duas sem três", *Actual, Expresso*, 25 de Julho de 2009, p. 32.

UMA VIAGEM À ÍNDIA E SABEDORIA

Pedro Quintino de Sousa¹

A Índia prossegue como símbolo de aprendizagem espiritual e sapencial. Ler *Uma Viagem à Índia* como busca de sabedoria (e de escrita sapencial) pede três reflexões centrais: primeiro, uma breve definição de Sabedoria; segundo, uma revisão sintética da relação da tradição literária portuguesa com o Oriente; terceiro, problematizar a Sabedoria (ou a busca de Sabedoria) na obra tavariana.

I

O agenciamento teórico da Sabedoria acontece nos provérbios, nas alegorias, nas máximas e nos enigmas; a prática da Sabedoria pertence aos pais, aos anciãos e a Deus como mestre supremo – no fundo, o homem que pratica a Sabedoria busca a semelhança a Deus. A Sabedoria teológica representa o conhecimento absoluto de Deus como conhecimento ordenador de todos os saberes e atividades. A Sabedoria filosófica apresenta definições várias: Pitágoras equivale filosofia e sabedoria, Platão define sabedoria como princípio teórico-prático, Aristóteles e S. Tomás de Aquino como princípio especulativo-contemplativo, Descartes como conhecimento de todas as coisas, Leibniz como conhecimento de todas as coisas e domínio na arte de aplicar o conhecimento, autores do Egito, Babilónia e China como prática do bom senso e, por fim, a Índia como princípio

¹ Universidade do Algarve. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Alameda da Universidade, 1600-214 Lisboa, Portugal.

especulativo associado ao Vedas. Para a leitura de *Uma Viagem à Índia*, interessa a filosofia continental de Kant onde a Sabedoria representa um ideal nunca alcançado na vida prática ou de Schopenhauer onde a Sabedoria se define por um *anti-querer-viver*: ao contrário da filosofia em *Uma Viagem à Índia* – e aqui se inicia a falácia da busca sapencial tauriana –, a Sabedoria não se alcança na execução do movimento ou da velocidade nem tão pouco na viagem como forma de ensimesmamento. A Sabedoria, pelo contrário, obedece a um processo, sim, de ensimesmamento, mas em consonância com a ponderação lenta da vida humana.

Harold Bloom², numa perspectiva literária, confia à Sabedoria a capacidade de “esclarecer traumas resultantes do envelhecimento, da recuperação de uma doença grave e da dor causada pela perda de amigos queridos.”³ A Sabedoria constitui uma aprendizagem cognitiva e emocional que desconsidera a euforia epistemológica como forma de apreensão e evolução no mundo. Harold Bloom define a sua crítica literária como busca ou mediação do fulgor estético, da força intelectual e da sabedoria: contra a *Escola do Ressentimento*, o crítico afirma ainda que o “espírito regressa sempre às suas exigências de beleza, de verdade e de inteligência.”⁴

II

Álvaro Manuel Machado⁵ define a relação portuguesa com o Oriente como criadora de um mito espacial onde os Descobrimientos abriram a Europa renascentista ao mundo. O autor recorre a Eduardo Lourenço⁶ para logo se referir ao Oriente mítico, ou seja, à projecção da identidade portuguesa para fora de si mesma e para fora da consciência de um império perdido e irrecuperável. A tradição literária portuguesa-orientalista

² Harold Bloom, *Onde Está a Sabedoria?* (trad. Miguel Serras Pereira), Lisboa, Relógio d'Água, 2003.

³ *Op. cit.*, p. 15.

⁴ *Op. cit.*, p. 15.

⁵ Álvaro Manuel Machado, *O Mito do Oriente na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

⁶ Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, 2ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1982.

marca a ausência do país do discurso histórico decisor: “Os mitos históricos são uma forma de consciência fantasmagórica com que um povo define a sua posição e a sua vontade na história do mundo.”⁷ *O Mito do Oriente na Literatura Portuguesa* identifica as representações e presenças várias da Índia no imaginário português: João de Barros, Camões e Diogo do Couto escrevem a Índia como “plenitude perdida”⁸; Fernão Mendes Pinto define China como civilização superior (perante a degradação material e moral portuguesa); Antero de Quental encontra no Oriente um refúgio intelectual e filosófico; Wenceslau de Moraes cria o orientalismo enciclopédico e didáctico; Camilo Pessanha e António Patrício criam um orientalismo de harmonização entre o passado histórico português e estados de interioridade quase absoluta; Almada Negreiros usa o imaginário oriental como forma de “esoterismo de aprendizagem modernista e sensacionalista”⁹; Fernando Pessoa, como Camões antes de si, constrói sobre a Índia um imaginário nostálgico e um sentimento de plenitude irrecuperável. Álvaro Manuel Machado revê na falácia oriental a falácia do espírito renascentista e da harmonização enriquecedora entre Ocidente e Oriente.

Eduardo Lourenço¹⁰ define *Uma Viagem à Índia* como revisitação paródica do mito cultural e literário do Oriente. A distinção fundamental entre o oriente renascentista de Camões e o oriente pós-modernista de Tavares consiste na consciência da literariedade: embora *Os Lusíadas* apresentem já um trabalho significativo de intertextualidade, *Uma Viagem à Índia* constitui-se como obra de ficção absoluta. Eduardo Lourenço afirma existir na obra de Gonçalo M. Tavares uma “consciência aguda da sua ficcionalidade”¹¹ reflectida no universo textual remetente para Camões ou Joyce, por exemplo. Mas persiste a questão material e metafísica: que Índia busca Bloom?; que Índia pode Bloom esperar? A Índia da regeneração e plenitude espiritual? A Índia real e pós-moderna do ruído,

⁷ António José Saraiva, *A Cultura em Portugal – Teoria e História, Livro I – Introdução Geral*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1982, p. 118.

⁸ Álvaro Manuel Machado, *O Mito do Oriente na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983, p. 12.

⁹ *Op. cit.*, p. 13.

¹⁰ Eduardo Lourenço, “Uma viagem ao coração do caos” in Gonçalo M. Tavares, *Uma Viagem à Índia*, Lisboa, Caminho, 2010.

¹¹ *Op. cit.*, p. 13

da pobreza, da urbanização e da poluição? Ou serve a Índia somente como referência ao problema do desassossego infinito? A Índia da viagem renascentista ou da busca de si mesmo? A Índia da busca ontológica e da constatação do Nada transcendente, linguístico, doutrinal, identitário (individual e colectivo)¹²? *Uma Viagem à Índia* resulta na busca de si mesmo, na eterna viagem ao *maelstrom* da alma. Mas a Índia tavariana busca a sabedoria e falha a sabedoria: a morte do pai precipita a viagem, a busca da purga nas águas do Ganges, mas a busca indiana pelo futuro resulta sempre num regresso ao passado: Bloom procede ao *movimento pelo movimento* e à *fuga pela fuga*; o movimento como pensamento actua na personagem tavariana com precedência (a morte do pai) mas sem consequência – a busca pelo esquecimento do passado e construção de um novo futuro acontece sem alicerce ético ou existencial. O movimento bloomiano é o movimento da não aprendizagem: o narrador de *Uma Viagem à Índia* identifica uma vontade de aprendizagem e superação do passado que a personagem parece não reflectir. Gonçalo M. Tavares cria uma epopeia negativa: apesar da circularidade da viagem, Bloom tem como motivação a fuga e não a descoberta do mundo – é esta mesma negatividade absoluta da viagem como ritual iniciático que satura qualquer hipótese de aprendizagem sapencial. *Uma Viagem à Índia* procura a sabedoria e o esquecimento que, escreve Eduardo Lourenço, a Europa jamais alcançou. Miguel Real reforça a ideia da sabedoria oriental como ilusão perante um mundo (e não somente Portugal) que já não se oferece como salvação: o mundo, o Homem, a Humanidade decaem. Mas falha a Sabedoria pelo modo como tenta alcançar a Sabedoria. Gonçalo M. Tavares apresenta Bloom como um homem que busca no movimento e na velocidade a obtenção de Sabedoria e esquecimento, no fundo, a superação do seu passado (e do passado histórico do seu continente?).

III

A dívida tavariana à tradição épica inicia com uma negação: Gonçalo M. Tavares nega as tradições do rochedo de Jerusalém, da Antiga Grécia,

¹² Cf., Miguel Real, “Um livro para a eternidade”, *Jornal de Letras*, nº 1045, 2010.

do Santo Graal, do Vesúvio, das pirâmides de Gizé, de Stonehenge, dos homens azuis de Minch, de Meca, de Machu Pichu, de Lascaux, dos anões mexicanos ou dos penhascos do Colorado. O primeiro passo da sabedoria tavariana consiste, pois, na recusa da mitologia criativa que sustenta o significado existencial da humanidade (ou da negação do mundo em função de uma obra e de uma viagem que acontece por um homem só: Bloom?). A viagem paradigmática e sapencial de Bloom acontece no realismo do século XXI, acontece no mundo concreto da cidade onde religião e mitologia são crenças secularizadas. Gonçalo M. Tavares contrapõe o espírito da epopeia ao invocar o real em detrimento do mitológico e o esquecimento em detrimento da memória: a tradição e a memória criam prisões existenciais que pré-atribuem significado à vida humana, onde, até, o homem e a mulher se tornam seres indispensáveis a uma vida que acontece por si e para si numa redução absoluta da existência. A sabedoria como aprendizagem da vida acontece em Gonçalo M. Tavares como esquecimento da História e da História como matéria que prende:

“Falemos da hostilidade de Bloom,
o nosso herói,
revelou em relação ao passado,
levantando-se e partindo de Lisboa
numa viagem à Índia, em que procurou sabedoria
e esquecimento.
[...] Homens sábios esqueceram tudo e do alto
de uma torre olham para a frente.”¹³

A sabedoria bloomiana representa, no fundo, a busca pela superação do espírito do medo, do tédio e da melancolia que formam profusamente a identidade europeia: na antípoda de uma identidade plena de violência e horror, Bloom busca o paradigma (obsoleto?) da Índia como local geográfico de redenção metafísica.

Gonçalo M. Tavares constata a impossibilidade da sabedoria ao entender a sabedoria como *coisa* ausente da ação humana e da existência alfabética dos homens: a sabedoria pura – “sabedoria primária”¹⁴ – é

¹³ *Op. cit.*, pp. 32 e 173.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 38.

sabedoria interdita aos homens. A sabedoria pura e primária acontece no mundo animal que dispensa a linguagem como alicerce existencial: a sabedoria existe, pois, dentro da emoção, dentro da reação animal, do animal perante o mundo e do homem como animal. A sabedoria tavariana¹⁵ reclama um certo *vitalismo*¹⁶ onde a aprendizagem da vida – ou o processo de viver – dependem menos da linguagem como dote que nos torna artificiais e mais da alma e do espírito animal que aprendem na relação entre experiência e emoção. A sabedoria advém da emoção e porque advinda da emoção depende da dinâmica humana, transforma-se no espaço e no tempo do espírito que não podem depender da tradição, da história ou da memória: “Mas não se aprende a ser sábio como se aprende / a resolver uma equação. / [...] há no caminho para a sabedoria mais obstáculos, / [...] pois se todos fossem sábios / quem precisaria de templos?”¹⁷. Gonçalo M. Tavares retoma, contra o espírito do tempo, a compreensão da sabedoria como exercício de fuga ao mundo, como lugar metafísico onde o homem se ausenta do ruído do mundo, do ruído construído pela história bárbara que não se consegue superar por não se conseguir esquecer. *Uma Viagem à Índia* é um discurso amplamente europeu: Bloom representa o homem continental que busca a superação da história, da memória individual e da memória coletiva. Gonçalo M. Tavares define, quanto a nós, a sabedoria do homem europeu como prática do esquecimento construtivo, ou seja, como cessação da memória. Persistir na memória europeia é persistir na barbárie, insistir na irracionalidade do século passado como forma de justificação da vida. Somente o esquecimento permite o *élan vital*¹⁸, o “impulso de vida original”¹⁹ que permite a Bloom abandonar a memória técnica, isto é, uma memória quase congénita do passado, uma

¹⁵ Donde: a sabedoria tavariana como elogio do movimento e da velocidade não pode, na verdade, ser considerada sabedoria, mas o retrato eufórico e ansioso do homem moderno em busca de sapiência. A busca veloz da Sabedoria é desvio da Sabedoria, nada mais.

¹⁶ Simon Blackburn, *Dicionário de Filosofia* (trad. Desidério Murch [et al.]), Lisboa, Gradiva, 1997, p. 458.

¹⁷ Gonçalo M. Tavares, *Uma Viagem à Índia*, Lisboa, Caminho, 2010, p. 249.

¹⁸ Cf., Henri Bergson, *A Evolução Criadora* (trad. Pedro Elói Duarte), Lisboa, Edições 70, 2001.

¹⁹ Simon Blackburn, *Dicionário de Filosofia* (trad. Desidério Murch [et al.]), Lisboa, Gradiva, 1997, p. 45.

memória de toda a experiência que o homem não viveu. Somente o esquecimento permite esse outra memória posterior que, livre, permite ao homem reconduzir a sua vida interior.

“a sabedoria, não sendo técnica manual,
vê-se nas mãos, como em todo o corpo.

[...]

basta isto: que a mão direita

– a mais hábil – espere pela mão esquerda

e a respeite.

[...]

A sabedoria é um conjunto de habilidades

que se exerce na relação

com o mundo, em pleno isolamento,

e mesmo em plena fuga. Saber como fugir, eis uma alínea

da sabedoria.

[...]

Porque há gente que aparente sabedoria

em festas públicas mas, quando só, é de imediato conquistada

por alvoroços vários. É, pois, no sossego individual

de uma pessoa individual e calma

[...]

que começa o sossego da Europa. Não lhe parece?”²⁰

A envolveria, ou mesmo predominância, do corpo como obtenção de sabedoria é pouco convincente. A aprendizagem sapencial não é aprendizagem física ou corpórea: na aprendizagem sapencial, o corpo é um órgão participativo ou facilitador, mas a sabedoria será sempre aprendizagem (e conquista) cognitiva e emocional, insustentável na prática e ação do mundo. A sabedoria deve prosseguir como busca e aprendizagem do Bem que, ao contrário do que escreve Gonçalo M. Tavares, pode e deve “dispensar factos visíveis.”²¹ Gonçalo M. Tavares²² define o homem como corpo existente no espaço da cidade e detentor de movimento. O movimento tavariano divide-se entre velocidade e lentidão: velocidade como existência ativa, moral e bela no espaço da cidade, lentidão como existência inativa,

²⁰ Gonçalo M. Tavares, *Uma Viagem à Índia*, Lisboa, Caminho, 2010, pp. 268-269.

²¹ *Op. cit.*, p. 351.

²² Cf., Gonçalo M. Tavares, *Atlas do Corpo e da Imaginação*, Lisboa, Caminho, 2013.

imoral e feia no espaço da cidade. O homem tauriano depende do movimento veloz como validação existencial: somente a velocidade permite ao homem superar o passado e construir o futuro consciente; a lentidão pelo contrário, limita ou, até, anula o progresso e melhoria do homem por si mesmo. Bloom busca a sabedoria na velocidade dos seus movimentos e transposições geográficas como superação da morte do pai. Mas a busca sapencial de Bloom fracassa na transposição inconsequente de espaços geográficos, do Tejo ao Ganges, de Lisboa a Paris, de Portugal à Índia, da Europa ao meridiano Asiático – o movimento e velocidade entre espaços geográficos não se traduz em velocidade metafísica. A sabedoria pressupõe a prática do Bem, falível em Bloom, e a ligação consciente do homem consigo mesmo e com as suas acções. Depender do movimento cria uma aprendizagem concreta – não sapencial – do espaço exterior, nunca do espaço interior. A aprendizagem acontece no espaço e no tempo interior que embora influenciados pelo mundo não podem dele depender, nenhum movimento permite o esquecimento e a inconsciência total do passado: “um homem não se pode desligar / do que lhe acontece.”²³. A falácia sapencial bloomiana consiste precisamente na vontade de velocidade²⁴:

“Mestre Shankra, vejo que este homem
anseia demasiado pela sabedoria, em vez
de a querer calmamente. Quer a sabedoria
através do movimento, em vez de esperar |
por ela.
[...].”
Shankra foi, assim, atirado
contra Bloom. Bloom quer roubar a tua sabedoria
[...]
Bloom vem da Europa
para colher daqui as melhores flores.

²³ Gonçalo M. Tavares, *Uma Viagem à Índia*, Lisboa, Caminho, 2010, p. 236.

²⁴ Para compreender a Sabedoria como princípio que não se busca nem se pensa, urge repensar a importância literária de Isak, personagem de *Os Frutos da Terra* de Knut Hamsun, para quem a consciência e o pensamento consistem em estranhamentos linguísticos (pré-freudianos) que se incompatibilizam com a vida do labor e da contemplação religiosa.

Não o permitas, sábio Shankra,
livra-te dele."²⁵

A euforia da velocidade como modo existencial contrapõe Bloom a qualquer forma de aprendizagem e Sabedoria: Bloom busca a urgência do esquecimento contra tudo o que não pode ser esquecido, Bloom busca a saída impossível de um continente saturado de História e consciência, de uma dimensão existencial continental onde o tédio e o medo regem o comportamento dos homens. Os modelos ocidentais (*Cartas a Lucílio* e *Imitação de Cristo*) e orientais (*Mahabharata*) de Sabedoria representam ainda uma possibilidade linguística e metafísica que Bloom falha por assentar toda a sua conduta na velocidade. Byung-Chul Han²⁶ apresenta a crítica da aceleração como anuladora: o movimento e a velocidade criados não conduzem *per se* a qualquer lugar. Ao contrário de Bloom, o filósofo coreano afirma que a velocidade faz desaparecer o movimento como categoria existencial: a velocidade pela velocidade leva ao extremo onde nada existe: "só é possível acelerar um processo que seja aditivo e não narrativo."²⁷ A Índia tavariana como busca da Sabedoria não pode ser acelerada: o movimento de Bloom consiste, como escreve Byung-Chul Han, na aceleração de um ritual e nenhum ritual pode ou deve ser acelerado: "A peregrinação é um acontecimento narrativo. Por isso, o caminho da peregrinação não é uma passagem que devemos percorrer o mais rapidamente possível, mas antes um caminho rico em semântica."²⁸²⁹ Bloom peregrino fracassa na busca pela Sabedoria por assentar a busca no movimento inconsequente e não ritualístico (por força a si a vinda da Sabedoria). A Sabedoria representa uma aprendizagem lenta e contemplativa sempre ausente em *Uma Viagem à Índia*. A acção em detrimento da contemplação ensina Bloom a repetir os movimentos criminosos

²⁵ *Op. cit.*, pp. 344-346.

²⁶ Byung-Chul Han, *A Sociedade da Transparência* (trad. Miguel Serras Pereira), Lisboa, Relógio d'Água, 2014.

²⁷ *Op. cit.*, p. 48.

²⁸ *Op. cit.*, p. 49.

²⁹ De notar que Byung-Chul Han não resolve a aceleração com desaceleração. O problema das sociedades modernas assenta na dispersão e dissociação temporal (a vida acronológica). A desaceleração não previne a precipitação no vazio.

e violentos que antes deram início à sua viagem: “A falta de serenidade conduz a nossa civilização a uma nova barbárie. Nenhuma era valorizou mais os seres ativos, isto é, os inquietos. Uma das correções que urge, pois, fazer é desenvolver, em grande medida, o seu lado contemplativo.”³⁰.

Gonçalo M. Tavares parece, no entanto, globalizar o fracasso da Sabedoria ao remeter para Shankra a curiosidade e cobiça pelos modelos ocidentais:

“Shankra tinha também olhos |
e com eles havia visto, na pequena
mala de Bloom, duas preciosidades,
dois livros que a velha Europa havia inventado: “Cartas a Lucílio”,
de Séneca
[...] e
ainda [...] o teatro completo
de Sófocles”³¹

O movimento veloz ou lento de Bloom culmina na constatação frustrante que nenhum mundo se superioriza ao mundo de si mesmo: a ruptura com o mundo espiritual acomete todos os indivíduos de Ocidente a Oriente, de Bloom a Shankra. O crime maior de Bloom, a morte do pai e a errância para um futuro que é um regresso ao passado. O crime maior de Shankra, a eterna cobiça e desejo pelo ter o que não se tem, pelo ser o que não se é (no fundo, a mesma cobiça e desejo de Bloom). As vantagens³² de Bloom são uma ilusão. No seguimento de Miguel Real, o resultado unívoco da viagem à Índia é a constatação do Nada absoluto e da absoluta negatividade da existência. Mais, contra Gonçalo M. Tavares e contra Bloom, a Sabedoria representa um modo existencial resultante da contemplação própria do próprio homem: as palavras de outrém não assumem qualquer valor caso o ouvinte não descirna o Bem do Mal, não construa e pratique em si e consigo as acções e os pensamentos lentos

³⁰ Buyng-Chul Han, *A Sociedade do Cansaço* (trad. Gilda Lopes Encarnação), Lisboa, Relógio d'Água, 2014, p. 28.

³¹ Gonçalo M. Tavares, *Uma Viagem à Índia*, Lisboa, Caminho, 2010, p. 349.

³² “[...] E claro que fiz esta viagem à Índia para me tornar uma nova / árvore, capaz de transmitir vantagens ao velho solo. / Quero regressar à Europa, mas não com / ninharias.” in *op. cit.*, p. 354.

e contemplativos conducentes à Sabedoria. A metade do Outro só tem valor junto da nossa metade:

“E quero levar metade do que tu sabes,
que, somado à metade que eu ignoro, |
me permitirá ser curioso na direcção certa.
Apenas com a minha ignorância, seria curioso
como um ignorante;
com parte da sua sabedoria serei curioso
como um sábio.”³³

A Sabedoria é uma urgência lenta e a lenta construção da lucidez. A Sabedoria é a consciência de que podemos morrer sem nunca a obter ou reconhecer. Gonçalo M. Tavares constata a impossibilidade da Sabedoria (parcialmente oriunda do elogio autoral da velocidade) na quantificação e teorização total da matéria da vida e do mundo:

“Já não há sábios, há leitores – exclama Bloom. Tudo é paginável:
a inteligência, a ciência, a religião.
A linguagem entrou no mundo
pelos urros antes das batalhas, mas aperfeiçoou-se:
ganhou pormenores, mas não visão de conjunto.”³⁴

A predileção da epistemologia, da escrita e da linguagem em detrimento do místico e do contemplativo impedem a (re)afirmação da Sabedoria. Mas o fracasso da Sabedoria é ainda o fracasso da Índia como modelo espiritual. Aprendemos com Gonçalo M. Tavares que a aprendizagem sábia é uma impossibilidade no nosso mundo em excesso de velocidade. Aprendemos com Gonçalo M. Tavares que nenhuma geografia devolve a harmonia ao homem, nenhuma geografia permite ao homem continental redimir o passado e esquecer a violência, o medo, o tédio e a melancolia. Bloom, homem literário português e não português, ensina que a viagem à Índia continua a ser a viagem a si mesmo, mas viagem impossível, plena de Nada. *Uma Viagem à Índia* ensina ao leitor que a Índia busca a Índia tanto quanto nós a buscamos.

³³ *Op. cit.*, p. 354.

³⁴ *Op. cit.*, p. 356.

Bibliografia:

BERGSON, Henri, *A Evolução Criadora* (trad. Pedro Elói Duarte), Lisboa, Edições 70, 2001.

BLACKBURN, Simon, *Dicionário de Filosofia* (trad. Desidério Murch [et al.]), Lisboa, Gradiva, 1997.

BLOOM, Harold, *Onde Está a Sabedoria?* (trad. Miguel Serras Pereira), Lisboa, Relógio d'Água, 2003.

CAMPO, Cristina (org.), *Ditos e Feitos dos Padres do Deserto* (trad. Armando Silva Carvalho), Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

CHORÃO, J. B. (dir.), *Verbo-Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 1998.

HAMSUN, Knut, *Os Frutos da Terra* (trad. João Reis), Lisboa, Cavalo de Ferro, 2016.

HAN, Byung-Chul, *A Sociedade da Transparência* (trad. Miguel Serras Pereira), Lisboa, Relógio d'Água, 2014.

HAN, Byung-Chul, *A Sociedade do Cansaço* (trad. Gilda Lopes Encarnação), Lisboa, Relógio d'Água, 2014.

LOURENÇO, Eduardo, "Uma viagem ao coração do caos" in Gonçalo M. Tavares, *Uma Viagem à Índia*, Lisboa, Caminho, 2010.

LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade*, 2ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1982.

MACHADO, Álvaro Manuel, *O Mito do Oriente na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

Os Padres do Deserto (trad. M. F. Gonçalves de Azevedo), Lisboa, Estampa, 1991.

REAL, Miguel Real, "Um livro para a eternidade", *Jornal de Letras*, nº 1045, 2010.

SAID, Edward, *Orientalismo: representações ocidentais do Oriente* (trad. Pedro Serra), 3ª ed., Lisboa, Cotovia, 2013.

SARAIVA, António José, *A Cultura em Portugal – Teoria e História, Livro I – Introdução Geral*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1982.

TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação*, Lisboa, Caminho, 2013.

TAVARES, Gonçalo M., *Uma Viagem à Índia*, Lisboa, Caminho, 2010.

O LAGO, DE ANA TERESA PEREIRA

Petar Petrov¹

*O Lago*² é um dos mais recentes livros de Ana Teresa Pereira que foi distinguido com o Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores relativo ao ano de 2011. Com mais de trinta títulos publicados, desde a sua estreia literária, em 1989, a autora foi galardoada por várias vezes, com destaque para os seguintes prémios: Caminho de Literatura Policial, Pen Clube Português, Máxima e Edmundo de Bettencourt. Sobre a singularidade da sua obra merece atenção um artigo de Anabela Sardo, intitulado “Ana Teresa Pereira: a audácia de ser diferente”³, no qual a ensaísta enumera alguns textos de opinião e de crítica literária, ensaios, resenhas e trabalhos académicos, que focam determinados aspectos do universo ficcional da escritora madeirense. Segundo Anabela Sardo, o primeiro texto crítico sobre a obra de Ana Teresa Pereira é o da autoria de Rui Magalhães, publicado em 1999 com o título *O Labirinto do Medo: Ana Teresa Pereira*, no qual são analisados sete labirintos textuais, relacionados com a escrita, o real, a ficção, o tempo, a interpretação e o medo. Destacam-se também no artigo cinco Dissertações de Mestrado e uma Tese de Doutoramento sobre a produção narrativa da referida autora, defendidas entre 2001 e 2011. Os estudos em causa exploram algumas categorias axiológicas e formais da obra de Ana Teresa

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Alameda da Universidade, 1600-214 Lisboa, Portugal.

² Ana Teresa Pereira, *O Lago*, Lisboa, Relógio d'Água, 2011.

³ Anabela Sardo, “Ana Teresa Pereira: a audácia de ser diferente”, *Egíptia Scientia*, nº 14, Ano 8, novembro – maio, 2014.

Pereira, como as temáticas do amor, da identidade e da solidão, entre outras, e as dimensões fantásticas, misteriosas e enigmáticas da sua prosa. No final do artigo, baseando-se na Dissertação de Mestrado de Patrícia Ferreira Mota Freitas, datada de 2011, com o título *Do Escritor como Predador: Mistério e (Re)visões na obra de Ana Teresa Pereira*, Anabela Sardo sintetiza os tópicos fulcrais dos textos da escritora premiada do seguinte modo: verifica-se o estabelecimento de “relações diversas com outros textos”; as referências literárias e artísticas “nada têm a ver com a cultura tradicional portuguesa”; o recurso a vocábulos ingleses aponta para uma literatura “globalizante e universal” que “desafia a própria noção de uma literatura nacional”; a escrita dialoga com “vários géneros, diluindo fronteiras e fundindo tradição erudita com tipologias associadas à cultura popular ou de massas”; não faltam “vestígios do policial e do fantástico”, favorecendo aquele a “circularidade, que desenha o regresso recorrente aos mesmos temas, motivos, personagens e espaços, de livro para livro (...) na multiplicação das versões de uma mesma história”⁴. Por fim, Anabela Sardo chama a atenção para uma característica considerada como basilar na obra de Ana Teresa Pereira, que consta da conclusão da Dissertação de Patrícia Freitas, e se relaciona com um aparente realismo ficcional:

“Se a obra pereiriana começa por ancorar a história num enquadramento ainda (tenuemente) realista (...), vai-se progressivamente desligando e libertando do real (ou de efeitos de real), problematizando os tradicionais mecanismos de representação do mundo, e do próprio mundo, enquanto realidade única, empírica e material.”⁵

Se os tópicos fulcrais dos textos de Ana Teresa Pereira, sintetizados por Anabela Sardo a partir da Dissertação de Patrícia Freitas, estão presentes em *O Lago*, a narrativa do livro contraria a ideia sobre a subversão da dimensão realista da obra da escritora. Isto porque, em meu entender, se trata de um dos livros mais realistas da autora funchalense, apesar da presença de uma componente psicologizante e insólita, cuja activação não consegue anular a ancoragem da história no real. De facto, nem todos

⁴ Anabela Sardo, *op. cit.*, pp. 20-21.

⁵ *Apud* Anabela Sardo, *op. cit.*, p. 21.

os textos de Ana Teresa Pereira são realistas por excelência, podendo alguns ser classificados também como góticos, fantásticos ou neofantásticos. Todavia, no caso de *O Lago*, as componentes temáticas e técnico-formais devem muito à representação realista. Vejamos como isto se processa.

Do ponto de vista da organização do enredo, o livro é estruturado em vinte capítulos de extensão reduzida, na ordem de quatro páginas cada, com títulos que remetem para aspectos de âmbito temático que vão sendo desenvolvidos ao longo do relato. A história é linear, com acções a sucederem-se obedecendo ao princípio de encadeamento, sem desconstruções espaço-temporais. A trama, de legibilidade simples, é passível de ser dividida em duas partes, considerando-se que os núcleos diegéticos mais importantes da primeira são: sessão de audição de candidatas para desempenhar o papel principal numa peça escrita e encenada por um dramaturgo chamado Tom (Capítulo 1); escolha da protagonista para a peça, uma jovem ex-bailarina com pouca experiência de teatro, dando pelo nome de Jane (Capítulo 3); sucessivos ensaios com a actuação de Jane, muito insegura, e de Kevin, actor de televisão e amigo de Tom, que se relaciona temporariamente com Jane (Capítulos 4 a 8); momentos antes da estreia da peça, com Jane amendrotada (Capítulo 9), fechando a primeira parte com um capítulo sobre o sucesso da representação teatral com a actriz mais à vontade devido ao seu adequado desempenho. A segunda parte, que se inicia no Capítulo 11, centra-se na relação afectiva entre Tom e Jane, numa casa adquirida por aquele, situada num vale, isolada e longe da confusão da urbe. As acções mais importantes são os passeios da protagonista até ao lago perto da casa, a reescrita da peça por Tom e os ensaios a que Jane tem de se sujeitar devido às alterações introduzidas no texto. Ao longo de dias sempre iguais, fechados na casa por causa das condições atmosféricas adversas no vale, o dramaturgo e encenador procura preparar a atriz para assumir por completo a personagem da peça. É o narrador que reforça esta ideia no seguinte comentário: “E Jane tinha de desaparecer, completamente, na personagem. Ele sentia que ela continuava a lutar, como se estivesse a afundar-se. Era um bom sinal.”⁶. Para alcançar o seu objectivo, Tom manipula psicologicamente a

⁶ Ana Teresa Pereira, *O Lago*, Lisboa, Relógio D'Água, 2011, p. 96.

sua companheira com conversas sobre livros, filmes, pintura, dança e teatro. Destaquem-se, neste caso, as suas histórias sobre as relações com actores com quem trabalhara, sobre determinadas peças de teatro e filmes em que entrara, e acerca do filme de televisão que dirigira (Capítulo 13). As suas viagens também são recordadas: a Madrid, com os quadros de El Greco, a Amesterdão, com as pinturas de Van Gogh e a Oslo, com a representação em norueguês da peça *The Lady From the Sea*, de Henrik Ibsen (Capítulo 16). Em consequência, no final da narrativa, opera-se a metamorfose de Jane: perdendo a sua personalidade, adquire a da protagonista que tem de interpretar, introduzindo-se, assim, o motivo do duplo, facto assinalado pelo narrador nos seguintes termos: “Tom percebeu o que tinha sido diferente. Ela não entrara na personagem, tal como agora não saía dela. Ela tinha sido a personagem durante o dia inteiro. E continuava a sê-lo.”⁷.

Como se pode inferir do enredo, o tema central do livro tem a ver com o mundo do teatro e dos actores, e representa um hino ao processo de indistinção entre actor e personagem. Importa referir que a valorização dessa transfiguração vai ao encontro da frequente mitificação do estatuto dos artistas e do seu trabalho. Alimenta-se, assim, a áurea em torno de personalidades ligadas às artes performativas, cuja criação, talento e representação estão normalmente envolvidos em mistérios e conotados com o excepcional e o inefável. Repare-se, quanto a isto, que a peça de Tom é referida como sendo enigmática: “começava de uma forma ligeira e depois ia escurecendo. Debaixo das palavras, como um curso de água, uma corrente de medo, quase de horror; mas talvez houvesse felicidade no horror. (...). A peça era quase incompreensível.”⁸. No caso de Jane, a sua metamorfose ocorre quando a personagem passa a viver num estado de transe, com alucinações e recordação de imagens, apresentadas em forma de *flashes*, de livros, filmes e quadros:

“Uma pintura em madeira, uma madona numa árvore seca. Um ícone de bronze, talvez de S. Jorge e o Dragão, que alguém punha numa mala antes de viajar. Uma pequena árvore de fruto. Um pessegueiro

⁷ *Idem*, p. 111.

⁸ *Idem*, pp. 32-33.

talvez. Mas a árvore de fruto estava num quadro. (...) Havia uma rapariguinha que sonhava com a neve. Queria viajar para o Norte, onde a neve caía durante meses seguidos. Havia um mudo, de quem todos gostavam e a quem faziam confidências. Mas ele não percebia nada do que lhe diziam. O mudo era Deus e não tinha ninguém com quem falar. Deus não tem ninguém com quem falar. Havia um rapazinho que lia os clássicos na cama, e depois saía pela porta das traseiras, saltava o muro do jardim e entrava na sua cabana. E lá era uma pessoa diferente. Até o seu nome era outro. Uma rapariga de sapatos de salto alto a caminhar numa rua molhada, uma janela aberta e a neve a entrar num quarto, uma rapariga com uma gabardina de plástico e uma fita no cabelo, um jardim das traseiras com uma pequena árvore e uma cadeira de vime pintada de branco.”⁹

Apesar das subtilidades e das situações algo insólitas relacionadas com a transmutação de Jane, o realismo em *O Lago* confirma-se no enquadramento da história no tempo, em função de três estações do ano: na primeira parte, os acontecimentos decorrem no Outono, na segunda, durante o Inverno, finalizando a trama com o despertar da Primavera. A estratégia realista subjaz igualmente à apresentação dos espaços: na primeira parte, o cenário é a cidade de Londres e as acções mais importantes têm lugar num teatro, concretizadas na audição das candidatas, nos ensaios e nos acontecimentos antes e após a representação da peça. As descrições dos locais são praticamente inexistentes, a evidenciar uma atitude de economia narrativa, excepto a do pequeno apartamento de Tom em West End, cujo interior é apresentado pelo narrador numa linguagem objectiva, como comprova a seguinte passagem:

“Não tinha espaço para os seus livros, só uma estante numa parede da sala. Uma secretária com uma boa lâmpada na qual trabalhava às vezes pela noite dentro. Um poster de uma peça em que entrara anos antes. Um poster de um dos filmes que dirigira. Uma espécie de acampamento, um lugar para dormir e trabalhar, situado no meio dos teatros, dos alfarrabistas, na parte de Londres de que mais gostava.”¹⁰

⁹ *Idem*, pp. 126-127.

¹⁰ *Idem*, p. 35.

Na segunda parte, sobressai a descrição da casa no vale, palco do convívio das duas personagens, desta vez pelo olhar de Jane, mediante um registo denotativo:

“A casa era encantadora. Uma casa num velho filme inglês a preto-e-branco, com cadeiras confortáveis e uma lareira acesa em muitas divisões, quadros que representavam charnecas e ribeiros, cortinas simples que estavam quase sempre afastadas deixando ver o jardim, o neveiro e a neve. Uma casa que fazia pensar em manhãs de Natal e pessoas que saíam agasalhadas para assistir à missa na aldeia próxima.”¹¹

Quanto ao vale, a sua paisagem é perspectivada por Tom de modo eufórico, pela activação de um discurso que reforça o efeito de real apesar da subjectividade que preside à sua apresentação:

“O vale (...) era belíssimo. Estava inteiramente cercado pelas montanhas, e o Outono ali parecia mais avançado, as folhas das árvores já não eram amarelas, ganhavam um vermelho-escuro.”¹²

“(...) no fim da Primavera (...). O vale estava muito diferente, com a erva fresca e as flores do campo e os pequenos riachos de água cristalina: as montanhas pareciam mais claras e menos próximas, a água do lago mais azul. Descobrira uma queda-d’água durante um dos seus passeios e uma parte da montanha cheia de grutas. Havia imensos pássaros (...).”¹³

De modo semelhante, Jane fica progressivamente fascinada com o espaço do vale no Inverno, estação durante a qual se concretiza a sua relação com Tom. No início, com a queda da primeira neve, o cenário, apresentado pelo narrador, é manifestamente claustrofóbico e ameaçador:

“Estavam prisioneiros no vale. As montanhas tinham-se aproximado, as árvores eram fantasmas de árvores, o jardim era um labirinto sem folhas. Jane abria a porta da cozinha e saía para aquele mundo branco. As suas pegadas na neve. A nostalgia de uma flor, de um pássaro. De uma haste de erva.”¹⁴

¹¹ *Idem*, p. 79.

¹² *Idem*, p. 71.

¹³ *Idem*, p. 75.

¹⁴ *Idem*, p. 101.

No entanto, com o passar do tempo, realça-se o facto de que Jane não tem vontade de sair do vale, porque, segundo o enunciador, “A rapariga sempre estivera apaixonada pela neve. (...) sonhava viver num lugar onde houvesse neve todos os Invernos, e os Invernos fossem muito longos. Portanto, sabia que aquele era um mundo perfeito.”¹⁵.

A estratégia posta ao serviço da exploração do perfil das personagens denuncia também a adesão à estética realista. A caracterização dos protagonistas da história é feita de modo directo e indirecto tanto pelo narrador como pelos actantes. O aspecto físico de Jane, por exemplo, é mediatizado por Tom, no primeiro capítulo, recorrendo a uma linguagem clara de compreensão imediata: “Não era uma verdadeira loura. O seu cabelo era castanho. Os seus olhos, os seus olhos cor de avelã, tinham muito de verde. O cabelo castanho, um corte diferente, um vestido verde, solto e um pouco abaixo dos joelhos, sapatos pretos, rasos.”¹⁶. Da responsabilidade do narrador são as frequentes referências ao vestuário da protagonista num estilo que não dificulta a recepção da mensagem:

“Tom escolhera o vestido dela. Era simples, solto, e chegava-lhe um pouco abaixo dos joelhos. E havia o xaile, que tinham comprado num mercado de rua: verde e cinzento, com um ar antigo; ela achara-o lindíssimo.”¹⁷

“Jane vestia uma saia castanha e um casaco de malha castanho sobre uma T-shirt branca.”¹⁸

“Todas as manhãs ela vestia o vestido verde. Usava o perfume, DKNY, agora, como usava a pulseira de prata antiga, mas o vestido tinha um cheiro adocicado, que era dela (...).”¹⁹

No Capítulo 2, é o enunciador que traça o percurso existencial de Jane, realçando as seguintes etapas: chamada de “unicórnio” pelo pai, desde os cinco anos estuda dança; com catorze, vê *Winter Dreams*, bailado de Kenneth MacMillan, baseado na peça *The Three Sisters* de Anton

¹⁵ *Idem*, p. 113.

¹⁶ *Idem*, p. 12.

¹⁷ *Idem*, p. 59.

¹⁸ *Idem*, p. 77.

¹⁹ *Idem*, p. 120.

Tchekhov, com Darcey Bussell no papel de Masha; em seguida, compra o texto do dramaturgo russo; aos dezoito anos, cai do palco e fere o tornozelo, acabando assim a sua carreira de dançarina; coxeia desde então; um dia, lembra-se da peça de Tchekhov e resolve estudar teatro; passa a viver em Londres e consegue entrar na RADA; torna-se boa atriz, trabalha muito, vê todas as peças de Shakespeare, Ibsen, Tchekhov, lê as biografias de Laurence Olivier, Vanessa Redgrave, Albert Finney; consegue um papel na produção *The Glass Menagerie*, de Tennessee Williams, para representar Laura; bom papel é também o da irmã mais nova em *The Three Sisters*, mas ela teria preferido representar Masha; o último papel principal que consegue numa encenação má é em *The Children's Hour*, da autoria de Lillian Hellman, representando a personagem Karen.

De modo idêntico, no Capítulo 3, o relato é centrado em Tom, cuja caracterização está a cargo de um narrador omnisciente, referindo que o protagonista não tem muitos amigos, não dá grande importância à amizade, à família ou ao amor; foi casado durante dois anos, sem filhos; tem uma profissão, ganha bem, gosta de viajar, da sua casa, dos seus livros. O seu percurso artístico também é apresentado: com onze anos vê a peça *Death of a Salesman*, de Arthur Miller, em Dublin; compra o livro e decide ser actor; aos dezoito anos vai estudar teatro em Londres; representa bem Iago e Brutus; chega a desempenhar, de modo desastroso, o papel de Willy Loman da peça de Miller; aos trinta e poucos anos resolve assumir direcção teatral, estuda pintura, cria cenários, compõe músicas, continua insatisfeito, escreve contos; compra uma casa, isola-se e escreve a sua primeira peça, encena-a e representa o papel principal; a peça é muito bem recebida e um ano depois começa a escrever outra mas não quer representar; conhece Kevin de uma série de televisão que, mesmo não tendo experiência de teatro, se revela bom actor.

Por seu lado, a caracterização indirecta das personagens consubstancia-se na enumeração de títulos de livros, peças de teatro e filmes que traem os gostos dos dois protagonistas. No caso de Jane, as suas narrativas preferidas são *The Valley of Adventure*, *The Castle of Adventure*, *The Other Side of the Tunnel*, *The Black Seven*, *The Secret Passage*, *The Heart is a Lonely Hunter*, *The Member of the Wedding*, *The Grass Harp*, *A Tree of Night*, as peças teatrais *The Seagull*, *A Moon for the*

Misbegotten, Strange Interlude, Beyond the Horizon e os filmes *Laura, The Dark Mirror* e *Vertigo*. Trata-se de referências artísticas reais e não inventadas de consagrados escritores, dramaturgos e cineastas, alguns mundialmente conhecidos, cujos nomes não são referidos no livro, como Enid Blyton, Carol Kendall, Nina Bawden, Carson McCullers, Truman Capote, Anton Tchekhov, Eugene O'Neill, Otto Preminger, Robert Siodmak e Alfred Hitchcock, ficando a cargo do leitor a tarefa de esclarecer a autoria das obras citadas, bem como a sua importância para a formação cultural da personagem.

Por seu lado, Tom atribui importância especial aos filmes *My Fair Lady, The Unforgiven* e *The Children's Hour*, por causa da actuação da atriz Audrey Hepburn, a sua primeira paixão, e às peças de teatro *Death of a Salesman* e *The Seagull*. Note-se que a peça de Anton Tchekhov assume um lugar central na narrativa e funciona como seu intertexto pelo menos pelas seguintes razões: a casa de Tom no vale tem o nome de Seagull; é nesta casa que escreve a primeira versão da peça interpretada por Jane, cujo cenário é semelhante ao do texto teatral do dramaturgo russo: "um alpendre, uns degraus, a terra coberta de neve, um lago ao fundo"²⁰; na sua peça Tchekhov tematiza, de modo realista, o universo do teatro, dos actores e dos escritores, tal como se verifica na narrativa de *O Lago*.

Por fim, o efeito de real no livro é reforçado pela activação de uma técnica teatral relacionada com a coincidência do tempo da história com o tempo do discurso. Refiro-me às cenas dialogadas, durante as quais Tom e Jane comentam aspectos banais do quotidiano e exteriorizam os seus estados de espírito. Trata-se, neste caso, de exploração de espaços psicológicos, a evidenciar as fobias, os receios, os tormentos e as aspirações dos protagonistas, estratégia que corrobora a ideia da sua insólita excentricidade artística. A nível formal, note-se que a extensão dos diálogos ocupa cerca de quarenta páginas das cento e dezoito que compõem o livro, facto que aponta para uma mistura do género narrativo com o dramático. Destaquem-se também os Capítulos 8 e 10, nos quais a teatralização re-

²⁰ *Idem*, p. 27.

presenta noventa por cento do relato, o que constitui mais uma prova da adesão de Ana Teresa Pereira à estética realista.

2012 – TÍTULO PREMIADO: *e a noite roda*, DE ALEXANDRA LUCAS COELHO

***E A NOITE RODA*, DE ALEXANDRA LUCAS COELHO**

Sara Vitorino Fernandez¹

O romance *e a noite roda*, estreia de Alexandra Lucas Coelho na ficção romanesca e ao qual foi atribuído o Grande Prémio de Romance e Novela relativo ao ano de 2012, pode inserir-se num grupo de textos que levantam questões que Miguel Real designa de “perversas” – a ideia de autenticidade e de identidade do romance português. Claramente, o romance português, na viragem para o século XXI, se tornou “cosmopolita, eminentemente urbano, dirigido a um leitor global, explorando temas de carácter universal, centrado em espaços geográficos exteriores à realidade nacional”², levantando problemas de identidade e pertença a uma cultura. Segundo Miguel Real, houve uma profunda transformação que subverteu quer o uso das categorias da narrativa, quer o estilo de escrita, substituindo-se o virtuosismo de linguagem e a valorização da erudição por uma clareza simplista que advém do uso de um “léxico quotidiano, fortemente mundano e jornalístico”³. O romance português dos inícios do século XXI vai num sentido de uma rápida “internacionalização” devido à sua cada vez maior projeção exterior através do investimento editorial na tradução e na publicação. Esta direção influi e é influída diretamente por um outro sinal de mudança:

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Alameda da Universidade, 1600-214 Lisboa, Portugal.

² Miguel Real, *O Romance Português Contemporâneo. 1950-2010*, Lisboa, Editorial Caminho, 2012, p. 22.

³ *Idem*, p. 23.

Os conteúdos *internos* (espaços geográfico e social, nacionalidade, identidade e psicologia das personagens, intriga motora da ação) se internacionalizaram do mesmo modo, tornando-se efeitos de um puro *cosmopolitismo urbano*.

Neste sentido, a superior característica da nova narrativa portuguesa do século XXI consiste justamente no cosmopolitismo, ou, dito de outro modo, os romances não são escritos exclusivamente para o público português com fundamento na realidade regional portuguesa, mas, destinam-se a um público universal e a um leitor único, mundial, ecuménico.”⁴

Nos alvares do ideário romântico considerava-se a Literatura como “manifestação do espírito dos povos e de uma identidade nacional específica”⁵. Esta ideia levou a uma procura de autores ou de géneros específicos que definissem ou exprimissem o “espírito nacional”. No entanto, a esteticização gradual do sistema literário conduziu ao cosmopolitismo e a uma desnacionalização da literatura. A noção de “arte pela arte” aplicada ao texto literário opõe-se às funções utilitária, moralizante e/ou patriótica da Literatura. O aceitar da conceção de que mesmo uma “literatura nacional” pode ser híbrida, intertextual e permeável a elementos estrangeiros leva a uma análise construtiva de estratégias de construção textual que se apresentam inovadoras. Eunice Cabral, no seu trabalho de 2010⁶, associa o “desvanecimento da noção de literatura nacional” com o Pós-Modernismo, afirmando que, desde a sua génese, o paradigma pós-modernista privilegia o “cruzamento de várias culturas, de textos de inúmeros autores de nacionalidades distintas assim como alberga referências dos vários cantos do mundo. De facto, este é um período artístico e cultural em que se assiste a interferências e a interpenetrações de discursos literários de variadíssimas proveniências”. Relativamente ao ro-

⁴ *Idem, Ibidem*.

⁵ Carlos Cunha, “A história literária e a (des)nacionalização da literatura”. Disponível em <<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/22166/1/A%20hist%c3%b3ria%20liter%c3%a1ria%20e%20%20%28des%29nacionaliza%c3%a7%c3%a3o%20da%20literatura.pdf>>.

⁶ Eunice Cabral, “Outras fronteiras da literatura portuguesa”, *Carnets, Littératures nationales: suite ou fin – résistances, mutations & lignes de fuite*, nº spécial printemps / été, 2010, pp. 131-140, <<http://carnets.web.ua.pt/>>.

mance de Alexandra Lucas Coelho, a questão de identidade e pertença é explícita através das próprias personagens e das suas personalidades complexas. Ana é catalã e Léon é belga com ascendência napolitana. Ambos viajam pelo mundo devido à sua profissão e nenhum deles sente uma especial nostalgia por regressar ao seu país ou ao seu ambiente. Alexandra Lucas Coelho, quando construiu as suas personagens, escolheu para elas uma naturalidade que denuncia problemas de identidade: a Catalunha e a Bélgica são regiões conhecidas pelas questões de separatismo geográfico, político e linguístico. As temáticas focadas no romance são consideradas universais e em nada delatam a pertença a uma identidade literária. O desengano amoroso é um tema presente na literatura universal e o conflito israelo-árabe é um caso que tem um grau de interesse elevado e determinante em todos países.

Alexandra Lucas Coelho, nascida em Lisboa, em 1967, é uma consagrada jornalista portuguesa. Apesar dos seus trabalhos na Rádio Difusão Portuguesa, é, desde 1998, jornalista, correspondente e cronista do *Público*, um dos maiores jornais portugueses. Desde 2001 a jornalista foi várias vezes correspondente no Médio Oriente e Ásia Central e consagrou-se com reportagens que lhe valeram prémios como o do Clube Português de Imprensa, Casa da Imprensa e o Grande Prémio Gazeta 2005. Apesar de só ter publicado o seu primeiro romance em 2012, texto premiado com o Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores, Alexandra Lucas Coelho tinha já publicado narrativas de viagem e crónicas jornalísticas que focavam a sua época de correspondente no Médio Oriente, em zonas de conflito e viagens à América Latina. *Oriente Próximo* (2007), *Caderno Afegão* (2009), *Viva México* (2010) e *Tahrir!*, publicado em 2011, sobre a experiência que teve na génese da primavera Árabe, compõem a bibliografia anterior da autora. Depois da publicação do romance *e a noite roda*⁷, em 2012, Alexandra Lucas Coelho fez sair em 2013 *Vai Brasil*, uma longa reflexão política e social sobre o Estado Brasileiro e publicou, em 2014, o seu segundo romance, *O Meu Amante de Domingo*. A intriga de *e a noite roda* é simples: um homem e uma mulher, ambos jornalistas, conhecem-se enquanto trabalham numa zona

⁷ Alexandra Lucas Coelho, *e a noite roda*, Lisboa, Edições Tinta da China, 2012.

de conflito do Médio Oriente. Envolvem-se física e emocionalmente, mas a história acaba devido à complexidade da situação e da personalidade das personagens. A personagem Ana Blau surge como a única narradora e impõe o seu ponto de vista relativamente à ação. Quando Ana se dispõe a narrar a sua história, em 2010, sobre a sua aventura amorosa com um colega de profissão decorrida entre 2004 e 2006, está já de posse de todos os factos e possui a distância temporal necessária para avaliar o que emocionalmente lhe sucedeu. A estrutura do romance divide-se em cinco partes que dividem a ação entre o presente da narração e o passado da ação. A narradora faz um *flashback* para convocar a memória que tem da convivência com Léon Lannone em forma de narrativa circular. Apesar do estilo simples e até quotidiano da linguagem, a complexidade deste romance de Alexandra Lucas Coelho reside na forma como a autora usa o género narrativo para expressar o real, no modo como subverte os géneros para construir um texto híbrido e na maneira como usa as sensações de maneira a manter o leitor em contacto com a narrativa.

Em declarações à Agência Lusa, em 2013, ao saber que tinha ganho o Grande Prémio do Romance e Novela da APE, Alexandra Lucas Coelho declara que o género romanesco é o que lhe confere mais liberdade de criação, em detrimento do jornalismo e das suas convenções. Para a autora, o género narrativo é aquele que melhor lhe permite definir os seus próprios parâmetros de composição textual e explorar a forma como a realidade é expressa na escrita. O romance *e a noite roda* emerge então como um exercício de subversão das conceções de género literário, conjugando a escrita jornalística, o relato de viagem e a ficção romanesca. Alexandra Lucas Coelho afirma-se, através do seu discurso direto nas entrevistas que concede e através do seu trabalho como autora de romances, em constante experimentação relativamente aos códigos, cânones e limites do género narrativo. Em entrevistas a diversos meios de comunicação nacionais, a autora refere um “jogo” ficcional e intencional com o leitor, interseccionando “pessoa real” com personagem literária. A narradora/autora textual que se desvenda em *e a noite roda* absorve circunstâncias e memórias da autora empírica, Alexandra Lucas Coelho, de profissão jornalista e correspondente em zonas de conflito. Neste texto, a confusão entre autora empírica e narradora/autora textual parece ser

propositada e até desejada. Em entrevista dada ao *Ípsilon*, suplemento cultural do jornal *Público*, a 9 de março de 2012, e escrita por Rui Catalão, Alexandra Lucas Coelho afirma em tom de provocação: “Claro que a Ana Blau sou eu”⁸. Na entrevista concedida ao *Jornal de Letras*, em março de 2012, a jornalista declara, referindo-se à personagem, narradora e autora textual do romance: “Ela sou eu mas depois já não é”⁹. No entanto, dentro do texto estamos no território da ficção e da criação literária e estas declarações não fazem mais do que acentuar um estatuto autoral e estabelecer um jogo narrativo e até metaficcional com o recetor do texto literário. As alusões à escrita, ao poder da escrita, a afirmação da narradora como autora de textos e a constante referência a um futuro livro a ser escrito levam em direção a uma intenção de reflexão sobre o texto literário e sobre o trabalho de composição de um discurso narrativo. Ao longo do romance a narradora menciona que pretende escrever um livro sobre israelitas e palestinianos, depois refere um outro texto sobre judeus e árabes do Al-Andaluz. Mais tarde, recebe uma proposta para escrever um livro de reportagem com enquadramento histórico. No entanto, no seu discurso, a narradora deixa a sensação de que a história que quer escrever nada tem a ver com o seu trabalho de jornalista:

Um editor enviou-me uma proposta para um livro de reportagem com enquadramento histórico. Mas o livro que quero escrever é outro.¹⁰

Decido voltar a Jerusalém nas minhas férias. Tenho um livro na cabeça. Escolho um mês, junho.¹¹

A escrita emerge ainda como uma forma de dar a conhecer a personagem. Ana Blau, a narradora, além de avaliar a personalidade de Léon Lannone, seu amante, pelos SMS e *e-mails* que ele lhe escreve, lê um livro escrito por ele para se tentar aproximar da sua personalidade:

⁸ Rui Catalão, “No real é que está o Milagre” in *Ípsilon*, suplemento cultural do Jornal *Público*, 9 de março de 2012. Disponível em <<http://www.tintadachina.pt/pdfs/b6670e1f0c85a297c2631a67c61f7b03-press.pdf>>. Link verificado em 31 de março de 2016.

⁹ Luís Ricardo Duarte, “Alexandra Lucas Coelho. A experiência sublimada” in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 1081, 7 a 20 de março de 2012.

¹⁰ Alexandra Lucas Coelho, *op. cit.*, p. 153.

¹¹ *Idem*, p. 184.

No dia seguinte recebo o teu livro sobre a Rússia, com uma dedicatória em letra adolescente. Um livro inteiro escrito por ti. Leio-o sem querer que acabe, para saber quem és, e não há estranheza. Desconheço a história, mas reconheço-te. És aquele que eu vi, um homem como um fogo preso. A nossa intimidade estava certa.¹²

A criação das personagens, a intriga amorosa entre elas e a introdução de factos reais da História recente são estratégias de um jogo de interseção com as vivências e memórias da autora empírica. Em entrevista ao *Jornal i*, em 2012, Alexandra Lucas Coelho desvenda que Ana Blau deve o seu nome à filha de uma amiga sua e o apelido Blau a origens judaicas e a uma palavra catalã. Léon Lannone recebe o seu nome devido à sugestão de outra amiga de Alexandra Lucas Coelho. A relação amorosa entre Ana e Léon alterna, ao longo do texto, entre impressões de viagem e crónica jornalística, géneros que a autora empírica também privilegia. O que começou por um casual envolvimento entre duas pessoas devido a uma coincidência de lugar e de trabalho, gradualmente se tornou num sinuoso relacionamento físico e intelectual. No intervalo dos encontros estabelece-se uma constante correspondência musical (troca de CD's gravados e oferta de álbuns originais), literária (envio de poemas de vários autores e oferta de livros) e virtual, com uma profusão de *e-mails* e SMS transcritos pela narradora no texto do romance. O estado civil e a situação familiar de Léon ensombra a relação, o que leva Ana a percorrer um caminho penoso desde a desculpabilização do adultério até à total decepção devido à indecisão do amante em assumir o caso amoroso. Os encontros e a correspondência passam da ilusão e da euforia para acabarem em tom de dramatismo, constrangimento e desilusão. Os últimos comentários da narradora acusam o desgaste de uma relação e a constatação da bipolaridade e do desequilíbrio emocional:

Não descansaste enquanto o mundo não fosse teu, como não descansaste enquanto eu não fosse tua. Há algo sôfrego, megalómano, que finalmente entendo. Tens as costas curvadas dos que obedecem mas vestes como um Casanova. O mundo trabalhou em ti, alterou

¹² *Idem*, p. 66.

o teu sangue de peão. Dois passos para abrir o jogo, um para recuar.¹³

De dia falamos de casas. À noite, SMS dramáticos. Alternas constantemente entre euforia e depressão. Não tens força para uma conversa dramática, não tens coração para uma conversa mole, não sabes onde estamos, não queres que nos queimemos a perguntar isso, e perguntas se compreendo.¹⁴

Quando na verdade, Léon, não compreendi então, não compreendo hoje e quatro anos depois o teu *e-mail* sincero parece-me só uma versão melodramática do clássico: não és tu, sou eu. Mas porquê Barcelona até à véspera de partires? Porquê eu amo-te até ao fim com reticências? És só um rato ou também um canalha?¹⁵

Devido a uma impossibilidade de duração e estabilidade da relação entre as personagens, estas refugiam-se no desejo e na consumação do ato sexual, forma de consolação que contrasta com as condições e os impedimentos pessoais, geográficos e profissionais. A explicitude das descrições das relações sexuais mantidas entre as personagens principais lembra a literatura de cariz erótico. A crítica literária canadiana Linda Hutcheon, na obra *Narcissistic Narrative*¹⁶, refere que a simples relação autor-narrador/leitor possui uma natureza extremamente física e material, efetivando-se através de uma tentativa de sedução posta em prática no ato de escrita para se consumir no ato de leitura. Para Linda Hutcheon: “all novels are erotic in another way – they seek to lure, tantalize, seduce the reader into a world other than his own. Only by forcing the act of reading to become one of imaginative possession, can literature bring itself to life”¹⁷. Na verdade, todo o texto literário possui uma faceta de sedução em relação ao seu recetor. Seja qual for a estratégia do emissor, o leitor é cativado, através das mais variadas maneiras, a permanecer dentro do universo ficcional que foi criado. As explícitas cenas de sexo entre as

¹³ *Idem*, p. 213.

¹⁴ *Idem*, p. 219.

¹⁵ *Idem*, p. 235.

¹⁶ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, New York, Methuen, 1984.

¹⁷ *Idem*, p. 86.

personagens Ana e Léon tentam compensar as ausências e resolvem momentaneamente as diferenças e o gradual conflito entre as personagens. O contacto sexual, para Ana, é o “fora da história, ausência de bagagem e de cronologia”¹⁸, um espaço onde as convenções sociais não a podem acusar. A relação sexual surge também como fator revelador da natureza das personagens. Em certos momentos de convivência a narradora refere-se a Léon como “criança” ou como “juvenil”¹⁹, sendo este um homem adulto, a caminho dos cinquenta anos. Enquanto faz a descrição do ato sexual, Ana recorda Léon como um ser imaturo e inexperiente, com o corpo a “cheirar a sabonete”²⁰. Durante o sexo, os dois são como “crianças mudas, de olhos muito abertos. Nem uma palavra, nem um palavrão”²¹. No primeiro encontro sexual, em Paris, a narradora surpreende-se com a inexperiência do parceiro:

Agarras os meus braços, colas-te a mim e dás-me uns beijos de criança, como quando as crianças não sabem se estão a ir devagar ou rápido, e depois descobrem que além dos lábios há a língua, mas não têm a certeza do que se faz com ela. É como se nunca tivesses beijado alguém. Estás tão ansioso que voltaste ao princípio. Um desastre.²²

Alexandra Lucas Coelho, nas entrevistas que concede, rejeita o termo “ficção” e opta pelo termo “romance”. A autora acredita que a narrativa literária consegue conter de melhor maneira o exercício de recolha e transformação de memórias, sensações e impressões reais, que é a sua definição particular de “romance”. A rejeição do termo “ficção”, que Alexandra Lucas Coelho reitera, liga-se a uma insistência na tentativa de exprimir o “real” através das sensações e da memória. Na narrativa e *a noite roda* a procura de transmitir a experiência do real ao leitor torna-se quase obsessiva. A recusa do termo “ficção” dentro do próprio texto surge em afirmações do tipo “a realidade é sempre má ficção”²³ ou então,

¹⁸ Alexandra Lucas Coelho, *op. cit.*, p. 207.

¹⁹ *Idem*, pp. 105, 111.

²⁰ *Idem*, p. 172.

²¹ *Idem*, p. 85.

²² *Idem*, p. 81.

²³ *Idem*, p. 66.

quando a narradora é confrontada uma vez mais com o lado incómodo da sua relação com Léon Lannone – “mas não sei como estas coisas me acontecem, ir de Barcelona ao Líbano e conhecer alguém que conhece a tua mulher em Bruxelas. Coisas que não acontecem na ficção, porque ninguém acredita”²⁴. Neste romance a escrita aparece como forma de transmitir e efetivar a realidade. A narradora Ana Blau “escreve” para que a sua memória acerca da relação amorosa que teve com o colega de profissão Léon Lannone não se perca e se torne real. No momento em que a narradora escreve a ação torna-se verídica pois há algo que não estava registado e passa a existir através da escrita. O ato de escrever convoca a memória e, tal como o motivo proustiano da madalena no chá usado pela narradora, a escrita transforma a recordação em pura realidade:

As páginas seguintes do meu caderno têm notas sobre Dylan Thomas, então lembro-me. Uma madalena no chá, não para que tudo seja como foi, mas para que tudo se torne real.²⁵

A realidade, neste texto, é também expressa através das sensações que a narradora tem em relação aos lugares, aos eventos e também à relação física que tem com Léon. O recurso à descrição das sensações visuais, olfativas ou gustativas pretende despertar no leitor uma ligação de empatia. Esta estratégia estimula uma relação sensorial entre o texto literário e o seu recetor e transforma o texto num objeto material, capaz de despertar sensações através do discurso. O Médio Oriente, através dos sentidos de Ana Blau, é uma mistura de luzes, cores, cheiro de jasmim, pão, menta, café, sons de rádios, televisões, carros, vendedores de rua e vozes de pessoas²⁶.

O efeito do real é identicamente produzido pela introdução de factos e personagens históricas e reais na intriga. As personagens Ana Blau e Léon Lannone, ambos jornalistas, conhecem-se em Jerusalém para fazer a reportagem do funeral de Yasser Arafat, marcado para 12 de novembro, em Ramallah. As impressões que a narradora nos faculta da cerimónia fúnebre são as de um caos sonoro e visual repleto de cânticos religiosos, gritos

²⁴ *Idem*, p. 225.

²⁵ *Idem*, p. 67.

²⁶ *Idem*, pp. 11, 22, 32, 35, 46, 47, 114, 117, 124, 125.

e choros da multidão, desmaios, disparos de militares, salvas de tiros e explosões de pólvora²⁷. Ambos os lados do conflito, Israel e Palestina, são caracterizados através das sensações que Ana Blau tem, da maneira como é tratada, do que come durante a sua estadia. Novamente, os cheiros, as cores e as reações das pessoas:

Do lado israelita tudo deveria funcionar mas muito não funciona e há uma rudeza que não existe do lado palestino, onde tudo deveria não funcionar e muito funciona.

Quando vou comprar figos ao lado palestino, dão-me hortelã fresquíssima porque já me conhecem, e o menino da padaria do senhor Hazam sorri quando entro porque me conhece de todos os dias eu comprar um pão de sementes de sésamo, e ter aprendido com ele que se diz *wahad kaik* (um pão de sementes de sésamo). Nunca mais encontrei pão tão leve e crocante. Nem aqueles grandes molhos de hortelã que soltam gotas de água e perfumam o ar só de pegarmos neles. Nem o *hummus* regado a azeite e tomilho.

Do lado israelita, nunca me habituei a abrir a mala sempre que entro num café ou num restaurante [...]. E lá dentro saladas luxuriantes de muitas folhas, sementes e frutas; pães escuros, artesanais; granolas torradas ao pequeno-almoço; sopa de batata doce ao jantar; sempre uma babel de vozes demasiado altas, cheias de arestas e guturais²⁸.

Em modo de conclusão, há que referir que Alexandra Lucas Coelho consegue subverter as fronteiras entre a ficção e a realidade empírica através da sua identificação propositada com a narradora deste romance e das entrevistas que concedeu aquando do lançamento do texto, em 2012. Conhecedora dos cânones e das estratégias do texto jornalístico, a autora desvendou claramente o seu modo de compor um texto literário através da imprensa, como se uma entrevista fosse o mesmo que uma nota de autor.

²⁷ *Idem*, pp. 37-38.

²⁸ *Idem*, pp. 134-135.

Bibliografia:

CABRAL, Eunice “Outras fronteiras da literatura portuguesa”, *Carnets, Littératures nationales: suite ou fin – résistances, mutations & lignes de fuite*, nº spécial printemps / été, 2010, pp. 131-140. <<http://carnets.web.u.a.pt/>>.

CATALÃO, Rui, “No real é que está o Milagre” in *Ípsilon*, suplemento cultural do Jornal *Público*, 9 de março de 2012. Disponível em <<http://www.tintadachina.pt/pdfs/b6670e1f0c85a297c2631a67c61f7b03-press.pdf>>. Link verificado em 31 de março de 2016.

COELHO, Alexandra Lucas Coelho, *e a noite roda*, Lisboa, Edições Tinta da China, 2012.

COELHO, Alexandra Lucas, Entrevista concedida à *Revista Time Out*, 14-20 de março de 2012. Disponível em <<http://www.tintadachina.pt/pdfs/b6670e1f0c85a297c2631a67c61f7b03-press.pdf>>. Link verificado em 31 de março de 2016.

COELHO, Alexandra Lucas, Entrevista ao *Jornal i*, 24 de março de 2012. Disponível em <<http://www.tintadachina.pt/pdfs/b6670e1f0c85a297c2631a67c61f7b03-press.pdf>>. Link verificado em 31 de março de 2016.

CUNHA, Carlos, “A história literária e a (des)nacionalização da literatura”. Disponível em: <<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/22166/1/A%20hist%c3%b3ria%20liter%c3%a1ria%20e%20a%20%28des%29nacionaliza%c3%a7%c3%a3o%20da%20literatura.pdf>>. Link verificado em 31 de março de 2016.

DUARTE, Luís Ricardo, “Alexandra Lucas Coelho. A experiência sublimada” in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 1081, 7 a 20 de março de 2012.

HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, New York, Methuen, 1984.

Instituto Camões, "Alexandra Lucas Coelho vence Grande Prémio de Romance e Novela". Disponível em: <<http://www.instituto-camoes.pt/cursos-premios/alexandra-lucas-coelho-vence-grande-premio-de-romance-e-novela>>. Link verificado a 31 de março de 2016.

REAL, Miguel, *O Romance Português Contemporâneo. 1950-2010*, Lisboa, Editorial Caminho, 2012.

REBELO, Patrícia, "E a noite roda: no primeiro romance de Alexandra Lucas Coelho o sexo não é tabu" in *Fora de Linha. Questões de Jornalismo*, Revista das cadeiras do atelier de Jornalismo e cyberjornalismo da FCSH – UNL, s.d. Disponível em: <<http://www.fcsch.unl.pt/cadeiras/plataforma/oralinha/cyber/www/view.asp?edicao=00&artigo=2510>>. Link verificado a 31 de março de 2016.

SILVA, José Mário, "E a noite roda" in *Revista Atual*. Suplemento do jornal *Expresso*, 6 de abril de 2012. Disponível em <<http://www.tintadachina.pt/pdfs/b670e1f0c85a297c2631a67c61f7b03-press.pdf>>. Link verificado em 31 de março de 2016.

2013 – TÍTULO PREMIADO: *Que importa a fúria do mar*,
DE ANA MARGARIDA CARVALHO

QUE IMPORTA A FÚRIA DO MAR, DE ANA MARGARIDA CARVALHO, E O PACTO DA DOXA

Manuel Frias Martins¹

*Que importa a fúria do mar*², de Ana Margarida Carvalho, foi a obra vencedora da edição de 2013 do Grande Prémio de Romance e Novela da APE. Enquanto primeiro romance da autora esta obra torna desde logo a decisão do júri estimuladora de curiosidade, pois não se trata aqui de um prémio de revelação, mas sim de um prémio que tradicionalmente regista confirmações curriculares prévias dos autores premiados.

Aquele facto inscreve-se como uma espécie de registo prévio não só nas incidências normativas do comentário crítico, mas sobretudo nas afeições da memória do próprio crítico, designadamente daquele que aqui fala. Vale a pena dizer, por isso, que o processo crítico, e sobretudo a instância avaliativa associada a um prémio literário, envolve uma multiplicidade de fatores cuja interconexão acaba por relativizar a decisão de se considerar uma obra mais relevante do que outras. Apesar da complexidade daquela interconexão, podemos mesmo assim apurar dois patamares principais de compreensão do que está aqui em causa. Por um lado, temos de reconhecer que, em função do carácter gregário do gosto, um júri com uma composição diferente chegará, na maior parte dos casos conhecidos, a uma decisão diferente. Por outro lado, e mais subtilmente (mas

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Alameda da Universidade, 1600-214 Lisboa, Portugal.

² Ana Margarida Carvalho, *Que importa a fúria do mar*, Lisboa, Teorema, 2013.

também mais profundamente), porque a relação crítica dos jurados com as obras em apreço está ela própria dependente de quadros muito pessoais de referência às ideologias do literário e, conseqüentemente, às variadas expectativas por elas criadas. Dito isto, consideremos o romance de Ana Margarida Carvalho, jornalista de profissão com uma carreira assinalada por vários prémios e reconhecimentos públicos quanto à qualidade do seu trabalho.

Já bem dentro do período democrático, uma jornalista de nome Eugénia propõe-se escrever sobre a revolta operária na Marinha Grande ocorrida em 18 de Janeiro de 1934. Para o efeito entrevista Joaquim, um operário revoltoso (embora quase circunstancialmente, não sendo por isso um activista político ou sindical) sobrevivente do campo de Tarrafal, em Cabo Verde, para onde fora enviado pelo regime de Salazar. Dessa entrevista emerge a estória que estrutura o romance na sua tripla condição de encenação dos afetos humanos, de registo da memória histórica e de julgamento da ação política.

Após a revolta, o operário Joaquim é detido e vai ser enviado para o Tarrafal, em Cabo Verde. No percurso de comboio para Lisboa, iludindo a vigilância dos agentes da polícia política (PVDE na adequação histórica da época, mas PIDE no romance), Joaquim lança um maço de cartas pela janela na esperança de que alguém as encontre e as faça chegar a Luísa, a mulher para quem as escrevera. As cartas servirão de elo de ligação global da narrativa, em particular nas suas incidências afetivas. Elas nunca serão lidas no romance, mas o que nelas poderá existir da figura de Luísa irá permanecer na imaginação de Joaquim e, a partir dela, dos camaradas presos. Mitificada por Joaquim, Luísa transforma-se numa *força de alma* tão intensa que um dos prisioneiros (Rui) acaba por desenhar o “rosto” de Luísa, um rosto tão irreal que se torna uma espécie de representação plausível de uma mulher que todos conhecem sem nunca a terem visto. Já tarde no tempo existencial da estória mas enquadrado na temporalidade versátil da narração, na chegada à Baía do Tarrafal, e ao inferno que os irá acolher, Joaquim e o leitor são situados pela narradora numa espécie de atmosfera de esperança poética graças ao enlevo da linguagem por que a autora situa a irrealidade de Luísa:

Ao sinal de desembarque, reúne-se o bando de desnaufragados no convés, ajuntados como um rebanho pela guarda. Com a velha técnica do passa ao outro e não ao mesmo, Rui envia um desenho a Joaquim. Uma aguarela pintada sabe-se lá com que tintas e com que engenhos. Um rosto de mulher, de olhos em forma de peixe, cabelos de algas flutuantes, lábios de um porto que se estende e acolhe. Linda. Tão linda. Excepcionalmente linda. Involgarmente linda. Anormalmente linda. Joaquim, que não é homem de brotar lágrima, até se comove.

É a Luísa, tal e qual. (pp. 168-169)

E mais uma vez, agora graças à singularidade do gesto de um dos prisioneiros, o leitor é colocado no interior da teia de sentimentos que as personagens vão silenciosamente cerzindo. Mas este é tão-só um exemplo, frugal mas suficientemente revelador, do modo como uma narradora expedita na caracterização psicológica e atenta na descrição dos contornos da ação convive com a própria estória nos termos de uma poeticidade de linguagem e pensamento que, desde início, desloca inúmeras vezes a narrativa para zonas reflexivas desfocadas tanto das personagens como da ação. Nesses momentos tão frequentes quanto obstinados, a jornalista Eugénia confunde-se com a narradora em virtude da partilha de um impulso de escrita que se torna credor de um irresistível fascínio pela literatura, pela liberdade da linguagem literária, pelo fervor poético das imagens.

(...) Aquela opressão do mar. Era o seu pesadelo recorrente, aliás. De repente, via-se na praia, pés na areia molhada, e um mar de cordeirinhos mansos, espuma benigna, vinha roçar-lhe as pernas, só docilidade com sal, mas o caudal engrossava, engrossava, e quando a onda regredia era ela arrastada até cair, mãos cravejadas na areia, a ser puxada e engolida no turbilhão doido. Acordava em sobressalto, sufocada, o coração aos soluços. A olhar em redor com olhos rasos de maresia, e cracas nos dedos, algas nos cabelos, e nos ouvidos aquela banda sonora perpétua do quarto dos fundos. O mar é como tu, mãe. Sem remorsos, apesar da adulação constante dos poetas e dos rastos que sempre deixou na literatura portuguesa, como infiltrações nas casas. O mar nunca retribuiu. Indiferente a todos os louvores, não conhece compaixão, nem fidelidade, nem lei.

Sem remorsos. Um sedutor que engana e trai. Devora frotas e vidas com um apetite insaciável. O mar é muito temperamental. (p. 136)

Este excerto revela bem a disposição da autora de se entregar muito frequentemente à lógica criativa da linguagem literária. O seu mérito é indiscutível, e os efeitos estilísticos estabelecem com o leitor uma conversa muito estimulante. Aliás, as palavras iniciais do romance são, neste contexto, elucidativas disto mesmo, pois o primeiro contacto com a obra faz-se através dos seguintes segmentos discursivos:

Tersa gente, de almas baldias, vontades torcidas pelo frio que aperta, amolecidas pelo sol que expande. Ando aqui a ganhar a morte. Nestes campos de giesta, engatadas raízes no chão, tão presas de seiva e vontade que não as pode a força de um homem arrancar. (p. 11)

Sem dúvida um belo início em que o domínio da linguagem desperta inevitavelmente a curiosidade do leitor literário, isto é, do leitor mais habituado às solicitações e exigências da escrita de qualidade. A opção sintática por uma frase inicial sem verbo que suavize a ação sugere a suspensão contínua do sentido, enquanto a predominância do adjetivo sugere que a qualificação do real se sobrepõe à descrição das suas particularidades. Por sua vez, a frase “ando aqui a ganhar a morte” é suficientemente ambígua para abrir horizontes de indeterminação semântica e existencial. Ela transfere a narrativa para um sujeito incerto, mas que inequivocamente se destaca do narrador, acentuando a possibilidade de um drama que o resto do capítulo vai acentuar em frases como “a vida sempre me foi um ferro de engomar”, e que o capítulo seguinte reafirma ao iniciar-se com a frase tornada emblemática “ando aqui a ganhar a morte”.

Igualmente relevante, e de grande importância na estruturação global do romance, é a frase que se encontra num dos excertos citados antes a propósito do mar: “apesar da adulação constante dos poetas e dos rastos que sempre [o mar] deixou na literatura portuguesa”. Esta referência periférica à literatura portuguesa é um dos muitos pontos de interrupção da narrativa. Em si mesma ela é reveladora da atitude metaficcional recorrente neste romance, acrescentando-lhe um elemento de ponderação que o leitor não pode ignorar e ao qual, aliás, voltarei mais à frente.

Mas Ana Margarida Carvalho vai ainda mais longe quando decide guiar a composição romanesca pelos dispositivos associativos da narração, estruturando o seu romance também segundo hiatos ou interrupções da estória de homens que, no Tarrafal, sofreram as dores do corpo e do espírito. A intenção (deliberada ou não, pouco importa) parece ser a de cruzar interrogações e acontecimentos da vida da jornalista Eugénia com memórias da narradora e, quem sabe, exorcizar literariamente os próprios fantasmas da autora. Considere-se a seguinte passagem:

Eugénia encontrava-se em plena ascensão no jornalismo, um casamento a caminho, tinha a cabeça demasiado preenchida, com as suas pequenas tragédias do quotidiano, para lá caberem comisse-rações para com velhos senis. Mas, quando a mãe lhe disse que o recheio da casa dos ventos e das marés ia a leilão, lembrou-se dos fetos. O que seria deles quando as mãos ávidas de lucro remessexessem, exaltadas e febris, naquele armário e deparassem com os nascituros arrancados precocemente ao ventre das mães? O armário era o seu segundo útero, o formol o líquido amniótico. Convosco, tias velhas, também não aprendi o afecto, mas recebi uma lição de liberdade. E que a felicidade é uma construção de Legos que não tem de ser erguida como vem nas instruções. Às vezes podem misturar-se peças de outras caixas, fabricar edifícios impossíveis, como trapézios invertidos. E onde uns vêm ruína, infâmia e indecência, outros encontram uma funcionalidade que se mantém de pé, sem necessidade de andaimes nem bases de sustentação. (pp. 135-136)

Este excerto reporta-se à descoberta que, quando adolescente e vivendo na casa das tias, Eugénia fez da existência de fetos oriundos de relações sexuais incestuosas entre irmãos (um homem, o seu tio, e duas mulheres, as suas tias). Quem fala aqui? Inicialmente a narradora, claro, pois está em primeiro plano na referência inicial a Eugénia. E depois, no segundo parágrafo? Aqui a narradora dilui-se totalmente no discurso direto, iludindo imediata e deliberadamente a narração de Eugénia de modo a *implicitar a própria autora* na coisa narrada, nomeadamente enquanto formuladora de uma pergunta tão crucial quanto esta: *quem pode julgar o amor?*

Tornado romance autoficcional por estas frequentes fusões de personalidades, *Que importa a fúria do mar* assegura a presença subjetiva da sua autora segundo dois planos.

Por um lado, é a autoficção que permite legitimar e dar resposta à interrogação da jornalista Eugénia, enquanto alter-ego da jornalista-escritora Ana Margarida Carvalho, quando, não muito longe do início do romance, a narradora nos diz que “Parece que, além da história das cartas de amor, e de um comboio, também existiu algures um portador. Se calhar, em vez de uma entrevista, devia era escrever um romance” (p. 63). Explícitada no romance, esta interrogação prolonga-se nas homologias implícitas que o leitor a partir daí pode fazer entre a personagem Eugénia e a sensibilidade profissional e humana de Ana Margarida Carvalho.

Por outro lado, e mais complexamente, o processo autoficcional evolui através de um cruzamento de enunciações em que o testemunho dado na primeira pessoa se torna menos um compromisso autobiográfico da autora e mais uma espécie de lugar do próprio jogo literário em que a autora se escreve reinventando-se nas suas personagens. É essa reinvenção que lhe permite introduzir pontos de vista acerca da matéria narrada, comentar situações e atitudes, em suma, trazer a escrita para um plano de conjugação da literatura com a vida. Por isso, na sua dimensão autoficcional este romance vai evoluindo por uma atmosfera em que o papel da autora se dá a ver menos nos termos de uma escrita de si mas, antes, de uma escrita para si enquanto *inquiridora* de modos de vida, de pulsões humanas, de circunstâncias diversas que nos envolvem a todos, quer de ordem histórica e política, quer de ordem estética e literária. Se as primeiras mereciam um desenvolvimento que, infelizmente, aqui não terá lugar, continuemos com estas últimas, pois elas adquirem um protagonismo muito particular neste romance.

Conforme foi referido antes, a propósito da referência periférica à literatura portuguesa, é frequente depararmos com a interrupção do fluxo da estória através da projeção de comentários auto-reflexivos acerca do romance que se vai fazendo, ou de trejeitos diversos acerca da escrita literária, ou de recortes teóricos, ou de citações explícitas de passagens emblemáticas da literatura e/ou de determinados autores, etc. Enfim, cerca

de dois terços da narrativa são regularmente filtrados por uma espécie de consciência metaficcional que vai distribuindo comentários mais ou menos relacionados com a teoria literária ou com os ditames da escrita criativa, quase sempre irónicos como sugerem os ditames dos estudos académicos, e dos quais cito aqui alguns exemplos mais óbvios:

E Joaquim apanha o narrador numa fase de moderado bom feitio. Faz-lhe a vontade, apieda-se do seu drama de homem aferrolhado por um regime, ainda para mais, encandeado por um amor sem visibilidade nem viabilidade nos seus malogrados intentos. Não irá intrometer, sem o conseguimento da personagem, o fluxo diegético, nem a inconsistência da hermenêutica, nem os irritantes oximoros ou citações pretensiosas ou paranomásias que sempre fazem perder comboios, como este, em marcha vai para um bom par de horas ...naquela triste e leda madrugada. Que este narrador não é de ferro nem de confiança e Camões terá sempre vigilante o seu olhar. (pp. 48-49)

... Era uma ilusão de óptica. Ou antes, uma desilusão de óptica. Ela a querer progredir, acelerar a diegese, mas ele não desenvolvia o relato. (p. 99)

... Começava a delinear no computador o guião do documentário. Iniciaria *in media res*, como na diegética clássica. (p. 115)

... Eugénia está a procrastinar. Se fosse em teoria da narratologia, estaria a utilizar uma figura de estilo: anisocronia, uma dilatação temporal do discurso. (p. 125)

Sim, o mar de Eugénia era muito mais o da tempestade do que o da bonança. Muito mais o descrito na História Trágico-Marítima do que o evocado por Sophia... (p. 126)

De maneira que iam calados os homens e em fila indiana, a subirem o passadiço para o navio. Sem qualquer banda sonora intradiegetica, a não ser as vozes de comando e os miados das gaivotas. (p. 139)

(Aqui abre-se literalmente um parêntesis para esclarecer que o verbo que Francisco conjugou pode não ter sido exactamente o conter...) (p. 160)

Este tipo de atitude metaficcional subjaz a quase todo o romance, tornando-se uma espécie de volição cultural antecipadora de um leitor mo-

delo que conviva, partilhe e valorize as várias interrupções metaficcionalis. Por isso, a compreensão crítica do alcance daquela atitude surge-nos menos como uma tentativa de desconstrução irónica da teoria literária, particularmente das vertentes da narratologia e das respetivas categorias, e mais como apologia disfarçada dos seus indultos críticos, e muito particularmente dos rostos académicos que os concedem.

Em vez de uma eventual tentativa de desconstrução da doxa académica, nomeadamente das suas predileções teoréticas no domínio da narratividade, a atitude metaficcional deste romance dá-se a ver como encasamento feliz com as preferências atuais dos estudos literários contemporâneos. Contudo, a felicidade não surge só do processo de identificação mútua de que o júri do prémio APE se fez eco – se tal acontecesse, muito injusta teria sido, aliás, a sua decisão. A felicidade brota também do complexo jogo de reintegração no romance de valores morais, políticos e filosóficos que se julgavam afastados da literatura portuguesa mais recente. É que a ordem histórica da memória e dos respetivos enlances políticos tem neste livro um lugar muito especial, e constitui sem dúvida o outro elemento-chave para a compreensão de um romance de estreia que, sem currículo autoral registado, recebeu em 2014 um dos principais prémios literários de Portugal. Desse elemento me ocuparei, segundo espero, noutra altura.

RETRATO DE RAPAZ (MÁRIO CLÁUDIO): O FASCÍNIO PELA (NOVA) GRAMÁTICA DA BIOGRAFIA

Ana Paula Arnaut¹

Mestre em completar projetos inacabados ou apenas pensados, como sucede, respetivamente, com *As Batalhas do Caia*² (1995) ou com *Camilo Broca*³ (2006); mestre, ainda, em completar vazios biográficos deixados,

¹ Professora Auxiliar com Agregação da Faculdade de Letras/Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra.

² O pano de fundo do romance resulta do entrecruzar de duas grandes linhas narrativas: a reconstituição dos cerca de vinte últimos anos de vida de Eça de Queirós e o desenvolvimento do relato *A Catástrofe* (publicado postumamente, em conjunto com *O Conde d'Abranhos*) que, segundo se crê, faria parte de um ousado e mais extenso plano do autor de Oitocentos para escrever uma obra de índole polémica e provocatória, *A Batalha do Caia*. O enredo do livro (provavelmente inspirado na obra *The Battle of Dorking*, de George Chesney, ver Alan Freeland, "Imagined Endings: National Catastrophe in the Fiction of Eça de Queirós", *Portuguese Studies*, nº 15, 1999, pp. 107-108) giraria em torno de uma hipotética invasão e subjugação da pátria portuguesa pelo vizinho país espanhol, "como consequência de um conflito entre as grandes potências" (A. Campos (dir. e coord.), *Dicionário de Eça de Queirós*, Lisboa, Caminho, 1988, p. 95). Ora, se de facto Eça de Queirós não levou a seu tempo e a bom termo a consecução da planejada provocação em forma de texto literário, a verdade é que o destino último desta parece cumprir-se com o livro escrito por Mário Cláudio. Ver, a propósito, Ana Paula Arnaut, *Post-Modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne-máscaras de Proteu*, Coimbra, Almedina, 2002, pp. 274-287.

³ Ao longo de toda a vida, Camilo Castelo Branco terá sustentado "um projecto, que nunca levou a cabo, de escrever a história dos seus antepassados, os quais eram, de facto, «os Brocas»". Optando "pela aceitação das coordenadas gerais e de uma certa cronologia", Mário Cláudio ficcionaliza a genealogia do escritor do século XIX (Jorge

a título de exemplo, por Fernando Pessoa na construção do seu semi-heterónimo Bernardo Soares (*Boa noite Senhor Soares*⁴, 2008), Mário Cláudio oferece-nos, com este romance, uma nova prova da sua admirável capacidade para espreitar e para (re)compor percursos de vida. Em simultâneo, *Retrato de Rapaz* prova, sem dúvida, o renovado interesse pela categoria 'personagem', minorizada e obscurecida pelos estruturalistas dos anos sessenta do século XX.

Extensionalmente, a recuperação para primeiro plano desta categoria acarreta, em concomitância, um maior empenho na sua caracterização, no seu retrato. Lembrando que este "constitui uma prática extremamente remota, situada no lugar de cruzamento entre ficção, historiografia e biografia; e [que] nem sempre as fronteiras artificiais que as delimitam são perceptíveis"⁵, numa linha de entendimento que vai ao encontro da ideia saramaguiana de que "Tudo é biografia"⁶, julgamos poder afirmar que as reconstruções existenciais da autoria de Mário Cláudio, ainda que romanceadas ou inventadas, em muito contribuem para um melhor conhecimento da sociedade em que se movimentam as suas personagens e das mentalidades que as caracterizam. Para isso, numa nota de não pouca importância, o leitor que, em regra, espera que um romance lhe ofereça mais fantasia e menos *verdade*, deverá vestir a pele de um detetive-investigador,

Marmelo, "Camilo Broca não é Camilo Castelo Branco (mas pode ser)" (entrevista a Mário Cláudio), *Público*/Mil Folhas, 10 de junho de 2006, p. 4.

⁴ Partindo de um dos fragmentos do *Livro do Desassossego*, Mário Cláudio recria a Lisboa garrida mas depressiva da época de Pessoa. A responsabilidade do relato não ficará a cargo de Bernardo Soares mas do moço do escritório, cujo nome e retrato físico e psicológico a narrativa claudiana completa. Todavia, e ao contrário do que podem sugerir os *espaços em branco* do fragmento em questão, não cumprirá à máscara de Pessoa assumir a narrativa dos acontecimentos. Pelo contrário, a responsabilidade do relato caberá ao moço do escritório, que, por sua vez, delegará a responsabilidade narrativa num "autor mais ou menos respeitado", isto é, em Mário Cláudio, que, assim é transformado em *ghost writer* (Mário Cláudio, *Boa noite, senhor Soares*, Lisboa, D. Quixote, 2008, pp. 91-92). Ver, a propósito, Ana Paula Arnaut, "Três homens e um livro: *Boa noite, senhor Soares de Mário Cláudio*" in *Norma & transgressão II*, coord. Carmen Soares et al., Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011, p. 206.

⁵ Carlos Reis, "Biografia. Retrato", <<http://wp.me/p2twYC-c9>> (2013) consultado em 3 de maio de 2014.

⁶ José Saramago, *Manual de Pintura e Caligrafia*, 3ª ed., Lisboa, Caminho, 1985 [1977], p. 207.

averiguando factos e confirmando impressões, é certo, mas aceitando sempre a capacidade da Literatura para preencher os vazios deixados pelas (H)histórias e para propor o que poderia ter sido e acontecido.

A título de curiosidade, registamos que o fascínio pela biografia vem de longe, dos já distantes anos de 1980⁷, em que, ainda de forma embrionária, porém, começa a compor – será melhor dizer, a criar – o retrato a corpo inteiro de um homem de que iremos tendo notícias através da publicação de livros de poesia e de prosa e cuja vida nos será finalmente revelada em *Tiago Veiga. Uma Biografia* (2011). Assim, em 2005 teremos *Os sonetos italianos de Tiago Veiga*, em 2008 *Gondelim* e em 2010 *Do espelho de Vénus*. Antes, porém, a sedução por este subgénero já se havia manifestado no desenho do retrato verbal de Amadeo de Sousa Cardozo (1984), de Guilhermina Suggia (1986), de Rosa Ramalho (1988) (artistas que habitam a *Trilogia da Mão*, 1993), ou de Goya, cuja vida, ou parte dela, preenche as páginas de *Gêmeos* (2004), romance que, com *Ursamaior* (2000) e *Oríon* (2003), completa a designada trilogia das constelações.

Mas o livro que neste momento nos interessa é este *Retrato de Rapaz* que, de modo inevitável, revela linhas de continuidade estética relativamente não só aos títulos que acabamos de citar, mas, de forma mais abrangente, à restante produção ficcional claudiana. Ainda no domínio de uma aproximação global, não podemos deixar de pôr em relevo, na sequência do que já fizemos em outros trabalhos sobre o autor, a original aptidão para, usando a cor e o ritmo adequados de cada palavra, (re)criar ambiências e os seres que as povoam. Ao lermos *Amadeo*, por exemplo, sentimos os frenéticos anos do início do século XX, visualizamos a dinâmica pictórica do artista, sentimos os cheiros que percorrem a Casa de Manhufe, ou ouvimos os ruídos de que também se fazem as vidas⁸.

A atenção prestada ao “cenário de atmosferas” e a outros miúdos pormenores, idênticos a esses “pequenos-nadas quotidianos”, de que nos fala em “Proustofilia”, uma das crónicas publicadas em *O eixo da bússola* (2007), revela-se, então, o principal *ingrediente* na (re)criação da vida e do mundo que, agora, não é o de Marcel Proust, mas, por enquanto, o de

⁷ Mário Cláudio, “Tiago Veiga”, *Tempo/Cultura*, 18 de agosto de 1988, p. 19.

⁸ Ana Paula Arnaut, *Post-Modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne-máscaras de Proteu*, Coimbra, Almedina, 2002, pp. 176-180.

“Um discípulo no estúdio de Leonardo da Vinci”. Segundo Mário Cláudio, na mesma crónica em que nos dá conta do gosto em esmiuçar o *universo* do autor francês, “Os proustofílicos serão sempre celebrantes dos dias, curiosos do acaso, explicadores de lances (...)”⁹. No entanto, os mais importantes acasos e lances que se registam entre a capa e a contracapa de *Retrato de Rapaz* não são, pelo menos para nós, os que recompõem os vinte e cinco anos de serviço (de aprendizado e de protetorado, também) de Gian Giacomo Caprotti¹⁰, o discípulo anunciado na espécie de subtítulo que, curiosamente, não se repete na folha de rosto do livro.

De modo obliquamente semelhante ao que sucede nas biografias de Amadeo ou de Tiago Veiga, em que os biógrafos discreta e pacientemente se vão imiscuindo nos trajetos de vida que relatam¹¹, o que aqui acontece é que o retrato e a vida do pintor do Alto Renascimento se vão sobrepondo aos episódios protagonizados pelo discípulo. Estes (a)parecem-nos, pois, numa linha de leitura que aceitamos não ser consensual, mais como um pretexto (ou como um pré-texto) para recompor os vazios deixados por uma vida privada mantida em segredo e, talvez por isso, alvo de várias especulações, iniciadas ainda no século XV (entre outros, pelo pintor e arquiteto Vasari) mas intensificadas a partir dos séculos XIX e XX, principalmente com os estudos de Sigmund Freud sobre a vida sexual do artista (1910)¹².

Baseando-se, por exemplo, no estudo psicanalítico de “A Virgem e o Menino com Santa Ana”¹³, e também no que Leonardo da Vinci escreve

⁹ Mário Mário, *O eixo da bússola*, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2007, p. 115.

¹⁰ Mário Cláudio, *Retrato de rapaz*, Alfragide, D. Quixote, 2014, p. 100.

¹¹ Ana Paula Arnaut, *Post-Modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne-máscaras de Proteu*, Coimbra, Almedina, 2002, p. 193; Ana Paula Arnaut, “Tiago Veiga. Uma biografia (Mário Cláudio): a invenção da verdade” in *Uma coisa na ordem das coisas. Estudos para Ofélia Paiva Monteiro*, coord. Carlos Reis et al., Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, p. 67.

¹² Ver “Controvérsia sobre a sexualidade de Leonardo da Vinci” <http://pt.wikipedia.org/wiki/Controv%C3%A9rsia_sobre_a_sexualidade_de_Leonardo_da_Vinci>, consultado em 3 de maio de 2014.

¹³ Óleo sobre madeira, pintada em Milão entre 1508 e 1513 e hoje exposta no Museu do Louvre, em Paris. Ver “A Virgem e o menino com Santa Ana”, <http://pt.wikipedia.org/wiki/A_Virgem_e_o_Menino_com_Santa_Ana>, consultado em 12 de maio de 2014.

no *Codex Atlanticus*¹⁴, sobre a memória de ter sido atacado no berço pela cauda de uma ave de rapina, o criador da Psicanálise (re)desenha nas vestes da Virgem os contornos de um abutre e defende que na imagem é possível observar a manifestação de uma homossexualidade passiva¹⁵.



Segundo Freud, na apreciação da designada “fantasia do abutre”, não esquecendo que esta é ainda decomponível em elementos simbólicos relacionados com o nascimento ilegítimo do pintor¹⁶, e não esquecendo também que na hieroglífica egípcia este signo representa a ideia de mãe¹⁷,

Cauda, “coda” é um dos mais conhecidos símbolos e designações substitutivas do membro viril, não apenas em italiano como em tantas outras línguas; a situação que é representada na fantasia, em

¹⁴ Compilação de estudos escritos entre 1478-1519 (12 volumes que atualmente se encontram na Biblioteca Ambrosiana, em Milão).

¹⁵ Sigmund Freud, *Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci*, trad. Maria João Pereira, Lisboa, Relógio d'Água, 1990, pp. 39-55.

¹⁶ Sigmund Freud, *Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci*, trad. Maria João Pereira, Lisboa, Relógio d'Água, 1990, pp. 53-54.

¹⁷ Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, 3ª ed., Barcelona, Editorial Labor, 1994, p. 105.

que um abutre abre a boca da criança com a cauda e aí a move repetidamente, corresponde à representação de uma “fellatio”, de um acto sexual em que o membro é introduzido na boca de uma outra pessoa¹⁸.

Freud continua:

A tendência para introduzir o membro viril na boca para o chupar, que na sociedade burguesa é considerada entre as abomináveis perversões sexuais, é contudo bem frequente nas mulheres do nosso tempo – e, como o provam as antigas obras de arte, era-o também nas mulheres de tempos anteriores – e parece perder todo o seu carácter chocante para a mulher apaixonada. (...) Pela continuação da investigação ficamos a saber também que esta situação, tão severamente condenada pelos costumes, tem a mais inocente das origens. Não é mais que a transposição de uma outra situação, na qual sentimos todos um grande bem-estar quando, em crianças de peito, “essendo io in culla”, agarrávamos com a boca o mamilo da mãe ou da ama e o chupávamos. A impressão orgânica que nos fica deste nosso primeiro gozo vital permanece indelével”¹⁹.

O problema com esta análise decorre de uma questão de tradução, já que, no *Codex*, da Vinci se terá referido não a um abutre mas a uma ave de rapina parecida com um falcão, eventualmente um milhano²⁰. É justamente esta a ave que no livro de Mário Cláudio ocupa o centro de um dos sonhos de Gian Giacomo Caprotti, em episódio que, duplicando a memória de infância do artista, surge ainda, simultaneamente, como revelador do método proustofílico, da liberdade criativa que também sempre assiste à reescrita de vidas e à recomposição de retratos:

Entrava ele, Giacomo Caprotti, a quem o pintor pusera o nome de “Salai”, vagaroso como um sonâmbulo, pela Igreja de Santa Croce

¹⁸ Sigmund Freud, *Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci*, trad. Maria João Pereira, Lisboa, Relógio d'Água, 1990, p. 45.

¹⁹ Sigmund Freud, *Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci*, trad. Maria João Pereira, Lisboa, Relógio d'Água, 1990, pp. 46-47.

²⁰ Ver “Leonardo da Vinci: A Memory of His Childhood”, <http://en.wikipedia.org/wiki/Leonardo_da_Vinci,_A_Memory_of_His_Childhood>, consultado em 12 de maio de 2014.

adentro, chamado pelo imenso clarão que aí se abriera. Encaminhava-se para o altar-mor, e eis que nos degraus do ambão se sentava uma volumosa mulher, mas de rosto suavíssimo, e de pele como que feita de leite e farinha, a sorrir com brandura apesar da imponência dos mantos em que se envolvia, cintilantes de azul minério e verde-marinho. E sobre ela pairava um grande milhano, de asas distendidas, e desdobrando em leque a cauda, na suspeita de um augúrio do destino que nunca se formulava. (...) O milhano botava-se a gritar assustadoramente, cerrando e descerrando o bico à maneira das gigantescas figuras alegóricas que desfilavam nos cortejos de que o artista se incumbia, e que criavam na multidão um sentimento misto de gáudio e horror. Imóvel diante da mátria impassível, assistia o jovem a um ritual de lentos gestos (...)²¹.

Seja como for, deixando de lado as dificuldades de tradução e as suas implicações em leituras simbólicas, ou melhor, psicanalíticas, a verdade é que *Retrato de Rapaz* é mais do que um livro que remete o leitor para um dispositivo de figuração da personagem, atinente à sua caracterização física e psicológica; ele é, também, mais do que a recomposição de percursos de vida dos principais intervenientes – entre terras de Itália e de França –, ou mais do que a referência aos trabalhos artísticos de Leonardo. Digamos que, na esteira do que um dia escreveu Ortega y Gasset, e numa linha diametralmente oposta à defendida por um Roland Barthes, por exemplo, o que mais nos atrai, como já sugerimos, não é tanto o argumento, o enredo, mas antes as voltas que o autor (ou o narrador por ele) nos faz dar em torno das suas criaturas:

Una narración somera no nos sabe: necesitamos que el autor se detenga y nos haga dar vueltas en torno a los personajes. Entonces nos complacemos al sentirnos impregnados y como saturados de ellos y de su ambiente, al percibirlos como viejos amigos habituales de quienes lo sabemos todo y al presentarse nos revelan toda la riqueza de sus vidas.

Nuestro interés se ha transferido, pues, de la trama a las figuras, de los actos a las personas²².

²¹ Mário Cláudio, *Retrato de rapaz*, Alfragide, D. Quixote, 2014, p. 61.

²² José Ortega y Gasset, "Ideas sobre la novela" (*Revista de Occidente*) in *Obras*

Assim, e no que toca às pessoas, ou à pessoa de Leonardo da Vinci, o que nos parece ser relevante é o facto de se pôr em cena o mapa dos seus afetos por Gian Giacomo Caprotti²³ que, como sabemos desde o início, não só o faz sorrir como lhe causa os sobressaltos suficientes para sobre ele debruçar demoradamente o olhar²⁴. A atração em causa não impede o artista, no entanto, de reconhecer os vícios do discípulo, classificado, explicitamente e sem pudor (na realidade e na ficção), como o valdevinos, o bardina, o renegado, o pulhazinho, o mafarrico, epítetos que, entre outros, levam Leonardo a rebatizá-lo como Salai, o diabo²⁵. Epítetos que, além disso, encontram a sua tradução pictórica na “contrafacção” que o narrador relata ter sido feita nas imagens do tradicional tarot. Se, para si, de modo significativo, opta “pela imagem do Ermita, fazendo assentar a sua efígie nos ombros do divagante ancião que, apoiando-se no cajado com a sinistra, erguia na destra uma candeia, seguindo nestes termos em demanda dos segredos do Universo”, “à cabeça do moço” atribui o “corpo do Diabo, provido de asas de dragão, de mamas com olhos fixos no consulente, e de aparelho genital propenso às piores relaxações”²⁶.

completas, tomo III (1917-1928), 6ª ed., Madrid, 1966, pp. 393 e 394, respetivamente. Em termos um pouco mais radicais, António Munõz Molina afirma o seguinte: “Después de leer una novela lo primero que olvidamos es el argumento. Lo segundo – al menos en mi caso – el estilo. Por lo que permanecen las novelas en nuestra memoria es por alguno de sus personajes” (“La invención del personaje” in *El personaje novelesco*, coord. Marina Mayoral, Madrid, Ediciones Cátedra/Ministerio de Cultura, 1990, pp. 89-90).

²³ Segundo Mário Cláudio, *Retrato de Rapaz* “vem numa linha de trabalho, a que já pertence uma novela anterior, *Boa Noite, Senhor Soares*. (...) São livros que fazem parte de uma trilogia, que tem a ver com a relação entre adultos e crianças, um campo agora minado por suspeições, umas vezes com fundamento outras não. Há toda uma coloração de sentimentos nessas situações que vale a pena abordar com alguma coragem”, visto que, ainda segundo o autor, se trata “de um terreno armadilhado, mas também que é preciso que alguém ponha as coisas com alguma clareza. Para que o simples facto de um adulto afagar a cabeça de uma criança não seja visto com essa suspeição” O terceiro livro da trilogia, “Também uma novela curta”, e que constituirá “um caso mais estranho”, encontra-se em fase de acabamento (Maria Leonor Nunes, “Mário Cláudio. O mestre e o aprendiz” (entrevista a Mário Cláudio), *Jornal de letras, artes e ideias*, 28 de junho de 2014, p. 10).

²⁴ Mário Cláudio, *Retrato de rapaz*, Alfragide, D. Quixote, 2014, p. 14.

²⁵ Mário Cláudio, *Retrato de rapaz*, Alfragide, D. Quixote, 2014, p. 15.

²⁶ Mário Cláudio, *Retrato de rapaz*, Alfragide, D. Quixote, 2014, p. 109.

Note-se, no entanto, mais uma vez, que, apesar de predominarem os momentos em que a entidade narrativa se centra em Salai, apesar dos vários paratextos existentes (a já mencionada espécie de subtítulo, o breve resumo que se apresenta na contracapa, ou os esboços de que a moldura do livro se compõe), apesar, ainda, de também nós, neste texto, prestarmos particular atenção a episódios protagonizados pelo “eterno aprendiz”²⁷, tudo isso acaba por diluir-se, acreditamos, no interesse com que, ao invés, procuramos saber de Leonardo da Vinci. Este, apesar de só ser identificado pelo nome na página 33, é, praticamente desde o início, identificado como o Homem. O Homem, saliente-se, não por acaso grafado com letra maiúscula, desse modo confirmando a impressão, a que acima fizemos referência, de que será esta a personagem que mais importará à narrativa, ou, se preferirmos, a personagem que mais importará ao “grande teatro do mundo” que nos é dado a ler²⁸.

Não nos parece ser por acaso, portanto, que as páginas finais da narrativa, após a morte do mestre²⁹, atem, através de elipses e sem grandes cerimónias narrativas, o destino final do discípulo e com este o das “Três Graças”, personagens seguramente colhidas no imaginário greco-romano mas aqui sujeitas a uma caracterização que, contrariando a idílica harmonia do mundo clássico que na origem simbolizam, ilustram, com Salai, a dissolução de costumes da vida cortesã³⁰. Citamos as palavras de uma delas, Sarasine, sobre aquele que designa por “fantoche” e “amante das penumbras”:

“Casou-se pelos vistos com uma tal Bianca Calidiroli d’Anono, muito bonita, sensata e afectuosa, assim a pintam, como se o inteiro mulherio não fosse da nossa laia, um rebanho de cabras que ora se-duzem, ora se entregam, ora traem, ora se enfurecem, ora cheiram a perfume como as que andam a estas horas na Corte, ora a ranço como nós nos tempos que vão correndo.” “Quanto ao mais”, finalizaria ela com voz entaramelada, “parece que morreu o tonto por efeito de um disparo de arcabuz”³¹.

²⁷ Mário Cláudio, *Retrato de rapaz*, Alfragide, D. Quixote, 2014, p. 67, *passim*.

²⁸ Mário Cláudio, *Retrato de rapaz*, Alfragide, D. Quixote, 2014, p. 127.

²⁹ Mário Cláudio, *Retrato de rapaz*, Alfragide, D. Quixote, 2014, pp. 133-134.

³⁰ Ver Mário Cláudio, *Retrato de rapaz*, Alfragide, D. Quixote, 2014, p. 115, *passim*.

³¹ Mário Cláudio, *Retrato de rapaz*, Alfragide, D. Quixote, 2014, p. 138.

Num primeiro nível, o fio condutor do romance desenrolar-se-á, então, ao longo das suas três partes (“A Lição”, “O Voo” e “O Anel”), num interessantíssimo jogo entre a obediência, sempre relativa, porém, a dados factuais e a capacidade imaginativa de Mário Cláudio. Sublinhe-se, a propósito, a proximidade entre a vera cronologia do que conhecemos sobre a vida de Leonardo da Vinci (1452-1519) ou de Salai (1480-1524) e a que emoldura o percurso narrativo destas personagens³²; sublinhe-se, ainda, entre outros aspetos, a manutenção fiel de pormenores só na aparência comezinhos (como o hábito de comprar “gaiolas de diversa passerada (...) a fim de pôr em liberdade as pobres criaturas”³³), a referência aos principais trabalhos de invenção e de pintura do artista, a inclusão de figuras com as quais diversamente Leonardo se relacionou: Ludovico Sforza, os reis franceses Luís XII e Francisco I, Charles d’Amboise, Giuliano Lorenzo de ‘Medici, o cardeal Luís d’Aragón, ou, no que toca a alguns dos “«Leonardeschi»”, Ambrogio de Predis, Giovanni Antonio Boltraffio, Marco d’Oggiono, Francesco Melzi, entre outros.

Num segundo nível, manter-se-á, é certo, o jogo entre a fidelidade às fontes e à imaginação. Mas as peças, as palavras, que agora tornam a narrativa viva pertencem ao lugar dos sentimentos. E assim encontramos o desenho relacional entre a supremacia do mestre e a sempre rebeldia de Salai, entre a desconfiança inicial (de e entre ambos) e o afeto que, apesar de tudo (sobrepondo-se ao “ingrediente erótico” natu-

³² Na p. 113 a indicação cronológica situa-nos em 1518; a p. 100, em que sabemos da exoneração de Salai (1480-1524) “vinte e cinco anos decorridos sobre a entrada” ao serviço de Leonardo (com dez anos de idade – Mário Cláudio, *Retrato de rapaz*, Alfragide, D. Quixote, 2014, p. 14), permite-nos retroceder a 1493, início ficcional do enredo, de uma relação de aprendiz, com início histórico em 1490. O caso da pintura da “Última ceia” surge quando o aprendiz andava “nos seus vinte e cinco anos” (Mário Cláudio, *Retrato de rapaz*, Alfragide, D. Quixote, 2014, p. 126), isto é, em 1508, quando, na verdade, o quadro foi pintado entre 1495 e 1498. Ainda assim, tendo em linha de conta que, depois de sermos situados em 1518, sabemos do “muito tempo” que antecedeu o regresso de Salai a Amboise, onde permanece quase até à morte do mestre; tendo em mente, ainda, que sabemos do “correr dos anos” até ao casamento e morte de Salai (Mário Cláudio, *Retrato de rapaz*, Alfragide, D. Quixote, 2014, pp. 127, 130, 135), não parece de todo impossível fazer coincidir o fechamento da narrativa com a morte de Salai, em 1524.

³³ Mário Cláudio, *Retrato de rapaz*, Alfragide, D. Quixote, 2014, p. 75.

ralmente “presente”³⁴), vai ganhando corpo e alma, entre a amizade que protege e o reconhecimento do “cão perdido” que torna “a casa de seu dono”³⁵, entre, em suma, aceitar ou não aceitar o amor que, afinal, de formas diversas, se torna insuportável não reconhecer. Ora verbalizado, ora calado, por um e pelo outro, torna-se, em todo o caso, impossível não o aceitar de forma plena, ainda que tardiamente. E, por isso, também o romance se faz de picardias amorosas e, por conseguinte, de ciúmes vários.

Assim sucede, por exemplo, quando o mestre acolhe Francesco Melzi no seu estúdio, em episódio narrado com cores que parecem apontar para uma lição que o mestre pretende dar ao aprendiz. Citamos:

“De qualquer modo Francesco ficará connosco, não lhe minguem predicados difíceis de achar, e promete meter na ordem os meus papéis que andam pelas ruas da amargura.” E havendo enrubescido o moço diante do recado com evidente destinatário, o amo submetê-lo-ia por completo, determinando com a antiga autoridade, puída entretanto pelo convívio no ofício, e no lazer, e despertada pela persistente partilha da cama, “Vais agora varrer o pátio, meu Menino, tão sujo que está de aparas de barro.” As lágrimas que então deslizaram pelas faces do jovem, e que este se esforçava por ocultar do intruso, apressando-se a anuir ao comando do artista, sustentavam-se de tudo quanto no passado de ambos se entretecia, encontros e desencontros, dádivas e traições, acessos de fúria, e cenas de ciúmes, e até a bofetada que uma vez, exasperado por não conseguir a gradação de verde-mar que pretendia, Leonardo lhe aplicara³⁶.

A lição não é aprendida e o discípulo não é domesticado, a avaliar pelos comportamentos desregrados e provocatórios que, no futuro, continuará a ter e que podemos ilustrar, entre outros exemplos, numa linha que se estende ao retrato da sociedade da época, com o festim realizado “no

³⁴ Maria Leonor Nunes, “Mário Cláudio. O mestre e o aprendiz” (entrevista a Mário Cláudio), *Jornal de letras, artes e ideias*, 28 de junho de 2014, p. 10.

³⁵ Mário Cláudio, *Retrato de rapaz*, Alfragide, D. Quixote, 2014, p. 115.

³⁶ Mário Cláudio, *Retrato de rapaz*, Alfragide, D. Quixote, 2014, p. 82. Ver p. 120 para os ciúmes de Sarasine por Salai.

palácio do então embaixador português, e futuro cardeal, Dom Miguel da Silva”:

Tocado por uma peruca loura, desse louro de urina que caracterizava as putas de Trastevere, e de beiços pintados a um roxo de Semana Santa, ali se plantava o seu Salai, metamorfoseado em velho, e nu por baixo da camisa transparente. Encarando os fiéis com um esgar, e oferecendo-se como um místico cordeiro demoníaco, o rapaz deixava-se acometer pelo terceto formado pela meretriz, e pelos eclesiásticos, os quais, ansiosos todos naquele cio que se tem por escada alternativa da ascensão ao Absoluto, lhe erguiam o chambre na busca do pénis túrgido, e aberrante na galdéria em que o moço se transformara³⁷.

Antes, a propósito da forma como conseguia os proventos “que lhe alimentavam o mealheiro”, e que não resultavam apenas dos seus furtos, já havíamos ficado a saber

dos favores que ia distribuindo, ao colocar o próprio corpo à disposição de tutti quanti. Nessas actividades acederia Salai ao plano mais alto da escala social de Milão, envolvendo-se com quanto aristocrata o requisitasse, quer na base da rigorosa contratação, quer na dos afectos fingidos, para participar em bacanais sem fim. Desnudado das suas fatiotas, excessivamente flamejantes para merecerem o aval do bom gosto da elite, exhibia-se como Deus o deitara ao mundo, e à mão de semear, nas inúmeras relações em que o utilizavam, quer como agente, quer como juguete, em ribaldarias eróticas de variado teor. Cobriam-no então de grinaldas de flores, atribuindo-lhe o papel de Pã, ou de Diónisos, obrigavam-no a sujar os beiços com vinho licoroso de rara extracção, empoavam-no de farinha, de confetis, ou de lantejoulas, e inventavam para ele desempenhos impagáveis³⁸.

Apesar de tudo, a verdade é que o “eterno aprendiz”³⁹ é também capaz dos maiores afetos, como verificamos quando, depois da intempérie que, no

³⁷ Mário Cláudio, *Retrato de rapaz*, Alfragide, D. Quixote, 2014, pp. 92-93, cf. pp. 93-96.

³⁸ Mário Cláudio, *Retrato de rapaz*, Alfragide, D. Quixote, 2014, pp. 41-42.

³⁹ Mário Cláudio, *Retrato de rapaz*, Alfragide, D. Quixote, 2014, p. 67, *passim*.

Mosteiro de Santa Maria Novella, a Casa del Papa, destrói os trabalhos iniciados no fresco da *Batalha de Anghiari*, e depois de mais uma incursão pela noite de Florença, regressa aos “aposentos que a Signoria colocara ao dispor do artista” e, esgueirando-se “para a câmara deste”, dando com ele “dobrado sobre si mesmo (...) nessa posição fetal que tão bem calha aos sedentos de amor, aos órfãos e aos melancólicos”, se aconchega “ao Homem, e a tiritar de frio (...) murmuraria estas palavras foscas sem a certeza de ser ouvido, «Não estejas triste, querido Mestre, amanhã não choverá»”⁴⁰.

De igual modo, apesar da tristeza e da raiva causadas pela sua exoneração⁴¹, numa decisão que parece consubstanciar-se em mais uma lição de vida dada pelo mestre, antes de partir, com Francesco Melzi, para Amboise, Salai decide deslocar-se a terras de França onde, protagonizando embora outros episódios de superlativa lascívia, continua a revelar a ternura e a fidelidade para com o artista. Deste modo, nem a incapacidade para assistir aos últimos momentos de vida de Leonardo nem a consequente fuga para Florença conseguem apagar a regulação positiva da simpatia do narrador para com esta personagem, ao contrário do que parece suceder em outras ocasiões do romance:

Cinco vezes beijou ele a madeira da porta, e cinco outras se benzeu. Fugiu por fim à morte que invadia o que lhe talhara a vida, não como desistem os covardes que não podem amar, mas como escolhem os heróis que entregam o coração para além da caducidade dos dias. Aberta a manhã, montou no último cavalo com que o mestre o presenteara, e fez-se à estrada da Itália. Conduzia a reboque a mula que alombava com o alforge onde não ele, mas o rapaz de sempre, metera uma manta, duas fogaças, e uma botelha de vinho⁴².

Entretanto, em Clos Lucé, suspendem-se o ânimo e a vida do artista, não sem que, antes, este assumia finalmente, e em pleno, ainda que, aqui e ali, com alguma magoada ironia ou com alguns resquícios de melindre, os afetos e o amor pelo “eterno discípulo”, sentimentos que, no início,

⁴⁰ Mário Cláudio, *Retrato de rapaz*, Alfragide, D. Quixote, 2014, p. 71.

⁴¹ Mário Cláudio, *Retrato de rapaz*, Alfragide, D. Quixote, 2014, p. 100.

⁴² Mário Cláudio, *Retrato de rapaz*, Alfragide, D. Quixote, 2014, p. 130.

apenas traduzia em saudades ou em arrependimento por não tê-lo trazido consigo⁴³, pois, como se constata, “Melzi não substituíra Salai, e Leonardo aperceber-se-ia da insuportável falta deste, logo nos dias seguintes à chegada a Amboise”⁴⁴. E por isso,

A cada instante aguardava ele que, desprezando interditos e conveniências, o aprendiz lhe surdisse pela alcova adentro, arredando com um rude gesto do braço o que se propunha cortar-lhe o avanço, e ajoelhasse à beira do leito em que o amo se preparava para dormir, tudo igual ao que fizera no passado. Beijar-lhe-ia então os dedos lívidos, segredando-lhe ao ouvido, “Aqui estou, meu Pai, regressado a ti, e à tua beira ficarei até que a noite se acabe”⁴⁵.

Mas vejamos como, já enfermo, o artista se dirige “ao que para ele posara como modelo da impassibilidade dos anjos”⁴⁶:

Meu Filho (...), voltaste para atravessar, guiado por mim, as águas deste rio, e não no corpo em que ainda ficas, uma vez acenado o eterno lenço da memória, erguidos ao céu os olhos que não divisam o além, e enxugada a lágrima que por si mesma secaria (...). Nunca na verdade abandonaste esse que te foi casa e janela do mundo, messe e colheita, cama e sombra, olhar e livro da vida, cárcere e paisagem, festa e nudez. (...) Por ti sujei de tinta os dedos que minha Mãe beijou, fundi cavalos entre faúlhas que me queimaram as barbas, escavei a terra em busca de nascentes que não me mataram a sede, e separei os estames do lírio que se desfizeram em pólen. (...) E porque não haveria de te amar, se nunca me mentiste, se nunca me roubaste, se nunca comeste como um bárbaro, se nunca avistaste um dos meus códigos sem que te apetecesse abri-lo, se

⁴³ Mário Cláudio, *Retrato de rapaz*, Alfragide, D. Quixote, 2014, p. 104.

⁴⁴ Mário Cláudio, *Retrato de rapaz*, Alfragide, D. Quixote, 2014, p. 105. No mesmo parágrafo saberemos que “irritava-se o artista com a exiguidade dos temas que Francesco Melzi trazia para o diálogo de ambos, sempre confinado à obra, e nem sequer à recente, mas à que por aquele fora efectuada. Pungia-o deste modo a saudade do discípulo eterno, tão atreito a arrebatamentos como a contradições, tão pronto a revoltar-se como a pedir perdão, e tão inclinado à euforia que exige a cumplicidade como à melancolia que reclama o abraço”.

⁴⁵ Mário Cláudio, *Retrato de rapaz*, Alfragide, D. Quixote, 2014, p. 106.

⁴⁶ Mário Cláudio, *Retrato de rapaz*, Alfragide, D. Quixote, 2014, p. 121.

nunca me envergonhaste diante dos meus amigos, se nunca abdicaste de me defender, quando com anéis e silêncios, com troças e indiferenças, me insultavam as tuas namoradas, e me impeliam para a tumba, e me escarravam nas chagas?, se cometeste tais falhas, algumas delas, ou todas, sempre afinal vieste ter comigo, meu Amor, rastejando como o rafeiro de focinho lavado em pranto. (...) Meu Filho, meu Companheiro, meu Irmão, meu Eu, meu Tudo⁴⁷.

Como já dissemos, não é difícil perceber a ambiguidade e a ambivalência das emoções convocadas – amizade, ternura, amor, por um lado e, por outro, ressentimento, desdém, cólera –, mas perguntamos, não é a paixão um caminho estranho e tortuoso? Afinal, como um dia escreveu Fernando Pessoa, “Quem quer dizer o que sente / Não sabe o que há de dizer. / Fala: parece que mente... / Cala: parece esquecer...”⁴⁸.

A história traçada e vivida em *Retrato de Rapaz* é, portanto, e na sua essência, uma narrativa de afetos comoventes cujo rigor histórico se torna um acessório, não interessando tanto como conhecer o percurso e as viagens íntimas de da Vinci, o Homem, a Leonardo, o moribundo, e, colateralmente, de Gian Giacomo Caprotti, o jovem efebo, a Salai, o adulto vencido pelos efeitos do tempo. Um tempo que, lembrando o poema “Apostila” de Álvaro de Campos, permite a Mário Cláudio retirar da alma das suas personagens “os bocados precisos – nem mais nem menos – / Para com eles juntar os cubos ajustados / Que fazem gravuras certas na história” e, também, no “lado de baixo” desta, “que se não vê”⁴⁹, ou que certas mentalidades conservadoras insistem em não ver.

⁴⁷ Mário Cláudio, *Retrato de rapaz*, Alfragide, D. Quixote, 2014, pp. 132-133.

⁴⁸ Fernando Pessoa, *Obra poética*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1994, p. 513 (org., int. e notas de Maria Aliete Galhoz).

⁴⁹ Fernando Pessoa, *Obra poética*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1994, p. 366 (org., int. e notas de Maria Aliete Galhoz).

Bibliografia:

ARNAUT, Ana Paula, "Tiago Veiga. Uma biografia (Mário Cláudio): a invenção da verdade" in *Uma coisa na ordem das coisas. Estudos para Ofélia Paiva Monteiro*, coord. Carlos Reis et al., Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 59-87.

ARNAUT, Ana Paula, "Três homens e um livro: *Boa noite, senhor Soares de Mário Cláudio*" in *Norma & transgressão II*, coord. Carmen Soares et al., Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011, pp. 201-213.

ARNAUT, Ana Paula, *Post-Modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne-máscaras de Proteu*, Coimbra, Almedina, 2002.

CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, 3ª ed. Barcelona, Editorial Labor, 1994.

CLÁUDIO, Mário, *Retrato de rapaz*, Alfragide, D. Quixote, 2014.

CLÁUDIO, Mário, *Tiago Veiga. Uma biografia*, Lisboa, D. Quixote, 2011.

CLÁUDIO, Mário, *Boa noite, senhor Soares*, Lisboa, D. Quixote, 2008.

CLÁUDIO, Mário, *O eixo da bússola*, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2007.

CLÁUDIO, Mário, *Gêmeos*, Lisboa, D. Quixote, 2004.

CLÁUDIO, Mário, *Oríon*, Lisboa, D. Quixote, 2003.

CLÁUDIO, Mário, *Ursamaior*, Lisboa, D. Quixote, 2000.

CLÁUDIO, Mário, *As batalhas do Caia*, Lisboa, D. Quixote, 1995.

CLÁUDIO, Mário, *Trilogia da mão*, Lisboa, D. Quixote, 1993.

CLÁUDIO, Mário, "Tiago Veiga", *Tempo/Cultura*, 18 de agosto, 1988, p. 19.

FREELAND, Alan, "Imagined Endings: National Catastrophe in the Fiction of Eça de Queirós", *Portuguese Studies*, nº 15, 1999, pp. 105-118.

FREUD, Sigmund, *Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci*, trad. Maria João Pereira, Lisboa, Relógio d'Água, 1990.

MATOS, A. Campos (Dir. e Coord.), *Dicionário de Eça de Queirós*, Lisboa, Caminho, 1988.

MARMELO, Jorge, "Camilo Broca não é Camilo Castelo Branco (mas pode ser)" (entrevista a Mário Cláudio), *Público/Mil Folhas*, 10 de junho de 2006, pp. 4-6.

MUÑOZ MOLINA, Antonio, "La invención del personaje" in *El personaje novelesco*, coord. Marina Mayoral, Madrid, Ediciones Cátedra/Ministerio de Cultura, 1990.

NUNES, Maria Leonor, "Mário Cláudio. O mestre e o aprendiz" (entrevista a Mário Cláudio), *Jornal de letras, artes e ideias*, 28 de maio de 2014, pp. 10-11.

ORTEGA Y GASSET, José, "Ideas sobre la novela" (*Revista de Occidente*) in *Obras completas*, tomo III (1917-1928), 6ª ed., Madrid, 1966.

PESSOA, Fernando, *Obra poética*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1994 (org., int. e notas de Maria Aliete Galhoz).

REIS, Carlos, "Biografia. Retrato", <<http://wp.me/p2twYC-c9>>, 2013.

SAMARAGO, José, *Manual de Pintura e Caligrafia*, 3ª ed., Lisboa, Caminho, 1985 [1977].

WIKIPEDIA, "Leonardo da Vinci: A Memory of His Childhood" <http://en.wikipedia.org/wiki/Leonardo_da_Vinci,_A_Memory_of_His_Childhood>.

WIKIPEDIA, "A Virgem e o Menino com Santa Ana", <http://pt.wikipedia.org/wiki/A_Virgem_e_o_Menino_com_Santa_Ana>.

WIKIPEDIA, "Controvérsia sobre a sexualidade de Leonardo da Vinci", <http://pt.wikipedia.org/wiki/Controv%C3%A9rsia_sobre_a_sexualidade_de_Leonardo_da_Vinci>.

NOTAS BIOBIBLIOGRÁFICAS DOS AUTORES DOS ENSAIOS

ANA PAULA ARNAUT

Nasceu a 12 de Junho de 1964. É doutorada com agregação pela Universidade de Coimbra, onde leciona Literatura Portuguesa Contemporânea. Publicou *Memorial do Convento. História, Ficção e Ideologia* (1996), *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo: Fios de Ariadne-Máscaras de Proteu* (2002); *Homenagem a Cristóvão de Aguiar: 40 anos de vida literária* (org.) (2005), *José Saramago* (2008), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro* (ed.) (2008), *António Lobo Antunes* (2009), *António Lobo Antunes: a Crítica na Imprensa. 1980-2010. Cada um Voa como Quer* (ed.) (2011), *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes. (In)variantes do feminino* (2012), *Viagens do Carnaval: no espaço, no tempo, na imaginação* (coedição com Maria Aparecida Ribeiro) (2014).

Tem também artigos publicados em inúmeras revistas nacionais e internacionais.

ANNABELA RITA

Doutorada em Literatura Portuguesa e com Agregação em Literatura, que trabalha na sua relação com as outras artes, é professora na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Professora/Investigadora Visitante de diversas universidades (Brasil, Espanha, Itália, Varsóvia), é Presidente da Academia Lusófona Luís de Camões, do Instituto Fernando Pessoa – LPCL e da Mesa da Assembleia Geral da CompaRes (International Society for Iberian-Slavonic Studies), Vice-Presidente do Conselho Científico do Instituto Europeu de Ciências da Cultura – Padre Manuel Antunes, Coordenadora do CLEPUL (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias), membro das Direcções da Associação Portuguesa de Escritores, do Observatório da Língua Portuguesa e da Sociedade Histórica da Independência de Portugal, da Comissão Científica Internacional da *Cátedra Infante Dom Henrique* para os Estudos Insulares Atlânticos e a Globalização (CIDH), dos

Conselhos Científicos/Consultivos de diversas instituições/plataformas interinstitucionais (Letras Com(n)Vida, CILEC – Congresso Internacional de Literatura Espanhola Contemporânea) e de Edições de Obras Completas (do Padre António Vieira, etc.).

Distinções: Diploma de Mérito Cultural / Academia Brasileira de Filologia e Faculdade CCAA (Rio de Janeiro, 2007); Medalha Municipal de Mérito – Grau Ouro / Câmara Municipal de Oeiras (2010); Medalha de Mérito Cultural do CLEPUL (Lisboa, 2012); Embaixadora da Meeting Industry e da Economia do Conhecimento / CECE (Estoril, 2013); Membro Honorário do Círculo de Escritores Moçambicanos na Diáspora (CEMD) (2016).

Com direção, coordenação e/ou consultoria de várias coleções, revistas (*Letras Com(n)Vida*, *Anuário de Literatura*, *Études romanes de Brno*, *Revista da Anpoll*, etc.), Congressos Científicos (inter)nacionais, Biblioteca *online* (*Lusosofia*), edição de autores e de obras, participação em júris de prémios literários nacionais e internacionais. Obras principais: *Luz e Sombras no Cânone* (2014); *Focais Literárias* (2012); *Paisagem & Figuras* (2011); *Cartografias Literárias* (2010; S. Paulo, 2012); *Itinerário* (2009); *No Fundo dos Espelhos* (2 vols., 2003-07), *Emergências Estéticas* (2006); *Breves & Longas no País das Maravilhas* (2004); *Labirinto Sensível* (2003); *Eça de Queirós Cronista* (1998).

DIONÍSIO VILA MAIOR

Docente na Universidade Aberta. Professor-Investigador da Universidade da Sorbonne (Paris IV); Membro investigador integrado do CLEPUL; Professor Convidado em diversas Universidades: Universidade de São Paulo (Brasil); Universidade de Santa Catarina (Brasil); Universidade Autónoma de Madrid (Espanha); Universidade Complutense de Madrid (Espanha); Università degli Studi di Napoli “L’Orientale” (Itália); Universidade Marie Curie Skłodowska (Polónia); Università degli Studi di Padova (Itália).

Membro da World Communication Association. Membro do Conselho Científico da CIDH – Cátedra FCT Infante Dom Henrique para os Estudos Insulares e a Globalização (UAb). Coordenador das Comissões Interinstitucionais do Instituto Fernando Pessoa e da Academia Lusófona Luís de Camões. Coordenador do 3º Ciclo (Doutoramento) em Estudos Portugueses (5ª edição). Membro e/ou Presidente de Comissões Organizadoras e Comissões Científicas de diversos congressos científicos internacionais. Júri da Associação Portuguesa de Escritores. Diretor e avaliador científico da Coleção “Universitas”, da Editora Edições Esgotadas. Avaliador Científico (*referee*) de diversas revistas científicas.

Alguns livros publicados: *100 Orpheu* (Coord. em colab.), Viseu, Edições Esgotadas (2016) | *Do Ultimato à(s) República(s): variações literárias e culturais* (coord. em colab.), Lisboa, Esfera do Caos (2011) | *A revivência dos sentidos. Estudos de*

Literatura Portuguesa, Linda-a-Velha, Editora Hespéria (2009) | *Estudos Pessoaanos* (CD-ROM), Lisboa, Universidade Aberta (2004) | *O Sujeito Modernista – Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e António Ferro: Crise e Superação do Sujeito*, Lisboa, Universidade Aberta (2003) | *Discursos – Literatura e Fim de Século* (Org.), Lisboa, Universidade Aberta (2002) | *Diálogos literários luso-brasileiros* (Org.), Coimbra, Pé de Página Editores (2002) | *Literatura em Discurso(s): Saramago, Pessoa, Cinema e Identidade*, Coimbra, Pé de Página Editores (2ª ed.) (2001) | *A Geração de 70 e a Geração de Orpheu: Portugal em Questão* (em colab.), Lisboa, Universidade Aberta (2001) | *Pessoa, Sá-Carneiro e Almada: Representação Estético-Ideológica*, Lisboa, Universidade Aberta (2000) | *Fernando Pessoa: Heteronímia e Dialogismo*, Coimbra, Livraria Almedina (1994) | *Introdução ao Modernismo*, Coimbra, Livraria Almedina (1994; 1996). Prémio “Investigação Científica” (Anim’Arte).

Diretor Artístico do Coro Mozart. Cerca de 200 obras musicais publicadas. Direção de mais de 500 concertos. Planeamento, organização e coordenação de 66 Concertos Magnos. Prémio “Produção Artística” e “Grande Reconhecimento de Mérito Cultural”.

FERENC PÁL, Universidade Eötvös Loránd de Budapeste

Realizou estudos de literatura húngara, russa e espanhola na Universidade Eötvös Loránd de Budapeste entre 1968 e 1975. Em 1978 começou a trabalhar no Departamento de Português desta Universidade. Colaborou na organização dos estudos portugueses e brasileiros, e dedicou-se ao ensino da literatura portuguesa nos séculos XIX e XX e ao da literatura brasileira. Realizou investigações no terreno da recepção da literatura portuguesa e brasileira na Hungria. Estudou a obra de Mário de Andrade e traduziu para Húngaro *Macunaima* (1982) e a seguir compilou uma *Crestomatia da Literatura Brasileira* (1995). Escreveu uma monografia de Eça de Queirós e de José Saramago, publicou a obra de Fernando Pessoa em húngaro, traduziu romances de Eça de Queirós, José Saramago, António Lobo Antunes e o *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa. Foi convidado e assistiu ao Congresso Internacional “Almeida Garrett um romântico, um moderno” (1999) e ao “IV Encontro Internacional de Queirosianos” (2000) e aos IX e X Congressos da AIL (2008, 2011) e em várias conferências brasileiras e portuguesas nos anos 2000. Durante mais de vinte anos foi diretor do Departamento de Português da FL da Universidade Eötvös Loránd de Budapeste. Atualmente é professor catedrático e responsável pelo Centro Científico Brasileiro desta Universidade.

MANUEL FRIAS MARTINS

É doutorado em Teoria da Literatura e professor aposentado da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Entre outros cargos, foi Presidente do Conselho Pedagógico da FLUL e durante dez anos director do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Comunicação da FLUL até à data da sua aposentação em Março de 2016. É crítico literário com inúmeras colaborações em jornais, revistas e programas radiofónicos, sendo atualmente Vice-Presidente da Associação Portuguesa de Críticos Literários. Para além de ensaios dispersos por atas de congressos e volumes coletivos, é autor dos seguintes livros: *Sombras e Transparências da Literatura* (Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983), *Herberto Helder. Um Silêncio de Bronze* (Lisboa, Livros Horizonte, 1983), *10 Anos de Poesia em Portugal: 1974-1984 – Leitura de Uma Década* (Lisboa, Editorial Caminho, 1986), *Matéria Negra. Uma Teoria da Literatura e da Crítica Literária* (Lisboa, Edições Cosmos, 1993; 2ª ed., 1995), *As Trevas Inocentes* (Lisboa, Arion, 2001), *Em Teoria (A Literatura) / In Theory (Literature)* (Porto, Ambar, 2003), *A Espiritualidade Clandestina de José Saramago* (Lisboa, Fundação José Saramago, 2014). Traduziu e prefaciou várias obras, destacando-se os poemas longos *L'Allegro* e *Il Penseroso*, de John Milton (Lisboa, Editorial Inquérito, 1987), e *O Cãnone Ocidental*, de Harold Bloom (Lisboa, Círculo de Leitores / Temas e Debates, 1997). Em 1993 recebeu o Prémio Pen Clube de Ensaio pelo seu livro *Matéria Negra*. Em 2015 recebeu o Grande Prémio de Ensaio Eduardo Prado Coelho atribuído pela Associação Portuguesa de Escritores ao seu livro *A Espiritualidade Clandestina de José Saramago*. Não escreve poesia nem romances.

MARCELO G. OLIVEIRA

É Professor Auxiliar e Coordenador Científico na Universidade Europeia | Laureate International Universities e investigador do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa, onde se doutorou em Estudos de Literatura e de Cultura. Publicou artigos sobre literatura portuguesa contemporânea, cultura e teoria e em 2004 recebeu o Prémio Revelação de Ensaio Literário APE/DGLB. É autor de *Em Busca do Tempo Presente: História e Sujeito em Augusto Abelaira e Modernismo Tardio: Os Romances de José Cardoso Pires, Fernanda Botelho e Augusto Abelaira*. Com Petar Petrov, coorganizou os volumes *A Primazia do Texto: Ensaios em Homenagem a Maria Lúcia Lepecki* e *As Vozes da Balada: 30º Aniversário de Balada da Praia dos Cães, de José Cardoso Pires*.

MIGUEL REAL

Investigador do CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa, publicou os ensaios *Narração, Maravilhoso, Trágico e Sagrado em “Memorial do Convento” de José Saramago* (1998), *O Marquês de Pombal e a Cultura Portuguesa* (2005), *O Último Eça* (2006), *Agostinho da Silva e a Cultura Portuguesa* (2007), *A Morte de Portugal* (2007), *Eduardo Lourenço e a Cultura Portuguesa* (2008), *Padre António Vieira e a Cultura Portuguesa* (2008), *Matias Aires. As Máscaras da Vaidade* (2008), *José Enes. Filosofia, Açores e Poesia* (2009), *Introdução à Cultura Portuguesa* (2011), *O Pensamento Português Contemporâneo. 1890 – 2010* (2011), *Nova Teoria do Mal* (2012), *Romance Português Contemporâneo. 1950 – 2010* (2012), *Nova Teoria da Felicidade* (2013), *Comentário a “Mensagem” de F. Pessoa* (2013), *Nova Teoria do Sebastianismo* (2014), *O Futuro da Religião* (2014), *Manifesto em Defesa de uma Morte Livre* (2015), *Portugal – Um País Parado no Meio do Caminho. 2000 – 2015* (2015), *O Teatro na Cultura Portuguesa do Século XX* (2016), *Traços Fundamentais da Cultura Portuguesa* (2017) e *Nova Teoria do Pecado* (2017).

Recebeu os seguintes Prémios: Prémio Revelação Ficção da Associação Portuguesa de Escritores; Prémio Revelação de Ensaio da Associação Portuguesa de Escritores; Prémio Fernando Namora de Literatura; Prémio Ficção Ler/Círculo de Leitores; Prémio Ficção da Sociedade Portuguesa de Autores; Prémio Jacinto do Prado Coelho da Associação Portuguesa de Críticos Literários e, em conjunto com Filomena Oliveira, o Grande Prémio de Teatro do Teatro Aberto e Sociedade Portuguesa de Autores (SPA).

PAULO SERRA

Licenciado em Línguas e Literaturas Modernas – Estudos Portugueses – pela Universidade do Algarve em 2002, realizou Mestrado em Literatura Comparada, com a tese “O realismo mágico na literatura portuguesa: *O dia dos prodígios*, de Lídia Jorge e *O meu mundo não é deste reino*, de João de Melo”, publicada pela Colibri. Em 2013, concluiu o Doutoramento em Literatura pela Universidade do Algarve, com dissertação sobre o Realismo Mágico na obra de Lídia Jorge, João de Melo e Hélia Correia. Realizou uma formação especializada em Educação Especial e um Mestrado em Didáctica do Português e das Línguas Clássicas no Ensino Secundário, na Universidade Nova de Lisboa, concluído em 2016. Professor do ensino público desde 2002, leccionou português em Varsóvia entre 2013 e 2014. Em Agosto de 2014 assumiu funções como Leitor do Camões, Instituto da Cooperação e da Língua, na Universidade do Botsuana em Gaborone, onde é o responsável pelo Departamento de Português, e na Comunidade para o Desenvolvimento da África Austral.

Investigador inscrito no Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa – CLEPUL desde 2009 tem publicados alguns artigos em obras como *O Conto Português Pós-25 de Abril. O Grande Prémio Camilo Castelo Branco* (org. de Petar Petrov) e *A Primazia do Texto – ensaios em homenagem a Maria Lúcia Lepecki* (org. de Petar Petrov e Marcelo G. Oliveira). É o responsável pela rubrica “Letras e Leitores”, colaboração mensal com o Suplemento *Cultura.Sul*, distribuído com *O Postal do Algarve* e o *Público*, publicado online e em papel, numa tiragem de 10 mil exemplares, todas as primeiras sextas-feiras do mês. Autor das biografias de Agostinho da Silva, D. Dinis, Eugénio de Andrade, publicadas na Coleção “Chamo-me”, da Didáctica Editora, publicadas em Março de 2015.

Lançou um blog (Palavras Sublinhadas) onde apresenta obras de autores portugueses, lusófonos e estrangeiros.

PEDRO QUINTINO DE SOUSA

Doutorado em Literatura pela Universidade do Algarve com tese dedicada à obra de Gonçalo M. Tavares. Autor da obra *O Reino Desencantado – Literatura e Filosofia nos Romances de Gonçalo M. Tavares* (Colibri, 2010) e de artigos e capítulos de livros dedicados a Literatura Portuguesa. Docente de Português Língua Estrangeira na Universidade do Algarve e CIAL. Membro e investigador do CLEPUL. Colaborador do *think-tank* britânico Institute of Ideas.

PETAR PETROV

É Licenciado, Mestre e Doutor em Literatura Comparada (Portuguesa e Brasileira) pela Universidade de Lisboa. Iniciou a sua carreira profissional como tradutor, foi Professor do Ensino Secundário e Politécnico em Portugal, Leitor do Instituto Camões nas Universidades de Sófia e de Veliko Tarnovo (Bulgária), Chargé de Cours na Universidade de Saint-Etienne (França), Professor Convidado nas Universidades de Paris 3, de Varsóvia e de Lublin (Polónia). É aposentado com a categoria de Professor Associado com Agregação da Universidade do Algarve, onde leccionou, entre 2000 e 2015, as disciplinas de Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, Literaturas Estrangeiras de Língua Portuguesa (Brasileira e Africanas) e Literatura Comparada. Presentemente é co-orientador da linha nº 5, Interculturalidade Ibero-Eslava, do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL). Tem vários artigos publicados em revistas especializadas, comunicações em Actas de Congressos Nacionais e Internacionais (Portugal, Brasil, Alemanha, Bulgária, Inglaterra, Polónia, França, Itália e E.U.A), bem como os livros: *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca* (Lisboa, Difel, 2000), que ganhou o Prémio Revelação da Associação Portuguesa de

Escritores; *Aspectos de Literatura Brasileira. Estudos e Antologia* (Sófia, Five Plus, 2006); *Comparatismo e Literaturas de Língua Portuguesa* (Sófia, Five Plus, 2007); *Ficção em Língua Portuguesa. Ensaio* (Lisboa, Roma Editora, 2010); *O Projecto Literário de Mia Couto* (Lisboa, Esfera do Caos, 2016). Organizou também os volumes *O Romance Português Pós-25 de Abril*, *Meridianos Lusófonos* e *O Conto Português Pós-25 de Abril* (Lisboa, Roma Editora, 2005, 2008 e 2012); *Lugares da Lusofonia* (Lisboa, Colibri, 2010); *A Primazia do Texto* (Lisboa, Esfera do Caos, 2011); *Avanços em...* (Santiago de Compostela, Através Editora, 2012) e *As Vozes da Balada* (Lisboa, CLEPUL, 2012 – e-book). Organizou igualmente oito antologias (em versão bilingue, português-búlgaro), de contos, crónicas e poesia de autores portugueses, brasileiros e africanos, todas editadas com a chancela de Five Plus, Sófia, entre 2002 e 2008.

SARA VITORINO FERNANDEZ

Nasceu no Porto, em 1976, e aí fez os seus estudos preparatórios e secundários. Em 2002 concluiu, na Universidade do Algarve, a Licenciatura em Estudos Portugueses – Ramo Científico, com especialização nas áreas de Literatura Comparada e Cultura Medieval. Em 2005 concluiu o Mestrado em Literatura Comparada sob a orientação do Professor Doutor Petar Petrov com uma Dissertação sobre a metaficção nas obras de Carlos de Oliveira e de Augusto Abelaira. Em 2014 defendeu publicamente, na Universidade do Algarve, a Tese de Doutoramento em Literatura, nas áreas do Pós-Modernismo e Metaficção na Literatura Portuguesa Contemporânea, também sob a orientação do Professor Doutor Petar Petrov. Desde então tem-se dedicado ao estudo da metaficção na ficção narrativa, no romance histórico e no discurso fílmico. Sobre estas temáticas já publicou trabalhos em revistas da especialidade e participou em várias publicações. Para além do seu trabalho de investigação, possui uma coluna permanente na revista suíça *Lusitania Contact* denominada “Escritores Portugueses”, onde escreve sobre temas e autores da Literatura Portuguesa.

YANA ANDREEVA

Professora Associada no Departamento de Estudos Ibero-Americanos da Faculdade de Letras Clássicas e Modernas da Universidade de Sófia Sveti Kliment Ohridski, Bulgária.

Coordena os Estudos Luso-Brasileiros e leciona cursos de Literatura Portuguesa e Literatura Brasileira. Doutorou-se em Literatura Portuguesa Contemporânea com a tese “A escrita autobiográfica na obra de Fernando Namora” (2006). É autora de três livros sobre escritores e temas da literatura portuguesa contemporânea (*Escritor e sociedade nos diários de escritores portugueses de finais do século XX*, 2011; *Leituras de Literatura Portuguesa*, 2010; *O Eu como Outro*.

Discursos de identidade na obra autobiográfica de Fernando Namora, 2007), de numerosos prefácios e artigos. Organizadora de três antologias da Literatura Portuguesa, publicadas na Bulgária. Atualmente exerce o cargo de Vice-Decana da Faculdade de Letras Clássicas e Modernas de Universidade de Sófia Sveti Kliment Ohridski.

CONSELHO CIENTÍFICO

Annabela Rita
Beata Ciezynska
Dionísio Vila Maior
Ernesto Rodrigues
Fernando Cristóvão
Isabel Ponce de Leão
João Relvão Caetano
José Eduardo Franco
Luís Machado de Abreu
Luísa Antunes Paolinelli
Petar Petrov
Stélio Furlan



Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Projecto UIDB/00077/2020

O presente volume vem na sequência de outro, publicado pela Roma Editora, em 2005, com o título *O Romance Português Pós-25 de Abril. O Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (1982-2002)*. Dando continuação ao projecto, a colectânea de ensaios que agora se apresenta foi concebida no sentido de fornecer estudos analíticos de determinadas narrativas que receberam o Grande Prémio no período compreendido entre 2003 e 2014. [...] Na actual edição, a par de escritores já consagrados, os júris galardoaram igualmente obras de novelistas da mais nova geração, cuja estreia literária se verificou no início do século XXI. Assim, no seu conjunto, os estudos evidenciam diferentes modelos ficcionais considerados como neo- ou tardio-modernos e pós-modernos, com destaque para os de índole desconstrucionista e realista.