

PETAR PETROV

AS LITERATURAS PORTUGUESA E BÚLGARA

NUMA PERSPECTIVA COMPARATISTA

E OUTROS ESTUDOS

**As literaturas portuguesa
e búlgara numa perspectiva
comparatista e outros estudos**

Ficha Técnica

Título: *As literaturas portuguesa e búlgara numa perspectiva comparatista e outros estudos*

Autor: Petar Petrov

Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

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

Impressão e Acabamento: Europress, Indústria Gráfica

ISBN – 978-989-8916-56-3

Depósito Legal – 493191/21

Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projecto «UIDB/00077/2020»



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional.0)

Petar Petrov

**AS LITERATURAS PORTUGUESA
E BÚLGARA NUMA
PERSPECTIVA COMPARATISTA
E OUTROS ESTUDOS**

CLEPUL

2021

Índice

Nota do autor	7
I Estudos	9
As literaturas portuguesa e búlgara numa perspectiva comparatista	11
A crónica ensaística de Arnaldo Saraiva	23
Narrativas desconcertantes: os “livros pretos” de Gonçalo M. Tavares	37
<i>Enciclopédia da Estória Universal</i> , de Afonso Cruz, sob o signo do pós-modernismo	51
A condição pós-moderna em questão: <i>Ensaio sobre a Cegueira</i> e <i>Ensaio sobre a Lucidez</i> , de José Saramago	61
A ficção de Rubem Fonseca durante a Ditadura Militar brasileira .	77
A fortuna da literatura brasileira na Bulgária	87
O pós-modernismo e o projecto literário de Mia Couto	97
A escrita cinematográfica em <i>Jogos de Azar</i> , de José Cardoso Pires	113
<i>O Lago</i> , de Ana Teresa Pereira	133
II Recensões críticas	143
István Rákóczi, <i>Mares Literários Luso-Húngaros</i> , Lisboa, Ed. Colibri, 2003	145
Onésimo Teotónio Almeida, <i>As aventuras de um Nabogador & outras estórias-em-sanduiche</i> , Lisboa, Bertrand Editora, 2007	151
István Rákóczi e Clara Riso (org.), <i>Os Descobrimentos Portugueses e a Mitteleuropa</i> , Budapeste, Elte Eötvös Kiadó, 2012	157

Marcelo G. Oliveira, <i>Modernismo Tardio. Os Romances de José Cardoso Pires, Fernanda Botelho e Augusto Abelaira</i> , Lisboa, Edições Colibri, 2012	165
Fernando Rodrigues de Almeida, <i>A Origem da Língua Portuguesa</i> , Lisboa, Chiado Editora, 2013	173

NOTA DO AUTOR

Na sequência do livro intitulado *Ficção em Língua Portuguesa. Ensaaios*, editado com a chancela de Roma Editora, em 2010, o presente volume reúne dez estudos, três dos quais publicados em livros nos quais são contempladas narrativas de Afonso Cruz, José Cardoso Pires e Ana Teresa Pereira. Os restantes sete foram apresentados, em forma de conferências e comunicações, em congressos e colóquios nacionais e internacionais. Estes encontros científicos, organizados por departamentos académicos, tiveram lugar, entre 2006 e 2015, nas Universidades de Lisboa, Porto, Sófia, ELTE de Budapeste, Mato Grosso do Sul e Lublin. Dada a especificidade dos eventos em que se integraram, os estudos incidem sobre a ficção de escritores de língua portuguesa, como Arnaldo Saraiva, Gonçalo M. Tavares, José Saramago, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Rubem Fonseca e Mia Couto, entre outros. Os géneros privilegiados são o romance, o conto, a crónica e a estória, consubstanciando-se a metodologia adoptada em análises textuais de componentes temáticas, estruturais e pragmáticas. São incluídas ainda cinco recensões críticas, uma a um livro de narrativas breves e quatro a trabalhos de índole literária, linguística, histórica e cultural, de investigadores portugueses e estrangeiros.

Amadora, Outubro de 2018

Parte I

ESTUDOS

AS LITERATURAS PORTUGUESA E BÚLGARA NUMA PERSPECTIVA COMPARATISTA¹

1. O exame das propostas de periodização das Literaturas Portuguesa e Búlgara aponta para certas afinidades entre os diferentes movimentos estéticos que tiveram lugar nos séculos XIX e XX. E isto porque, por razões históricas, a nova Literatura Búlgara teve o início da sua formação somente a partir do Romantismo, uma vez que, entre 1396 e 1878, o país esteve sob o domínio otomano. As premissas conjunturais que estão na base do surgimento da tendência romântica na Europa são bem conhecidas: nas suas origens estão a ascensão do Estado capitalista e o progresso económico, político e social da burguesia. Se em Portugal tais processos são facilmente verificáveis, na Bulgária não, porque só depois da independência é que se começa a impor a nova ordem sócio-económica. Assim, o Romantismo português apresenta-se mais próximo, na sua doutrinação ideológica, dos romantismos europeus, como testemunham as obras dos seus maiores vultos, Almeida Garrett e Alexandre Herculano. O primeiro cultivou com sucesso a poesia, a prosa e o teatro, com todas as características do chamado espírito romântico, em que o idealismo, o sentimentalismo, o egocentrismo e a melodramaticidade se conjugam numa forma original. O segundo notabilizou-se pela introdução do «romance histórico» e por uma arte poética centrada nas

¹ O presente estudo é uma versão abreviada de uma comunicação apresentada na *Conferência Internacional Iberian and Slavonic Cultures. Contacts and Comparison*, Universidade de Lisboa, Maio de 2006 e publicada, em inglês, nas respectivas *Actas*, edição de Beata Elzbieta Cieszynska, Lisboa, CompaRes, 2007.

vivências religiosas, nos espectáculos da natureza, nas esperanças e nos sofrimentos do homem português.

Ora, na Bulgária a literatura romântica relaciona-se quase exclusivamente com a formação de uma consciência nacional, no quadro de um império constituído por várias nações, como foi o caso do Otomano. Daí a sua particularidade que se restringe à revalorização das tradições populares em oposição a uma cultura imposta pelo dominador. Poetas como Naiden Guerov e Petko Slaveikov, entre outros, cantam elementos de raízes folclóricas, procurando destacar aspectos éticos e estéticos de um povo ainda subjugado por um regime feudal. O tema da história nacional, por exemplo, aparece nos poemas românticos de Dobri Tchintulov e Gueorgui Sava Rakovski, bem como na obra dramática de Vassil Drumev. A par dessa preocupação, afloram as ideias independentistas na poesia romântico-revolucionária de Liuben Karavelov e Hristo Botev, para citar os mais conhecidos, investidos em apóstolos da liberdade e confiantes num futuro livre de opressão.

O Realismo e o Naturalismo sucedem às escolas românticas a partir dos meados do século XIX e são resultado do extraordinário desenvolvimento das ciências exactas e humanas, o que possibilitou o avanço do espírito materialista. Em Portugal, assiste-se à formação de novas elites, como foi o caso da «Geração de 70», cujos representantes, Antero de Quental, Oliveira Martins, Ramalho Ortigão, Teófilo Braga, Gomes Leal e Jaime Batalha Reis, empreenderam a difícil tarefa de integrar o país no ambiente do progresso científico e social que despontava na Europa. Neste contexto ideológico, os escritores realistas aparecem com a tarefa de fazer a análise crítica dos costumes, numa perspectiva reformista, assumindo atitudes anti-idealistas e anti-românticas. O que lhes interessa é a realidade material e a sua observação desapaixonada, objectiva, no intuito de denunciar os aspectos negativos que afectam a comunidade. Elegendo a narrativa como género mais ajustado aos seus princípios doutrinários, os realistas oitocentistas procuraram retratar vários aspectos da vida social, política e cultural e deram primazia ao tratamento dos vícios no seio do núcleo familiar burguês. Daí os temas dominantes do movimento, como o papel da educação no comportamento humano, a degradação do sentimento amoroso, a ambição desenfreada, o adultério

como fuga a uma existência vazia e sem sentido. Por seu lado, o Naturalismo introduzirá o determinismo, em função da sua base ideológica, o positivismo, essencialmente materialista e anti-metafísico. Assim, factores como a raça, o meio e o momento histórico levarão os escritores naturalistas a optarem por temas ligados à hereditariedade, à influência do ambiente e da educação, como se verifica em Eça de Queirós, o mais conhecido prosador português. Nos seus romances da fase realista/naturalista, por exemplo, o espírito positivista e a nova estética encontraram a plena concretização. Trata-se de narrativas nas quais é visível a tentativa de inquirição da sociedade portuguesa com a aplicação de um método de análise que completa o realismo com procedimentos paracientíficos por forma a explicar, e não só descrever, os fenómenos observados.

Na Literatura Búlgara, o Romantismo dos anos 40 e 50 do século XIX cede lugar ao espírito realista que se desenvolve principalmente a partir de 1878. Muitos dos escritores românticos evoluem adoptando métodos da nova estética, como Karavelov e Botev, e a sua obra assume, na generalidade, o carácter do movimento vigente nos outros países europeus. Todavia, a conjuntura específica, na qual vive o país no último quartel do século, imprime traços diferenciadores do Realismo dos países mais desenvolvidos. Isto devido à nova realidade em curso: o capitalismo na Bulgária, na sua fase incipiente, assumiu uma feição mais retrógrada e brutal, caracterizando-se por uma exploração particularmente selvagem que agudizou as injustiças sociais e acentuou o desnível entre as classes. Estes aspectos constituirão os temas preferidos dos escritores depois da independência, ou seja, quase toda a literatura investiu na denúncia da pobreza e da miséria na qual a maioria do povo búlgaro estava atolada. Não conseguindo pactuar com a degradação moral e cultural da classe dirigente, os escritores transformaram-se numa consciência viva da época. Visavam desmistificar o modo de vida imposto pela burguesia, a avareza dos novos políticos, os aspectos nefastos que corroíam a vida social, como acontece na obra de Todor Vlaikov, Mihalaki Gueorguiev, Anton Strachimirov, na sua primeira fase, Aleko Konstantinov e, já no século XX, de Elin Pelin e Jordan Iovkov, entre outros. Retenha-se o nome do mais importante escritor da altura, Ivan Vazov, cuja obra, evoluindo

numa época de grandes tensões e catástrofes nacionais, é exemplificativa de um realismo que problematiza o carácter antipopular da oligarquia no poder, que não tem outro ideal senão o acumular de riqueza, e dos representantes da classe burguesa, acusados de serem egoístas e parasitas.

Em face do exposto, verifica-se que processos análogos no desenvolvimento histórico-social em Portugal e na Bulgária proporcionaram condições ideológicas para o surgimento de produções literárias de índole romântica e realista. No que diz respeito às analogias literário-tipológicas, estas situam-se em dois planos, no da informação semântica e no das estratégias técnico-formais. No quadro do Romantismo, por exemplo, torna-se possível confrontar as modalidades de manifestação do ideário nacional em ambas as literaturas, nos diversos géneros literários dos modos lírico, narrativo e dramático. Por outro lado, durante o Realismo, é viável o estabelecimento de paralelos entre diversas técnicas de tratamento na matéria temática, especialmente na prosa, circunscritas aos códigos representativos, actanciais, retóricos e pragmáticos em obras literárias individuais.

2. A partir do último decénio do século XIX e até a véspera da Segunda Guerra Mundial, a estética realista/naturalista cederá lugar aos movimentos literários conhecidos pelas designações de Parnasianismo, Simbolismo, Neo-Romantismo, Decadentismo, Saudosismo e Modernismo, que passaram a ter papel preponderante nas letras portuguesas. O último, por exemplo, balizado entre 1915 e 1939, teve dois períodos, o primeiro dos quais essencialmente renovador, cujos representantes, em especial Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros, evoluíram de um Simbolismo para um vanguardismo de matriz futurista, passando o primeiro pelas fases de Paulismo e Interseccionismo. A obra da primeira geração modernista, influenciada pelas vanguardas europeias do início do século XX, revolucionou a Literatura Portuguesa e marcou inequivocamente produções artísticas posteriores. De modo diferente se processa a evolução literária na Bulgária no mesmo período: apenas o Simbolismo terá os seus seguidores e muito tardiamente, so-

mente nas primeiras duas décadas do século. A sua importância a nível nacional é incontestável, embora o movimento não tenha sido tão expressivo no quadro dos modernismos europeus. A maioria dos escritores que cultivou a nova estética continuava a apostar num discurso mais tradicional, conotado com o Realismo, e alguns simbolistas apresentavam uma obra eclética ou repartida por fases, incorporando elementos literários oitocentistas e próprios de paradigmas modernistas. Citem-se, a este propósito, os nomes de Pentcho Slaveikov, Teodor Traianov, Hristo Iassenov, Nikolai Liliev, Dimtcho Debelianov e Gueo Milev cuja escrita revela influências do Parnasianismo, do Simbolismo e do Expressionismo.

No entanto, há dois movimentos literários subseqüentes às tendências modernistas que se desenvolveram quase em paralelo nos dois países, que apresentam claras afinidades do ponto de vista semântico-pragmático e técnico-formal: o Neo-Realismo português e o Realismo Socialista búlgaro.

Historicamente, o Neo-Realismo, que se afirma em Portugal nos anos 40, foi motivado por factores sócio-políticos de uma época em que se vivem as consequências desastrosas da crise económica dos anos 20, da instauração de regimes totalitários na Europa e do início da Segunda Grande Guerra. Genericamente, o novo movimento associou-se à resistência anti-fascista mundial e representou uma oposição ao regime de Salazar. A teoria do Neo-Realismo encontrou espaço para manifestação em revistas e jornais, tendo persistido de meados dos anos 30 a meados dos anos 50. Ao contrário do Realismo oitocentista, regido por um pensamento positivista, os seus adeptos defenderão uma concepção marxista do fenómeno literário e da função social do escritor. Para os teorizadores do movimento, como Mário Dionísio, Manuel Campos Lima, Joaquim Namorado, Raul Gomes, Rui Feijó, Armando Bacelar, etc., a literatura representa uma forma de consciencialização do indivíduo e meio de intervenção na vida social e política. Em função deste papel pedagógico-didáctico, a missão do escritor é a de desmistificar as contradições de natureza sócio-económica, mediante a apresentação das falhas do sistema responsável pela degradação humana. Nesta medida, o movimento opor-se-á abertamente ao «descompromisso» da tendência literária que imediatamente o precedeu, o Segundo Modernismo portu-

guês, encarado como absentista pelo seu psychologismo socialmente gratuito.

Defendendo uma arte comprometida e voltada para os problemas concretos do seu país, os neo-realistas investiram predominantemente no género narrativo, mas também numa produção poética, como demonstra a publicação de uma colecção de livros, entre 1941 e 1944, da autoria de Fernando Namora, Mário Dionísio, João José Cochofel, Manuel da Fonseca e Carlos de Oliveira, entre outros. A escolha da ficção estará em conformidade com certas orientações programáticas que, à luz das preocupações axiológicas do materialismo histórico, exigiam uma maior objectividade no tratamento da dialéctica das transformações económico-sociais. Deste modo, o Neo-Realismo privilegiará a temática ligada às classes oprimidas, particularmente ao operariado, e uma das suas características básicas será a da denúncia das várias formas de alienação, entendida esta como a privação de atributos e direitos próprios do ser humano. Ilustração deste facto será a ficção narrativa de Alves Redol, Afonso Ribeiro, Manuel da Fonseca, Soeiro Pereira Gomes, Mário Braga, Romeu Correia e Carlos de Oliveira, que fornece um quadro um tanto complexo dos diferentes conflitos sociais, fundamentados na exploração do homem e na conseqüente consciencialização de classe das suas personagens. Deste modo, o compromisso literário praticado pelos escritores neo-realistas delineia também uma nova visão dialéctica do indivíduo, substituindo a do humanismo tradicional do século XIX. Trata-se, desta vez, de encarar o sistema como responsável pelas injustiças sociais e considerar o homem como factor determinante de mudanças através da sua acção revolucionária. Esta atitude confiante no possível poder transformador do sujeito histórico, no sentido de solucionar as desigualdades mediante a destruição de uma ordem pela instauração de uma outra mais justa, será chamado Novo Humanismo, camuflando as palavras «socialismo» e «marxismo» durante a ditadura de Salazar².

Em sintonia com as coordenadas ideológicas assumidas, os neo-realistas dos anos 40, ou da chamada primeira fase do movimento, foram

² Cf. Alexandre Pinheiro Torres, *O Neo-Realismo Literário Português*, Lisboa, Moraes Editores, 1977, e Carlos Reis, *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Coimbra, Almedina, 1983.

também directamente influenciados por obras e autores estrangeiros, em especial do Realismo Socialista soviético. Com efeito, o Novo Humanismo do movimento português identifica-se com o exigido aos escritores russos que, após a Revolução de 1917, produziram uma literatura combativa de reivindicação marxista. No início dos anos 30, o Realismo Socialista passará a ser o credo estético oficial do poder comunista e, em 1934, no Congresso dos Escritores Soviéticos, ideólogos como Jdanov e Radek irão apresentar as linhas mestras da nova corrente artística. Segundo estes, o assumir da doutrina marxista-leninista e o conhecimento directo da vida são os fundamentos da criação literária, porque permitem ao escritor representar, de modo verídico, a realidade no seu desenvolvimento revolucionário. Em consequência, rejeitaram todas as manifestações artísticas com laivos de subjectividade e formalismo, próprios das teorias estéticas da «arte pela arte», em nome de uma literatura a perspectivar a sociedade e o homem do futuro. Deste modo, os adeptos do Realismo Socialista encararão a literatura com funções eminentemente didácticas e o Realismo como estética superior, valorizado mais pela sua componente conteudística do que pela sua expressão técnico-formal³.

Após a Segunda Grande Guerra, verifica-se também, na Literatura Búlgara, a ascensão do novo movimento, que dominará na cena artística até meados da década de 50. Historicamente, o Realismo Socialista na Bulgária tem os seus antecessores, nos anos 20 e 30, no contexto de um regime monarca-fascista, instaurado em 1923 e que perdurará até ao fim do conflito mundial. Trata-se da chamada «poesia de Setembro», de cariz revolucionário, e da conhecida «poesia proletária», cujos maiores representantes foram Hristo Smirnenski, Nikola Furnadjiev, Nikolai Hrelkov, Hristo Radevski e Nikola Vaptzarov. Após 1944, a literatura comprometida assume uma importância ímpar devido à subida ao poder do Partido Comunista e à proclamação do Estado Socialista. Assim, a partir de 1948, a vida literária decorre sob uma rigorosa orientação partidária que irá promulgar o monopólio cultural sob o signo da estética marxista-leninista. Neste contexto, o método superior de representação artística será o do Realismo Socialista, modelo seguido tanto por escritores já consagrados,

³ Cf. Carlos Reis, *op. cit.* e João Barrento (org.), *Realismo, Materialismo, Utopia*, Lisboa, Moraes Editores, 1982.

como pelas gerações mais novas. A tradição literária búlgara é reinterpretada: canonizam-se os poetas revolucionários e a escrita de outros é muitas vezes silenciada. Considerável parte das obras produzidas antes ou na altura é catalogada como pertencente a uma literatura de orientação burguesa, valorizando-se apenas aquela que se aproxima dos paradigmas realistas. O processo literário em curso é canalizado no sentido de obedecer a determinados pressupostos temáticos e pragmáticos. Os assuntos mais frequentes prendem-se com o elogio ao Partido no poder, aos dirigentes da União Soviética, à construção da sociedade socialista, com a condenação do imperialismo e dos seus agentes, com a revisão do passado nacional sob o prisma da luta de classes, de acordo com a teoria do materialismo histórico. Na tentativa de se aproximarem das novas exigências artísticas, a maior parte dos escritores, por acreditarem romanticamente nos ideais socialistas ou por conformismo e carreirismo, envereda por uma produção com forte vocação ideológica. Os poetas e prosadores Vesselin Andreev, Emil Manov, Gueorgui Djagarov, Mladen Isaev, que estavam ligados à luta anti-fascista e à resistência, criam inspirados pelas mudanças profundas e pela crença na reconstrução económica e social. Nos anos pós-guerra, surge uma outra geração de poetas, influenciada pelo desenvolvimento socialista, a dos cantores das novas transformações, como Ivan Radoev, Pavel Matev, Naiden Valtchev e Penio Penev. No domínio da prosa, destacam-se os romancistas Gueorgui Karaslavov, Stefan Ditchev, Pavel Vejinov, Kamen Kaltchev, Andrei Guliachki e Stoian Tzekov Daskalov, com narrativas de acentuado pendor militante, comportando mensagens interventoras. Nos anos 50, merece igualmente atenção o aparecimento do chamado «romance épico», cuja afirmação e larga aceitação se deve a três importantes prosadores: Dimitar Dimov, Dimitar Talev e Emilian Stanev⁴.

Assinale-se que a obra de todos os escritores mencionados pagou tributo, em maior ou menos grau, às imposições conjunturais de um Estado que valorizava uma arte literária comprometida e anti-esteticista.

⁴ Cf. Emil Gueorguiev, *Balgarskata Literatura v Evropeiski Kontekst (A Literatura Búlgara em Contexto Europeu)*, Sófia, Nauka i Iskustvo, 1984, e Svetlozar Igov, *Kratka Istorija na Balgarskata Literatura (Breve História da Literatura Búlgara)*, Sófia, Editora Universitária Sveti Kliment Ohridski, 2005.

Nesta medida, o Realismo Socialista búlgaro apresenta analogias tipológicas, do ponto de vista semântico-pragmático, relativamente à representação literária do Neo-Realismo português. Mais concretamente, o programa ideológico comum, identificado com o materialismo dialéctico, configurou um repertório temático que visava salientar o papel transformador do indivíduo, a sua consciencialização de classe e consequente desalienação, bem como a forte convicção de que o Socialismo representaria um estágio superior de evolução histórica, entendido como uma ordem mais justa, livre da opressão e da exploração do homem pelo homem.

3. É inquestionável o facto de que o compromisso artístico, tal como foi defendido e praticado por alguns adeptos da estética marxista, levou à desvirtualização de uma considerável parte da produção literária realista, devido à forma como se apresentava. Pelo seu carácter, as orientações programáticas do Neo-Realismo português dos anos 40, por exemplo, conduziam necessariamente a uma preocupação marcadamente pragmática ligada à projecção da mensagem literária junto dos potenciais leitores. Ao assumir o papel didáctico da arte, muitos prosadores privilegiavam as componentes do plano do conteúdo, nomeadamente a construção de personagens-tipo e a descrição de espaços sociais, palco de conflitos de classe, o que levou à configuração dos chamados romances de «intriga fechada». Igualmente, e em consequência dos princípios de empenhamento e desalienação do escritor, evitavam-se todos os desvios formalistas, o que, pelo bloqueio da criatividade artística individual, minava as hipóteses de renovação estética.

O mesmo tipo de limitações apresentará a Literatura Búlgara de feição realista e socialista, cujas características, devido ao contexto em que era produzida, cedo revelaram tratar-se não de uma literatura comprometida, como se proclamava, mas simplesmente de uma expressão artística orientada em moldes de servir exigências de ordem política. Com efeito, as posições defendidas pelos principais teorizadores soviéticos, acerca da função do fenómeno literário, da cosmovisão que deveria sustentá-lo e do modo de representação da realidade, demonstram as suas pro-

fundas contradições e ignorância acerca do funcionamento do artefacto artístico verbal. Um dos erros mais frequentes resumia-se ao estabelecimento da dicotomia entre forma e conteúdo, facto que revela uma ausência de visão sobre a dialéctica que envolve as duas componentes do fenómeno artístico. Por sua vez, a valorização da substância semântica e o desprezo pela essência expressiva, conduziam frequentemente a uma imposição de normas discursivas e temáticas, o que está em franco desacordo até com a própria teoria do materialismo dialéctico sobre a arte. Pode afirmar-se, portanto, que tanto os neo-realistas em Portugal, como os seguidores do Realismo Socialista na Bulgária, compenetrados na sua missão esclarecedora, cediam, por vezes, a soluções estilísticas simplistas e documentaristas, reducionismos que iriam ser superados numa fase posterior.

O abandono da retórica do concreto nos dois movimentos processa-se principalmente nos anos 60 com a publicação de uma ficção narrativa reveladora de inovações em todos os planos do artefacto artístico verbal. Mais concretamente, trata-se da prosa emblemática de autores, cuja escrita inaugurou um novo paradigma, conhecido actualmente sob a designação de pós-modernismo, como Alfredo Margarido, Artur Portela Filho, Almeida Faria, José Cardoso Pires e Augusto Abelaira, em Portugal, e de Jordan Raditchkov, Ivailo Petrov, Diko Futchedjiev, Gueorgui Markov e Nikolai Haitov, na Bulgária. Note-se que a afirmação do código literário do pós-modernismo vem na sequência de determinadas condições ideológicas criadas em resultado da evolução política, económica e social nos dois países nos últimos trinta anos. Referimo-nos à conjuntura das décadas subsequentes à Revolução Democrática de 25 de Abril de 1974, em Portugal, e a dos anos 90, após o colapso do regime socialista na Bulgária, em 1989. Os acontecimentos referidos tornaram possível a entrada das duas sociedades na chamada era pós-industrial e o triunfo de certas teorias, como a do «fim das ideologias», em resultado da relativização dos valores das «grandes metanarrativas» ou das «histórias de emancipação» da modernidade. No plano cultural, assiste-se a uma crise epistemológica e ontológica, que é, afinal, a crise de legitimação do humanismo clássico tradicional, cujos fundamentos sofreram um sério abalo e viram destruída a sua credibilidade. No domínio estri-

tamente literário, entra-se na fase pós-estruturalista e a amplificação de determinados aspectos vanguardistas, de índole neomodernista, torna-se a principal característica das analogias tipológicas. Assim, as produções dos escritores portugueses e búlgaros apresentam, hoje, afinidades devidas ao recurso de estratégias experimentalistas, hostis a hierarquias e cânones estabelecidos, a configurar estilos ambíguos, alegóricos, hermeticos e metafóricos. Por outro lado, emergem as dimensões arquiúdicas e a carnavalização, concretizadas em textos indeterminados, híbridos ou polifônicos. Também é explorada largamente a fragmentação textual, com incidência na violação do tempo cronológico, e a valorização da linguagem, pela ênfase posta no código, com a respectiva auto-consciência e auto-reflexividade autoral. Acrescente-se igualmente a utilização deliberada da intertextualidade, da paródia e do pastiche, bem como a desconstrução genológica, pela incorporação de elementos da paraliteratura em tessituras de proveniência erudita⁵.

Como se pode depreender do exposto, a activação das técnicas mencionadas não permite defender a ideia da existência de um movimento literário homogêneo, com traços estéticos bem definidos. O que existe, sim, é uma grande heterogeneidade temática e um eclectismo discursivo, a consubstanciar também diferentes atitudes artísticas, como a de transgressão e negação do *status quo* vigente ou de uma visão neo-conservadora, revivalista e descrente no futuro. Daí que, para efeitos de comparação das Literaturas Portuguesa e Búlgara, produzidas na era pós-modernista, os procedimentos devam ser canalizados no sentido de confrontar tendências análogas ou produções individuais, nas suas semelhanças e diferenças, recaindo essa análise necessariamente sobre os três aspectos da semiose literária: o semântico, o sintáctico e o pragmático.

⁵ Cf. Petar Petrov, *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*, Lisboa, Difel, 2000, pp. 290-292.

A CRÓNICA ENSAÍSTICA DE ARNALDO SARAIVA¹

1. Apesar das reservas que alguns teóricos manifestam relativamente ao possível parentesco da crónica com o ensaio, um determinado tipo de escrita cronística actual confunde-se com o chamado ensaio informal. Utilizado no início da era cristã para designar o registo de acontecimentos no tempo, numa sequência cronológica, o termo «crónica» passou a identificar-se com a historiografia desde a Alta Idade Média até ao final do século XVI. A concepção moderna desta modalidade ocorre no século XIX, com a difusão da imprensa, na sua forma embrionária, o folhetim jornalístico, cuja função era fornecer informação sobre eventos do quotidiano. Todavia, no século XX, a crónica transforma-se num género híbrido, situando-se entre o jornalismo e a literatura: alimentando-se de acontecimentos do dia-a-dia, aspira a transcender o estilo meramente informativo para oscilar, hoje, entre a reportagem e o artefacto artístico-verbal.

Tematicamente, a crónica contemporânea apresenta-se como um relato em relação permanente com o tempo, a explorar assuntos corriqueiros, *fait divers* e episódios da actualidade, à partida de uma importância menor. Configura-se como lugar de ponderação reflexiva, comentário personalizado, argumentação opinativa ou simples registo de impressões sobre o real. Recriando temas de diverso teor, o género pode assumir a forma de crónica mundana, de cariz político, de crítica de cos-

¹ Comunicação apresentada no *Colóquio Internacional Literatura Culta e Popular em Portugal e no Brasil*, Universidade do Porto, Outubro de 2009, e publicada num volume, com o mesmo título, em homenagem a Arnaldo Saraiva, coordenação de Isabel Morujão e Zulmira Santos, Porto, CITCEM e Edições Afrontamento, 2011.

tumes, de cenas da vida diária ou de simples testemunho subjectivo sobre eventos culturais, artísticos e literários.

A sua versatilidade temática é acompanhada por uma versatilidade enunciativa, caracterizada por uma escrita maleável, concisa e/ou digressiva, com registos da esfera da oralidade e da erudição. Estilisticamente, a crónica recorre às funções emotiva, referencial e poética da linguagem, mobilizando discursos figurados, pela utilização de metáforas, alegorias, hipérboles, antíteses, ironia e humor. Trata-se de um género ambíguo, no qual convergem discursos de diversa índole, partilhando um terreno comum com o conto, o poema em prosa, o memorialismo e o artigo de jornal.

Do ponto de vista injuntivo, a crónica é uma espécie de «monodílogo», ou seja, expressa os pensamentos e as emoções do cronista, cuja intenção persuasiva é quase sempre crítica e satírica. O prazer de leitura que daí decorre assenta no uso despretenhoso da linguagem no tratamento de assuntos singulares, inesperados e insólitos da condição humana. De fronteiras imprecisas, o género confunde-se, muitas vezes, com o ensaio pessoal ou de ideias e as impressões do cronista, consubstanciadas em divagações desinteressadas, transformam-se em exercícios críticos argutos e estimulantes².

De modo semelhante, o ensaio é também um género híbrido, no qual coexistem soluções da arte literária em geral e as provenientes de outros sistemas de conhecimento. De um modo geral, o ensaio comporta um cariz didáctico, uma vez que visa expor uma ideia ou doutrina, se bem que mediante a activação de recursos estéticos que podem desencadear respostas emocionais. O sentido original da sua designação tem a ver com os verbos, «provar», «experimentar», «tentar», e a sua conotação literária associa-se ao termo francês *essai*, cunhado por Montaigne, a partir dos finais do século XVI. Do ponto de vista estilístico, a modalidade apresenta-se como uma obra de contorno indefinível, de difícil classificação, pois não se presta a uma definição absoluta e convincente.

O ensaio evoluiu da sondagem do «eu», à maneira de Montaigne, para o ensaio que procura desenvolver outros aspectos. Trata-se de uma gra-

² Cf. Afrânio Coutinho (dir.), *A Literatura no Brasil*, vol. 6, Rio de Janeiro, Sul Americana, 1971, e Massaud Moisés, *A Criação Literária. Prosa II*, São Paulo, Cultrix, 2000.

dual transformação, do pessoalismo dos ensaios *de*, para um relativo impessoalismo dos ensaios *sobre*. De qualquer modo, o segundo tipo, mais comum na actualidade, ainda conserva características da estrutura elaborada e praticada pelo escritor francês.

Na contemporaneidade, é possível distinguir dois grandes tipos de ensaios: o formal, cuja lógica de composição se deve a uma cosmovisão racional e cartesiana, e o informal, associado a uma maior criatividade, a traír estados de espírito meio caóticos. De tipo formal são os ensaios filosóficos, históricos, teórico-literários, expositivos e eruditos que invadem o campo das ciências. Ao segundo tipo pertencem o ensaio lírico, o emocional, o impressionista, o ensaio-memória e o ensaio sociológico, este, por vezes, próximo da crónica.

Seja como for, mesmo oscilando entre os dois pólos, em função da tónica posta no objecto ou no sujeito, todos os ensaios contêm um espírito crítico: os seus autores analisam, julgam, indagam e exploram. Assim, o ensaísta surge como um problematizador, insatisfeito e inconformado com a ordem estabelecida e com as ideias feitas, procurando denunciar o imobilismo e a estagnação real ou aparente³.

2. Do exposto, pode-se inferir que existe parentesco entre a crónica e o ensaio informal, uma vez que as duas modalidades se caracterizam por uma subjectividade e por uma liberdade enunciativa sobre a fugacidade do quotidiano. É precisamente isto que acontece na maioria das crónicas de Arnaldo Saraiva: trata-se de textos ensaísticos nos quais convivem, de modo particularmente feliz, a livre expressão reflexiva e a intenção ideológica persuasiva, relacionadas com aspectos da nossa contemporaneidade.

Tomem-se como exemplo as 44 crónicas da colectânea *Bacoco é bacoco seus bacocos (BBB)*⁴ e mais de uma centena de textos, não reunidos em livro, que tematizam novas realidades da chamada pós-modernida-

³ Cf. Massaud Moisés, *op. cit.*

⁴ Arnaldo Saraiva, *Bacoco é bacoco seus bacocos*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1995. Todas as citações com a indicação das respectivas páginas são transcritas desta edição.

de⁵. Recorde-se que a pós-modernidade, profusamente teorizada nas últimas três décadas, é entendida como a etapa actual do desenvolvimento das sociedades pós-industriais, ou seja, dos países capitalistas ocidentais. A condição pós-moderna manifesta-se em vários domínios conjunturais das sociedades de consumo e uma das suas características fundamentais é a profunda crise de valores éticos e morais. Os primeiros sinais da referida crise e as suas consequências encontram o seu tratamento na crónica «Um Maio melhor», na qual são invocados os acontecimentos em Paris, em 1968. No intuito de contextualizar «a rebelião» ou o «movimento», Arnaldo Saraiva revisita o «mal-estar civilizacional» nos primeiros anos da década de 60, provocado por eventos históricos de maior importância para a compreensão do presente pós-moderno. Trata-se da aguda tensão internacional devido à «guerra fria» entre os blocos capitalista e socialista; das consequências da revolução cubana na América Latina; dos insistentes protestos contra a guerra no Vietnam e a segregação racial nos EUA; da «revolução cultural» na China de Mao Tse Tung; da invasão da Checoslováquia pelas tropas do Pacto de Varsóvia. Tudo isto culminaria na revolta estudantil em Maio de 1968: os jovens universitários das classes média e baixa afirmavam-se «na rejeição visceral do autoritarismo (paternal, governamental, professoral), na defesa da liberdade, não só sexual, na exigência de mudanças sociais urgentes (...) e na solidariedade com os operários, as mulheres, os pobres, os marginais». O que sucedeu, já é sabido: gradual descrença nas narrativas emancipadoras da modernidade, crescente globalização da economia, triunfo das ideias neo-liberais, extraordinário poder manipulador dos meios de comunicação e informação de massas.

No que diz respeito aos meios de comunicação, destaque-se o papel nefasto da televisão, tema de um diálogo na crónica «Bagatelas», no qual o interlocutor do narrador aponta para alguns aspectos negativos dos programas televisivos. Na sua perspectiva, apesar de representar uma invenção tecnológica extraordinariamente fecunda, a televisão transformou-se na «mais poderosa máquina de imbecilização colectiva». Tendo por objectivo «não perturbar a preguiça mental», os debates no pequeno

⁵ As citações das crónicas em causa são transcritas sem indicação de página.

ecrã, por exemplo, não passam de «conversas de chacha» e os espetáculos são «quase sempre rascas». Os critérios que presidem à programação dos canais generalistas são superficiais e só mostram «desastres, roubos, escândalos, dramas, desporto». Não havendo espaço para apresentação de livros, eventos artísticos, música erudita, teatro de qualidade, actualmente o aparelho de televisão «representa um obstáculo ao progresso social, um poluidor visual e sonoro e um perigo público para a saúde mental».

A crise que acompanha o quotidiano da nossa pós-modernidade está no centro de atenção de outros textos de Arnaldo Saraiva de *BBB*, nos quais o cronista disserta ironicamente sobre a subversão de valores tradicionais subjacentes a determinados usos e costumes, aparentemente insignificantes, mas que indiciam profundas viragens ideológicas. É o caso do gesto de bater palmas, «a mais antiga, universal e consagrada forma de aprovação colectiva e pública» (p. 20), hoje a assumir uma feição diferente: «em vez de serem manifestações rítmico-musicais, as palmas podem ser manifestações de enjoo; em vez de serem ovações, felicitações e aplausos, as palmas podem ser simples tiques, ruídos mecânicos, como os das “clagues” e das macacas dos auditórios de TV (...). Chegou-se a este extremo: dão-se palmas gravadas e batem-se palmas só para se baterem recordes» (p. 22). Semelhante se apresenta a questão das condecorações oficiais que, visando, na sua origem, «ornamentar, com muita honra» (p. 24), culminaram, actualmente, numa «incompreendida diversidade (...) traduzida em cores, colares, estrelas, cruces, medalhas, placas, palmas, rosetas, fitas. Fitas!» (p. 25). Outro gesto, «decerto tão antigo como o homem», o de dar prendas, se «em tempos recuados podia assumir o valor de um objecto sagrado», «hoje (...) profanizou-se, banalizou-se, profanou-se» (p. 28). Isto porque o costume «tornou-se mesmo uma obrigação das sociedades ditas de consumo, que são definidas pela lógica do mercado e necessitam de pretextos para as operações de compra e venda» (*id.*). A dança contemporânea é também tematizada pelo cronista, nomeadamente a lambada, que continua a ter uma fortuna assinalável, não devido a estratégias de *marketing*, mas como resultado do «cansaço das violências e vertigens ou matracagens do rock e do pop, das atléticas e acrobáticas danças

disco, e das assépticas e individualistas danças dos anos 80» (p. 35). Mais ainda, a adesão ao ritmo tipicamente latino fez «redescobrir o parceiro ou a parceira, e acaba com a androginia ou o assexuamento de uma geração que parecia adivinhar a SIDA antes de ela ter aparecido, ou que banalizara o jogo erótico, e temia o estímulo do desejo» (*id.*).

Outro assunto, muito caro à nossa pós-modernidade e problema chave dos teóricos da esfera dos Estudos Culturais, surge igualmente como tema em algumas crónicas de Arnaldo Saraiva. Refiro-me à identidade não essencialista pós-moderna, cujo carácter instável, móvel e incerto se deve, para além de outros factores sociais, à importância atribuída à moda e à publicidade. Relativamente a isto, considera o cronista que a ascensão das calças jeans nos anos 50 e 60, por exemplo, foi «o primeiro signo moderno da identificação do homem e da mulher (que agora se prolonga no uso feminino de camisas, cintos, gravatas e chapéus masculinos, ou no uso masculino de braceletes, brincos, maquilhagens e perfumes femininos)» (p. 51). Hoje, a realidade é diferente, marcas como Levi's, Lois ou Malko têm de «competir desportivamente com a moda "sportswear", ou com as muitas modas "kitsch", retro, ou fantasmáticas e catastróficas que exibem esses novos ditadores de modas, que são os cantores: "rock", "pop", "punk" e *tutti quanti*» (p. 52). Diferente parece ter sido o destino da t-shirt, que se popularizou nos anos sessenta, assumindo, hoje em dia, «um carácter de "aquisição cultural "definitiva"» (p. 53), porque, «contemporânea da *pop art*, da arte minimal e da arte pobre (...) tinha ainda a vantagem da sinalização democrática e juvenil, bem como da indistinção sexual» (p. 54).

Se os hermafroditismos, os travestimentos e as bissexualidades são bem visíveis e toleradas na era pós-moderna, há certos casos em que a indistinção sexual sofre sérios abalos devido a causas naturais. Uma delas é comentada pelo cronista de modo irónico: trata-se da calvície que, «num tempo em que os cabelos (...) já não diferenciam sexos, e em que as pequenas ou grandes diferenças já não são (...) palpáveis à vista (...), ser careca ainda é um estimável indicativo de natureza sexual» (p. 60). Para além desta vantagem, a careca também oferece «estabilidade visual», contrastante com a camaleónica aparência de muitos e muitas (...) que mudam de caras, ou de coroas, ou de penteados» (p. 61). Outro

adereço, a barba, se em épocas recuadas assumia conteúdos positivos relacionados com a ideia de patriarcado, nos últimos anos sofreu mutações simbólicas, «determinando a prevalência de conotações políticas, económicas, sexuais, etárias, estéticas, etc.» (p. 66). Seja como for, não deixou de funcionar como «afirmação do indivíduo em relação às normas sociais e a tipos ou modelos de representação humana» (p. 67). O bigode também é visto em termos semelhantes: «isolado, ou combinado (...) com peras, barbas, moscas, patilhas, cabelo (...) é marca distintíssima de personalidade. É um estilo, que há que cultivar como um jardim» (p. 71).

Das questões gerais, relacionadas com a contemporaneidade, Arnaldo Saraiva examina igualmente alguns aspectos da condição pós-moderna em Portugal, como acontece no texto «Vote em mim» (*BBB*), no qual são rastreados os diferentes tipos de pedintes nas terras lusas. Invocando os tradicionais, «a jovem viúva com os filhinhos, o aleijadinho, o ceguinho (de fingimento ou não), o velhinho solitário», inventaria os modernos, «que às vezes até parece que trabalham: os que vendem pensos, os que guardam automóveis, os que inventam rifas, os que angariam não importa o quê» (p. 38). No entanto, o cronista identifica «novas ondas de pedintes: os desempregados, os trabalhadores sem salário (...) e, sobretudo, os mendigos políticos», que «se humilham em insistentes pedidos de um votozinho» (*id.*). Aliás, os políticos surgem caricaturizados num curtíssimo texto, intitulado «Os populistas», cujo primeiro parágrafo é ilustrativo do estilo irónico presente na maioria das crónicas de Arnaldo Saraiva:

Chegam as eleições e é um ver se te avias de populismo. Abraços e beijinhos. Minidiálogos a fingir. Frases para a TV. Ataques pessoais, às vezes encomendados por sondagens. Argumentos «ad hominem». Desfiles por praças e mercados. Encenações. Gaffes. Constringentes convívios ao som de ranchos folclóricos e de música pimba. Penosos repastos regados a slogans e discursatas. O primarismo de mãos dadas com a demagogia.

Particularmente crítico se mostra o autor no texto «Guinnessmania» (*BBB*), quando põe a tónica na febre dos recordes, com destaque para os

domínios nos quais Portugal detém o primeiro lugar, como o do exacerbado número de «cafés que passaram a bancos, de acidentes de camións-de-ferro, da criação, num curto espaço de tempo, de universidades privadas, institutos e escolas superiores (...), de incêndios num só ano, de inquéritos não concluídos, de julgamentos sucessivamente adiados, da rapidez na substituição de alguns funcionários, da lentidão na construção de estradas ou no atendimento de algumas consultas médicas» (p. 45). A propósito do funcionamento das instituições judiciais, problema que actualmente se encontra na ordem do dia, vem exemplarmente caracterizado como inoperante no texto «Ladroeira geral»:

Já os tribunais portugueses confiam cegamente no outro mundo, remetendo o mais que podem para o juízo final, fugindo humildemente a condenar grandes ladrões ou novos ricos e tudo fazendo para que prescrevam os seus crimes, ou dando uma boa ajuda para que as coisas roubadas fiquem em boas mãos, que só podem ser as de quem soube apropriar-se delas.

Em forma de resposta à mudança de valores na pós-modernidade, vista com certa desconfiança e cepticismo, Arnaldo Saraiva confronta-nos com textos que representam uma tentativa de recuperação de certas tradições, algumas até vetadas ao esquecimento.

Consciente de que as práticas tradicionais mudam em função de factores temporais e espaciais, o cronista condena aquelas que já perderam «a energia simbólica do princípio», como o «uso das burkas», a «marca das cicatrizes no rosto», as «excisões clitorianas». De qualquer forma, as tradições, conotadas com uma cosmovisão conservadora do mundo e concretizadas em «rituais, saberes, crenças, textos que, sobretudo em versão oral, se transmitem de geração para geração», são entendidas como «marcas fundamentais, primordiais ou matriciais da nossa cultura» («A tradição»).

Assim, na crónica «Sonho em uma noite de S. João» (BBB), por exemplo, a festa em homenagem ao Santo representa, para o autor, «a abertura breve de válvulas de escape na quotidiana repressão ou rigidez», porque «jogos, brincadeiras, roubos, partidas, licenciosidades (...) são licenças ou liberdades que garantem a obediência às leis» (p. 102). Outro texto, «“Por Caria abaixo”, ou bebendo a Santa Bebianas», o consumo

exagerado de vinho, na festa em questão, é associado a um «excepcional rito carnavalesco, báquico e paródico, que é próprio de uma comunidade rural e tradicionalmente religiosa, e que favorece a sempre delicada relação do mundo masculino e feminino» (p. 118). Mas é na crónica intitulada «O (im)possível Carnaval» que Arnaldo Saraiva tece importantes considerações acerca dos significados profundos que comporta o festejo:

é uma festa, com suas celebrações, cerimónias ou ritos que podem derivar de antiquíssimas festas florais, (...) bacanais; é uma festa popular e colectiva (...); é uma festa cíclica, que cumpre a função de marcação e descompressão temporal (...); é uma festa total, que convoca os vários sentidos (...); é uma festa religiosa, na medida em que visa uma *relação* livre, laica, do homem com o mundo, mesmo que parodie a religião ortodoxa; e é uma festa ambivalente, que imita mas se distancia, que subverte mas só provisoriamente, que inverte as hierarquias mas só teatralmente, que se vale de máscaras mas prevê a sua queda na Quarta-Feira de Cinzas. (pp. 92-93)

3. Merecem referência também algumas crónicas ensaísticas que tematizam aspectos do domínio das linguagens, tanto no seu uso quotidiano, como de proveniência mais erudita. Trata-se de textos metalinguísticos e metaliterários que exploram aspectos semânticos e estilísticos não só de algumas locuções da oralidade, mas também da chamada literatura livresca. Assim, relativamente à tradição oral, invoca-se a sua importância no quadro da nossa contemporaneidade, como acontece nas crónicas dedicadas ao provérbio, definido como um «texto de uso comunitário que nomeia, esclarece, interpreta uma experiência ou prevê os seus efeitos («A palavra e a imagem»). Contrariamente à suposição de que essa forma simples tradicional veicula «conteúdos petrificados, verdades ou mentiras comuns que ofendem a exigência da novidade e da originalidade», na crónica-ensaio «Banalidade e criatividade proverbial», Arnaldo Saraiva defende a ideia contrária. Para o autor, as locuções em questão nem sempre são portadoras de mensagens dogmáticas, conser-

vadoras e reaccionárias, e até se pode falar de «provérbios revolucionários»

que permitem todo o tipo de jogos com e à volta deles, jogos de oposição ou contradição, desconstruções e reconstruções. Paralelismos, paródias, ironias, mesclas, motes, glosas, críticas, amputações, acrescentamentos. Aparentemente sobrepostos ao real mais empedernido, eles favorecem idas e vindas, saltos e mutações, mergulhos e voos constantes da inteligência e da sensibilidade.

Por seu lado, nas crónicas intituladas «Velhas e novas máximas» e «Chuva em Novembro, Natal em Dezembro» desenvolve-se a problemática da desactualização do provérbio pela língua e pela realidade. Surge, assim, novas versões, criadas pela publicidade, pela política, pelo futebol, pela poesia e até por «alguma gaffe genial». Neste sentido, são destacados os objectivos lúdicos e jocosos de certas alterações de provérbios existentes e da invenção de novos enunciados com sabor a provérbios. As permutas do lugar das palavras e as mudanças de perspectiva de máximas já conhecidas são exemplificadas com formulas gnómicas criadas por Álvaro de Campos, Sam, Guimarães Rosa, Jô Soares, Herman José, Vicente Jorge Silva, entre outros. Não falta a referência aos «*Provérbios Pós-Modernos*», inventados por Tomás Lourenço, como «A chatice do cartão de crédito é que aumenta sempre o débito» e «Peixe cru come-o tu». A anedota é outra forma simples digna de atenção, vista pelo cronista como «micronarrativa que faz rir» («A anedota»), cujas funções são comentadas, em *BBB*, nos seguintes termos: «a principal função da anedota é dar vida — ou alegria — a quem a não tem, nem tem razão para a ter a não ser anedoticamente. E essa função leva quase sempre acoplada esta outra: a de desmoralizar os que se julgam donos da moral, ou de moralizar os que não têm moral nenhuma» (p. 136). E o que dizer das «gaffes»? Como a asneira, a «gaffe» é definida pelo cronista como «mais inoportuna do que importuna, (...) oral ou gestual, tem mais de inexperiência do que de idiotia, resulta mais de desatenção do que da incapacidade de reflexão» (p. 140), para concluir, ironicamente: «sem a “gaffe”, sem a asneira, a vida, esta, seria uma xaropada. E ficaria desempregada muita gente que anda sempre à cata das asneiras e das “gaffes”».

Dos outros» (p. 142). De igual modo, as gralhas, tão antigas como a tipografia, proliferando «como ratos ou como coelhos», têm a sua importância, porque «são por vezes a única coisa interessante que se vê nos jornais. Impõe-se que autores, revisores e compositores (...) as saibam criar, mesmo que passem por malcriados» (p. 145). Destaque-se também a crónica intitulada «O palavrão», em que, de modo lúcido e mordaz, se reflecte sobre o impacto da palavra chula: «a força do palavrão é um artifício social imposto pela hipocrisia e só quem se ofende com o uso do palavrão (...) garante, como um primitivo, ou um insuspeitado primário, a sobrevivência do palavrão — do tabu» (p. 131). Acrescentem-se a essas reflexões as análises estilísticas da chamada «perguntinha» («A pergunta da perguntinha»), de quadras populares («O salgueirinho e as mamas»), de expressões correntes, «lidas e sobretudo ditas e ouvidas, que transportam “uma especial energia criativa”» («Raios partam»). Atente-se também nalgumas «pérolas» do pensamento humano, microtextos antológicos, recolhidos por Arnaldo Saraiva em *BBB*, que colocam o leitor, segundo o cronista, «diante da ignorância do saber, e do saber da ignorância»:

As mulheres vivem mais tempo que os homens, sobretudo quando são viúvas. A bigamia vem do facto de haver uma mulher a mais. Aliás, a monogamia também. (...) A guerra é uma coisa demasiado grave para se confiar a militares. Não há felicidade perfeita, como disse o homem quando a sogra morreu e lhe apresentaram a conta do funeral. (...) A democracia é o pior dos regimes, com excepção de todos os outros. (...) A cama é o lugar mais perigoso do mundo: aí morrem 90% das pessoas. Há cada vez menos diferença entre um governo e um biquini: toda a gente pergunta como é que se aguenta e toda a gente quer vê-lo cair. (pp. 152-153)

No que diz respeito à escrita erudita, Arnaldo Saraiva atribui uma particular atenção ao papel da literatura na pós-modernidade, questão bem patente em três textos: «A literatura em questão», «Torrentes de escrita» e «Imbecilidade impressa». O primeiro inicia com uma declaração categórica: «anunciada a sua morte há mais de meio século, a literatura está viva e recomenda-se». E isto apesar de ser uma arte «desprezada em programas e antologias escolares, nos *media*, nas livrarias», por po-

líticos, empresários e administradores e até por professores de línguas e literaturas, quando «propõem aos alunos autores e textos sem relevância estética», o que comprova que «são insensíveis à arte verbal dos textos». Assim, a desvalorização do discurso literário necessita, segundo o cronista, de «advogados de defesa» por causa da «insegurança», da «incerteza» e da «instabilidade» que acompanham o conceito de literatura, assistindo-se, actualmente, a «discrepâncias nos juízos de escritores e de críticos literários, ainda quando reconhecidamente competentes». Quanto à importância do artefacto artístico verbal e do seu futuro, estes são resumidos no final da crónica e retomados em «Torrentes de escrita». Segundo Arnaldo Saraiva, ao longo dos séculos a literatura desempenhou e continua a desempenhar «importantes tarefas que ainda a justificam», relacionadas com a potencialização da «energia da linguagem», com o favorecimento da «expressão corrente de sentimentos e pensamentos», com o alargamento dos «limites da percepção e da imaginação», com o estímulo do conhecimento de «comportamentos e sensibilidades de todos os tempos, espaços e credos». Todavia, na era pós-moderna, os equívocos sobre o que é a literatura persistem, devido à constante relativização de valores, o que acarreta a não distinção entre literatura e «subliteratura», «infraliteratura» ou «pseudoliteratura», e daí a publicação indiscriminada de livros de «escribas, escritvães, escreventes ou escrevinhadores». No contexto da nossa sociedade de consumo,

O livro, que outrora valia como obra de criação ou como instrumento privilegiado de informação e de formação, é agora visto até por alguns que o editam como um simples produto comercial, que só tem que estimular a compra, não a inteligência nem a imaginação. Os antigos invocavam as musas, os modernos os compradores.

Na mesma linha de ideias é concebida a crónica «Imbecilidade impressa», cujo teor incide na conduta de autores da chamada literatura «light» distribuídos em dois grupos: por um lado, os preocupados em produzir livros de auto-ajuda, os futebolistas que escrevem «com os pés», os políticos, sem imaginação, que perseguem dividendos partidários e eleitorais, os jornalistas travestidos em escritores de romances policiais, os biógrafos a pactuar com a banalidade e o trivial, os autores de

narrativas históricas sem conhecer a História, e, por outro, os «hábeis escritores, sobretudo de ficção e de poesia, que rapidamente respondem aos apelos comerciais dos editores».

Para além das três crónicas examinadas, há um considerável número de textos, nos quais são tecidas considerações sobre a obra de alguns ficcionistas e de poetas, que evidenciam uma preocupação fundamental: inventariar formas originais de escrita ao serviço de determinados temas e ideias. A título de exemplo, a arte de Agustina Bessa-Luís é comparada à de Virgínia Woolf, de Yourcenar e de Clarice Lispector, e considerada singular pela sua versatilidade, por causa do cultivo de vários subgéneros do romance. As características mais prementes são: «observação extensa e arguta», «empenhamento obstinado na descrição ou percepção dos instintos e das paixões», «agilidade narrativa», «excepcional conhecimento da língua culta e popular» («A grande Senhora»). A propósito da antologia de 23 textos da autoria de Eduarda Chiote, *Não é Preciso Gritar*, o cronista destaca o manancial temático ousado, bem como o modo da sua representação. Do ponto de vista semântico, o livro «parece empenhado em dar a ver sem tabus os mais baixos instintos: homicídios, suicídios, incestos, violações, vinganças, sado-masochismos, traições, pedofilia». Quanto à expressão, temos «pontuação abundante e inusual», «ritmo tendencialmente poético», «frequência de posposições e anacolutos», «jogos de assonâncias e aliteraões», «repetições bizarras», «despistes frásticos ou narrativos», «o uso de metalepses, com pessoas vivas, a começar pela própria escritora, a entrar no universo ficcional» («Não é preciso gritar»).

No entanto, é sobre a arte poética de uma série de portugueses e brasileiros que as crónicas de Arnaldo Saraiva são em maior número. Quanto aos primeiros, merecem destaque as análises estilísticas de versos da autoria de Fernando Pessoa («Lágrimas e alegrias de Portugal»), Ruy Belo («Ruy Belo: 6 esquecidos poemas juvenis»), Camilo Pessanha («Rosa de inverno»), Eugénio de Andrade («A estreia do poeta»), Vitorino Nemésio («O (bom) humor do poeta Nemésio») e Nuno Brito («Um novo poeta»), entre outros. Trata-se de crónicas a homenagear artistas de língua portuguesa, como também acontece relativamente aos brasileiros Tomás António Gonzaga («Um coração maior que o mundo»), Machado

de Assis («Carolina») e João Cabral de Melo Neto («Mistérios do número e do nome»).

Como se pretendeu ilustrar, os textos de Arnaldo Saraiva revestem-se de um cariz opinativo e judicativo, característica esta que tanto pode pertencer à crónica *sobre* como ao ensaio informal. Do ponto de vista ideológico, os seus textos apresentam-se como adversos a axiomas, postulados e dogmas, problematizando aspectos do mundo contemporâneo, do homem moderno e da cultura nas suas duas vertentes, a popular e a erudita.

NARRATIVAS DESCONCERTANTES: OS «LIVROS PRETOS» DE GONÇALO M. TAVARES¹

1. Gonçalo M. Tavares surge, no contexto da literatura portuguesa do século XXI, como um dos mais promissores autores, não só pelo número elevado de obras publicadas mas também pela sua incontestável qualidade. Prova disto são os prémios que lhe foram atribuídos nas várias modalidades representativas, bem como a tradução e a edição dos seus livros em quase todos os países europeus e no continente americano.

Embora tenha cultivado vários géneros literários, como o ensaio, a poesia e peças de teatro, a importância da escrita de Gonçalo M. Tavares prende-se, principalmente, com a sua produção em prosa, sobretudo por duas séries de ficções denominadas O BAIRRO e O REINO. A primeira é uma sequência de livros com nomes de escritores, como *O Senhor Valéry*, *O Senhor Henri*, *O Senhor Brecht*, *O Senhor Calvino*, etc., que se caracteriza por um registo de cariz lúdico, explorando questões ligadas à lógica, aos paradoxos da linguagem e ao absurdo. Em contraposição surgem os quatro romances de O REINO, denominados «livros pretos» e intitulados *Um Homem: Klaus Klump (HKK)*, *A Máquina de Joseph Walser (MJW)*, *Jerusalém (J)* e *Aprender a Rezar na Era da Técnica (ARET)* que foram publicados em 2003, 2004, 2005 e 2007 respectivamente². São estes últimos que interessa examinar por causa dos seus desígnios

¹ Comunicação apresentada nas *Segundas Jornadas de Língua Portuguesa e Culturas Lusófonas da Europa Central e de Leste*, Universidade de Sófia, Março de 2010, e publicada nas respectivas *Actas*, organização de Yana Andreeva, Sófia, Editora Universitária Sveti Kliment Ohridski, 2012.

² As edições utilizadas para a análise são: *Um Homem: Klaus Klump* e *A Máquina de*

pragmáticos: do ponto de vista injuntivo, à concepção das categorias literárias subjaz uma atitude autoral orientada no sentido de desconcertar a leitura.

No seu conjunto, a tetralogia de O REINO funciona como um único romance devido à presença de certos elementos ficcionais comuns às quatro narrativas. É o que se verifica com determinados temas, ambientes sociais, espaços físicos e algumas personagens, cujo papel de protagonistas ou figurantes alterna de obra para obra. O desconcerto que acompanha o acto hermenêutico prende-se, em primeiro lugar, com os enredos, cujo pano de fundo não tem nada a ver com a realidade portuguesa, mas com um quadrante geográfico incerto, conotado com um país da Europa Central ou de Leste. Aparentemente, o espaço físico, palco das acções, reduz-se a uma mesma cidade, soturna e impessoal, sem nome e sem localização determinada, cuja caracterização é extremamente escassa, salvo a referência a ruas pouco iluminadas e às suas designações, como Dorlein, Kasch M., Krumphil, Krump Datsch e Krumpfrot. A dimensão temporal dos núcleos diegéticos também é difusa, presumindo-se que a maioria dos acontecimentos têm lugar durante e após a Segunda Guerra Mundial. Nos dois primeiros romances, por exemplo, as intrigas decorrem na cidade durante um conflito armado não especificado, referido em termos de «Os tanques estavam na cidade», «Um terço dos homens na cidade estava escondido»³; «Começou a falar-se da guerra; a cidade estava praticamente ocupada»⁴. Como consequência, o clima de precariedade e hostilidade sobressai de pequenos trechos, como

(...) havia ainda uma instabilidade nos vencedores. Passeavam pela rua e por vezes sorriam, outras vezes eram cruéis.

As coisas femininas da cidade tornaram-se agressivas. As pernas das raparigas perderam importância. (...) Os homens tornaram-se primitivos (...).

Joseph Walser, Lisboa, Caminho, 2008 (4^a ed.); *Jerusalém*, Lisboa, Caminho, 2006 (4^a ed.); *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, Lisboa, Caminho, 2007.

³ *HKK*, pp. 16, 19.

⁴ *MJW*, p. 181.

O país parecia dividido em milhares de homens: cada homem com a sua linguagem e a sua morte.⁵

Grande parte da cidade foi conquistada por esse exército neutro que não é exército: a indiferença. Se queres sobreviver, colocas a tua coragem num saco de plástico e aguardas.⁶

A guerra, causando danos materiais e humanos deixa para trás destroços e ruínas, como atesta a seguinte passagem, constantemente reiterada nas páginas dos dois romances:

O cavalo apodrecido no meio da rua, coberto por milhares de moscas (...). A cabeça do cavalo está vazia, está mais pequena que a cabeça de um pássaro. A cabeça do cavalo é um balde preto, vazia por dentro.⁷

Acresce também a violência, consubstanciada em episódios quer de violação de mulheres por soldados⁸, quer de assassinio de militares⁹, e de fuzilamento de traidores e sabotadores¹⁰.

Por seu lado, embora em *J* e em *ARET* o período seja de paz, a herança pestilenta e mortífera da guerra surge na invocação de episódios bélicos e do pesadelo do Holocausto. Assim, o protagonista da primeira narrativa recolhe documentos e observa fotografias sobre o funcionamento de campos de concentração¹¹, enquanto o pai da personagem principal do segundo romance confessa ao filho assassinatos cometidos durante a guerra¹².

Na generalidade, os nomes das personagens têm a ver com os espaços e com o tempo histórico, porque são de origem germânica e / ou judaica, como acontece com os protagonistas da tetralogia, Klaus Klump, Joseph Walser, Mylia e Thomas Busbeck, Lenz Buchmann e com alguns

⁵ *HKK*, pp. 19, 55, 89.

⁶ *MJW*, pp. 174-175.

⁷ *HKK*, p. 47.

⁸ *HKK*, pp. 30, 84.

⁹ *MJW*, p. 237.

¹⁰ *HKK*, p. 85; *MJW*, p. 254.

¹¹ *J*, pp. 42, 44-45.

¹² *ARET*, pp. 115-116.

figurantes, como Clako, Xalak, Hanna, Ernst, Kaas, Gomperz, Frederich e Leo Vast, entre outros. A sua caracterização também desconcerta, uma vez que se trata de personagens na sua maioria doentes física e/ou psicologicamente, cujos comportamentos incomodam pela sua insolência. Ilustrativos são alguns actos de Klaus Klump, por exemplo, para os quais não é possível encontrar uma explicação lógica; falamos das relações de amizade que estabelece com o seu violador na prisão e do ódio que nutre relativamente ao seu pai¹³. Joseph Walser age de modo anómalo quando se apropria da fivela do cinto de um morto encontrado na rua¹⁴. Theodor Busbeck, em *J*, fica excitado perante as fotografias bizarras de uma mulher ensanguentada, deitada nua numa cama com as pernas abertas¹⁵. O protagonista de *ARET*, Lenz, gosta de humilhar prostitutas e pratica o acto sexual com a sua mulher perante o olhar atónito de um vagabundo¹⁶.

Factor de estranheza são também os ambientes nos quais se movem os actantes, identificados com locais claustrofóbicos e medonhos, autenticamente kafkianos, podendo referir-se, a este propósito, o caso do protagonista do primeiro romance, que passa anos encarcerado numa cela minúscula, na companhia de sete reclusos maldosos e perversos. Por seu lado, Joseph Walser reparte o seu tempo a trabalhar no ambiente desconfortável e desolador de uma fábrica e num pequeno quarto a cuidar da sua colecção de peças metálicas. Em *J*, Mylia é várias vezes internada em hospícios e clínicas psiquiátricas, onde se amontoam doentes e loucos que sofrem com condições de vida deploráveis. Sucedem-se os sítios desumanizados, escabrosos, sórdidos e decadentes.

2. Componente de capital importância que consegue igualmente desconcertar o leitor é o repertório temático que também não é propriamente português porque aspira a tratar de aspectos universais, relacionados com a condição humana. *HKK*, por exemplo, é um romance sobre a força, sendo o protagonista confrontado com situações-limite,

¹³ *KK*, pp. 54, 60.

¹⁴ *MJW*, p. 283.

¹⁵ *J*, pp. 45-46.

¹⁶ *ARET*, p. 23.

sofrendo uma transformação profunda em consequência dos acontecimentos da diegese. O seu percurso inicia com uma assumida passividade relativamente ao conflito armado, facto assinalado pelo narrador: «Klaus (...) mantinha-se neutro. (...) dizia que um homem durante a guerra deve ser surdo-mudo até ser possível. E ficar quieto.»¹⁷ Numa fase posterior, assume uma atitude de resistência e, apostando nas suas potencialidades, consegue dominar as situações que lhe são adversas. O seu desempenho é pautado pela acção, em episódios de uma brutalidade animaléscia, resultado de momentos de tensão extrema, nos quais é visível a sobreposição do instinto à razão. Com o regresso à normalidade e consciente da sua força, o protagonista mostra-se capaz de controlar e afirmar o seu poder sobre os outros.

No segundo romance, *MJW*, a personagem central é o oposto de Klaus Klump, porque surge como um indivíduo passivo e resignado, que opta pela fuga dos acontecimentos e pelo refúgio da realidade. A sua decisão é não interferir na guerra porque, segundo o próprio, esta representa um fenómeno de difícil compreensão. Joseph Walser revela uma conduta regida pelo conformismo, ao encarar «a chegada da guerra e a invasão da cidade (...) como um acontecimento enfadonho.»¹⁸ Trata-se da tematização da fraqueza humana, uma vez que a caracterização do protagonista assenta numa inoperância intencional, com atitudes de cobardia e alienação. O único rasgo de força de vontade associa-se ao interesse em jogar às cartas com colegas de trabalho, em manter a sua colecção privada e em exercer o papel exemplar de operário fabril.

Por seu lado, *J* é uma espécie de catálogo do sofrimento humano, evidenciando tormentos relacionados com enfermidades e fobias: os temas da violência e da loucura é que têm um papel preponderante¹⁹. O primeiro, por exemplo, relaciona-se com a pesquisa encetada por Thomas Busbeck sobre o Holocausto, com vista a «estabelecer uma relação entre o horror e o tempo»²⁰, questionando a História e o futuro da

¹⁷ *HKK*, p. 23.

¹⁸ *MJW*, p. 158.

¹⁹ Sobre os tópicos em causa veja-se também Manuel Frias Martins, «Averbar o horror» in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 914, Lisboa, Outubro de 2005.

²⁰ *J*, p. 50.

humanidade em função da persistência do terror. A violência explícita consubstancia-se também no episódio do assassinato de uma criança por um ex-soldado que participara na guerra, cujo acto vem na sequência do seguinte comentário do narrador: «A necessidade de matar, que ele vivera, parecia-lhe mais nobre, para a espécie humana, que a necessidade de comer.»²¹ Na sua dimensão implícita, o tema prende-se com o tópico da loucura, largamente explorado no romance, a propósito da personagem Mylia Busbeck, esquizofrênica, com sucessivas entradas e saídas de hospícios. No entanto, há outros loucos a desempenhar o papel de figurantes na narrativa em vários capítulos, com destaque para o nono, construído a partir de depoimentos de mais de vinte doentes mentais. O que desconcerta, no caso, é o teor dos seus enunciados, que emana de ideias caóticas e sem nexos, veiculando profundos estados de sofrimento, desgosto, infelicidade e frustração.

ARET representa uma súpula de temas articulados em torno dos motivos da força, da doença e da morte, apostando, como o título indicia, numa ideia central que norteia o percurso existencial da personagem principal: a oposição entre a fé nos valores religiosos e uma prática marcada por uma racionalidade exacerbada. Lenz Buchmann, médico cirurgião e protagonista da história, educado sob os princípios de uma disciplina militar, é uma figura invulgarmente forte e racional. Destaca-se pelo seu profissionalismo e competências que detém, facto que lhe permite ascender na hierarquia social, substituindo a prática médica pela política. No entanto, desde adolescente conhece a crueldade e a violência no seio familiar o que o leva, na fase adulta, a revelar facetas particularmente sórdidas e prepotentes. Recorde-se, a este propósito, a perversidade que rege os seus comportamentos nas relações com as mulheres, alguns familiares e subordinados. Condenando constantemente a fraqueza humana, associada à doença e ao medo, privilegia a morte violenta à morte natural e manifesta desdém pela bondade e pela compaixão. O seu credo é a máquina, a ciência, a ordem, o poder e a validade dos métodos para alcançar os fins pretendidos, justificados em termos de «todas as acções são possíveis e todas são boas se atingirem o ob-

²¹ *Idem*, p. 98.

jectivo.»²² Na sua perspectiva, a fé e os valores religiosos pertencem ao passado, são autênticos anacronismos no novo mundo da tecnocracia, identificado filosoficamente como pós-moderno e pós-humano.

Para além dos temas principais que particularizam cada um dos romances, outros motivos dignos de relevo são as sexualidades ilegítimas, como a prostituição e a homossexualidade (*HKK, J*), as relações amorosas desprovidas de afecto (*MJW, J, ARET*), a vingança que leva à morte (*HKK*), a traição e o adultério (*MJW*), a degradação física e moral (*J, ARET*). Trata-se de narrativas insólitas, que causam perplexidade e estranheza, uma vez que tematizam chagas humanas, onde a depravação e a barbárie têm uma presença constante.

Outras categorias que conseguem perturbar o leitor são os modos de construção dos enredos e a linguagem utilizada por Gonçalo M. Tavares. A arquitectura das intrigas, por exemplo, concretiza-se em capítulos curtos que se encaixam uns nos outros, subvertendo, em certa medida, a lógica que preside aos relatos tradicionais. É o que acontece particularmente em *J* e *ARET*, onde é visível uma desconstrução espaço-temporal, pelo recurso constante a analepses que dificultam uma leitura linear. Por seu lado, o minimalismo dos blocos narrativos subestima a caracterização exaustiva de personagens e espaços, apontando para uma economia representativa que solicita uma reconstrução do narrado. O desconcerto advém também da heterogeneidade estrutural dos romances: há capítulos que exploram exclusivamente núcleos diegéticos, outros a funcionar como catálises, passagens em forma de monólogos interiores, bem como episódios teatralizados com o apagamento do narrador. A definição das vozes narrativas é igualmente problemática, porque desafia horizontes de expectativa: o receptor é confrontado com relatos na primeira e terceira pessoas, com focalizações internas e externas, justapostos a trechos caracterizados pela utilização do discurso indirecto livre.

A economia narrativa também tem a ver com a linguagem, que se apresenta com uma grande sobriedade, isenta de psicologismos ou de cargas afectivas e emocionais. Trata-se de registos condensados, objetivos e controlados, reduzidos ao essencial, que desconcertam pela sua

²² *ARET*, p. 2013.

secura e frieza. A ideia que esta estratégia veicula é que a linguagem literária, na sua forma clássica, não se afigura apropriada para a representação do mundo ignóbil dos romances. Daí a presença de uma retórica crua e impessoal, sem adornos ou ornatos, como atestam as seguintes passagens do romance *J* sobre o assassinato do jovem Kaas:

O rapaz de doze anos, deficiente, que procurava o pai àquelas horas da noite estava cada vez mais assustado, e o facto de aquele homem de olheiras grandes o agarrar provocava nele um temor ir-reconhecível, que o impedia de reagir.

Hinnerk, segurando no pescoço de Kaas, puxava-o para uma rua lateral, onde a iluminação era quase inexistente. (...)

Hinnerk estava desde há momentos calado, mas não parava de puxar o rapaz, o mais delicadamente possível, para a parte de trás de um prédio, de onde vinha uma escuridão completa. Kaas fez um pequeno movimento tentando afrouxar a mão do homem sobre o seu pescoço, mas este, subitamente, agarrou-o ainda com mais força, e atirou-o ao chão.

Kaas tentou gritar.²³

3. Quanto aos desígnios ideológicos dos romances, a tetralogia introduz estranhezas pela problematização de vários aspectos relacionados com o funcionamento das sociedades ocidentais do século XX. A invocação da Segunda Guerra Mundial, do Holocausto e da vigência de regimes democráticos do pós-guerra marcam a passagem da modernidade para a pós-modernidade. Neste contexto de transição, pautado por um progresso tecnológico desenfreado, supostamente ao serviço do bem-estar social, assiste-se também a uma crise de valores e ao surgimento de atitudes niilistas, formas de contestação de ideologias instaladas. Mais concretamente, trata-se do niilismo ético, passivo ou activo, que resume a classificação dos homens em fracos e fortes, e o niilismo religioso que provém do postulado de F. Nietzsche «Deus está morto»²⁴. A ausência de ética, por exemplo, na sua forma passiva, subjaz à história de Joseph

²³ *J*, pp. 167-168.

²⁴ Sobre algumas questões de ordem filosófica que os romances levantam vejamos

Walsler, uma vez que o protagonista é um homem que abdica da ânsia de poder e cuja apatia e desalento levam a encarar a vida como um fardo. No entanto, é o niilismo na sua dimensão activa, que mais sobressai dos enredos dos outros três romances. Klaus Klump, Thomas Busbeck e Lenz Buchmann representam o ideal do homem forte; o seu campo semântico remete para o super-homem nietzschiano, seguro de si, auto-suficiente e consciente do seu poder. São personagens altamente competentes e criativas, capazes de enfrentar e de se impor em qualquer situação do seu percurso existencial. Este facto tem a ver também com o niilismo religioso, porque os três se apresentam como independentes da instância divina, seguindo os princípios racionais do desenvolvimento tecnológico e científico da nossa modernidade. Recorde-se, a este propósito, a epígrafe de *M/JW*, da autoria de Hans Christian Andersen, que sintetiza o perfil do homem na era da técnica: «Ele bem queria rezar a oração, mas só era capaz de se lembrar da tabuada.» Contrários ao sentimento resignado e pessimista, entendido como decadente e responsável pelo enfraquecimento do instinto vital, Klump, Busbeck e Buchmann opõem-se à degradação e à degenerescência da energia humana. Os seus actos revelam uma inversão dos princípios do humanismo tradicional, uma vez que os valores que defendem se prendem com a aceitação de todos os riscos existenciais, o que os leva a viverem para além da dicotomia do Bem e do Mal. Como resultado, a sua *performance* põe constantemente em causa a separação rígida entre as duas categorias em episódios invulgares e surpreendentes, nos quais é visível a crise dos ideais iluministas, como consequência do triunfo da técnica e do excesso de inteligência e de racionalidade. Exemplo disso são os métodos e os objectivos que presidem à investigação encetada por Thomas Busbeck, em *J*, na sequência do Holocausto, que, pelo excessivo domínio da lógica e da razão, roçam o absurdo e a insensatez:

Chegando ao gráfico do horror distribuído pelo tempo poderia então começar a pensar em algo ainda mais importante: a fórmula. Uma fórmula numérica, objectiva, humana poderia mesmo dizer,

–se Miguel Real, «Romances filosóficos», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 867, Lisboa, Dezembro de 2003, e Pedro Quintino de Sousa, *O Reino Desencantado. Literatura e Filosofia nos Romances de Gonçalo M. Tavares*, Lisboa, Edições Colibri/CELL, 2010.

não animalesca, não sujeita a flutuações de sentimentos ou de ânimo, uma fórmula puramente matemática, puramente quantitativa, serena.²⁵

Conhecer a saúde mental da História, era esse o objectivo final do seu projecto de investigação. (...) Se percebesse como a História pensava, se a encarasse como um organismo com cérebro, (...) Theodor chegaria ao que milhares de homens (...) haviam tentado: dominar a História. (...) perceber como pensa a História para formular uma *normalidade*, e assim a poder controlar.²⁶

A racionalização exacerbada, sinónimo, no caso, de uma certa monstruosidade, está na base também da perversidade e da crueldade manifestada por Lenz Buchmann, em *ARET*, relativamente ao mundo que o rodeia:

(...) a cada dia que passava, os elogios e a admiração técnica que os doentes, os colegas médicos e o pessoal do hospital lhe dirigiam tornavam-se insuportáveis. Não o irritava ser considerado competente mas sim que essa competência fosse confundida com uma certa bondade, sentimento que desprezava em absoluto. (...) Foi por essa razão que, nessa tarde, quando a mulher ingénua, ao agradecer o facto de ter operado com sucesso a mãe, lhe disse:

— Você é um homem bom!

Ele sentiu necessidade de, à frente do pessoal do hospital, responder, com rudeza:

— Desculpe, não sou nada disso. Sou médico.²⁷

Particularmente perturbador é igualmente o pendor ensaístico nos romances, concretizado em discursos sentenciosos, próprios das chamadas formas gnómicas. Neste domínio, personagens e narradores recorrem frequentemente a locuções que se assemelham a máximas e aforismos, cuja carga axiológica remete para questões de ordem filosófica. A desestabilização da leitura prende-se, neste caso, com aspectos da nossa contemporaneidade, como acontece com a comparação estabe-

²⁵ *J*, p. 51.

²⁶ *Idem*, pp. 58-59.

²⁷ *ARET*, p. 32.

lecida entre o funcionamento do mundo natural e o dos homens na era moderna:

A vergonha não existe na natureza. Os animais sabem a lei: a força, a força, a força. Quem é fraco cai e faz o que o forte quer. (...) A injustiça não faz parte dos elementos da natureza (...) Os homens quiseram introduzir na natureza coisas inventadas pelos fracos: foram os fracos que inventaram a injustiça para mais tarde poderem inventar a compaixão.²⁸

Desconcertantes também são algumas considerações sobre os sistemas democráticos, entendidos como demasiadamente humanos, numa perspectiva que só pode ser catalogada como totalitarista:

(...) a democracia é a instalação da cobardia mútua, e tal sistema não parte nunca de uma vontade forte, de uma intenção original (...) A democracia é um efeito de perda de Força de um conjunto de homens. É um ganho da fraqueza global.²⁹

Por seu lado, os efeitos da industrialização são objecto de atenção constante nos quatro romances, como, por exemplo, o predomínio da razão sobre a emoção: «A única hipótese de sermos permanentemente racionais é obrigarmos a emoção a manter-se, em qualquer circunstância, a um nível constante»³⁰; a agência entre a loucura e a moral: «o louco é o que age imoralmente e louco ainda é o que agindo moralmente pensa de modo imoral»³¹; a relação da maldade com a racionalidade: «A maldade é uma categoria do raciocínio. (...) Como se fosse uma etapa do percurso que o cérebro matemático faz quando pretende resolver problemas numéricos. Dedução, indução e maldade.»³²; a igreja nos tempos modernos: «A igreja já não tinha a antiga força. (...) transformara-se (...) em apenas mais uma associação, como no país existiam não centenas mas milhares.»³³

²⁸ KK, pp. 21-22.

²⁹ *Idem*, p. 123.

³⁰ MSW, p. 226.

³¹ J, pp. 106-107.

³² MJW, p. 174.

³³ ARET, p. 2016.

Destaque-se, ainda, o papel que a máquina exerce na conjuntura da tecnocracia porque insubstituível no nosso quotidiano: a sua importância é de tal ordem que subordina toda a existência humana:

As máquinas interferem já na História do país e também na nossa biografia individual. (...) A felicidade já foi reduzida a um sistema que as máquinas entendem e no qual podem participar e intervir. (...) Ser feliz já não depende de coisas que vulgarmente associamos à palavra Espírito. Depende de matérias concretas. A felicidade humana é um mecanismo.³⁴

É a ideia da escravização do homem que está em causa, uma vez que a técnica pode contribuir para uma vivência instável e nefasta. Neste contexto, a relação homem/máquina aparece como particularmente problemática, conflituosa até, facto comentado pelo narrador de *MJW* nos seguintes termos:

Joseph Walser amava a sua máquina, mas sabia que esta o odiava, a ele, humano, de tal modo que não o largava de vista; a máquina observava-o constantemente, à procura de uma falha, à espera de uma falha. (...) a máquina era de uma hierarquia superior: poderia salvá-lo ou destruí-lo (...)³⁵

Para além das considerações explícitas sobre temas que se podem considerar universais, relacionados com o impacto da racionalidade na contemporaneidade, merecem referência alguns trechos de teor abstracto que desconcertam pelo seu teor. Tome-se, como exemplo, o «catálogo» apresentado em *J*, intitulado *Europa O2*, cujos nove textos minimalistas representam autênticas alegorias, como se pode deduzir do primeiro, com o subtítulo «Excluídos»:

Quem comete um erro é excluído; é fechado dentro de uma caixa. Quem está fora vê apenas a caixa. Mas quem está fechado, excluído, consegue ver cá para fora. Vê tudo, vê-nos a todos.

³⁴ *MJW*, pp. 149-151.

³⁵ *Idem*, p. 156.

Em cada compartimento há dezenas de caixas. Milhares de caixas por todo o lado. A maior parte delas vazia. Outras têm lá dentro pessoas excluídas. Ninguém sabe quais as caixas que têm pessoas. As caixas são tantas que ninguém lhes dá importância. Pode estar lá uma pessoa, até a que amas, mas nem olhas. Já não produzem efeito. Passas por elas centenas de vezes.³⁶

Com base nesta breve apresentação, poder-se-á concluir que, do ponto de vista injuntivo, os «livros pretos» de Gonçalo M. Tavares transformam-se em romances de ideias, comportando uma crítica às consequências do advento da modernidade relacionadas com a aniquilação do sujeito e da sua individualidade. Funcionam, assim, como espaços de reflexão, representando um universo ficcional que problematiza o sentido trágico da existência humana.

³⁶ J, p. 126.

ENCICLOPÉDIA DA ESTÓRIA UNIVERSAL, DE AFONSO CRUZ, SOB O SIGNO DO PÓS-MODERNISMO¹

1. *Enciclopédia da Estória Universal*², de Afonso Cruz, é uma obra pouco convencional do ponto de vista genológico e isto porque, apesar de ter sido galardoada com o Grande Prémio Camilo Castelo Branco na modalidade de conto, a sua estrutura não se enquadra nos pressupostos teóricos da narrativa breve, na sua forma tradicional. Esta particularidade é bem visível no título do livro: trata-se de uma Enciclopédia de «estórias», subgénero do modo narrativo, com pouca expressividade em Portugal, mas com assinalável fortuna na prosa produzida no Brasil e em alguns países africanos de língua portuguesa.

Recorde-se que o termo «estória» foi utilizado pelo escritor brasileiro Guimarães Rosa e a sua concretização consta de todos os seus livros de contos e novelas publicados, desde *Sagarana*, em 1946, até *Tutaméia. Terceiras Estórias*, em 1967. Para além de ter cultivado o subgénero, o autor mineiro também teorizou a sua essência, cujas características merecem uma referência, uma vez que se encontram presentes numa considerável parte dos textos da *Enciclopédia* agora objecto da nossa atenção.

A fundamentação da chamada «estória» é matéria de um dos quatro prefácios que acompanham as narrativas de *Tutaméia. Terceiras Estó-*

¹ Estudo publicado em Petar Petrov (org.), *O Grande Prémio do Conto Camilo Castelo Branco (1991-2009). Estudos e Antologia*, Lisboa, Roma Editora, 2012.

² Afonso Cruz, *Enciclopédia da Estória Universal*, Lisboa, Quetzal Editores, 2009. Todas as citações com a indicação das respectivas páginas são transcritas desta edição.

rias³, com o título sugestivo de «Aletria e Hermenêutica». Para o prefaciador, a «estória, em rigor, deve ser contra a História»⁴, ou seja, sublinha-se o carácter ficcional do subgénero, cuja substância se deve distanciar do declarado comprometimento com o real. Acrescenta-se ainda que a «estória» «às vezes quer-se um pouco parecida com a anedota»⁵ devido à potencialidade etimológica do conceito, que remete para o inédito, mas também para o «gracejo», o «atrativo», a «comicidade» e o «humorismo»⁶. Trata-se da forma popular do «chiste» que, ao «subverter os planos da lógica», propõe «realidade superior e dimensões para mágicos sistemas de pensamento.»⁷ Desenvolvendo o raciocínio sobre a expressão anedótica, Guimarães Rosa aponta também para os germes das chamadas «anedotas de abstração» que, na sua opinião, melhor definem a «estória», porque contêm uma grande dose de não-senso. Na perspectiva do escritor brasileiro, as «anedotas de abstração», embora explorando universos a-lógicos e pensamentos que se afastam do senso comum, procuram instaurar uma coerência no absurdo, no paradoxo e no disparate, ou seja, privilegiam a carnavalização, tão ao gosto da literatura popular. Aliás, a importância da anedota relaciona-se com a seguinte constatação rosiana: «Sempre que algo de importante e grande se faz, houve um silogismo inconcluso, ou, digamos, um pulo do cómico ao excelso.»⁸

Regressando ao livro de Afonso Cruz, verifica-se que grande parte das suas entradas enciclopédicas são idênticas às «anedotas de abstração» teorizadas por Rosa. Trata-se de realizações livres, cujos significados subvertem a referencialidade objectiva e estendem os limites da lógica que preside às locuções de índole racional. Deste modo, o seu teor desafia o instituído e o convencional, promulgando efeitos insólitos pela activação de contradições e incongruências. Representam, na sua maioria, reflexões cómicas e humorísticas que, revelando realidades

³ Guimarães Rosa, *Tutaméia. Terceiras Estórias*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

⁴ Guimarães Rosa, *op. cit.*, p. 7.

⁵ *Idem, Ibidem.*

⁶ *Idem, Ibidem.*

⁷ *Idem, Ibidem.*

⁸ *Idem*, p. 16.

imprevistas, conduzem a uma libertação, desanuviando tensões existenciais e mentais. Em função dos sentidos que os seus conceitos comportam, assemelham-se a máximas, cuja discursividade sentenciosa e ao mesmo tempo lúdica é particularmente sugestiva. Está-se perante uma plurissignificação, associada a uma pretensa revelação de segredos de determinados factos que escapam à decifração pelo senso comum e pela razão. Vejam-se, a este propósito os seguintes ditos de tipo anedótico, cuja expressão verbal aponta para dimensões inusitadas para o intelecto:

CLASSICISMOS

Uma mentira dita em latim é uma máxima jurídica.

(Samuel Lieber) p. 23

(DA EVIDENTE) CURVATURA DAS RECTAS

Um triângulo é uma circunferência desenhada com três rectas.

(Visconde Anagramático, *Memórias Geométricas*) p. 27

EDIFICAÇÕES EM TRÊS EXEMPLOS

Atravessar paredes é muito simples quando há uma porta.

(Tal Azizi)

Um telhado é um chapéu muito exagerado e o chão é uma parede a dormir.

(Eugène Fauche, *As construções dos Mitos*)

Uma catedral é apenas a maneira mais religiosa de empilhar pedras.

(Miroslav Bursa) p. 36

TEMPUS NON FUGIT

Não existe nada mais lento que o tempo. Demora uma eternidade a passar.

(Sêneca) p. 111

2. Como se pode inferir dos exemplos transcritos, a par das dimensões anedóticas, cómicas e humorísticas, os excertos têm por finalidade transmitir igualmente determinadas sabedorias, circunstância reforçada pela inserção de uma bibliografia no final da obra. A sua lista é composta por cerca de sessenta livros, na maioria supostamente existentes e de autores praticamente desconhecidos ou inventados. A estratégia subjacente a esta opção visa inculcar no leitor a ideia de que as entradas enciclopédicas são transcrições de obras que pertencem ao património comum da humanidade, ou seja, à cultura universal. A universalidade comprova-se pela inclusão de alguns textos sagrados e literários, sobretudo conhecidos, como *A Bíblia*, *Alcorão*, *As Mil e uma Noites* e *A Odisseia*. No entanto, convivem com títulos estrambólicos, de escritores com nomes bizarros de quadrantes geográficos incertos, como os seguintes: CALDEIRA, Ari, *Subcamadas da Anatomia Humana*; FORLANI, Paulo, *Fragmento gnóstico do tecto da Pensão Tertuliano*; GUSMAN, Agnese, *Filosofia Doméstica para Serviçais*; KRZYZANIAK, Amedee, *Elementar, Meu Caro Crítias*; ROZENKRANTZ, Dovev, *A Cabala Propriamente Dita*; SZCZEPANSKI, Lukasz, *O Universo Explicado Até ao Meu Big Crunch* (cf. pp. 131-133). Trata-se de obras fantasiadas, nas quais ecoam ideias ancestrais de tradições ocidentais e orientais, na maioria das vezes de índole esotérica e espiritual. Nestes casos, as mensagens intertextuais dos excertos são veiculadas por uma linguagem alusiva e obscura e um léxico particularmente solene e abstracto. Daí a activação do discurso figurado, principalmente a ironia, relacionada com universos pseudo-científicos, que se concretiza mediante o recurso à paródia e ao paradoxo, como ilustram as seguintes entradas:

DARWINISMO DOS DIABOS

Quase no Princípio, criou o Senhor Deus um inferno para enfiar os anjos rebeldes e caídos. Criou umas águas e atirou com as almas desses anjos escuros lá para dentro, como pitadas de sal. Por infelicidade, nessa sopa, esses demónios tornaram-se células e depois vegetais e a seguir animais e, volvidos milhões de anos, alguns deles endireitaram-se, caminharam pela savana e começaram a ser chamados de homens.

(Anónimo, *A Bíblia, Versão Corrigida*) p. 28

PARADOXO DE LIEBER

Se a incompetência é feita por incompetentes, por que motivo a incompetência é feita com tanta competência? Só podemos concluir que a incompetência é feita por pessoas competentes. Um incompetente seria incapaz de ser competente a fazer coisas incompetentes.

(Samuel Lieber, *Imagiologia do Estadista*) p. 89

Do ponto de vista estrutural, *Enciclopédia da Estória Universal* é uma obra de sistema inacabado, uma constelação de textos de configurações fugazes, cuja pluralidade levanta problemas de ordem genológica. É concebida como um manancial de formas simples, com destaque para o conto, a lenda, o mito, o aforismo, a parábola e o provérbio, para além da anedota. Os trechos das entradas, de índole filosófica, literária e religiosa, retirados de hipotéticos livros clássicos e modernos, representam uma amálgama de fragmentos que não se rege por nenhum princípio de unidade. A propósito disto, recorde-se que João Barrento, no seu livro intitulado *O Género Intranquilo, anatomia do ensaio e do fragmento*⁹, refere a existência de uma atracção particular pela expressão fragmentária desde os primórdios da literatura moderna até à produção na pós-modernidade. Na perspectiva do ensaísta, «após séculos de pensamento

⁹ João Barrento, *O Género Intranquilo, anatomia do ensaio e do fragmento*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.

e de práticas artísticas “clássicas”», com a primeira geração romântica verifica-se uma profunda viragem dos «modelos narrativos-extensivos (...) para os fragmentários-intensivos.»¹⁰ Os primeiros, caracterizados por um apego às formas simétricas e equilibradas, e a uma «representação ex-tensiva e sintagmática», deram lugar a uma mudança de paradigmas: na nossa contemporaneidade estética afirmam-se «o ponto de vista in-tensivo, a reorientação da superfície para a profundidade (...) e as formas de expressão paradigmáticas.»¹¹ É exactamente este o projecto que Afonso Cruz põe em prática, facto que se confirma pela nota que consta da contracapa da edição:

Este é um livro de factos — e de ficções, burlas, citações — esquecidos ou ignorados pela História e encruzilhados uns nos outros em forma de labirinto. Um espaço entre mordomos e coronéis, metáforas, mentiras, assassinios, deuses duplos, cabalistas fabulosos, ascetas hindus e narrativas absolutamente orientais.

Como se pode depreender, renuncia-se a uma representação sistemática e sintagmática, em prol de uma arquitectura caleidoscópica e incompleta, que se sujeita a um número arbitrário de leituras. Assim, a estrutura estilhaçada e a concisão dos fragmentos, associada ao seu alto grau de expressividade, representam um autêntico desafio para o destinatário, que se vê na contingência de procurar sentidos, apelando à imaginação em lugar da interpretação. Trata-se de desestabilizar horizontes de expectativa relacionados com relatos tradicionais, uma vez que a aposta numa lógica diferente representa, como assinala Barrento, «factor de activação (...) da inteligência do leitor»¹². Exemplificativo disto é o seguinte emaranhado de ideias, cuja estratificação e dimensão metonímica excede os paradigmas usuais do acto hermenêutico:

INFINITOS

Nicolau de Cusa disse que uma circunferência infinita é uma recta;
Dovev Rosenkrantz disse que um homem infinito é aquele que não

¹⁰ João Barrento, *op. cit.*, p. 62.

¹¹ *Idem, Ibidem.*

¹² *Idem*, p. 67.

tem parte de fora; Miroslav Bursa disse que uma casa infinita é uma igreja; Teodoro de Reims dizia que uma bebedeira infinita não dá ressaca; Deus determinou que a justiça eterna é o tempo que os tribunais terrestres levam a despachar os processos; e Malgorzata Zajac disse que uma língua infinita é da porteira do meu prédio. (p. 62)

3. Numa resenha crítica aos livros de Afonso Cruz, Miguel Real constata que, no seu conjunto, a informação semântica da obra do escritor «substitui a realidade social pela inspiração literária e cultural», subvertendo «o realismo actualmente dominante na literatura portuguesa»¹³. O «húmus» das suas narrativas é a «cultura», sendo *Enciclopédia da Estória Universal* o «mais intelectualizante» dos seus textos, porque se caracteriza por uma «escrita culturalista» e «estetizante», cujo objectivo é proporcionar prazer, pela exploração da «forma lúdica»¹⁴, e interpretar o «mundo de um modo contraditório e paradoxal.»¹⁵ A contradição e o paradoxo, no caso, poriam em causa a verdade como, aliás, o próprio autor assinala no comentário final da sua *Enciclopédia*:

Nada neste livro pode ser considerado um facto objectivo e tudo, ou quase tudo, podemos assegurar, é pura invenção. (...) Creio que as referências bibliográficas são falsas, bem como as citações. Diz-se que existe uma entrada que é totalmente verdadeira. Também isto pode ser mentira. (pp. 127-128)

De facto, com esta afirmação, Afonso Cruz põe em causa certezas e valores estáveis, uma vez que as entradas enciclopédicas não passam de conhecimentos parcelares, verdades duvidosas e convicções sem fundamentação científica. Trata-se de um manifesto ecletismo ideológico, situado no domínio do culturalismo pós-moderno, que alimenta o código literário do pós-modernismo. Recorde-se que a estética pós-modernista

¹³ Miguel Real, «A contradição e o paradoxo», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 1-14 de Dezembro de 2010, p. 17.

¹⁴ *Idem, Ibidem.*

¹⁵ *Idem, Ibidem.*

é, por princípio, assimétrica e pluralista, resultado de alguns sintomas da chamada condição pós-moderna, como a relativização, a incerteza, a disseminação e a descontinuidade. Recusando qualquer tipo de homogeneidade, institui a anarquia, a dispersão e a indeterminação, mediante a valorização de aspectos triviais, histórias marginais e detalhes vetados ao esquecimento. O enquadramento contextual, neste caso, é pautado pela saturação, pelo simulacro, pelo ilusório, pelo cepticismo e até por um certo niilismo. Tudo isto devido à desconfiança face aos relatos emancipatórios, aos ideais humanistas da modernidade, à razão iluminista e à cosmovisão utópica relacionada com o progresso social. Como consequência, temos também a crise do próprio sujeito, cuja identidade incoerente, desintegrada e descentrada vem confirmada por Afonso Cruz nos seguintes termos:

Outra evidência, ao ler a Enciclopédia, é que o homem não é uma unidade (...), mas uma multiplicidade, um conjunto de personagens e personalidades, um conjunto de ideias tantas vezes contraditórias. (...) Somos, como disse Agostinho, um mistério para nós mesmos. Somos todos fracturados, como disse Pessoa, só que mais exagerados. (pp. 128-129)

A clivagem do sujeito conduz inevitavelmente a um projecto culturalista que milita na área da dessacralização da arte, uma vez que a discursividade da *Enciclopédia* se apresenta assistemática, misturando o erudito e o popular. A desconstrução deliberada dos modelos convencionais do artefacto artístico verbal, a liberdade imaginativa e o experimentalismo criativo confirmam que a obra de Afonso Cruz deve ser entendida como produto de uma atitude lúdica, semelhante à «poética da perplexidade» que caracteriza as ficções de Jorge Luís Borges¹⁶. Entendendo a literatura como um divertimento e um jogo sem regras, uma produção desconexa sem critérios estéticos e contrato ficcional definidos, o enunciador da obra apela à participação activa de um leitor culto porque confrontado com uma escrita sofisticada de um género inovador que interroga o instituído e o convencional. A par do prazer de uma contem-

¹⁶ Sobre a problemática, cf. Matei Calinescu, *As Cinco Faces da Modernidade*, Lisboa, Vega, 1999, p. 259.

plação estética, passível de diagnosticar no livro, Afonso Cruz assume também uma atitude crítica relativamente à história da cultura e da própria literatura, no contexto de um pensamento pós-moderno que «rejeita totalidades, valores universais, grandes narrativas históricas, sólidos fundamentos para a existência humana e a possibilidade de conhecimento objectivo»¹⁷. Trata-se de uma obra pós-modernista por excelência, uma vez que a postura artística que lhe subjaz é pautada pela problematização do elitismo da cultura, cuja legitimidade e autenticidade são relativizadas. Isto porque a proposta de um novo modelo de Enciclopédia, ensaiada por Afonso Cruz, baseia-se na imitação da tradição, que surge reinterpretada e reinventada, como o comprova a entrada que dá título ao livro: o historial do género é deformado, ridicularizado e satirizado (cf. pp. 36-41).

¹⁷ Terry Eagleton, *Depois da Teoria. Um olhar sobre os Estudos Culturais e o Pós-Modernismo*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005, p. 27.

A CONDIÇÃO PÓS-MODERNA EM QUESTÃO: *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* E *ENSAIO SOBRE A LUCIDEZ*, DE JOSÉ SARAMAGO¹

In memoriam de Urbano Tavares Rodrigues

1. Examinar a problematização da denominada condição pós-moderna nos romances *Ensaio sobre a Cegueira* e *Ensaio sobre a Lucidez*, de José Saramago, implica, antes de mais, referir a teorização do período de evolução social chamado «pós-moderno», identificado por alguns com a nossa contemporaneidade, conhecido também sob o rótulo de «pós-modernidade». Recorde-se que o epíteto «pós-moderno» foi utilizado pela primeira vez pelo historiador inglês Arnold J. Toynbee, nas suas obras da primeira metade do século passado, para referir uma fase da civilização ocidental que se desenvolvera a partir de 1875. Na sua perspectiva, trata-se de um período de abandono das tradições da Era Moderna, cujo início dataria do Renascimento, afirmando-se no Século das Luzes, para terminar com a Guerra Franco-Prussiana. Assim, do último quartel do século XIX e até finais da Segunda Guerra Mundial, a época seria

¹ Conferência apresentada no 24º Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Outubro de 2013, e publicada na Revista *Guavira Letras*, v. 19, organização de Pablo Javier Pérez López e Rosana Cristina Zanelatto Santos, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2º Semestre de 2014.

«pós-moderna», marcada por uma crescente dificuldade de acompanhamento do rápido desenvolvimento das novas tecnologias pelas capacidades morais e políticas da sociedade. Precisando, o advento dessa era perturbaria a prosperidade e a hegemonia das classes médias ocidentais devido à ascensão de uma classe operária industrial e ao surgimento da sociedade de massas. Definido de modo disfórico, o período traduziria uma indeterminação anárquica da civilização ocidental, em crise e em risco de desintegração e ruptura, ideia retomada por Daniel Bell, nos anos 70, para expressar a sua preocupação acerca dos perigos do pós-moderno².

Em 1959, o sociólogo Wright Mills utilizou o conceito «pós-moderno», também em sentido negativo, para referir um novo período histórico pós-iluminista, que pôs fim à «Era Moderna». Esse caracterizar-se-ia pelo colapso do liberalismo e do socialismo e representaria uma época de decadência dos ideais modernos, como a razão e a liberdade. A relação entre os ideais em causa, segundo Mills, já não podia ser sustentada porque, na sociedade pós-moderna, o aumento dos processos de racionalização não se traduzem necessariamente num aumento de liberdade e de felicidade. Mais ainda, os dois valores encontram-se em perigo, uma vez que os pressupostos da modernidade, a objectivar a instauração da ordem, da certeza e da segurança, estão longe de estar cumpridos³.

Vinte anos mais tarde, já o clássico estudo de Jean-François Lyotard, intitulado *A Condição Pós-Moderna*⁴, articula-se à volta do destino epistemológico das ciências humanas. A questão central tem a ver com o declínio dos «grandes relatos», «narrativas mestras» ou «metanarrativas», devido ao desenvolvimento das ciências em geral e à pluralização de diversos tipos de pensamento. Na perspectiva do filósofo francês, os relatos emancipatórios da modernidade, que articulam uma determinada racionalidade e uma estrutura de saber utópico, perderam a sua credibilidade, sob o efeito da industrialização e das novas tecnologias, a partir

² Cf. Barry Smart, *A Pós-Modernidade*, Mem-Martins, Publicações Europa-América, 1993, pp. 27-28 e Matei Calinescu, *As Cinco Faces da Modernidade*, Lisboa, Vega, 1999, pp. 121-123.

³ Cf. Barry Smart, *op. cit.*, pp. 29-30.

⁴ Jean-François Lyotard, *A Condição Pós-Moderna*, Lisboa, Gradiva, s/d.

dos anos 50 do século XX. O advento da pós-modernidade estaria ligado à emergência da sociedade pós-industrial e à cultura pós-moderna a traduzir um desencanto generalizado e uma radical crise de sentidos em função da complexificação das estruturas culturais. As cosmovisões totalizantes do mundo, como as metanarrativas de teor positivista, sobre o conhecimento ilimitado, de ideário marxista, acerca da evolução histórica baseada na dialéctica das tensões sociais ou de orientação capitalista liberal, acerca da competitividade e do consumo como formas de superar a pobreza, perderam a sua sustentação, dando lugar a «pequenas narrativas» fragmentadas, particularizadas, heterogéneas e locais.

Recordem-se, entretanto, as teorias de outros pensadores que problematizaram a pós-modernidade, como é o caso do filósofo italiano Gianni Vattimo e do sociólogo, de origem polaca, Zygmunt Bauman. O primeiro, por exemplo, no seu livro *O Fim da Modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*⁵ ocupa-se da chamada «ontologia hermenêutica», considerando que a nossa contemporaneidade está marcada por aquilo que designa de «pensamento frágil». Segundo Vattimo, a partir das filosofias de Nietzsche e Heidegger assiste-se a uma crise universal dos valores cartesianos e ao enfraquecimento das categorias ontológicas do ser, isto no contexto da época pós-moderna da segunda metade do século XX. Daí o surgimento do «pensamento frágil», forma particular de niilismo, cujo programa se resume à dissolução da racionalidade iluminista, ao contrário do «pensamento forte», conotado com sistemas ideológicos como o Cristianismo e o Marxismo, entre outros. Destaque-se, a propósito disto, a frase irónica de Vattimo a sintetizar a ideia da crise do humanismo na condição pós-moderna: «Deus está morto mas o homem não está lá muito bem.»⁶

Por sua vez, Zygmunt Bauman, evitando utilizar o conceito de pós-modernidade, define a nossa contemporaneidade em termos de «modernidade líquida», devido à volatilidade das decisões e dos objectivos perseguidos pelos cidadãos das chamadas «sociedades líquido-modernas». A característica principal destas organizações sociais é que os seus

⁵ Gianni Vattimo, *O Fim da Modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*, Lisboa, Ed. Presença, 1987.

⁶ Gianni Vattimo, *op. cit.*, p. 30.

membros são confrontados com mudanças permanentes, cuja velocidade impossibilita a consolidação de hábitos, rotinas e modos de vida. A rapidez com que mudam certas formas emergentes inviabiliza a sua solidificação e a perseguição de objectivos fixos e pré-designados afigura-se como uma tarefa inglória. Por outras palavras, segundo Bauman, vive-se «sob a tirania do momento». As acções e as reacções dos indivíduos, imersos na chamada «vida líquida», são constantemente postas em causa, porque envelhecem prematuramente, tornando-se rapidamente obsoletas. Deste modo, basear-se em experiências coroadas com êxito no passado para prever estratégias para o futuro é altamente problemático. Na prática, não existem prognósticos, estimativas e tendências possíveis e seguros, partir de certezas é desaconselhável e empreender movimentos tácticos para alcançar determinados fins pode conduzir ao fracasso. Note-se que o intertexto da caracterização da sociedade líquida de Bauman é a seguinte expressão do manifesto comunista: «tudo que é sólido se desmancha no ar.»⁷

Como se pode depreender, na perspectiva das teorias dos filósofos referidos, a pós-modernidade, cujo desenvolvimento se intensifica após a Segunda Guerra Mundial, é entendida como uma condição sócio-cultural caracterizada pelo gradual abandono das tradições da modernidade, devido à emergência da sociedade de consumo ou pós-industrial, ao extraordinário desenvolvimento das novas tecnologias e à proliferação de diversos tipos de pensamento. Em consequência, o período é entendido como pós-iluminista, uma época de desvalorização dos valores supremos e de decadência dos ideais humanistas, como a liberdade, a fraternidade, a solidariedade, a razão, a ordem e a segurança. São precisamente estes os valores que estão em causa nos romances *Ensaio sobre a Cegueira*⁸ (EC) e *Ensaio sobre a Lucidez*⁹ (EL), de José Saramago, que surgem questionados em função de uma postura manifestamente materialista e anti-neo-liberal.

⁷ Cf. Zygmunt Bauman, *Modernidade Líquida*, Rio de Janeiro, Zahar, 2001.

⁸ José Saramago, *Ensaio sobre a Cegueira*, Lisboa, Caminho, 1995.

⁹ José Saramago, *Ensaio sobre a Lucidez*, Lisboa, Caminho, 2004.

2. Antes de mais, uma chamada de atenção para as mudanças verificadas na produção ficcional de José Saramago desde a sua estreia, procedimento necessário para a compreensão do universo representado nos dois romances que me proponho examinar. Na perspectiva de vários críticos e segundo o próprio autor, poder-se-á falar de dois ciclos na evolução das narrativas saramaguianas: o primeiro, que se prolonga até a publicação de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, tematiza aspectos relacionados primordialmente com a história portuguesa e com o imaginário cultural luso; o segundo, iniciado com a edição de *O Ensaio sobre a Cegueira*, explora núcleos semânticos de dimensão mais universal e de maior abrangência social. Do ponto de vista estilístico, há também inovação: de uma expressão luxuriante e barroca, cujo expoente seria *Memorial do Convento*, transita-se para uma discursividade mais enxuta, sóbria, directa e objectiva.

Do ponto de vista axiológico, o que está em causa nos dois romances de José Saramago é a condição humana na sociedade contemporânea, ou seja, na pós-modernidade finissecular, apresentada como carente de valores morais, éticos e civilizacionais. Assim, a propósito de *Ensaio sobre a Cegueira*, o autor tem exposto, por várias vezes, as razões que o levaram a escrever a narrativa, como acontece numa entrevista, conduzida por Maria Leonor Nunes, logo após a publicação do livro, em 1995. Nesta, Saramago sintetiza a ideia chave do romance na expressão «todos somos cegos da Razão», explicando-a do seguinte modo: «a nossa razão não é usada racionalmente. Nem sequer nos comportamos como irracionais. Mas como qualquer coisa que estar entre o racional e o irracional. Como arracionais.»¹⁰ Noutra entrevista de Clara Ferreira Alves, publicada na *Revista Expresso*, as mesmas ideias são reiteradas, com a alusão que se trata de um romance alegórico e «frontalmente ético», porque, segundo o autor, «usamos a razão para destruir, matar, diminuir a nossa franja de vida. E é essa espécie de indecência do comportamento humano, orientada pela exploração do outro, da sede do lucro, da ambição do poder, que conduz à indiferença e ao alheamento.»¹¹ Para além

¹⁰ Maria Leonor Nunes, «José Saramago. O Escritor Vidente» in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 25 de Outubro de 2005.

¹¹ Clara Ferreira Alves, «José Saramago. Todos os Pecados do Mundo» in *Expresso*,

da cegueira da razão, tematiza-se também a cegueira relativamente aos interesses dos outros, como atestam as palavras do escritor num dos diálogos com Carlos Reis:

o que eu critico é a facilidade com que o ser humano se corrompe, com que se torna maligno. (...) Falámos muito ao longo destes últimos anos (...) dos direitos humanos; simplesmente deixámos de falar de uma coisa muito simples, que são os deveres humanos, que são sempre deveres em relação aos outros, sobretudo. E é essa indiferença em relação ao outro, essa espécie de desprezo do outro, que eu me pergunto se tem algum sentido numa situação ou no quadro de existência de uma espécie que se diz racional. Isto, de facto, não posso entender, é uma das minhas grandes angústias. O *Ensaio sobre a Cegueira*, tem alguma parte na expressão dessa angústia¹².

A «angústia» de José Saramago concretiza-se, de facto, no seu romance, cujo enredo representa uma história *sui generis* sobre o surto de uma «cegueira branca», epidemia que contamina parte da população de uma cidade e de um país não identificados, num tempo histórico indefinido mas, pelos indícios narrativos, conclui-se que se trata de uma sociedade moderna da actualidade. Estruturada em dezassete capítulos, não numerados, a composição pode ser dividida em três partes: a primeira, composta por três capítulos, relata os primeiros casos de cegueira e a sua rápida propagação; a segunda conta com nove capítulos nos quais são apresentadas as condições em que os cegos e os suspeitos de contágio convivem, encarcerados num manicómio por decreto do governo; a última, que inicia no capítulo treze, incide sobre a saída do asilo, a procura de meios de subsistência e a progressiva recuperação da visão por parte dos cegos. Na trama participam várias personagens, todavia o núcleo central é composto por sete, seis cegas e uma que consegue ver, sem nomes próprios, que o narrador trata por o primeiro cego e a sua mulher, o médico, a mulher do médico, o velho da venda preta, a rapariga dos óculos escuros e o rapazinho estrábico. A mulher do médico é a única que não perde a visão e a sua função consiste em servir

Lisboa, 28 de Outubro de 1995, p. 82.

¹² Carlos Reis, *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Caminho, 1988, pp. 149-150.

de guia, encaminhar e proteger os restantes. É por intermédio dela que o leitor toma conhecimento de um mundo deplorável, caótico e destituído de atitudes humanas. Atente-se na segunda parte do romance que fornece o quadro de desumanização ao qual estão sujeitos os infectados pela cegueira durante o seu internamento no manicómio. O que se questiona, no caso, são as atitudes e decisões autoritárias tomadas pelo governo, aparentemente democrático, que não chega a facultar as mínimas condições de existência durante a clausura. Tematiza-se, deste modo, a marginalização, a segregação, a discriminação e a exclusão sociais, realidades que persistem na nossa pós-modernidade. O ambiente em que vivem os cegos, por exemplo, é francamente desolador: falta de água e de alimentação, imundície nas camaratas e nos espaços comuns, degradação física e moral, fome e promiscuidade, o que leva a comportamentos agressivos e repugnantes numa tentativa de sobrevivência, a estados de desespero próximos à loucura, a angústias e mortes. Recordem-se, quanto a isto, os seguintes episódios: os litígios surdos entre os cegos que representam classes sociais distintas no capítulo quarto; as condições sub-humanas às quais estão sujeitos os internados e a morte de um cego pelos soldados que escoltam o manicómio no capítulo quinto; as condições degradantes de existência, a impotência e a violência que acompanham o dia-a-dia dos cegos, bem como os conflitos abertos no seio dos reclusos nos três capítulos seguintes; a formação do grupo dos malvados, que exigem dos restantes alimentação, dinheiro e sexo, e o inevitável conflito com os habitantes da camarata dos honrados nos capítulos nove e dez; a primeira violação e a morte de uma mulher pelos malvados no capítulo onze; a segunda violação, a revolta e a morte do chefe dos malvados pela mulher do médico no capítulo doze do livro.

Se a segunda parte do romance aposta na exploração de episódios atrozes, conotados com situações de crueldade, barbárie e a injustiça, a terceira apresenta a deambulação das sete personagens pelas ruas da cidade, caracterizada esta em pleno estado de decadência, onde impera a violência, a fome, a miséria moral e social. Para o reforço da informação semântica relacionada com a desumanização generalizada no espaço citadino em autêntica degradação, uma espécie de cemitério, é introduzida a figura do «cão das lágrimas», cujo comportamento contrasta com o

ambiente desolador que oprime as personagens e simboliza, no fundo, os valores humanos ausentes no contexto do mundo actual pós-moderno.

Assim, do ponto de vista temático desenvolve-se a ideia de que a conjuntura social, pano de fundo da história de *Ensaio sobre a Cegueira*, sofre de uma profunda crise de valores, uma vez que a dignidade humana, a solidariedade e a fraternidade, por exemplo, cedem lugar a atitudes comodistas e egoístas. Como assinalou Urbano Tavares Rodrigues, o romance

pretendia demonstrar que cegos empurrando cegos atropeladamente caminham para um precipício, ou seja, que o neo-liberalismo económico globalizado conduziria a humanidade para um cataclismo de insondáveis resultados, se ninguém abrisse os olhos para mostrar aos outros que essa rota de egoísmo, erros de injustiça é sem saída.¹³

De facto, a actuação dos cegos, na sua generalidade, perante as atitudes totalitárias dos agentes do governo e dos malvados exploradores, pode ser interpretada como uma alegoria da sociedade pós-moderna que promove o individualismo e a alienação. Sujeitam-se às condições que lhes são impostas sem contestação, aceitam passivamente o abominável. A propósito disto recorde-se a mensagem do narrador quando afirma «não há cegos mas cegueiras» e as seguintes frases da mulher do médico, em diálogo com o seu marido, no final do romance: «Penso que não cegámos, penso que estamos cegos. Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem.»¹⁴ Palavras que remetem para a ideia de que a falta de visão equivale à ausência de razão e clarividência dos homens relativamente ao mundo que os rodeia. Mensagem um tanto pessimista, se não fosse o papel da mulher do médico, cuja visão é utilizada pelo narrador para descrever e desmistificar o *status quo* da sociedade vigente. Num universo cruel, imoral e irracional, esta personagem, certamente a protagonista da história, é a única que se mantém fiel aos seus ideais, conotados com a preservação dos valores éticos e morais. Transforma-se,

¹³ Urbano Tavares Rodrigues, «José Saramago. Transformar o Mundo?», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 12 de Maio de 2004. p. 20.

¹⁴ *EC*, p. 310.

assim, em símbolo de esperança e de lucidez, uma vez que, detendo o poder da visão, detém também o poder da razão.

3. O funcionamento das sociedades pós-modernas é também objecto de interesse de José Saramago na narrativa romanceada intitulada *Ensaio sobre a Lucidez*, cujo enredo é prolongamento da trama do romance anterior. Segundo Ana Paula Arnaut, por exemplo, a obra

também poderia designar-se «Ensaio sobre o desperdício da humanidade», tomo II. À semelhança do romance anterior, cujos temas e personagens retoma (...), do que se trata é de denunciar a irracionalidade, melhor será dizer as irracionalidades, do ser que se diz humano e da sociedade que não menos humana se crê.¹⁵

As irracionalidades em causa relacionam-se, a meu ver, com o tema da inoperância dos sistemas democráticos, mais concretamente com os meandros do poder das democracias de orientação neo-liberal. A propósito disto, José Carlos de Vasconcelos, num artigo publicado no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, assinala que o romance é

uma poderosa fábula sobre a degradação ou o apodrecimento da democracia nas actuais práticas de regimes democráticos, quando comandados por partidos ou pessoas sem princípios nem valores. Depois da Cegueira, vem a Lucidez: ao branco de quem não vê sucede-se o de quem, por ver, vota em branco, como forma de protesto pela «democracia» que lhe dão. Uma fábula, pois, como sublinha o escritor, «sendo fábula, é uma sátira, e sendo uma sátira, é uma tragédia.»¹⁶

A mencionada tragédia é concretizada numa história insólita sobre acontecimentos relacionados com a eleição do presidente da câmara na capital de um país democrático, não identificado, e as respectivas consequências do escrutínio. Estruturado em XIX capítulos, não numera-

¹⁵ Ana Paula Arnaut, *José Saramago*, Lisboa, Edições 70, 2008, p. 46.

¹⁶ José Carlos Vasconcelos, «Uma fábula e um libelo» in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 17 de Março de 2004, p. 14.

dos, o romance inicia com a apresentação das opiniões dos três principais partidos que concorrem para a presidência: o partido da direita, que está no poder, mostra-se optimista, o do meio, é céptico e o da esquerda inevitavelmente utópico. Os resultados das eleições impressionam: mais de 70% de votos em branco, 13% para o partido da direita, 9% para o do meio e 2,5% para o da esquerda. Perante esta situação, seguem, no capítulo dois, descrições do pânico que se instala no seio do governo, da marcação de novas eleições e das tentativas de se conhecerem as intenções de voto, à boca das urnas, mas sem qualquer sucesso. O resultado da nova votação é mais catastrófico: para o partido da direita, 8%, para o do meio, 8%, para o da esquerda, 1%, abstenções e votos nulos, 0%, votos em branco 83%, facto que obriga as instâncias do poder a decretar o «estado de excepção».

A partir do capítulo três e até ao décimo, as iniciativas do governo multiplicam-se no sentido de descobrir os responsáveis pelo ocorrido durante os escrutínios. No entanto, os métodos utilizados para o alcance dos objectivos traçados não levam em conta os meios, ou seja, não se fundamentam em princípios democráticos. Assim, com o avançar da intriga, assiste-se a uma gradual perda de valores éticos, os governantes assumem atitudes de natureza autoritária e perante a ameaça ao modelo político tentam, a todo o custo, preservar o poder. Tomem-se como exemplo os seguintes episódios que atestam a forma terrorista que o governo põe em prática para encontrar os culpados: no capítulo três, desencadeia-se uma operação de espionagem, com a infiltração de agentes da polícia entre a população, para se conhecerem as razões do ocorrido; no quarto, o ministério do interior resolve interrogar quinhentos suspeitos, caçados nas filas de voto, experimentando o uso de detector de mentiras, e decreta o estado de sítio; no capítulo seguinte, concretiza-se a retirada do governo, do exército e de todas as forças policiais para outra cidade, deixando a capital insurrecta entregue a si mesma, na expectativa que os «brancos» se arrependam dos seus actos; no capítulo sete, os governantes decidem obrigar os trabalhadores da limpeza da capital sitiada a fazer greve, no intuito de provocar reacções violentas por parte da população e, perante o fracasso desta medida, homens do ministério do interior são incumbidos de encenar um atentado a bomba,

atribuível aos cabecilhas dos «brancosos», que provoca a morte de vinte e três pessoas.

A prepotência do poder não se esgota com os acontecimentos dos episódios referidos porque, a partir do capítulo décimo primeiro e até ao final do romance, com a entrada em cena das personagens de *Ensaio sobre a Cegueira*, está-se perante um novo ciclo de terrorismo de Estado. Este inicia com a divulgação do teor de uma carta, dirigida ao presidente da república e subscrita pelo primeiro cego do romance anterior, na qual se aponta para uma possível relação entre o facto de a mulher do médico não ter cegado e a maciça votação em branco que criou a crise política. Seguem interrogatórios sucessivos, da responsabilidade de um comissário e dois agentes policiais, com destaque para os que envolvem a mulher do médico. Com base nas investigações, depreende-se que os governantes, na impossibilidade de encontrar as razões do fracasso eleitoral, tentam desesperadamente encontrar um bode expiatório da situação em que o país se encontra. Para tal, recorrem à comunicação social para manipular a opinião pública, instigando a população a atribuir a culpa dos votos em branco à mulher do médico. Ideia absurda compreendida também pelo comissário que, num acto de lucidez, chega a denunciar a estratégia do governo. Consequentemente, a sua atitude irá conduzir ao final trágico do romance, com o assassinato, a mando do ministro do interior, do comissário, da mulher o médico e do «cão das lágrimas», o símbolo dos valores humanos da narrativa anterior.

Do ponto de vista injuntivo, o desfecho da intriga veicula a ideia de um certo pessimismo autoral, uma descrença no potencial humanista dos actuais regimes que se rotulam de democráticos. De facto, como observou Urbano Tavares Rodrigues

É já muito aceite, sobretudo pelas mais jovens gerações, a ideia de que o modelo actual de democracia representativa, especialmente quando há maioria absoluta nas eleições, permite actuações praticamente ditatoriais dos governos e afasta-se da essência do espírito democrático, uma vez que reduz a voz das minorias a ecos sem consequências e os grupos parlamentares dos partidos no poder se transformam muitas vezes em blocos de interesses e benefícios

particulares, económicos e sociais, ignorando as aspirações de quem os elegeu.¹⁷

É este modelo democrático que surge problematizado por José Saramago no seu romance, cujo enredo assenta numa manifesta desconfiança relativamente ao funcionamento das sociedades pós-modernas. Deste modo, a narrativa representa uma denúncia dos sistemas repressivos de orientação neo-liberal que não respeitam a diferença de opinião ou outras orientações político-ideológicas dos seus cidadãos. Assim, à intolerância e à prepotência do regime retratado a população responde, optando por um protesto silencioso, afluindo maciçamente às urnas para depositar o seu voto em branco. Este facto pode ser interpretado como um sinal de esperança, corroborado também pela tomada de consciência de algumas personagens da narrativa no que diz respeito aos mecanismos autoritários utilizados pelo poder. Refiro-me ao comissário da polícia que se recusa a obedecer às ordens do ministro do interior, defendendo a ideia de que a mulher do médico não deve ser responsabilizada pelo sucedido nas urnas. Do mesmo modo, o presidente da câmara desobedece às ordens do mesmo ministro de promover a greve do pessoal do lixo, que causaria o caos na cidade, demitindo-se do cargo. Mas há mais dois casos dignos de referência: numa reunião do conselho de ministros, na qual se discute a hipótese de se construir um muro à volta da capital, isolando-a do resto do país, os ministros da cultura e da justiça, discordando frontalmente da ideia, apresentam as suas demissões.

Trata-se de personagens que evoluem ao longo da diegese, individualizando-se pelas atitudes tomadas e pela coragem com que afrontam o instituído. Superando eventuais conflitos entre o dever moral e o profissional, põem-se do lado da razão, alcançando a lucidez, uma vez que recusam pactuar com a injustiça e a arrogância dos seus superiores¹⁸. Veja-se, a este propósito, o comentário do narrador acerca da consciencialização do comissário pouco antes do desfecho da intriga: «é outro homem este que avança por estas ruas, é outra cabeça que vai pensando,

¹⁷ Urbano Tavares Rodrigues, *op. cit.*, p. 20.

¹⁸ Cf. António José Borges, *José Saramago – Da Cegueira à Lucidez*, Sintra, Zéfiro, 2010, pp. 168-172.

vendo claro o que antes era obscuro, emendando conclusões que antes pareciam de ferro e agora se desfazem entre os dedos que as apalpam e ponderam.»¹⁹ Por seu lado, o ministro da cultura chega a acusar frontalmente os seus colegas do governo de continuarem cegos, na sequência da cegueira generalizada do romance ensaio anterior, e o ministro da justiça, contrariando as opiniões dos ministros do interior e da defesa, considera o voto em branco «como uma manifestação de lucidez por parte de quem o usou.»²⁰

4. Se o contexto sócio-político dos países democráticos na época pós-moderna surge questionado nos dois romances de José Saramago, merece alguma atenção também o modo como são tratadas as componentes axiológicas pelo escritor português. Trata-se do exame de determinadas estratégias do código literário do pós-modernismo, entendido este como um estilo estético cujos traços reflectem o clima cultural que se vive na pós-modernidade.

Das características das duas fases do pós-modernismo ficcional, a primeira manifestadamente experimental e a segunda a evidenciar o regresso ao real²¹, pelo menos cinco me parecem estar presentes na tessitura dos dois romances de José Saramago. Refiro-me, em primeiro lugar, à mais evidente: a aposta na narratividade que se concretiza na arquitectura de histórias bem delineadas, com núcleos semânticos dispostos numa sucessão de causa e efeito. O encadeamento das acções, neste caso, distancia-se dos propósitos neo-vanguardistas que privilegiam a fragmentação mediante a activação da chamada desconstrução espaço-temporal. Deste modo, o leitor não é desafiado a reconstruir ou reordenar eventos, o acto hermenêutico é facilitado e a história é fruída sem percalços.

Outro traço típico da estética pós-modernista é a descanonização genológica, ou seja, o autor apresenta uma narrativa romanceada que se

¹⁹ *EL*, p. 316.

²⁰ *Idem*, p. 176.

²¹ Sobre as duas fases, cf. Petar Petrov, *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*, Lisboa, Difel, 2000, pp. 291 e 292.

quer ensaio. Recorde-se que o esbatimento das fronteiras entre os géneros literários não é propriamente uma novidade no percurso ficcional saramaguiano, como atesta a seguinte observação de Ana Paula Arnaut acerca do livro *Manual de Pintura e Caligrafia*, datado de 1977:

será contudo a José Saramago e ao seu *Manual de Pintura e Caligrafia* que poderemos atribuir o mérito de ser o primeiro escritor a, de forma sistemática, precisa e objectiva, inscrever num romance uma vertente ensaística (no caso sobre o próprio processo de escrita) que, mais uma vez através de procedimentos metaficcionais, diluirá, implodindo (e entre outras), as fronteiras canonicamente apontadas aos dois géneros em causa (ou seja, romance e ensaio).²²

De facto, a dimensão ensaística nos dois romances de José Saramago consubstancia-se em forma de exercícios reflexivos relacionados tanto com aspectos das componentes semânticas, como com o acto de criação literária. A metatextualidade, por exemplo, está orientada no sentido de estabelecer diálogo com o leitor, desvendando-lhe as técnicas de escrita, cuja função é sublinhar a ficcionalidade do relato. Estratégia tipicamente pós-moderna, a metaficção questiona as relações entre o processo narrativo e a realidade, contribuindo decisivamente para a auto-representação da literatura. Quanto à informação axiológica, as inúmeras intromissões dos enunciadores omniscientes têm por objectivo elucidar o narratário sobre determinados eventos, *performance* de personagens ou conjunturas políticas e sociais. Trata-se de comentários de foro subjectivo que veiculam posições ideológicas de distanciamento interessado relativamente ao retratado. Assim, os apartes judicativos do narrador de *Ensaio sobre a Cegueira* questionam a condição humana num contexto marcado por violência explícita ou latente e por uma cegueira consciente. Relativamente ao enunciador de *Ensaio sobre a Lucidez*, as suas considerações sarcásticas e irónicas desmascaram as intrigas e os métodos dantescos dos governantes das sociedades democráticas pós-modernas. Note-se também que a ironia é largamente

²² Ana Paula Arnaut, *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo. Fios de Ariadne, Máscaras de Proteu*, Coimbra, Almedina, 2002, pp. 18-19.

utilizada para a desdramatização de certos acontecimentos que surgem veiculados por um registo hiper-realista, outro traço do código literário do pós-modernismo. A violência verbal e a linguagem cruel, disfémica e até obscena moldam uma espécie de retórica do excesso e está presente na descrição do aviltamento dos cegos no manicómio, no primeiro romance ensaio, e das atrocidades dos episódios que terminam com as mortes gratuitas, no segundo. Acrescente-se outra atitude literária pós-moderna: a activação da chamada polifonia, técnica de exposição que consiste na mistura de diversas vozes narrativas e na qual cabem, em simultâneo, a narração, os comentários e as descrições da responsabilidade do enunciador, bem como os diálogos mantidos pelas personagens que actuam nas histórias. Do ponto de vista ideológico, a estratégia em causa enfatiza a diversidade e o confronto de opiniões, consciências e cosmovisões acerca do representado. Por fim, a dimensão alegórica dos enredos dos dois romances do escritor português é mais uma característica do código literário do pós-modernismo. No dizer de Isabel Pires de Lima e a propósito de *Ensaio sobre a Cegueira*, que me parece extensível também à trama da segunda narrativa, a alegoria, «pelo seu carácter dual» (...) é um sistema de relação entre dois mundos»²³, ou seja, remete para «*um mundo possível*, alternativo ao mundo actual, que o leva a abandonar as leis deste último e a sua enciclopédia e a adoptar temporariamente outra perspectiva ontológica, ou melhor, mergulhar numa indeterminação ontológica de tipo pós-moderno.»²⁴

Pode-se concluir, assim, que, para a problematização da condição pós-moderna em *Ensaio sobre a Cegueira* e *Ensaio sobre a Lucidez*, José Saramago recorre a estratégias retóricas pós-modernas mas continua uma questão em aberto: será que se trata de romances pós-modernos?

²³ Isabel Pires de Lima, «Traços Pós-Modernos na Ficção Portuguesa Actual» in: *Se-mear*, Rio de Janeiro, n. 4, 2000, p. 24.

²⁴ *Idem*, p. 22.

A FICÇÃO DE RUBEM FONSECA DURANTE A DITADURA MILITAR BRASILEIRA¹

1. Num extenso capítulo, intitulado «Literatura e Política: a experiência brasileira», do seu livro *Vanguarda, história e ideologia da literatura*, publicado em 1985, Fábio Lucas apresenta algumas das características da prosa brasileira desde o golpe de Estado de 1964 até ao final da vigência da Ditadura Militar. Na perspectiva do ensaísta, durante o período em causa, muitos ficcionistas brasileiros demonstraram uma particular atenção aos efeitos traumáticos da nova conjuntura, cujos aspectos mais importantes podem ser circunscritos à agudização das contradições sociais e políticas pela emergência de forças regidas por interesses internacionais; à rápida modernização do país, beneficiando unicamente as classes dirigentes; ao extraordinário desenvolvimento tecnológico, que proporcionou o surgimento da contracultura; ao crescimento desmesurado das populações urbanas, aprofundando a polarização entre ricos e pobres². Segundo Fábio Lucas, a reacção estética aos aspectos referidos não se fez esperar e, no caso do romance, por exemplo, passou a reinar «a *lógica do real* (...) em contraposição da *lógica do desejo*»³. Assim, «o registro da opressão ideológica pós-64 refletiu-se na ênfase de determinados recursos retóricos e estilísticos», com destaque para «o interesse documental», mediante o aperfeiçoamento da técnica de montagem

¹ Comunicação apresentada no *Simpósio Internacional Para não Esquecer 1964 e a Ditadura Militar Brasileira*, Instituto de Ciências Sociais – Universidade de Lisboa, Dezembro de 2014.

² Cf. Fábio Lucas, *Vanguarda, história e ideologia da literatura*, São Paulo, Ícone Editora, 1985, pp. 94-96.

³ *Idem*, p. 99.

e «o sincretismo entre o realismo descritivo, de cunho mimético, e a tendência do desmembramento do discurso, com a fragmentação textual e temática.»⁴ Quanto a isto, uma das orientações a assinalar é «o imediatismo na captação dos horrores do golpe», que culminou num «realismo direto a alimentar a ficção-reportagem, (...) velha herança do Realismo-Naturalismo.»⁵ Desenvolveu-se, deste modo, «um gênero intermediário entre a “notícia” e a investigação literária», tematizando a repressão sistemática do poder e a impunidade dos seus agentes, pela divulgação de «episódios que traumatizaram a opinião pública.»⁶ Ainda no domínio da narrativa romanceada, observa Fábio Lucas que, entre o inesperado golpe de 64 e o ano de 1966, houve um relativo atraso da consciência crítica do escritor em relação aos factos políticos. A passagem da consciência ingénuo para a consciência crítica deveu-se à via escolhida pelo poder para salvar os núcleos dominantes do sistema, relegando «à miséria os demais segmentos da sociedade, tornados a periferia da periferia.»⁷ Em consequência, Fábio Lucas resume as motivações temáticas do romance brasileiro entre 1964 e o fim do poder militar em duas constantes: «a análise da *violência* nas relações humanas» e «o *drama existencial da personagem intelectualizada*.»⁸ Acrescente-se também que todas as abordagens semânticas «podem ser enfeixadas sob o signo da negatividade. Não se encontra em nenhuma delas o desenvolvimento de uma utopia, uma abertura para o futuro.»⁹

No que diz respeito ao gênero do conto, que teve uma extraordinária fortuna durante o período da Ditadura Militar, Fábio Lucas constata que, a partir de 1964, o tema da violência, nas suas três formas, encontrou o seu tratamento de modo sistemático. Trata-se da violência implícita ou ideológica, própria da organização das sociedades modernas, da explícita, traduzida no exercício de forças físicas e resultado de disputas de monopólios de poder, e da sanguinária, reduzida à demonstração de pre-

⁴ *Idem*, p. 102.

⁵ *Idem*, p. 101.

⁶ *Idem*, p. 106.

⁷ *Idem*, p. 114.

⁸ *Idem*, p. 118.

⁹ *Idem*, p. 125.

potência gratuita por parte do aparelho policial. E isto porque o processo de modernização do país, levado a cabo pelas «elites militar e empresária (...), articulando um largo processo de poupança forçada e ingresso do capital estrangeiro»¹⁰, tentava a todo o custo evitar mudanças do exercício do poder. Recorria-se, assim, a todas as formas de repressão, que se tornaram «lugares cibernéticos»¹¹ tanto nos romances como nos chamados «contos de repressão»¹², como as prisões, as torturas, os assassinatos, a censura, o exílio forçado e a manipulação da opinião pública, no intuito de silenciar vozes discordantes.

É esta a conjuntura que serviu de motivo principal da produção de muitos escritores brasileiros durante os «anos de chumbo», quando exploram aspectos relacionados com a gritante desigualdade entre as diversas classes sociais e com o surgimento de novos protagonistas na cena do quotidiano brasileiro. Pode-se dizer que o novo contexto condicionou, no domínio da narrativa breve, a eleição de novas personagens, como os executivos, agentes principais da política consumista, os bandidos, fruto da urbanização descontrolada nas grandes cidades, e os polícias, guardiões dos interesses da ditadura no poder. Recordo, a este propósito, a seguinte observação de Fábio Lucas:

A violenta concentração da renda ocorrida em nosso país, em decorrência do modelo de «modernização» de nossa economia, projetou densa camada populacional na marginalidade. E os árduos processos de subsistência dos diferentes grupos humanos foram sendo recolhidas pela sensibilidade dos ficcionistas.¹³

2. Ficcionalista sensibilizado com o novo contexto da sociedade brasileira é também Rubem Fonseca, cuja estreia literária se verifica em 1963, na fase enunciadora, no dizer de Antonio Candido, de uma literatura adversa a reproduzir «a Beleza, a Graça, a Emoção, a Simetria e a Harmo-

¹⁰ *Idem*, p. 131.

¹¹ *Idem*, p. 132.

¹² *Idem, Ibidem*.

¹³ *Idem*, p. 142.

nia.»¹⁴ Trata-se de um livro de contos, intitulado *Os prisioneiros*, cujos temas principais têm a ver com a solidão humana e a impossibilidade de comunicação na sociedade brasileira contemporânea. No entanto, no período que me interessa, entre 1964 e 1983, Rubem Fonseca publica quatro livros de contos e dois romances. Assim, as duas primeiras obras são colectâneas de narrativas breves, com os títulos *A coleira do cão*, de 1965, e *Lúcia McCartney*, de 1969, nas quais se exploram conflitos humanos em consequência da polarização social no espaço hostil dos *bas-fonds* da cidade do Rio de Janeiro. Nos contos da primeira colectânea, por exemplo, todas as personagens aparecem com estatuto de excluídas e marginalizadas por um sistema limitador, que impõe o choque entre o indivíduo e a realidade inflexível. Exemplificativo disto são alguns assuntos como as frustrações e as desilusões quotidianas do homem da classe média, à procura das razões de existência, e os limites da liberdade individual, que se traduzem em uma desesperada busca de afecto. Quanto à segunda colectânea, e do ponto de vista semântico-pragmático, o leitor é confrontado com enredos, cuja informação axiológica principal é a violência social, com alguns protagonistas em litígio literal e figurado com o mundo que os cerca, revelando o enfado e o desespero de uma existência aparentemente sem sentido, outros a funcionar como amostras da miséria extrema que, devido à sua condição desfavorecida, representam um verdadeiro potencial de criminalidade.

Do ponto de vista formal, nota-se um inconformismo artístico, com atitudes de desafio e impacto, contra o academismo literário instituído, consubstanciado por uma escrita versátil, marcada por uma mistura de estilos do domínio do absurdo e do grotesco, pela utilização da paródia, da ironia e do humor negro. A técnica de representação é de feição neo-naturalista, confirmada também por um vocabulário que não hesita em recorrer ao palavrão para exorcizar a violência dos aglomerados humanos da grande metrópole. De um modo geral, o realismo fonsequiano dos dois livros de contos é particularmente interventivo pelo compromisso que institui com uma humanidade desesperada e desiludida, personifi-

¹⁴ Antonio Candido, *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo, Cultrix, 1987, p. 214.

cado por anti-heróis, gente anónima e substantivada, a simbolizar a crise do sujeito na sociedade brasileira em plena vigência da Ditadura Militar¹⁵.

O neo-naturalismo, associado ao experimentalismo formal e presente nas duas publicações do escritor, assume uma nova dimensão, culminando num hiper-realismo ilustrado por alguns contos de *Feliz ano novo*, e de *O cobrador*. Note-se que as narrativas do primeiro livro, datado de 1975, são antecedidas por uma epígrafe que sintetiza os principais aspectos do contexto brasileiro na altura da edição da colectânea. Trata-se de um excerto de *Le testament*, do poeta medieval francês François Villon, apresentado em original, que se reduz ao diálogo entre um ladrão e um imperador, do qual transparece a ideia da corrupção moral, que não poupa nem o representante máximo do poder. Na fala do ladrão, o imperador é tão criminoso como os piratas que pilham e matam para sobreviver, numa evidente alusão a uma sociedade corrupta e corruptora, pano de fundo dos enredos de *Feliz ano novo*. Assim, como nas obras anteriores, as narrativas deste livro objectivam o sub-mundo da Zona Sul do Rio e desenvolvem três linhas temáticas: a da alienação, tanto dos «miseráveis sem dentes», como os da camada à qual pertence «a gente fina e nobre»; a da violência exacerbada, exercida tanto pelo poder instituído como pelos bandidos; a das sexualidades consideradas ilegítimas, nas suas várias manifestações.

Por causa do seu conteúdo, o livro *Feliz ano novo* foi apreendido e retirado do mercado, em 1976, após a sua terceira edição com 30 000 exemplares vendidos, vindo a ser liberado treze anos depois, em 1989. A proibição ocorreu durante a vigência do governo do general Ernesto Geisel, por despacho do Ministro da Justiça, Armando Falcão, que ficou conhecido como o maior censor do Brasil, com a proibição de 500 livros e de diversas outras produções artísticas e culturais durante quatro anos, entre 1974 e 1978. A acusação foi lapidar: tratava-se, na perspectiva do Ministro, de um livro a exteriorizar «matéria contrária à moral e aos bons costumes». Na sequência do despacho, a sentença proferida pelo juiz, encarregue do caso, destacou a «apologia do crime e do criminoso» co-

¹⁵ Cf. Petar Petrov, *O Realismo na ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*, Lisboa, Difel, 2000, pp. 87-89.

mo principal matéria para a condenação do livro, entendendo-se por «crime» e «criminoso»

o fato de o Autor abrigar nas páginas que produz personagens portadoras de complexos, vícios e taras, com o objetivo de focar a face obscura da sociedade na prática de vários delitos, sem qualquer referência a sanções, fazendo ainda o escritor largo emprego da linguagem pornográfica.¹⁶

Apesar da proibição de *Feliz ano novo*, Rubem Fonseca continuará a explorar as potencialidades da estética hiper-realista, como acontece em alguns contos do livro intitulado *O cobrador*, publicado em 1979. As narrativas breves da coletânea, mesmo apresentando uma impressionante heterogeneidade temática e estilística, visam, no seu conjunto, fazer a radiografia de diferentes angústias existenciais e das consequências fatais que lhes são inerentes. Os enredos tematizam suicídios de pessoas oprimidas, ambições fracassadas, frustrações e inaptações impostas pelo sistema social injusto, bem como a violência relacionada com a eficiência mórbida dos Esquadrões da Morte e as condições desumanas em um lar-asilo, autêntica alegoria do estado-prisão que a Ditadura Militar instituiria.

No entanto, a retórica do excesso atingirá o seu ponto mais alto no conto que dá título ao livro, onde o hiper-realismo é melhor explicitado com a apresentação da fúria assassina de um marginal solitário e rebelde, caracterizado como um psicopata niilista, em guerra aberta com o *status quo* vigente. Narrado na primeira pessoa, o enredo incide na deambulação do protagonista pelas ruas do Rio de Janeiro, semeando a morte em actos de vingança, em resultado da insatisfação das suas exigências básicas. Os seus sentimentos são expressos em forma de motes que, entrecortando constantemente a sequência do narrado, põem uma tônica especial nas reivindicações relativamente aos detentores dos privilégios, como atestam as seguintes passagens:

Odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira. Todos eles estão

¹⁶ Deonísio da Silva, *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*, São Paulo, Estação Liberdade, 1989, pp. 133-134.

me devendo muito. (...) Eu não pago mais nada, cansei de pagar!
(...) agora eu só cobro!¹⁷

... está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, bu-
ceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me
devendo.¹⁸

Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito,
sanduíche de mortadela no botequim da rua Vieira Fazenda, bola
de futebol.¹⁹

A informação temática do conto revela-se nas acções de cobrança do protagonista que conduzem, quase sempre, a mortes gratuitas, apenas explicáveis em função de estados existenciais de frustração e exclusão. Note-se que a exacerbação da violência consegue provocar um efeito de choque no leitor pela diversificação das mortes e pela pormenorização da selvajaria assassina. Quanto a isto, e como tive a oportunidade de assinalar,

nenhuma circunstância consegue apaziguar a bestialidade do protagonista proveniente do ódio obsessivo e da convicção de uma dívida a ser cobrada a toda a sociedade brasileira. Clivado, desorientado e carente, os seus actos sangrentos demonstram a impotência perante a monstruosidade de uma realidade de discriminação, exploração e opressão. Recusando qualquer possibilidade de mudança mediante pactos sociais, o cobrador é um autêntico terrorista, resultado lógico de uma ordem geradora de violência e símbolo da subjugação e do determinismo.²⁰

Como se pode inferir do exposto, as narrativas breves de Rubem Fonseca, das décadas de 60 e de 70, são autênticos «contos de repressão», uma vez que investem na radiografia da tipologia e do exercício das diversas formas de violência, denunciando, deste modo, o funcionamento da sociedade brasileira durante a vigência da Ditadura Militar. Contos estes que, segundo Fábio Lucas,

¹⁷ Rubem Fonseca, *O cobrador*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979, p. 166.

¹⁸ *Idem, Ibidem*.

¹⁹ *Idem*, p. 168.

²⁰ Petar Petrov, *op. cit.*, p. 158.

... não apontam para a utopia, não se transformaram em armas ideológicas para se lograr uma revolução social ou uma sociedade perfeita. O seu conteúdo é crítico, milita mais na área da negatividade e da desesperança do que na idealização de um mundo corrigido. Somente por linha reflexa é que dizem da emancipação humana.²¹

3. De modo semelhante, os conteúdos dos dois romances publicados por Rubem Fonseca nos inícios dos anos 70 e 80, sem abordarem directamente o exercício do poder totalitário no Brasil, podem ser interpretados como uma velada denúncia de uma conjuntura que promulga a violência e põe em causa as liberdades individuais e artísticas. A primeira narrativa romanceada, por exemplo, intitulada *O caso Morel*, que saiu a lume em 1973, representa uma obra-limite de vanguardismo, pela sua estrutura caótica, assente no recurso a passagens em forma de *scripts*, a cenas alternadas, a jogo de planos e a anacronias temporais. Por sua vez, a retórica discursiva chama a atenção pela exploração de diferentes registos, extraídos do discurso coloquial carioca e da gíria do homem letrado, familiarizado com os novos meios de informação da imprensa e da televisão. Paralelamente às alusões inteligentes e ao fraseado culto, surgem passagens de uma expressão escandalosa e chocante, em virtude da presença de um sub-tema ligado a comportamentos sexuais exagerados, descritos sob a forma de exibicionismo, sodomia e sado-masochismo. Neste sentido, o leitor é confrontado com um tom particularmente agressivo e ameaçador, passível de ser entendido como reflexo da degradação social do país e da intensificação da repressão perpetuada pelo regime militar. À primeira vista, está-se perante uma história policial, onde o assassinato de uma mulher leva o protagonista, suspeito da sua morte, a escrever a saga erótica de um artista desesperado à procura de novos modos criativos de comunicação. No entanto, o questionar da expressão literária veicula também uma subtil consciência crítica relativamente à conjuntura brasileira na época. Vejam-se,

²¹ Fábio Lucas, *op. cit.*, p. 137.

a este propósito, os seguintes aspectos: a narrativa abre com uma epígrafe em francês, a advertir que se trata de um livro para «pessoas sérias e maduras que se preocupam com as questões sociais e procuram deter o movimento de decadência que nos arrasta rumo ao abismo» (tradução minha); a diegese é entrecortada constantemente pelo lema «Nada temos a temer, exceto as palavras», numa alusão à importância da expressão literária e à censura à liberdade de expressão, praticada pelo poder ditatorial; o romance finaliza com uma referência à apreensão de uma obra literária, considerada pelo censor como «um livro debochado, depravado, escabroso, pernicioso e subversivo»²², adjetivos passíveis de caracterizar também o teor do romance *O caso Morel*.²³ Recorde-se, a este propósito, que a edição do livro ocorre durante o governo do general Emílio Médici, que ficou na história como o mais cruel, devido à política de perseguição generalizada, bem como à instrumentalização da tortura e da morte nos porões da Ditadura.

O segundo romance de Rubem Fonseca, publicado com o título *A grande arte* em 1983, ainda durante a vigência da Ditadura Militar, é uma narrativa cujo plano técnico-compositivo abandona o experimentalismo radical e vanguardista, apresentando uma trama bem estruturada, com melhor caracterização da psicologia das personagens e dos espaços sociais. É uma história policial, melhor dizendo *roman noir*, onde o humor negro tem uma presença marcante pela explanação da violência e da morte em câmara lenta, transmitidas por uma linguagem irônica e sarcástica, a revelar uma aparente atitude contemporânea de cepticismo artístico. Esta está associada à desmistificação do conservadorismo ideológico da classe dirigente brasileira e à valorização da energia reprimida dos marginalizados. O protagonista da intriga é um advogado no papel de detective e hermeneuta, com comportamento cínico e por vezes nihilista, que ajuda o leitor a penetrar nos complexos meandros do poder instituído, da corrupção a todos os níveis da classe dirigente, do tráfico de estupefacientes e das vinganças criminosas. É na segunda parte do

²² Rubem Fonseca, *O caso Morel*, Rio de Janeiro, Artenova, 1973, p. 155.

²³ Cf. Gabriel Domicio Medeiros Moura Freitas, *A poética da arbitrariedade em O caso Morel, de Rubem Fonseca* (Texto policopiado), Monografia de Licenciatura apresentada à Universidade Federal de Paraíba, 2013.

romance que se revela a condenação explícita do contexto económico, político e social do Brasil urbano pós 1964, mediante a apresentação da história de um banqueiro, filho de uma família abastada, esta com papel importante na formação da burguesia brasileira, desde meados do século XIX. Evidencia-se, no percurso biográfico da personagem, uma denúncia da vida dos seus antepassados, cujos patrimónios e fortunas aparecem como resultado de procedimentos desonestos e ilícitos. Importa referir que o banqueiro, a administrar um grupo criminoso de empresas, é caracterizado por Malcolm Silverman do seguinte modo

é a encarnação do mal, um adversário que serve de paradigma do privilégio sem limites, e cujo império financeiro se mostra uma metáfora nua para a implacável especulação imobiliária dos anos do Milagre. Ele é o subproduto da riqueza, do consumo conspícuo, de uma mãe louca e uma ligação adulterina. O que ele não pode corromper, destrói. É um transviado sexual, racista, traficante de drogas e assassino. Por coincidência, é também um produto típico da sua classe.²⁴

Note-se que a classe da qual faz parte o banqueiro é conivente com o regime repressivo e é composta, segundo uma personagem do romance, «por milionários saídos do nada, homens inescrupulosos que se aproveitaram da situação que o país atravessa para se encher de dinheiro»²⁵. Aliás, a mesma personagem constata que «no Brasil o poder cria corruptos e a corrupção cria poderosos», ideia completada com a seguinte consideração do próprio banqueiro: «O governo, a igreja, a imprensa, o empresariado, militares, intelectuais — não se salva ninguém»²⁶. Assim, o que se critica abertamente no romance é a situação política e económica durante a Ditadura Militar, uma vez que o exercício do seu poder, para além de favorecer a especulação financeira desenfreada, tinha por alicerces a instauração do medo, da perseguição, da censura e da corrupção generalizada.

²⁴ Malcolm Silverman, *Protesto e o novo romance brasileiro*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000, p. 124.

²⁵ Rubem Fonseca, *A grande arte*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1984 (9ª ed.), p. 2013.

²⁶ *Idem, ibidem*.

A FORTUNA DA LITERATURA BRASILEIRA NA BULGÁRIA¹

1. Como ponto de partida para as minhas considerações sobre a fortuna da literatura brasileira na Bulgária escolhi um artigo, intitulado «Graciliano Ramos e a Bulgária»², da autoria de Rumen Stoyanov, poeta, professor, tradutor, investigador e adido cultural, entre 1992 e 1995 e entre 2001 e 2004, na Embaixada búlgara em Brasília. Merece referência o seu percurso académico e profissional, uma vez que se trata do mais activo divulgador da literatura e cultura brasileiras na Bulgária. Nascido em 1941, Licenciado em Língua Espanhola e Literatura Cubana e Hispanoamericana pela Universidade de Havana, lecciona, desde 1969, na Universidade de Sófia «Sveti Kliment Ohridski», tendo sido o primeiro responsável pelo Curso de Filologia Portuguesa, cujo funcionamento se iniciou, em 1992, com um número clausus anual de 20 estudantes.

Durante os últimos 23 anos, Rumen Stoyanov é professor de Literatura Brasileira na Universidade da capital búlgara, sendo também docente de cadeiras como Relações Culturais Búlgaro-Brasileiras, Literatura Búlgara na Ibéria e na América Latina, Civilização Hispânica e Tradução de Português para o Búlgaro. Pelo seu intenso trabalho de mediador, dedicado à aproximação entre o Brasil e a Bulgária por meio da literatura, foi agraciado com o título *Doutor Honoris Causa* pela Universidade de Bra-

¹ Comunicação apresentada no *Simpósio Internacional O Brasil em Contexto Europeu e Húngaro*, Universidade ELTE de Budapeste, Outubro de 2014, e publicada em livro, com o título *O Brasil em Contexto Europeu e Húngaro*, organização de Pál Ferenc, Centro de Estudos Brasileiros da ELTE, 2015.

² Disponível em <http://www2.unemat.br/literaturamt/revista-ale/docs/terceiro/Graciliano-ramos-e-a-bulgaria.pdf>.

sília, em 2012. Das suas 17 publicações, destaco, em primeiro lugar, as traduções para búlgaro do romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, e de autores como Machado de Assis, Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Murilo Mendes e Vinícius de Moraes. O seu livro *Poemas do Brasil*, escrito em português, foi editado pela Civilização Brasileira, em 1981, e na qualidade de investigador editou o volume intitulado *Drummond e a Bulgária*, com a chancela da Universidade de Brasília, em 2007, em cuja sinopse se pode ler que se trata da reprodução das cartas trocadas entre Rumen Stoyanov e o poeta mineiro, bem como de «outros textos que documentam a presença do Drummond na Bulgária (...)». O livro mostra que entre Drummond e a Bulgária deu-se uma inesperada abundância de vínculos, o que permite constatar que, no egrégio sentimento drummondiano no mundo, a Bulgária tem um lugar especial».

Acrescento, a este propósito, que o «lugar especial» referido tem a sua origem na composição de Drummond com o título «Anedota búlgara», publicada na *Revista da Antropofagia*, em 1928, e incluída na colectânea *Alguma Poesia*, de 1930, livro de estreia do autor. Trata-se de um poema-piada, de brevidade epigramática, bem à moda modernista, no qual sobressaem o sarcasmo, o humor e a ironia, como se pode constatar pelos seus 6 versos: «Era uma vez um czar naturalista / que caçava homens. / Quando lhe disseram que também se caçam borboletas / e andorinhas, / ficou muito espantado / e achou uma barbaridade.»

Regressando ao artigo de Rumen Stoyanov, este centra-se em detalhes relacionados com a publicação da tradução para búlgaro do romance *Vidas Secas*, que podem ser sintetizados assim:

- o livro foi publicado em Sófia, em 1969, pela editora Narodna Cultura (Cultura Popular), dedicada à divulgação de textos estrangeiros e com grande prestígio junto dos leitores, entre 1944 e 2004, período da sua existência;
- quanto à fortuna da publicação, o romance teve uma tiragem de 10 100 exemplares, esgotada rapidamente, facto importante, tendo em conta que a população búlgara, na altura, rondava os 8 000 000 habitantes;

- na qualidade de tradutor, Rumen Stoyanov escreveu, a pedido da editora, um breve posfácio, intitulado «Sobre o autor e o livro», que, segundo o próprio, «Hoje, impressiona com sua ingenuidade e testemunha uma não escassez senão uma comovedora falta de informação do que são o Nordeste e o sertão (...).»;
- dos cinco parágrafos que compõem o posfácio, somente o primeiro resume a mensagem do romance, apresentando os restantes a vida e a obra de Graciliano Ramos, com expressa menção da militância ideológica do escritor brasileiro: «Firmemente convencido da necessidade de se construir uma nova sociedade, Ramos ingressa no Partido Comunista Brasileiro, a polícia o persegue e em 1935 bota-o na prisão. Editados postumamente, os dois tomos de Memórias do cárcere evocam aqueles meses difíceis.»;
- refere também Rumen Stoyanov que a publicação do livro «não suscitou nenhum comentário na imprensa.» Os motivos para tal silêncio são enumerados do seguinte modo: «em 1969 na Bulgária faltavam pessoas capazes de escrever sobre literatura brasileira, podiam-se contar nos dedos das mãos os indivíduos que dominavam o português» e «Viviam-se os anos da Guerra Fria, da Cortina de Ferro, do Muro de Berlim e, como se tudo isso fosse pouco, no Brasil o poder estava em mãos de militares anticomunistas e, na Bulgária, os próprios comunistas [que] igualmente não gostavam dos generais de direita.»

Razão tem Rumen Stoyanov: apesar da existência de relações diplomáticas entre a Bulgária e o Brasil desde 1961, em finais dos anos 60, a língua portuguesa não constava de nenhum curriculum escolar ou académico. O seu estudo iniciou-se somente em inícios dos anos 90, em Sófia, tanto na Universidade como na Escola Secundária nº 13, «Santos Cirilo e Método». Mencione-se que, na presente etapa, o estudo da língua de Camões se verifica também no Liceu Cervantes, na capital búlgara, na Licenciatura em Línguas Estrangeiras Aplicadas, na Universidade de Veliko Tarnovo, e num curso superior na Universidade de Plovdiv.

2. A apresentação dos detalhes sobre a edição do romance de Graciliano Ramos serve também de pretexto para Rumen Stoyanov traçar um breve historial da fortuna da prosa brasileira na Bulgária, cujos dados me cabem destacar, completando-os com outras considerações, referindo o meu modesto contributo relacionado com o tema da presente comunicação.

Assim, segundo Rumen Stoyanov, o primeiro livro de autor brasileiro publicado na Bulgária surgiu em 1938. Com o título *Dona Paula*, era uma antologia de contos de Artur Azevedo e Machado de Assis, traduzido, provavelmente, do francês. Somente onze anos depois, em 1949, o leitor búlgaro teria a oportunidade de conhecer um romance da autoria de Jorge Amado, intitulado *Cacau e Sangue*, também traduzido da versão francesa, cujo título original era *Terras do Sem Fim*. O hiato de onze anos é passível de ser explicado por dois acontecimentos históricos: as alianças do Brasil e da Bulgária durante a Segunda Grande Guerra, países pertencentes a pactos antagónicos no xadrez dos confrontos bélicos, e a consequente tomada do poder na Bulgária pelo Partido Comunista, em 1944, acontecimento que acarretou profundas mudanças a nível político, económico e cultural.

Em função deste contexto, presumo que o interesse do regime da Bulgária, após o fim do conflito mundial, era a publicação de obras estrangeiras que estivessem filiadas num modelo estético próximo ao do chamado «realismo socialista», ou seja, que fossem ideologicamente informadas pela filosofia marxista. É este facto que deve ter estado na base da escolha da narrativa do escritor baiano, até porque, e como é sabido, nos anos 40, Jorge Amado era membro do Partido Comunista Brasileiro, circunstância que justifica plenamente a edição do livro em búlgaro.

Com o passar dos anos, os romances de Jorge Amado passarão a ser a principal fonte de conhecimento da realidade brasileira para o público leitor. Dos seus 15 romances publicados na Bulgária, seis pertencem à primeira fase da obra do autor, nomeadamente *Terras do Sem Fim*, *Sera Vermelha*, *São Jorge de Ilhéus*, *Mar Morto*, *Jubiabá* e *Subterrâneos da Liberdade*, com edições e reedições entre 1949 e 1975. Note-se que a escolha dos romances em causa não é inócua: trata-se de narrativas com forte cariz de crítica social, que serviam os interesses ideológicos

do poder popular na Bulgária, uma vez que denunciam os malefícios do regime capitalista no Brasil, a injustiça, a exploração e a posterior tomada de consciência por parte das classes oprimidas, fortalecendo-se, implicitamente, a ideia relacionada com as virtudes dos sistemas socialistas. Este facto é assinalado em alguns prefácios dos livros traduzidos, como acontece também no assinado pelo próprio Jorge Amado à edição búlgara de *São Jorge de Ilhéus*, em 1950, da seguinte forma:

Na verdade, este romance, como o anterior, *Terras do Sem Fim*, tem a mesma história — a história das terras do cacau na Bahia do Sul. Nos dois livros tentei retratar objectivamente, mas com paixão, o drama da economia do cacau, a usurpação da terra por parte dos coronéis feudais no início do século e a posterior passagem das terras para as mãos avarentas dos exportadores. E se o drama da conquista feudal é épica, e a conquista imperialista triste, a culpa não é do romancista. Joaquim diz que a próxima etapa estará cheia de heroísmo, beleza e poesia — e eu acredito nele. (tradução minha)

No que diz respeito à fortuna dos livros da primeira fase da obra de Jorge Amado, baseio-me na pesquisa de Rumen Stoyanov, feita na Biblioteca Nacional em Sófia, que fornece o número impressionante das tiragens dos romances *Mar Morto* e *Jubiabá*, ambos publicados em 1975, com 30 110 exemplares cada um.

Os restantes dez títulos traduzidos para búlgaro pertencem à segunda fase da obra de Jorge Amado, fase esta marcada por mudanças de tónica temática e de estratégias estruturais e estilísticas, e pelo esbatimento, em certa medida, da ostensiva problematização de aspectos políticos e económicos da conjuntura brasileira. Do ponto de vista axiológico, por exemplo, os motivos mais frequentes têm a ver com o quotidiano de personagens das camadas sociais mais desfavorecidas, identificadas com um determinado mundo de gente excluída ou marginal. Trata-se de romances cujos enredos se centram na crítica de costumes, sendo exemplificativos *Os Pastores da Noite*, publicado em Sófia, 1969, com 40 120 exemplares, e *Os Velhos Marinheiros*, com duas edições, em 1972 e 1978, num total de 52 829 exemplares. Estilisticamente, a sátira social é transmitida pela activação de uma linguagem irónica e humorística, não fal-

tando também a paródia, o paradoxo e uma certa carnavalização, numa atitude autoral de subversão de preconceitos sociais e de afastamento de estéticas literárias em voga nos anos 50 e 60 no Brasil. Verifica-se igualmente a valorização de personagens femininas, em intrigas com considerável dose de erotismo, como acontece nos romances *Gabriela, Cravo e Canela*, *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, *Teresa Baptista Cansada da Guerra* e *Tieta do Agreste*, publicados entre 1961 e 2012. Quanto às tiragens, os dados disponíveis são os seguintes: *Gabriela, Cravo e Canela*, teve uma edição com 12 100 exemplares, *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, duas edições com um total de 30 125 exemplares. A título informativo, os restantes livros de Jorge Amado traduzidos para búlgaro são *Farda*, *Fardão*, *Camisola de Dormir*, *Tocaia Grande* e *Face Obscura* e *A Descoberta da América pelos Turcos*, publicados em 1987, 1992 e 2008, respectivamente.

Apesar do abandono da crítica explícita do sistema capitalista brasileiro, os romances da segunda fase do escritor baiano são prova de que o seu autor continuou empenhado em defender um projecto literário realista, imbuído de ideais humanistas. A propósito da excelente recepção de *Gabriela, Cravo e Canela* pelo leitor brasileiro, por exemplo, Jorge Amado prefaciou a publicação do romance na Bulgária, em 1961, explicando as razões da sua fortuna assim:

Primeiro: este é um livro exclusivamente brasileiro. (...) o público brasileiro revelou que está já cansado e que não se interessa mais por aquela conhecida orientação da literatura que procura as suas fontes de inspiração na imitação de conhecidas formas decadentes, que subestima a vida brasileira, o povo e os seus problemas e não conhece o país. Estes livros íntimos e desligados da realidade, aristocráticos e psicologizantes, representam um meio de fuga da vida e do homem. O público leitor está cansado (...).

Segundo: este é um livro cheio de optimismo e de vida, ao qual subjaz a alegria de viver, (...). O público leitor está cansado também dos conhecidos livros da negatividade, escritos com falsas tristezas, livros sobre a solidão, (...) livros sem perspectivas, cheios de pessimismo. Toda esta literatura burguesa sombria, desligada do povo e da vida, repugna o leitor. Com a recepção entusiástica de *Gabriela, Cravo e Canela*, o público brasileiro quer mostrar a

sua preferência por uma literatura que crê no homem e no seu futuro. (tradução minha)

Se do teor dos dois prefácios de Jorge Amado sobressai a ideia de que a literatura deve ser concebida como forma de arte com função social precisa, nas edições e reedições dos seus romances, após a queda do regime comunista na Bulgária, não há vestígios deste entendimento. Desprovidas de paratextos de carácter ideológico, as mais recentes publicações destacam, em poucas linhas e geralmente nas contracapas, aspectos limitados a determinadas acções dos enredos, num registo na maior parte das vezes hiperbólico e abstracto. Tomem-se como exemplo, as seguintes referências:

- na sinopse da edição do romance *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, em 2007, pode ler-se: «Depois de uma breve luta entre a moralidade e o desejo, vem o desfecho — o morto e o vivo complementam-se no parceiro ideal do casamento. O erotismo e as receitas baianas misturam aromas na mais alegre obra de Jorge Amado (...)» (tradução minha)
- do mesmo modo, em 2008, o enredo de *Gabriela, Cravo e Canela* é sintetizado assim: «E neste romance de Jorge Amado paira o irresistível aroma da cozinha baiana. Tal como em *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, o prato principal é o do amor, temperado com história, mexericos, folclore mas com menos fantasia.» (tradução minha)
- por seu lado, a intriga da narrativa *Teresa Batista Cansada da Guerra* é descrita do seguinte modo:

Realidade, folclore, mito e encantamento entrelaçam-se de modo mágico (...). Mediante a história da sua heroína, o escritor pinta um sonoro e deslumbrante quadro do nordeste brasileiro. Este destaca-se com o esbelto ritmo do samba e com o estalo do chicote e do punhal, está coberto com as cores do carnaval, da paixão e da morte. O que fica é um sabor de eternidade, de fora de tempo, de rio e de mar. (tradução minha)

Merece atenção também o aspecto gráfico das traduções: contrariamente aos esboços sóbrios a preto e branco nas capas dos livros até à década de 80, os mais recentes apresentam desenhos sofisticados, com cores vivas e exuberantes, explorando também e explicitamente dimensões exóticas e eróticas, ou seja, imagens expressamente concebidas para chamar a atenção do potencial consumidor do produto.

3. A fortuna da literatura brasileira na Bulgária não se esgota com a publicação dos 15 livros de Jorge Amado. No domínio da prosa merece referência também a edição de mais dois romances, *Sol do Meio Dia*, de Alina Paim, em 1964, e *A Escrava Isaura*, em 1988, cujo êxito não se pode comparar com os da autoria do autor baiano. No entanto, sucesso fenomenal parecem ter os livros de outro escritor brasileiro, apesar de não haver dados sobre o número de exemplares editados em búlgaro. Refiro-me às narrativas de Paulo Coelho, com 11 títulos publicados em apenas 11 anos (1997-2008), surgindo ele como o segundo autor mais lido a seguir a Jorge Amado. Escuso de comentar o caso apesar de se tratar de fenómeno a nível mundial: primeiro, porque considero que os textos não possuem o valor estético desejado e, segundo, porque não exploram temas directamente relacionados com a realidade brasileira.

Ainda no domínio da prosa, o género do conto também está bem representado na Bulgária, graças, entre outros, ao apoio do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Brasil. A representação diplomática brasileira em Sófia, por exemplo, criou uma colecção de livros, três dos quais antologias de narrativas breves, com os títulos *Sete Contos Brasileiros*, *Outros Contos Brasileiros* e *Contos Brasileiros*, editados em 2003, 2005 e 2007, respectivamente. Trata-se de obras sem fins expressamente comerciais e de divulgação junto de alunos e estudantes que aprendem a língua portuguesa. A título informativo, nas colectâneas são incluídas narrativas breves dos mais consagrados contistas, como Machado de Assis, Lima Barreto, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Rubem Fonseca, Dalton Traviçan, Fernando Sabino, Otto Lara Resende, Autran Dourado, Lygia Fagundes Teles, Ignácio de Loyola Brandão e Moacyr Scliar, entre outros. Acrescente-se a publicação de mais

um livro da colecção patrocinada pela Embaixada do Brasil em Sófia, com o título *Poesia Brasileira Contemporânea*, em 2006.

Uma palavra é devida ao trabalho profissional de alguns dos tradutores das obras brasileiras para a língua búlgara. Refiro-me, em particular, às traduções directamente do português, que se destacam por um rigoroso domínio dos idiomas de partida e de chegada, da responsabilidade de Rumen Stoyanov, Todor Tzenkov, Emília Tzenkova, Aleksandar Kere-midarov, Snejina Tomova e Vera Kirkova.

Por fim, o meu modesto contributo para a divulgação da literatura brasileira na Bulgária tem a ver com o meu percurso escolar e universitário, realizado predominantemente no Brasil e em Portugal, com a conclusão do ensino secundário no Rio de Janeiro, do Mestrado em Literaturas Brasileira e Africanas de Expressão Portuguesa e do Doutoramento em Literatura Comparada Portuguesa e Brasileira na Universidade de Lisboa. Assim, no biénio 1998/2000, na qualidade de Leitor do Instituto Camões na Universidade de Sófia, tive a oportunidade de reger disciplinas de literaturas lusófonas, estabelecendo pontes entre obras portuguesas, brasileiras e africanas. Da posterior investigação neste domínio, resultou a publicação de dois livros em português, em Sófia, pela Editora Five Plus, com os títulos *Aspectos de Literatura Brasileira. Estudos e Antologia*, em 2006, e *Comparatismo e Literaturas de Língua Portuguesa*, em 2007. Trata-se de pequenas colectâneas de ensaios sem fins comerciais, distribuídas gratuitamente nos meios académicos, que incidem sobre a produção poética dos escritores brasileiros Gregório de Matos, Gonçalves Dias, Castro Alves e Oswald de Andrade, bem como sobre a prosa de Machado de Assis, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Rubem Fonseca. Como se pode deduzir, a fortuna destes livros na Bulgária é quase nula, uma vez que os ensaios só podem ser lidos por um público que domine a língua portuguesa. Entretanto, três outros livros, em versão bilingue português-búlgaro, foram concebidos para chegar a uma audiência mais vasta. O primeiro é a minha Tese de Doutoramento, traduzida por Rumen Stoyanov e intitulada *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*, que saiu com a chancela da Editora Karina M, em Sófia, em 2003. Os outros dois, organizados e prefaciados por mim, em tradução de Antónia Peeva, são: *Lugares Imaginários*.

Antologia Poética de Gilberto Mendonça Teles e *A Coleira do Cão*, colectânea de contos de Rubem Fonseca, ambos publicados pela Editora Five Plus, em 2005 e 2006, respectivamente. Desconheço a fortuna dos últimos dois livros mas tenho a certeza que fica muito aquém do sucesso de qualquer narrativa de Paulo Coelho. E assim é, uma vez que na Bulgária já não existem editoras estatais que, durante a vigência do regime comunista, procuravam publicar obras de reconhecido valor sem olhar a meios, ou seja, não se interessavam pelo aspecto comercial, contrariamente ao que acontece na presente etapa, na qual o lucro da venda dos livros se sobrepõe à qualidade do que se edita.

Por conseguinte, é previsível e lamentável que nos próximos anos a imagem do que representa a literatura brasileira passe predominantemente pela leitura das narrativas esotéricas de Paulo Coelho, cuja fortuna poderá tornar-se algo sem precedentes.

O PÓS-MODERNISMO E O PROJECTO LITERÁRIO DE MIA COUTO¹

1. Questão importante que o título do presente estudo levanta, à qual se torna necessário responder, é se existe alguma relação entre a pós-modernidade e o pós-colonialismo, uma vez que o código artístico do pós-modernismo é a expressão da chamada condição pós-moderna, enquanto os romances de Mia Couto são produzidos num contexto africano após o colapso do regime colonial. É sabido que a condição pós-moderna, tal como foi teorizada por Jean-François Lyotard², tem a ver com o declínio das «grandes narrativas» da modernidade e com a rejeição da herança iluminista do projecto moderno que se iniciou, nas sociedades ocidentais, no período renascentista e se intensificou a partir do Século das Luzes. Recorde-se que as «narrativas mestras» ou «metanarrativas» são aquelas que marcaram a modernidade, procurando legitimizar-se, num ideal ainda por concretizar, traduzindo-se na celebração da liberdade, da igualdade e do progresso. É facto inquestionável que o modo característico da época moderna, consubstanciado num projecto de realização da universalidade, contribuiu para a emancipação da razão e para o enriquecimento da humanidade, graças ao desenvolvimento das ciências e à instauração da ordem económica capitalista. No entanto, na

¹ O presente estudo recupera o teor de conferência proferida na Universidade Marie Curie-Sklodowska, em Novembro de 2015, e publicada na monografia *Língua Portuguesa. Unidade e diversidade*, volume 2, redação de Barbara Hlibowicka-Weglarz et al., Lublin, Editora da Universidade Marie Curie-Sklodowska, 2016, bem como em *Meridianos Lusófonos. Prémio Camões (2008-2016)*, volume organizado por Petar Petrov, Lisboa, CLEPUL, 2018.

² Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

perspectiva de Lyotard, os pressupostos constitutivos das metanarrativas da modernidade, no contexto das sociedades pós-industriais da segunda metade do século XX, apresentam-se esgotadas, o que origina situações em que imperam a incerteza e o cepticismo, a descontinuidade e disseminação. Trata-se de uma tendência cultural de oposição ou distanciamento de qualquer categoria de pensamento homogéneo ou uniforme, totalizante ou universalizante, proclamando, em contrapartida, a heterogeneidade e a diferença, o específico e o local. Assim, pode-se dizer que o pós-moderno intenta contra alguns princípios consagrados, como os de valor absoluto, ordem estabelecida, sentido único e identidades essencialistas, representando um fenómeno altamente contraditório.

São estes os traços que caracterizam a pós-modernidade que se identifica com conjunturas próprias do chamado Primeiro Mundo, resultante das profundas mudanças da produção industrial, do acelerado aparecimento de novas tecnologias de informação e da globalização do poder económico e do saber científico. Aspirando transformar-se num fenómeno universal, o pós-moderno tem como pano de fundo a complexidade das sociedades contemporâneas, a rapidez dos acontecimentos históricos, a liberalização dos mercados, o consumo desenfreado, a tecnologia de ponta, bem como a tentativa de uniformização das mentalidades na Aldeia Global.

Por seu lado, o pós-modernismo, termo que, na minha perspectiva, designa uma estética artística, reflecte as transformações da pós-modernidade, desde o fim da Segunda Guerra Mundial até ao presente. Na sua primeira fase, delimitada entre a década de 50 e finais de 80, define-se, por oposição ao modernismo, por estratégias de desestabilização e desconstrução de noções e categorias estáveis, como modos, géneros, códigos e formas consagradas, enfatizando a ambivalência e a indeterminação. Como estilo de época, recorre a técnicas pouco convencionais, que conduzem ao ecletismo a à incoerência, com destaque para a fragmentação, a paródia, o pastiche, a anacronia, a tautologia, a aporia e a polinódia, entre outras. Questionando, no fundo, a validade dos significados e dos pressupostos da tradição estética ocidental, o pós-modernismo instaura a anarquia, a dispersão e a ambiguidade, configurando-se como um pa-

radigma, cujo lema principal é a relatividade³. Acrescente-se a historicidade do movimento, consubstanciada pelo cultivo da chamada «metaficção historiográfica», que resgata o passado, não numa perspectiva nostálgica mas em termos de uma revisitação. Trata-se de problematizar as verdades absolutas de factos históricos mediante a reescrita dos mesmos com o olhar do presente⁴. A postura pós-moderna é também um fenómeno político, uma vez que promulga o desenvolvimento da produção artística de grupos minoritários ou marginalizados, tanto dos países desenvolvidos como dos do chamado Terceiro Mundo. Destaque-se, neste caso, a valorização da cultura dos oriundos dos novos Estados que passaram recentemente por processos de colonização⁵.

Quanto ao pós-colonialismo, a sua múltipla teorização, desde o livro *Orientalism* de Edward Said, publicado em 1978⁶, até às mais recentes correntes críticas, visa perscrutar o legado da presença europeia nos países colonizados antes e depois das independências. No plano cultural, os estudos pós-coloniais procuram reconhecer as diferenças no interior das formações colonizadas, dando ênfase à complexidade inerente à construção de novas identidades nacionais e individuais. É neste domínio que se podem estabelecer as relações entre o pós-moderno e o pós-colonial: a textualidade que acompanha a desestabilização das grandes narrativas deve-se, também, ao impacto crítico das vozes dissonantes e dissidentes anti-elitistas, assemelhando-se à discursividade dos povos outrora colonizados. Dito de outro modo, a exaustão das narrativas legimitadoras da cultura europeia do projecto pós-modernista aproxima-se dos propósitos do projecto pós-colonial, orientado este no sentido de desmistificar as hierarquias culturais e de dismantelar as categorias binárias do discurso imperial. Nesta linha de pensamento, o pós-colonialismo recupera a voz dos subalternos, dando-lhes a oportunidade de afirmação pelo reconhecimento da sua heterogeneidade e alteridade, insurgindo-se, ao mesmo tempo, contra qualquer prática discursiva totalizadora. Assim, o

³ Cf. Matei Calinescu, *As 5 faces da modernidade*, Lisboa, Vega, 1999, pp. 261-267.

⁴ Cf. Linda Hutcheon, *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, Rio de Janeiro, Imago Ed., 1991, pp. 146 ss.

⁵ *Idem*, pp. 95 ss.

⁶ Edward Said, *Orientalism*, Harmondsworth, Pinguin Books, 1978.

pós-colonialismo e o pós-modernismo partilham uma orientação crítica e um vocabulário comum, relacionados com o respeito pela diversidade e pela pluralidade, em oposição ao eurocentrismo, ao logocentrismo e ao pretensão universalismo da visão ocidental⁷.

2. Apesar das reservas manifestadas por certos críticos relativamente à presença de características pós-modernistas nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na era pós-colonial, afigura-se-me possível reconhecer determinados traços que denunciam uma sensibilidade pós-moderna na prosa de alguns desses escritores africanos. É o caso de Mia Couto, em cujos contos e romances é visível a presença de temas e estratégias próprias do código literário do pós-modernismo. Assim, interessa-me chamar a atenção para um tema específico da ficção do escritor moçambicano, o da identidade cultural, bem como para o modo do seu tratamento, propósito que se me afigura como suficiente para justificar a relação que pretendo estabelecer e que constitui o título do presente estudo.

Assinale-se, antes de mais, que a identidade cultural é um aspecto que tem vindo a ser largamente teorizado por diversos intelectuais nos contextos da pós-modernidade e do pós-colonialismo. Recordo, a este propósito, a reflexão sobre o assunto de Stuart Hall, no seu extenso ensaio intitulado *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*⁸, no qual se discute a problemática em função da identidade nacional na modernidade tardia, ou seja, na contemporaneidade. Para o intelectual de origem jamaicana, as principais fontes da identidade no mundo moderno têm a ver com as culturas nacionais, cuja formação contribuiu para criar uma cultura relativamente homogénea, um sistema educacional nacional e generalizar uma única língua vernácula. Hall coloca duas questões às quais tenta responder: por um lado, como funciona a cultura nacional em

⁷ Cf. Homi K. Bhabha, *O local da cultura*, Belo Horizonte, UFMG, 2003, p. 203, e Eleanor Byrne, «Postmodernism and the postcolonial world», in Stuart Sim (ed.), *The Routledge Companion to Postmodernism*, London and New York, Routledge, 2005, pp. 51-52.

⁸ Stuart Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A, 2001.

termos de representação e, por outro, como a coerência da identidade nacional é deslocada pelos processos da modernização e da globalização.

Relativamente ao primeiro aspecto, na sua perspectiva, a cultura de uma nação consubstancia-se num discurso particular, cujos sentidos influenciam e organizam as acções dos sujeitos numa comunidade. Os sentidos produzidos pela narrativa sobre a nação constroem as identidades pela valorização de eventos do passado, que traduzem experiências comuns em termos de valores e normas de comportamento; pela mitificação da tradição, relacionada com práticas de natureza ritual e simbólica, bem como com a originalidade das artes, da literatura, dos usos e costumes populares; pela recorrência a glórias antigas, que conseguem dar sentido à nação; pela tentativa de restauração de identidades históricas, entendidas como eternas e imutáveis⁹. Como se pode depreender, trata-se da construção, segundo Benedict Anderson, de «comunidades imaginadas»¹⁰, cujas especificidades tentam anular a diferença, promulgando a ideia da existência de uma identidade nacional e individual fixa e essencialista.

Quanto à segunda questão, Hall procura problematizar a unidade das culturas nacionais, indagando se a unidade da identidade nacional anula ou subordina a diferença cultural. Para o teórico, a ideia de uma cultura nacional coesa é duvidosa por duas razões: porque a unificação das culturas separadas, que compõem a maioria das nações modernas, foi um processo lento e violento ao longo dos séculos, e devido ao facto de as nações serem compostas por diferentes grupos étnicos e classes sociais na maioria das vezes em litígios abertos¹¹. Por conseguinte, pode-se dizer que pensar as culturas nacionais como unificadas significa pensar o seu dispositivo discursivo que tenta representar a diversidade como unidade. Uma vez que existem profundas divisões e diferenças internas, a unificação só é possível mediante a activação de diferentes formas de poder cultural. Uma destas formas é identificar a expressão da cultura como sendo produto de um único povo ou etnia com características culturais

⁹ Cf. Stuard Hall, *op. cit.*, pp. 50-57.

¹⁰ Benedict Anderson, *Imagined communities*, London, Verbo, 1983.

¹¹ Cf. Stuart Hall, *op. cit.*, p. 60.

partilhadas. No entanto, para Hall, no mundo moderno, a crença que a etnia é uma forma «fundacional» é um mito, porque na Europa Ocidental, por exemplo, não existe nenhuma nação composta por um único povo ou etnia, daí a constatação: «*As nações modernas são, todas, híbridos culturais.*»¹² Conclui, assim, que é impossível defender a ideia de uma identidade cultural única e estável, porque as representações nacionais não conseguem subordinar todas as formas de diferença, de divisões e contradições, o que implica que as identidades culturais surgem poderosamente deslocadas.

É precisamente isto que acontece nos países pós-coloniais: devido à existência de uma grande heterogeneidade de etnias que compõe as comunidades, bem como ao legado da era colonial e à modernização, as identidades individuais apresentam-se híbridas, oscilando entre os valores das culturas nativas e os de origem ocidental. Note-se que, para muitos estudiosos do pós-colonialismo, o conceito de hibridismo, tradicionalmente conotado com a ideia de degenerescência, surge fortemente valorizado quando utilizado para designar a fusão de diferentes tradições culturais. Tome-se como paradigma a teoria de Homi Bhabha, segundo a qual o hibridismo cultural representa uma poderosa fonte criativa, resultado da mistura e da miscigenação das culturas¹³. Esta condição surge como tema subjacente ou primordial nas literaturas africanas de língua portuguesa e em especial nas narrativas de Mia Couto. Nos seus contos e romances, por exemplo, verifica-se uma postura de rejeição categórica da noção essencialista dos sistemas identitários individuais, atitude defendida pelo próprio autor em alguns dos seus textos programáticos, como ilustram as seguintes passagens:

A mais poderosa armadilha é aquela que possui a aparência de uma ferramenta de emancipação. Uma dessas ciladas é a ideia de que nós, seres humanos, possuímos uma identidade essencial: somos o que somos porque estamos geneticamente programados. Ser-se mulher, homem, branco, negro, velho ou criança, ser-se doente ou infeliz, tudo isso surge como condição inscrita no ADN. (...) Esta biologização da identidade é uma capciosa armadilha.

¹² *Idem*, p. 62.

¹³ Cf. Homi K. Bhabha, *op. cit.*, pp. 67-69.

(...) Aquilo que somos não é o simples cumprir de um destino programado nos cromossomas, mas a realização de um ser que se constrói: em trocas com os outros e com a realidade envolvente.¹⁴

A verdade é que não existe ninguém que seja «puro». A nossa espécie humana é toda ela feita de mestiçagens. Há milhões de anos que nos andamos cruzando, trocando genes, traficando valores.¹⁵

Mais ainda, e a propósito do mito das identidades colectivas monolíticas, Mia Couto pronunciou-se nestes termos:

Ninguém sabe exactamente o que é uma comunidade. Ninguém sabe quem faz parte dessa colectividade, que redes familiares ou de linhagem se incluem em cada caso particular. Estamos lidando com um estereótipo que não respeita a diversidade, a especificidade e a complexidade das dinâmicas sociais. Precisamos de reconhecer isto: as comunidades não são homogêneas nem igualitárias.¹⁶

A corroborar as ideias dos excertos transcritos, temos o universo das personagens da ficção narrativa de Mia Couto, cujo campo semântico, na minha opinião,

consegue fornecer a imagem de uma miscigenação cultural devida à presença de grande variedade de raças e respectivos costumes. Trata-se de uma pluralidade étnica existente em Moçambique pós-colonial, concretizada no convívio entre africanos, europeus, árabes, chineses e indianos, sublinhando-se, assim, a ideia da inexistência de uma identidade cultural homogênea.¹⁷

Nesta ordem de ideias, as identidades de quase todas as personagens dos romances do escritor moçambicano apresentam-se fragmentadas, contraditórias e não resolvidas. É o caso, por exemplo, dos assimilados,

¹⁴ Mia Couto, *e se Obama fosse africano? e outras interinvenções*, Lisboa, Caminho, 2009, p. 106.

¹⁵ Mia Couto, *Pensatempos*, Lisboa, Caminho, 2005, p. 89.

¹⁶ *Idem*, p. 139.

¹⁷ Petar Petrov, *O projecto literário de Mia Couto*, Lisboa, CLEPUL (e-book), 2014, p. 78.

divididos entre a cultura africana e a imposta pelos sistemas colonial e pós-colonial após a independência nacional, cuja conduta atesta o seu hibridismo identitário. Os seus imaginários congregam aspectos culturais europeus e tradicionais de procedência africana, e o seu perfil ambivalente desestabiliza os sistemas identitários. É o que se verifica com Isidine Naíta, Ermelindo Mucanga, Vasto Excelêncio e Marta Gimo, em *A Varanda de Frangipani*¹⁸; com todos os membros da família do protagonista de *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*¹⁹; com o velho Bartolomeu e sua esposa na história de *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*²⁰; com Acácio Fernandes, boticário indo-português em *O Outro Pé da Sereia*²¹; com Zakaria Kalash, ex-militar, que participara em três guerras e sempre do lado errado, em *Jesusalém*²².

Outros casos de identidades ambivalentes dignos de referência são: o português Domingos Mourão, um eterno exilado que não consegue romper com o contexto africano, em *A Varanda de Frangipani*; o padre heterodoxo Muhando, que dialoga com Deus e ao mesmo tempo que o reprova, em *O Último Voo do Flamingo*²³; Jesustino Rodrigues, mestiço com sangue de portugueses, africanos e asiáticos, e o Padre Manuel Antunes, que muda de raça e de identidade devido a um prolongado convívio com os cafres, em *O Outro Pé da Sereia*.

De igual modo, a ambivalência identitária de algumas personagens dos romances *Terra Sonâmbula*, *O Último Voo do Flamingo* e *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*, de Mia Couto, manifesta-se quando essas estão sujeitas a pressões de ordem conjuntural. Como tive a oportunidade de escrever sobre o assunto:

A identidade ambivalente revela-se também na actuação de muitas personagens, quando confrontadas com as profundas mudan-

¹⁸ Mia Couto, *A Varanda de Frangipani*, Lisboa, Caminho, 1996.

¹⁹ Mia Couto, *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*, Lisboa, Caminho, 2002.

²⁰ Mia Couto, *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*, Lisboa, Caminho, 2008.

²¹ Mia Couto, *O Outro Pé da Sereia*, Lisboa, Caminho, 2006.

²² Mia Couto, *Jesusalém*, Lisboa, Caminho, 2009.

²³ Mia Couto, *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Caminho, 2000.

ças num Moçambique pós-colonial. Trata-se de processos relacionados com a construção de uma sociedade nova, na qual os figurantes se afirmam com *performance* múltipla, oscilando entre a tradição e a modernidade. Representam identidades em certa medida incoerentes, em processo de evolução, observando as normas de conduta trazidas pelas novas realidades e as impostas pelas tradições de origem autóctone. São identidades de fronteira, desempenhando papéis vários e as suas perspectivas mudam conforme as circunstâncias que enfrentam.²⁴

Trata-se, assim, de caracteres cujo comportamento oscila constantemente entre duas visões do mundo: a ancestral, conotada com a irracionalidade, e a importada, materialista e racional. São uma espécie de *mimicry men* pós-coloniais, com identidades às quais subjaz uma indeterminação que desconstrói fronteiras rígidas, impossibilitando qualquer tipo de binarismo essencialista. Representam sujeitos culturais híbridos, caracterizados por identidades complexas, ao mesmo tempo plurais e parciais, subvertendo, deste modo, purezas originais²⁵.

3. Aspecto importante que me permite aproximar a ficção de Mia Couto ao código literário do pós-modernismo é o que tem a ver com as suas modalidades representativas, com destaque para o realismo mágico que predomina como opção artística na sua obra. Note-se que nas suas diversas concretizações o realismo mágico associa-se ao desenvolvimento da sensibilidade literária multicultural e pós-moderna, uma vez que promulga a incerteza ontológica pelo desrespeito da normatividade das categorias estéticas, mesclando o popular e o erudito. Na sua essência, comporta qualidades transgressoras e subversivas, pela resistência às estruturas monológicas das culturas dominantes e pelo ataque à noção de verdade determinada científica e logicamente. Deste modo, o realismo mágico é uma importante componente do movimento pós-modernista, por causa da sua retórica pluralizante e discursividade heterogénea, funcionando como um contradiscurso, consubstanciado pela

²⁴ Petar Petrov, *op. cit.*, p. 81.

²⁵ Cf. Homi Bhabha, *op. cit.*, pp. 130-132.

troca entre culturas diferentes. Introduce também dimensões carnalizadas, devido ao reverso das categorias do racional e do irracional: o real e o mágico transformam-se mutuamente, contaminam-se e são tratados por igual pela mesma voz narrativa²⁶.

Assim, a ficção de Mia Couto pode ser catalogada como mágico-realista, por causa

da presença de episódios meta-empíricos que, mesmo que não possam ser explicados logicamente, podem ser considerados pilares de um mundo possível e coerente. Neste caso, as componentes racionais e irracionais não são interpretadas como contraditórias, uma vez que se trata da representação do funcionamento de uma comunidade radicalmente diferente da ocidental. Do ponto de vista pragmático, o leitor não questiona a fiabilidade do sujeito de enunciação porque os critérios da lógica cartesiana não se aplicam à cultura da sociedade retratada. Em consequência, o papel do narratário é tentar compreender uma mentalidade que aceita a coexistência entre o natural e o sobrenatural de modo pacífico e harmonioso.²⁷

De um modo geral, o realismo mágico nas narrativas de Mia Couto decorre de duas componentes: da «inscrição de factos absurdos numa rede de detalhes realistas e de referências culturais reais», e da «ausência de conflitualidade entre as componentes empírica e meta-empírica devido à reticência autoral de tecer comentários que explicitem os aspectos insólitos da acção.»²⁸

No entanto, o realismo mágico não é a única modalidade representativa na ficção de Mia Couto, uma vez que as suas narrativas se caracterizam também pela presença de outra dimensão, responsável pelo encanto na recepção da mensagem. Refiro-me à categoria do maravilhoso que, no caso, tem a ver com a exaltação de uma voz autoral na fusão dos dois códigos antinómicos, o realista e o de mistério. Como tive a oportunidade de assinalar:

²⁶ Cf. Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 95, e Wendy B. Faris, *Ordinary enchantments: magical realism and the remystification of narrative*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004, pp. 1-2 e 133-137.

²⁷ Petar Petrov, *op. cit.*, p. 109.

²⁸ *Idem, Ibidem.*

De facto, para a criação da ambiência maravilhosa, o escritor moçambicano privilegia uma cosmovisão poética, assumindo-se como um autor que conta histórias por via da poesia. De um modo geral, na sua ficção encontram-se processos originais de semiótica, tanto no plano estrutural como no da expressão, com destaque para a exploração de ritmos e rimas, de figuras fónicas e musicalidade, sentidos metafóricos e simbólicos.²⁹

No plano estrutural, por exemplo, algumas das narrativas breves de Mia Couto são autênticos «prosopoemas», devido ao lirismo subjacente a certas passagens enigmáticas e ambíguas que evocam acontecimentos ocorridos em tempos remotos e sagrados, aspirando-se, assim, a uma transcendência ligada a mitos e ritos cosmogónicos. Relativamente à linguagem, é de mencionar que, na maioria dos textos de Mia Couto, o leitor é confrontado com passagens poéticas devido, principalmente, a constantes deslocamentos de sentido, alterações de significados, reformulações de categorias habituais e exploração de recursos estilísticos criadores de polissemias. A força sugestiva da sua linguagem tem a ver também com a criação linguística que desafia a imaginação e encanta do ponto de vista estético. Mais concretamente, trata-se do recurso ao neologismo, estratégia largamente explorada por Mia Couto, cuja essência não se esgota num sistema de significados fechados e definitivos, porque agrega novas densidades, a evidenciar a dimensão poética da sua ficção. Assim, a união da prosa com a poesia funciona como característica pós-moderna, uma vez que subverte a compartimentação rígida dos géneros literários.

Por fim, e ainda no domínio da sintaxe narrativa, merece destaque a influência da oratura, responsável pelo cariz popular do projecto literário de Mia Couto. Neste domínio, a sua escrita enquadra os sentidos culturais da oralidade africana numa textualidade que explora o sistema literário em língua portuguesa. A estrutura que daí resulta baseia-se numa relação intertextual entre processos de uma tradição e das técnicas das narrativas eruditas nas suas variantes de conto e romance. É o próprio autor que afirma ter chegado à «possibilidade da escrita (...) pelo lado da oralidade» e explica:

²⁹ *Idem*, p. 114.

Eu vivo num país onde os contadores de histórias têm uma grande importância. Nessas zonas rurais eles são, de fato, os grandes defensores, os grandes reprodutores dessa via antiga dos valores rurais. Os contadores de histórias têm um sistema muito ritualizado de narrar, o que é uma cerimônia muito complicada, com interdições: não se pode contar histórias de dia porque senão fica careca, tem que se contar histórias de noite. E dos rituais, uma das normas é que o contador de histórias nunca se intitule ele próprio de criador; ele está reproduzindo a palavra divina dos antepassados.³⁰

Fortemente influenciada pelas narrativas africanas, a ficção de Mia Couto é resultado de um processo de apropriação de procedimentos da tradição oral em géneros literários já canonizados. As suas opções de escrita evidenciam diferenças significativas relativamente às estratégias adoptadas por prosadores que recorrem às chamadas formas eruditas. As diferenças têm a ver com um discurso que demonstra a convivência de heranças da cultura autóctone com registos literários da esfera da modernidade. Prova disto é o uso indiscriminado que o escritor faz dos vocábulos «conto» e «estória» nos subtítulos, nas epígrafes e no próprio *corpus* textual dos seus livros de narrativas breves intitulados *Vozes Anoitecidas*³¹ e *Estórias Abensonhadas*³². Trata-se de uma aparente redundância, todavia, as duas palavras não devem ser interpretadas como sinónimas. Isto devido a uma intenção autoral: procurando evidenciar o carácter híbrido da sua escrita, Mia Couto destaca o possível convívio do subgénero do conto de tipo ocidental com a estória, narrativa conotada com a tradição oral africana.

Estratégia típica da matriz cultural africana é também a activação de certos *incipits* que comprovam a opção de Mia Couto em respeitar a herança da oralidade africana. Trata-se de frases que tentam recriar as vozes dos contadores de histórias no sentido de captar a atenção do leitor virtual. Deste modo, as fórmulas iniciais instituem a oralização do narrado e simulam o modo de relacionamento *griot* / espectador / ouvinte.

³⁰ Mia Couto, «Nas pegadas de Rosa», *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, 2º semestre, 1988, p. 13.

³¹ Mia Couto, *Vozes Anoitecidas*, Lisboa, Caminho, 1987.

³² Mia Couto, *Estórias Abensonhadas*, Lisboa, Caminho, 1994.

São exemplos desse propósito as aberturas de vários contos das colectâneas *Estórias Abensonhadas*, *Contos do Nascer da Terra*³³, *Na Berma de Nenhuma Estrada e Outros Contos*³⁴ e *O Fio das Missangas*³⁵.

Outro exemplo de dívida para com a oratura é a focalização narrativa, uma vez que a maioria das histórias dos contos das colectâneas referidas é mediatizada exclusivamente por enunciadores na primeira pessoa que se assemelham, nos seus papéis, aos contadores de narrativas tradicionais, ou seja, tentam imitar o *griot* africano. Este facto sublinha a presença de modelos tradicionais da arte popular, veiculadores de atitudes mentais características de uma cultura ancestral, porque os diferentes sujeitos de enunciação estão sempre a recontar histórias ouvidas, para além das presenciadas, com toda a *performance* obrigatória na transmissão de um saber por via oral.

A influência da oralidade no projecto literário de Mia Couto evidencia-se igualmente no aproveitamento / simulação do discurso aforístico, concretizado em ditos, provérbios e citações, que assentam num saber tradicional. Representam expressões de verdades incontestáveis, cuja carga semântica abstracta remete para um saber colectivo. Ilustrativo disto é o desempenho de protagonistas e enunciadores de quase todas as narrativas breves e romanceadas de Mia Couto que, como os *griots* africanos, criam fórmulas gnómicas que fecundam a escrita pela oralidade.

Deste modo, do ponto de vista representativo, é possível falar-se de uma proposta de construção de um novo cânone, uma poética híbrida, onde se cruzam estéticas de diversas origens, prova de uma complexificação genológica e estilística que se coaduna com a pluralidade discursiva do pós-modernismo.

4. Relativamente aos desígnios pragmáticos do projecto literário de Mia Couto, há um aspecto de capital importância que tem a ver com o ideário pós-modernista. Trata-se de uma manifesta indefinição no plano

³³ Mia Couto, *Contos do Nascer da Terra*, Lisboa, Caminho, 1997.

³⁴ Mia Couto, *Na Berma de Nenhuma Estrada e Outros Contos*, Lisboa, Caminho, 2001.

³⁵ Mia Couto, *O Fio das Missangas*, Lisboa, Caminho, 2004.

da informação ideológica, relacionada, no caso, com a valorização da cultura tradicional, tema fundamental na sua produção literária. A intromissão do imaginário ancestral, por exemplo, consubstancia um realismo animista, onde a procura de um ajustamento simbólico se reveste de paradoxos aparentemente inconciliáveis. A dimensão mítico-mágica, emigrada das cosmogonias africanas, é um dos factores decisivos no confronto do mundo tradicional com o mundo moderno. Neste litígio, o olhar urbano é assumido como fonte de desgraças, o que orienta para uma ambiguidade ideológica quanto à resolução dos problemas tematizados. Detecta-se, neste âmbito, uma oscilação entre a recuperação de uma mundividência de raiz tradicional, assumida como premissa para uma existência mais justa e harmoniosa, e a aceitação, com evidentes reservas, de soluções racionalistas e materialistas para as questões levantadas.

Assinale-se, quanto a isto, que face à tentativa de emancipação da herança cultural africana, surgem, na ficção de Mia Couto, vozes de personagens e enunciadores em manifesta oposição a esta perspectiva. Isto está patente na dúvida que assola alguns dos seus protagonistas quanto à veracidade e à validade das profecias dos anciãos, bem como a problematização de certas crenças, segundo as quais os vivos estão condicionados a proceder em função dos desejos dos seus progenitores. Por outro lado, em alguns contos e romances, narradores e personagens sublinham que não há hipótese de diálogo entre negros de duas comunidades, advertindo, assim, para a existência de uma segregação motivada por razões tribais. Em outros, a maioria dos figurantes debate-se com diferentes alternativas, em consequência das mudanças em curso, e, não conseguindo explicar o que quer que seja, refugia-se num mundo de crenças e mitos, em evidente procura de equilíbrios perdidos. É de observar, neste caso, que o apego a um universo perfeito, harmonizado com os antigos valores, pode funcionar também como entrave ao progresso, uma vez que o obscurantismo, típico de uma visão ancestral, dificilmente trará um bem-estar social. Por conseguinte, a inclinação para uma ideologia deste tipo, apresenta-se dúbia, porque pode suscitar interpretações diversas, uma das quais é sinal de impotência de se controlar o presente, procurando-se, assim, uma evasão no passado e uma

explicação irracional para o desenvolvimento da sociedade moçambicana³⁶.

Face ao exposto, posso concluir que

(...) na ficção de Mia Couto a ambiguidade, do ponto de vista ideológico, tem a ver, por um lado, com a ideia de que o desmoronar da sociedade está ligado ao desrespeito pela cultura pré-colonial, chamando-se a atenção para um sistema em fase de anulação e, por outro, com uma consciência crítica acerca dos valores tradicionais, cuja defesa intransigente é encarada como inconsequente, porque o seu carácter conservador não consegue responder às necessidades de desenvolvimento da nova sociedade (...). Está-se perante um verdadeiro dilema relacionado com a dificuldade que o moçambicano tem em assumir a africanidade na modernidade. Por isto, activa-se um discurso ambíguo: umas vezes aquele recorre à tradição e outras não sabe o lugar que nela pode ocupar. Como se pode depreender, levanta-se um problema crucial: o da impossibilidade de se assumirem raízes, ligando-as dialecticamente à situação pós-colonial (cf. Couto 2002).³⁷

É precisamente esta relativização de valores que me permite defender a ideia de uma atitude pós-moderna subjacente ao projecto literário de Mia Couto no que diz respeito à sua ficção.

³⁶ Cf. Petar Petrov, *op. cit.*, p. 93.

³⁷ Petar Petrov, «O universo romanesco de Mia Couto», in *Cinco Povos, Cinco Nações, Estudos de Literaturas Africanas*, Lisboa, Novo Imbondeiro, 2007, pp. 679-680.

A ESCRITA CINEMATOGRÁFICA EM *JOGOS DE AZAR*, DE JOSÉ CARDOSO PIRES¹

1. Na contemporaneidade, o que se verifica é a proliferação de novas práticas estéticas que evidenciam inter-relações entre diferentes géneros artísticos. Trata-se de correspondências semióticas entre modalidades discursivas que partilham matérias de expressão comum e cujo estudo se inscreve no domínio da disciplina de Literatura Comparada. Tradicionalmente, o comparatismo literário restringia-se à investigação de aspectos relacionados com temas, mitos e motivos, fontes e influências, imagologia e fortuna, baseados no método histórico-filológico, que dominou o cenário académico europeu até meados do século XX. No entanto, a partir dos anos 60 do século passado, novos paradigmas surgiram na sequência de propostas teóricas que abriram caminho para abordagens interdisciplinares, procurando estabelecer relações entre o artefacto artístico verbal e outras áreas do saber, bem como com as artes em geral. É o que se verifica com as pesquisas no domínio das inter-artes, cujo objectivo é aproximar especificidades de uma obra literária com características estéticas de manifestações artísticas de outra natureza. Aliás, a necessidade de se estabelecer diálogo entre a literatura e outras modalidades de expressão remonta aos tratados de filósofos gregos alguns séculos antes da Era Cristã. Recorde-se tão só a poesia efrástica, que consistia em narrar feitos de figuras mitológicas ou descrever pinturas ou esculturas. A sua fortuna atravessou incólume a Idade Média, toda a Época Clássica, bem como o Parnasianismo, o Futurismo e

¹ Estudo publicado no volume *La spugna è la mia anima: omaggio a Piero Ceccucci*, organização Michela Graziani *et al.*, Firenze, Firenze University Press, 2016.

o Modernismo. Outro caso tem a ver com as relações entre a poesia e a música, cujo intercâmbio se concretizou nalgumas produções líricas da Grécia Antiga, nas cantigas trovadorescas da Península Ibérica, no madrigal e na cantata durante o Renascimento e o Barroco. Para além da lírica, a associação entre literatura e música surge em alguns géneros dramáticos e espectáculos cénicos, como o melodrama, o drama lírico e a ópera, entre outros.

No que diz respeito às relações entre a literatura e o cinema, é somente nos últimos 60 anos que algumas teorias do cinema e análises filmicas, seguindo metodologias de âmbito semiológico, estruturalista e narratológico, permitirão o estabelecimento de analogias entre a sétima arte e determinados géneros literários. De um modo geral, os vários estudos apontam para uma homologia primordial: a chamada narratividade, uma vez que o romance, a novela ou o conto, por exemplo, partilham com o cinema narrativo ou ficcional características comuns. Estas circunscrevem-se à capacidade de estruturação de uma história, da responsabilidade de uma instância enunciativa, com acções e personagens situadas em determinado tempo e espaço. Assim, as afinidades inter-estéticas ou a troca mútua de influências entre os dois discursos artísticos fundamentam-se na sequencialidade e na temporalidade da narratividade que ambas possuem. Por sequencialidade deve entender-se a sucessão de eventos, não necessariamente linear ou por encadeamento, mas como sequência de acontecimentos que sofrem transformação. Quanto à temporalidade, tanto na narrativa literária como na narrativa filmica, existe uma dupla dimensão temporal: os chamados tempo da história e tempo do discurso, cujo desfasamento implica velocidades e ritmos variados na representação da mensagem².

Desde o nascimento da sétima arte e até à presente data, as relações entre as duas linguagens verificam-se no plano da intersecção criativa de formas e conteúdos. Numa primeira fase, foram os cineastas que se interessaram pela literatura, procurando determinados modelos narrativos como fonte de inspiração artística. Tome-se, como exemplo, a

² Cf. Maria do Rosário Leitão Lupi Bello, *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica. O Caso de Amor de Perdição*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / FCT, 2005, pp. 71 ss.

montagem introduzida por David Griffith no cinema, cuja especificidade, segundo Serguei Eisenstein, se deve à estratégia de acção paralela utilizada por Charles Dickens nos seus romances³. Outro tipo de influência do texto literário narrativo sobre o cinema é o facto de muitos escritores, desde a antiguidade, terem estruturado os seus relatos em função do olhar do enunciador, técnica própria da linguagem do cinema. Trata-se de uma ideia relacionada com a existência, antes do surgimento da sétima arte, de modalidades representativas com características cinematográficas, chamadas de pré-cinema ou cinema *avant la lettre*, nas quais a visualização do narrado desempenha um papel importante. Por outro lado, desde o início do século XX, o interesse ou o fascínio pela literatura tem-se concretizado também em adaptações cinematográficas, sobretudo de obras de índole narrativa e dramática, tanto da literatura clássica universal como de textos contemporâneos.

2. Se a adaptação de obras literárias ao cinema conta com um historial de mais de cem anos, a influência do cinema sobre a literatura é um fenómeno mais recente. Isto porque a concepção elitista da literatura condicionou uma transformação progressiva das relações que os autores mantinham com a imagem cinematográfica. De qualquer modo, os primeiros sinais do interesse pelo cinema por parte dos escritores foram algumas adaptações de filmes a romances, a publicação de guiões em forma de livros e a produção dos chamados «cine-romances» ou «livros-câmara», construídos em conformidade com a gramática do cinema.

No entanto, particularmente relevante é a contaminação de textos narrativos literários por técnicas compositivas próprias da sétima arte. O primeiro estudo digno de relevo sobre o assunto é *L'âge du roman américain*⁴, de Claude-Edmonde Magny, no qual a análise das convergências entre romance e cinema se fundamenta na ideia de ambas as artes serem visuais. Assim, na perspectiva da ensaísta, o romance «mostra», como

³ Cf. Abílio Hernandez Cardoso, «Cinema e Literatura», in AAVV, *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa – São Paulo, Ed. Verbo, vol. 1, 1995, p. 1148.

⁴ Claude-Edmonde Magny, *L'âge du roman américain*, Paris, Éditions du Seuil, 1948.

aliás acontece com algumas das narrativas romanceadas da autoria de José Cardoso Pires, pressuposto defendido por Maria Lúcia Lepecki, no seu livro *Ideologia e Imaginário. Ensaio sobre José Cardoso Pires*. Na sua perspectiva: «No romance que mostra, o leitor empatiza com o narrado, da empatia nascendo o trânsito para o interior do objecto representado.»⁵ E explicita:

(...) deve admitir-se, textos há onde o visual predomina (...), originando-se daí um pacto de leitura que conduz o leitor (aparentemente) para *dentro* do objecto representado fazendo-o sentir personagem e acção como *reais* no sentido de *reproduções* do mundo real. (...) Passa-se isto, de um modo geral, em narrativas onde o *efeito de real* se aproxima do paradigma balzaquiano.⁶

Como se pode inferir, trata-se de romances cuja informação diegética é mostrada e não explicada; os textos são, nas palavras de Maria Lúcia Lepecki, de uma «aparência cristalina», criando um efeito de «translucidez.»⁷ É o que se verifica com o romance neo-realista, cuja técnica expressiva deve muito à linguagem icónica do cinema, caracterizando-se pela ausência de certos traços discursivos da narrativa literária, como as descrições e as digressões. A corroborar esta ideia, recorde-se o teor do capítulo «Aspectos cinematográficos no neo-realismo português», do livro de Baptista-Bastos *O Filme e o Realismo*, no qual se pode ler que o efeito cinematográfico da escrita neo-realista tem a ver com a «exclusão do *descritivo*»⁸, ou seja, com a «expurgação do acessório.»⁹

Regressando ao livro da estudiosa francesa Claude-Edmonde Magny, da sua leitura deduz-se que a influência do cinema na narrativa literária se manifesta em dois domínios: no da perspectivação ou «mostração»¹⁰, caracterizada por uma pretensa objectividade, e na adopção de técnicas

⁵ Maria Lúcia Lepecki, *Ideologia e Imaginário. Ensaio sobre José Cardoso Pires*, Lisboa, Moraes Editores, 1977, p. 24.

⁶ *Idem*, p. 23.

⁷ *Idem*, p. 26.

⁸ Baptista-Bastos, «Aspectos cinematográficos no neo-realismo português», in Baptista-Bastos, *O Filme e o Realismo*, Porto, Editora Nova Crítica, 1979, p. 111.

⁹ *Idem*, p. 126.

¹⁰ André Gaudreault e François Jost, *Le Récit Filmique*, Paris, Nathan, 1990.

do domínio da «narração»¹¹, relacionadas com a montagem. A objectividade, por exemplo, rejeita as análises psicológicas e introspectivas das personagens em prol de uma visão neutra, instituindo a chamada focalização externa. Neste caso, o papel do narrador assemelha-se ao da câmara cinematográfica porque se limita a fixar imparcialmente, sem comentários, cenários, personagens em acção e a sua *performance* verbal. Trata-se da técnica do *showing*, de índole *behaviourista*, cuja retórica minimalista deixa a cargo do leitor a interpretação do representado.

É exactamente isto que acontece com as narrativas breves dos dois livros de José Cardoso Pires, *Os Caminheiros e Outros Contos* e *Histórias de Amor*, reunidas e publicadas com o título *Jogos de Azar*, numa primeira edição em 1963. Nos contos da 5ª edição da colectânea¹², a partir da qual é feita a presente análise, a «pretensa objectividade» é conseguida mediante a activação das seguintes técnicas: dinamismo incutido pela narração, distanciamento narrativo, dramatização do relato, presentificação do representado e recurso a procedimentos de natureza icónica.

No que diz respeito ao primeiro aspecto, a aposta nos núcleos diagéticos em detrimento das catálises denuncia uma manifesta influência de procedimentos cinematográficos. A ideia é defendida também por Baptista-Bastos, quando considera que o realismo da obra do escritor português demonstra «uma acentuada raiz de narração cinematográfica»¹³, devido «à economia de processos que sobrevaloriza a acção como desígnio fundamental.»¹⁴ Explicitando:

(...) verifique-se que, nas «Histórias de Amor», a acção nunca é pressuposta, mas directa, e a análise intimista de algumas das personagens das novelas é feita através daquilo que elas pensam, pensamentos não estáticos, mas móveis, porque aclaram as condições de existência dos heróis. Cardoso Pires utiliza, nestes casos, a acção paralela, pois, segundo ele próprio afirmou, ao autor destas linhas, reconhece, nesse e noutros processos cinematográficos, o

¹¹ *Idem*.

¹² José Cardoso Pires, *Jogos de Azar*, Lisboa, Edições «O Jornal», 1985. Todas as citações com respectivas páginas são da edição de 1985.

¹³ Baptista Bastos, *op. cit.*, p. 120.

¹⁴ *Idem*, p. 121.

veículo ideal para a obtenção de um efeito espaço-tempo que dá origem a uma expurgação descritiva.¹⁵

Quanto ao distanciamento narrativo, este concretiza-se na caracterização indirecta das personagens, cujo campo semântico se define a partir dos seus comportamentos. Trata-se de uma modalidade de perspectivação adstrita à apresentação de aspectos exteriores dos actantes, como a sua aparência física, determinados gestos e acções, patenteando-se, deste modo, uma intencional limitação de conhecimentos. A objectividade, neste caso, decorre da ausência de esclarecimentos acerca da interioridade das personagens, das suas motivações subjectivas, sentimentos e pensamentos, estratégia que evidencia uma atitude desapaixonada no retrato do representado. Deste modo, o enunciador, focalizando externamente os eventos, assemelha-se a uma câmara, porque incute a ideia de que só consegue ver o que um hipotético espectador veria no ecrã do cinema¹⁶. Considerem-se, a este propósito, os seguintes excertos das narrativas «Carta a Garcia» e «Ritual dos Pequenos Vampiros»:

Só o detido do meio seguia de cabeça coberta, e tão encafuado levava o bivaque que lhe escondia as feições. Restava-lhe, quanto muito, um bigode negro espalmado entre as abas levantadas do capote, a saltar de ombro para ombro dos outros dois presos, com os balanços da carruagem. (p. 18)

Calados, a passo respeitoso, entraram no quarto. Eram três visitantes discretos que, na aparência, evitavam observar em redor, ignorando a pobreza da casa e a velha que os espiava, e todos eles pareciam meditar diante do corpo estendido no leito de ferro na posição sacramental. (p. 159)

Simas Anjo não respondeu. O rosto cinzento, de crioulo escuro, o cabelo esticado e a luzir de brilhantina, todo ele, em suma, parecia assombrado diante da presença de dois indivíduos agachados ao fundo do quarto. (p. 161)

A técnica do *showing* manifesta-se também na apresentação de determinados espaços, quando o enunciador, adoptando novamente um

¹⁵ *Idem, Ibidem.*

¹⁶ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, (1987), *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina, 1987, p. 162.

ponto de vista externo, se limita a referir traços materialmente observáveis, como se pode deduzir da descrição do interior do quarto de uma das personagens, em «Ritual dos Pequenos Vampiros», e da paisagem no *incipit* do conto «Estrada 43»:

(...) o bacio cheio de pontas e cinzas de tabaco, as cautelas de pe-nhor e as facturas de compras e prestações espalhadas pelo travesseiro, o pilão de pedra escura, a um canto. Dos lados corriam as paredes bolorentas, com chagas de humidade e marcas de sangue de percevejos aninhados na enxerga ou talvez mesmo no tabique podre, sob o estuque. E, rodeado de tudo isto, Simas Anjo, realmente de unhas envernizadas, em camisa de seda e gravata estampada. (p. 159)

Com os calores danados do Verão a charneca agoniza assim. A terra fende, crestada, das brechas estoiram, aqui e ali, hastes de junco com bandeiras de lodo penduradas. Os charcos soltam o derradeiro suspiro e imediatamente nuvens de mosquitos salpicam o céu e erram pela planície. (pp. 187-188)

A visualização do narrado, ou a chamada «ocularização»¹⁷ do representado nas narrativas cardoseanas, cuja potencialidade deve muito à perspectiva cinematográfica, resulta de outra estratégia relacionada com o ponto de vista. Refiro-me à focalização interna, circunscrita a uma ou várias personagens, que se articula com a focalização externa adoptada pelo narrador. Neste caso, o enunciador partilha do foco narrativo do(s) actante(s), uma vez que este se apresenta predominantemente objectivo no esboço de personagens e acções. A título exemplificativo, transcrevo dois excertos dos contos «Amanhã, Se Deus Quiser» e «Ritual dos Pequenos Vampiros»: o primeiro, ilustrativo de uma focalização interna fixa, centrada numa personagem; o segundo, a denotar a chamada focalização interna múltipla, cabendo a visão a um grupo de personagens da história:

Embora o médico a tivesse avisado de que nunca, mas nunca, deveria trabalhar ao serão, ela lá estava toda dobrada sobre a máquina de costura, chorando cada vez mais dos olhos. (...) A pouco

¹⁷ André Gaudreault e François Jost, *op. cit.*

e pouco ia descaindo a cabeça, a princípio debruçada e por fim estendida sobre o tampo da máquina de costura, e pedalando sempre pela noite além. Naquela posição, tão atenta e silenciosa, a minha irmã parecia escutar uma longa e amarga conversa que a agulha lhe ia ditando ao ouvido enquanto o tecido — áspero cotim de militares — passava por entre elas as duas, mulher e máquina, regado de lágrimas a todo o cumprimento. (pp. 47-48)

A porta abriu-se. Diante deles revelou-se uma figura de mulher (...) espalmada contra a ombreira a dar-lhes passagem. Já dentro de casa, viram-na deslizar mansamente, correr o trinco e ficar colada à parede do corredor como uma sombra, tosca, escorrida pela luz suja que vinha da bandeira da porta em frente. (p. 158)

A ausência da chamada caracterização directa trai igualmente uma atitude autoral de valorização de uma representação dramática dos eventos diegéticos. Trata-se da activação do discurso directo, em cenas dialogadas, nas quais a voz narrativa cabe exclusivamente às personagens. Como assinala Baptista Bastos: «José Cardoso Pires utiliza o diálogo (...) como plataforma de ligação com a imagem, preferindo, a um artifício de palavras descritivas, as falas das personagens como elemento fundamentalmente narrativo.»¹⁸ A estratégia em causa representa a tentativa de se instaurar a coincidência entre o tempo da história e o tempo do discurso, semelhante à coincidência entre a duração do tempo da diegese e do tempo da narrativa, isocronia tipicamente cinematográfica. Assim, dos nove contos que compõem a antologia *Jogos de Azar*, quatro são predominantemente estruturados em forma de diálogo, nomeadamente «Carta a Garcia», «Os Caminheiros», «*Week-end*» e «A Semente Cresce Oculta». Nos restantes, as cenas dialogadas ocupam entre cinquenta e setenta por cento do relato, facto que evidencia uma propositada ocultação do responsável pela narração. Mais ainda, a objectividade, relacionada com a caracterização indirecta das personagens, é conseguida também pela activação dos sociolectos dos actantes, cujos níveis fornecem informações precisas acerca do seu estatuto social. A título de exemplo, recordo a *performance* linguística das personagens das narrativas «Os Caminheiros» e «Ritual dos Pequenos Vampiros»: na primeira,

¹⁸ Baptista-Bastos, *op. cit.*, p. 124.

o tema tem a ver com a venda de um cego (cujo ganha-pão é cantar nas ruas da cidade) pelo seu guia a um outro pretendente a explorar o negócio da mendicância; na segunda, o enredo resume-se a um «ritual» de violação de uma menor de quinze anos por quatro jovens «vampiros», motivado pelo propósito de livrar um deles da responsabilidade da sua relação anterior com a rapariga. No que diz respeito ao primeiro conto, a vinculação social do cego e do seu guia explicita-se na linguagem que utilizam, reveladora da sua situação de desfavorecidos. A coloquialidade de expressões, como «se esse meu compadre se esteve borrifando e foi lá para a cidade ou para o raio que o parta» (p. 68), «se tu visses uma cobra e um cobrão na brincadeira, até te mijavas» (p. 70), «está um calor de assar rolas» (p. 74), «forte sou eu e vi-me à brocha com a caminhada de hoje» (p. 79), etc., mostra que se trata de indivíduos pertencentes aos baixos escalões da hierarquia social. Quanto aos «vampiros», o seu desempenho linguístico indicia tratar-se de gente irresponsável e sem escrúpulos, perseguindo a afirmação pela força e pela exibição do seu machismo. Vejam-se, a este respeito, as expressões para referir o ritual planeado, como «dar expediente à miúda» (p. 165) ou «pôr a miúda mansa» (p. 166) e justificativas da atitude do grupo em termos de «as miúdas aguentam o que for preciso e ainda choram por mais» (p. 163). Acrescente-se o vocabulário de um dos violadores, a revelar o seu total desrespeito pelo ser humano, quando trata os seus companheiros por «calhordas», «catanos», «malandrecos», «jibóias» e «cabritos.»¹⁹

A influência da mostraçãõ fílmica na narrativa literária verifica-se também na opção, por parte do escritor, de apresentar a sua história no presente do indicativo, dispensando a utilização de deícticos. Esta atitude tem a ver com a especificidade da instância temporal do cinema, restrita ao presente devido à natureza icónico-mostrativa da sétima arte. Intensifica-se, neste caso, o efeito de realidade do texto verbal, uma vez que a perspectiva temporal do representado se assemelha à das imagens cinematográficas, cuja especificidade dá impressão de se estar a assistir «em directo» ao desenrolar dos eventos da diegese. Exemplo significativo é o enredo do conto «A Semente Cresce Oculta», estruturado na

¹⁹ Cf. Petar Petrov, *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*, Lisboa, Difel, 2000, p. 120 e p. 143.

íntegra pelo recurso da estratégia de presentificação de todas as acções:

Ergue a cabeça da almofada e o leito range. (...)

A outra ajeita-se no banco. (...)

Apoiada nos cotovelos, a rapariga entorna um olhar enfadado a toda a volta: à cama com roupa lavada de fresco, à chuva nas vidraças, ao vulto que está aninhado no mocho, desfiando o rosário. (...)

A velha cabeceia bruscamente, mas logo se recompõe (...)

O grito desorienta-a, o terço escorrega-lhe dos dedos e espalha-se pelo sobrado. Ainda a levantar-se, taceia o chão a procurá-lo. (pp. 223-224)

Por fim, a influência fílmica de âmbito icónico nas narrativas breves de José Cardoso Pires concretiza-se na exploração das potencialidades das oposições campo / fora de campo e luz / sombra. Por campo deve entender-se o espaço visível no quadro do ecrã, enquanto o fora de campo pode ser definido, segundo Abílio Hernandez Cardoso, como «um espaço diegético implícito que inclui tudo aquilo que para o espectador está fora do ecrã, mas que é visível ou audível para as personagens do filme ou é aludido pela acção fílmica.»²⁰ Relativamente às narrativas breves da colectânea *Jogos de Azar*, merece referência a activação da chamada *voz off*, situada algures fora do campo, e relacionando-se com a visualização do representado dentro do campo, como se verifica nas seguintes passagens dos contos «Carta a Garcia», «Ritual dos Pequenos Vampiros» e «*Week-end*»:

Para se equilibrarem melhor, os homens da escolta seguiam agarados ao cano das armas, as coronhas bem fincadas no chão. Amparavam a cabeça nos braços tensos, mas quando o sono os começava a tomar e os pulsos cediam ao peso do tronco, a coronha das carabinas resvalava pelo pavimento e acertava num dos capacetes de aço espalhados aos pés dos soldados. Então alguém dizia: «Parece que está vivo, pá.» (pp. 16-17)

²⁰ *Apud* Sérgio Paulo Guimarães de Sousa, *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura*, Braga, Universidade do Minho / Centro de Estudos Humanísticos, 2001, p. 170.

Agora somente os distinguia pelas vozes, Heliodoro cheio de desprezo («Seu otário. Você é que não soube trabalhar a mulher»), Oliveira saltitando diante do Mudo a exhibir o peito riscado de unhas: («Tudo raça, a raça da gaja é que fez isto cá ao rapaz») e por essas vozes percebeu que também eles tinham interrompido a marcha, que o esperavam certamente. (p. 183)

Ela concordou com um aceno. Largou-o, cada qual na sua ilha de silêncio, ouvindo os ruídos da rua, os pregões dos mariscos frescos para a boa cerveja, a música da rádio que vinha da esplanada na pequena praça, às vezes um fado, às vezes um *blue*, ou ainda o vendedor ambulante de sorvetes, o rapaz dos caramelos, anunciando cada cor seu paladar. (p. 215)

Por seu lado, e ainda no âmbito da mostraçã, o jogo da oposiçã luz / sombra, característica essencial da estétca cinematográfica, substanciada na «manipulaçã artificial e subtil da luz e do sombreado, na procura de efeitos ópticos conducentes a uma determinada representaçã do real»²¹, também está presente nas narrativas cardoseanas, como comprovam os seguintes excertos dos contos «Amanhã, Se Deus Quiser», «Dom Quixote, as Velhas Viúvas e a Rapariga dos Fósforos» e «Ritual dos Pequenos Vampiros»:

O resto da sala ficava então nas trevas. Distinguiam-se vultos de móveis, paredes, vidraças cruzadas e tiras de papel (...) e, a um canto, boiando numa ilha de luz, a minha irmã à máquina. (p. 48)

Alguém sacudiu uma caixa de fósforos (...), Rasgou-se então uma chama repentina e ficámos encadeados à entrada do quarto, diante de um candeeiro a petróleo (...). Alguém, um vulto a tremular com uma chama na mão. E pouco a pouco, conforme íamos dominando as trevas, revelou-se-nos uma velha sentada nas ruínas duma cama de dossel, no lugar mais distante da habitaçã. (p. 101)

Voou sobre ele uma rajada de luz. O lampião balouçava ao vento, apanhando-o naquele instante com a cara suja de lama a içar-se na plataforma do apeedeiro. (p. 181)

²¹ Cf. Sérgio Paulo Guimarães de Sousa, *op. cit.*, p. 174.

3. Relacionadas com a referida técnica, ou seja, com a mostração no cinema, são igualmente as analogias literárias com a tessitura fílmica que têm a ver com a narração, circunscrita à actividade da montagem. Do ponto de vista técnico, a montagem consiste na justaposição das sequências narrativas, sintagmas ou planos do filme ao longo de um eixo espaço-temporal. De um modo geral, praticam-se dois tipos de montagens: a que aposta na continuidade e na sutura, cuja função é manifestamente narrativa, e a que desmonta esta função, mediante a activação de descontinuidades e rupturas, procurando produzir determinados sentidos²².

No que diz respeito ao primeiro tipo, trata-se da chamada montagem «linear» ou «analítica», praticada por alguns cineastas durante o período clássico do cinema e também na actualidade, e cujo propósito é neutralizar o real, ou seja, reforçar o seu efeito, mediante estratégias de ligação. Pretende-se, deste modo, assegurar a invisibilidade da montagem, fornecendo-se a ilusão de uma fluência discursiva pela ocultação do trabalho do montador, quer dizer, das marcas de enunciação. O caso-limite é a «montagem proibida» ou «interditada», defendida por André Bazin²³, postulado ideológico baseado na ideia de transparência, continuidade e homogeneidade do relato fílmico, conseguida por recursos formais e diegéticos, como o plano-sequência e a profundidade de campo. Na sequência deste propósito, são de destacar também as figuras de *raccord*, concebidas no sentido de evitar a fricção entre os planos, garantindo a minimização da sua fragmentação e descontinuidade, que podem ser sintetizadas nas seguintes modalidades principais: sobre um olhar, de movimento, no gesto e no eixo²⁴. Para além do *raccord*, o efeito de sutura é conseguido igualmente pelas seguintes estratégias de ligação: corte simples, passagem directa de um plano para outro e fusão, nas suas formas de fecho em fundido e início em fundido²⁵.

²² Jacques Aumont *et al.*, *A Estética do Filme*, trad. Marina Appenzeller, Campinas, Papirus Editora, 2011, pp. 53 ss.

²³ André Bazin, *Qu'est-ce que le Cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 1985.

²⁴ Cf. Jacques Aumont *et al.*, *op. cit.*, p. 77.

²⁵ Cf. João Mário Grilo, *As Lições do Cinema — Manual de Filmologia*, Lisboa, Edições Colibri / Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010, p. 17.

Relativamente aos contos de José Cardoso Pires, a influência da gramática do cinema no domínio da narração exerce-se principalmente na adopção da montagem «analítica» ou «linear», com a sucessão de cenas dispostas numa ordem de causa e efeito por encadeamento, assegurando-se, assim, uma continuidade diegética. As figuras de ligação ou sutura mais praticadas pelo escritor português são a passagem directa de um plano para outro, mediante a profundidade de campo e do *raccord* pelo olhar, como atestam as seguintes passagens dos contos «Carta a Garcia» e «Ritual dos Pequenos Vampiros»:

O cabo fez a pergunta e estendeu o cigarro a pedir lume. Pegou-lhe primeiro com a mão direita, mas apressou-se logo a passá-lo para a esquerda, de modo a poder empunhar a espingarda com a outra mão em caso de necessidade. Da ponta de lá da carruagem, o revisor não lhe perdeu o gesto. (p. 21)

Apinhados na passagem estreita, os três amigos apenas viam parte do compartimento em frente: um pedaço de cama, dois sapatos de camurça a prumo sobre a coberta e os vincos dumas calças apontadas para o ar como dois gumes. (p. 159)

Das restantes montagens praticadas pelos cineastas, como a «materialista» ou «ideológica», defendida por Serguei Eisenstein, a do chamado «cinema-verdade» ou «cinema-olho», introduzida por Dziga Vertov, a montagem «alternada», com a apresentação de acções que decorrem em simultâneo em locais diferentes²⁶, a «invertida» e a «paralela»²⁷, somente as duas últimas se encontram na escrita dos contos de José Cardoso Pires. A «invertida», por exemplo, que consiste na suspensão da ordem cronológica dos eventos, mediante as técnicas de *flash-back* e *flash-forward*, tem a ver com o enredo de «Dom Quixote, as Velhas Viúvas e a Rapariga dos Fósforos», que se apresenta dividido em quatro partes: na primeira, o narrador, na primeira pessoa, recorda, em forma de analepse, a relação estabelecida com a protagonista do conto, a «Ra-

²⁶ Cf. Marie-Thérèse Journot, *Vocabulário de Cinema*, trad. Pedro Elói Duarte, Lisboa, Edições 70, 2009, pp. 100-103.

²⁷ Gérard Betton, *Esthétique du Cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 81 e p. 83.

pariga dos Fósforos»; na segunda, este relata acontecimentos que envolvem os dois actantes no presente; na terceira, numa espécie de monólogo interior, o enunciador disserta sobre a hipotética prostituição da rapariga, num presente histórico ou narrativo; na última, recorre a uma prolepse, imaginando o velório da personagem feminina em resultado da sua tentativa de suicídio. Por seu lado, a estrutura do conto «Uma Simples Flor nos Teus Cabelos Claros» evidencia a chamada montagem «paralela», uma vez que instaura efeitos simbólicos de comparação e de contraste pela aproximação de diversas acções, que não têm entre si relações de simultaneidade, em duas narrativas diferentes: a primeira resume-se a um diálogo entre marido e mulher, deitados na cama e prestes a dormir, cujo teor remete para um convívio rotineiro, marcado pelo marasmo e pelo enfado, ou seja, representa a vida real já destituída de uma dimensão afectiva; ao contrário, a segunda narrativa, que alterna com a primeira, é composta por episódios de uma história de amor, de um livro lido pelo marido, entre um jovem e uma rapariga: numa praia idílica ao início da noite, o seu relacionamento é cheio de alegria e de afecto, ficção comentada pela esposa, sofrendo de insónia, nos seguintes termos: «Mas isto é só nos filmes dos milionários, lá nos mares do sul. Só aí é que há banhos à noite» (p. 155).

Outro empréstimo da linguagem fílmica, relacionado com montagem e presente na narrativa verbal, é o recurso a planos de diferentes escalas, que determina, como na sétima arte, a distância do olhar do enunciador relativamente aos objectos representados. No cinema, por exemplo, distinguem-se o plano geral e o plano de conjunto, quando a câmara apresenta, respectivamente, vastos espaços, cenários no seu todo ou partes de cenários. Quanto à distância entre a câmara e as personagens, os enquadramentos, designados de planos médio, americano, aproximado, grande plano, *close-up* e de pormenor, exercem um impacto considerável na percepção das imagens²⁸.

No que respeita aos contos de José Cardoso Pires, a construção do enredo de «Estrada 43» é exemplificativa da estratégia cinematográfica referida. O tema tem a ver com a exploração do trabalho de operários

²⁸ Cf. Jacques Aumont *et. al.*, *op. cit.*, pp. 38-44.

apanhados em pleno processo de construção de uma via alcatroada al- gures no sul do Alentejo. Em forma de cenas e focalizada por um enun- ciador externo, a narrativa enquadra o esforço egrégio dos participantes na obra que sobressai de alguns planos de conjunto, como se pode constatar da seguinte passagem:

(...) adiante um batalhão de trabalhadores formiga entre pás e pi- caretas, carregando brita, semeando areia, cobrindo, em suma, as feridas do asfalto. Há homens debruçados nas caldeiras onde o alcatrão ferve, outros acompanhando o cilindro, e todos eles se debatem numa agonia de poeira e cheiro sufocante. (p. 188)

A reiteração da constituição temática é conseguida também em di- versos enfoques, como, por exemplo, o da individualização de persona- gens em diálogo, enquadrados segundo os parâmetros do plano ame- ricano, bem como o da descrição de um episódio após um acidente de trabalho, a iniciar com um plano de conjunto e a culminar num plano de pormenor, passando por enquadramentos semelhantes aos chamados planos médios, aproximados e *close-up*:

Trouxeram-no num garrafão enorme. Fio a fio, o condutor do ca- mião pôs-se a regar as mãos e as partes descobertas das faces do malhoio. A cada esforço, o homem batia com as botas no chão, louco de raiva. Libertou um dedo, outro e mais outro. Por fim, num puxão desesperado, lançou-se para a frente e pôs-se a dar voltas às cegas na presença dos companheiros que o cercavam. Revolvia-se, andava à roda em passos de doido. Atirava os braços como se quisesse arremessá-los para longe do corpo, ver-se livre deles, e erguia para as nuvens um rosto em farrapos negros e com duas bolas grossas no lugar dos olhos. (pp. 202-203)

Ainda no domínio da montagem, acrescenta-se o multiperspectivis- mo, relacionado com a apresentação de um mesmo tema sob ângulos di- ferentes, mediante a reformulação de escalas, e a heterogeneidade pers- pectiva, resultante da comutação de pontos de vista. Esta tem a ver com a alternância de focalização a cargo de diversas personagens e/ou nar- radores no artefacto artístico verbal, apresentando-se semelhante à es- tratégia cinematográfica de alternância de ângulos de visão operada pela

câmara de filmar. O procedimento encontra-se nos contos «Carta a Garcia», «Os Caminheiros», «Ritual dos Pequenos Vampiros», «Estrada 43» e «Week-end», pelo facto de a visualização das acções estar a cargo de enunciadores heterodiegéticos, alternando constantemente com a focalização interna da responsabilidade dos diversos actantes. Tome-se como exemplo a descrição cinematográfica do principal núcleo diegético do conto «Ritual dos Pequenos Vampiros»: a acção perpetrada pelos quatro vampiros apresenta-se-nos mediatizada pelo olhar de dois dos violadores e do narrador, numa deliberada tentativa de se distanciar o leitor do acto de violação. Assinale-se que a técnica de alternância de ponto de vista consegue enfatizar tanto a tensão dramática ligada à violência, como o efeito de realidade resultante da utilização de diversos enfoques sobre o representado (cf. pp. 181-182).

Outra influência da linguagem cinematográfica na narrativa literária, desta vez de âmbito tecnológico, exerce-se a nível de mobilidade ou imobilidade de perspectiva, nas seguintes modalidades: câmara móvel, na forma de *travelling*, e movimento acelerado, ou *quick motion*; câmara lenta, *ralenti* ou *slow-motion*; angulação da câmara, nas suas variantes de *plongée* e *contre-plongée*²⁹. A mobilidade da câmara de filmar, por exemplo, processa-se «(...) quer por rotação sobre o seu eixo, no caso da panorâmica, quer por deslocação no espaço, pelo *travelling*.»³⁰. A este propósito, apresento os seguintes excertos dos contos «Estrada 43» e «Carta a Garcia»: o primeiro exemplifica a deslocação sobre o eixo, o segundo e o terceiro a deslocação no espaço e o último é ilustrativo de um *travelling* ascendente:

Em vão os homens dardejam olhares desvairados à procura de uma paragem de alento. Em vão. Atropelando-se naquele inferno, correm atrás do alcatrão fundido, não vá ele endurecer, atolados nessa massa que se derrama como um rio de lava em fogo. (pp. 188-189)

Desde a Azinheira que as casas começam a rarear. A pouco e pouco, desapareceram as locandas, os quintais, a garotada andrajosa,

²⁹ Cf. Sérgio Paulo Guimarães de Sousa, *op. cit.*, pp. 242 ss.

³⁰ Marie-Thérèse Journot, *op. cit.*, pp. 194-195.

e a estrada espalmava-se através dos campos como uma cobra adormecida ao sol oco do Verão. (p. 187)

O comboio arrancou. Logo a seguir começaram a desfilar pelas janelas o relógio, o chefe da estação, o vulto de um velhote sacudindo uma lanterna, as sentinas HOMENS, SENHORAS, e, pronto, a luz recortou-se nas vidraças, correu por terrenos baldios. (p. 16)

Ao pé da coronha, duas pontas de cigarro espetadas num escarro meio seco, mais além outras, cascas de laranja e de amendoim, pontas e mais pontas. Um pouco acima, a meia altura dos joelhos, alinhavam-se as culatras, com os fechos na posição de segurança, e, finalmente, o cano das armas, as baionetas e as cabeças dos militares a bailarem, sem vontade, com a marcha do comboio. Tinham sido rapadas à navalha, cheias de marcas de cicatrizes. (pp. 17-18)

Por seu lado, a técnica da câmara lenta, *ralenti* ou *slow-motion* no cinema, procurando realçar a lentidão de determinadas acções ou situações, destaca certos pormenores diegéticos, com vista a surtir determinado efeito na recepção da mensagem. A título exemplificativo desta estratégia, transcrevo uma passagem do conto «Estrada 43», na qual é perceptível o desalento relacionado com a duração do estado atmosférico:

É quando os primeiros calores começam a endurecer os terrenos alagadiços do sul. O lodo assenta no fundo, as estacas podres da palanca espreitam das represas mortas. Nos pântanos, as rãs da última postura vêm, pasmadas, a água a secar lentamente e acabam por rebentar ao sol com a pele quebradiça e negra. (p. 187)

Contrariamente, a chamada *quick motion* na montagem cinematográfica imprime uma velocidade narrativa acelerada, empréstimo visível em algumas sequências do enredo do conto «Ritual dos Pequenos Vampiros», cujas acções, sucedendo-se num ritmo rápido, se processam num tempo diegético de duração maior relativamente ao tempo do discurso:

A um canto, no banco da tábua, o Mudo gemia encavalitado sobre um monte de trapos. Lançou-se a ele, caiu-lhe em cima, aos muros nas costas e às caneladas, até o sentir afrouxar. Por fim, viu-o

endireitar-se, estremunhado, com as calças ao fundo das pernas. Não lhe disse palavra. Jogou o corpo para a frente e abateu-se sobre o vulto deitado no banco. (p. 181)

Acrescentem-se os aproveitamentos técnico-semióticos da gramática do cinema no artefacto narrativo verbal relacionados com a captação icónica pela câmara de filmar nas situações de *plongée* e *contre plongée*. Na primeira situação de filmagem, a câmara inclina-se, no eixo vertical, perante o objecto, «de modo a que a visualização fílmica se localize num ângulo mais alto que o olhar»³¹, enquanto, na segunda situação, a câmara inclina-se «de modo a que a visualização fílmica se localize num ângulo mais baixo que o olhar.»³² Exemplificam estas técnicas duas passagens dos contos «Ritual dos Pequenos Vampiros» e «Carta a Garcia»: na primeira, os objectos observados pela personagem são vistos de cima; na segunda, pelo contrário, os objectos são captados pelo olhar das personagens de baixo para cima:

O bando avançou por entre os carris até ao cimo do cabeça. Aí parou. Lá no alto, batido pelo vento, Simas Anjo olhava o apeadeiro, a seus pés. (...) Via, do outro lado do barranco que se abria por baixo dele, o pequeno alpendre de cimento, uma ponta de banco de madeira e a lâmpada açoitada pelo vendaval, deslizando tristes manchas de luz pelo terraço empedrado. (pp. 175-176)

Pusera-se de pé e, muito simplesmente, tirava o melão da rede. Agora segurava-o com cuidado. Cá de baixo todos deitavam os olhos àqueles dedos grossos chapados na casca rugosa. (p. 20)

Do exposto sobre os procedimentos fílmicos a nível da mostraçã e da narração presentes na colectânea de contos *Jogos de Azar*, é possível inferir que a influência da linguagem cinematográfica na escrita de José Cardoso Pires se relaciona com o enfocamento visual do seu modo de contar. De resto, o próprio autor referiu-se à importância do cinema na vida quotidiana e na produção literária contemporânea nos seguintes termos:

³¹ Sérgio Paulo Guimarães de Sousa, *op. cit.*, p. 249.

³² *Idem*, p. 250.

Hoje, através da televisão, o cinema está na pele, nos gestos e até nos reflexos do homem cotidiano. Comportamento individual, gosto, linguagem, tudo acusa uma influência mimética do cinema, mas à literatura interessa-lhe apenas a estrutura do discurso narrativo, ou seja, a montagem, o ritmo e a sequência da narração.³³

³³ José Cardoso Pires, *José Cardoso Pires por José Cardoso Pires*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1991, p. 67.

O LAGO, DE ANA TERESA PEREIRA¹

*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 Pereira, como as temáticas do amor, da identidade e da solidão, entre outras, e as dimensões fantásticas, misteriosas e enig-

¹ O presente estudo foi publicado em Petar Petrov (org.), *O Romance Português pós-25 de Abril. O Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (2003-2014)*, Lisboa, CLEPUL, 2017.

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

³ Anabela Sardo, «Ana Teresa Pereira: a audácia de ser diferente», *Egitania Scientia*, n.º 14, Ano 8, novembro – maio, 2014.

máticas 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 os textos de Ana Teresa Pereira são realistas por excelência, podendo alguns ser classificados também como góticos, fantásticos ou

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

⁵ *Apud* Anabela Sardo, p. 21.

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 objetivo, Tom manipula psicologicamente a sua companheira com conversas

⁶ Ana Teresa Pereira, *op. cit.*, p. 96.

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 talvez. Mas a árvore de fruto estava num quadro. (...) Havia uma rapariguinha que sonhava com a neve. Queria viajar para o

⁷ *Idem*, p. 111.

⁸ *Idem*, pp. 32-33.

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 subtilezas 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 nevoeiro 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. Descobriria 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

¹¹ *Idem*, p. 79.

¹² *Idem*, p. 71.

¹³ *Idem*, p. 75.

mundo branco. As suas pegadas na neve. A nostalgia de uma flor, de um pássaro. De uma haste de erva.¹⁴

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

¹⁴ *Idem*, p. 101.

¹⁵ *Idem*, p. 113.

¹⁶ *Idem*, p. 12.

¹⁷ *Idem*, p. 59.

¹⁸ *Idem*, p. 77.

¹⁹ *Idem*, p. 120.

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 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 nar-

rativas 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 diá-

²⁰ *Idem*, p. 27.

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

Parte II

RECENSÕES CRÍTICAS

István Rákóczi, *Mares Literários Luso-Húngaros*, Lisboa, Ed. Colibri, 2003¹

«(...) eu próprio (...) posso considerar-me historiador – sobretudo entre críticos e historiadores da literatura e historiador da literatura entre os cultivadores de História, por uma acidental, mas penso que feliz dupla formação académica» (p. 100). É assim que István Rákóczi se define no seu livro, colectânea de textos apresentados em colóquios, congressos, simpósios, conferências e palestras, alguns publicados em actas, outros em revistas ou livros, nos últimos quinze anos. Formado na ELTE de Budapeste, nas especialidades de História e de Filologia Espanhola e Portuguesa, I. Rákóczi é presentemente Professor de História e Cultura no Departamento de Língua e Cultura Portuguesas da mesma Universidade. A sua dupla formação, como é referido, afigura-se-nos particularmente feliz e prova disto é o volume agora publicado, no qual a História e a Literatura surgem como elementos inseparáveis no tratamento dos temas.

A sua leitura possibilita a distinção de dois grupos de textos, uns versando problemáticas relacionadas com realidades históricas propriamente ditas e, outros, de âmbito mais literário, facto que subjaz ao título da colectânea que remete para os diferentes tipos de relações entre as culturas húngara e portuguesa, entendendo-se por cultura todo o leque de questões de foro historiográfico, político, sociológico e literário.

Ocupemo-nos de alguns ensaios do primeiro grupo, começando pelo de abertura, intitulado «O eco das “Sete Partidas” na Hungria Tripartida» (pp. 9–20), cuja versão data de 1988. Dividido em subcapítulos, o texto

¹ Recensão crítica publicada em *Questão. Revista do Departamento de Letras Clássicas e Modernas e do Centro de Estudos Linguísticos e Literários*, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, N.º 1 (2004).

fornece preciosas informações históricas sobre as razões do papel passivo da Hungria na «rede de trocas de bens culturais, impulsionada pelas descobertas geográficas do séc. XVI» (p. 9); apresenta os contactos diplomáticos luso-húngaros antes da perda da independência nacional em 1526 e da divisão da Hungria em três partes pela invasão otomana; refere a presença dos Descobrimientos portugueses nos escritos de historiógrafos e geógrafos e na literatura húngara no séc. XVI. Num outro texto, «Marginais europeus no Estado da Índia», temos um estudo que contempla alguns grupos étnicos intermediários, «vivendo num constante vaivém entre duas culturas e duas mentalidades» (p. 21); a «transfuga de efectivos» (p. 24), por exemplo, é analisada em função dos «escravos europeus» (p. 25) que serviam o exército osmanli ou que tinham sido contratados para funções especiais; o subgrupo de aventureiros, pagos para matar, também é referido; não faltam considerações acerca dos espões, agentes secretos e informadores cuja actividade influenciou directa ou indirectamente as guerras. Não menos importante é o ensaio «Adem turca e Diu portuguesa num documento de 1538», no qual I. Rákóczi, partindo de um texto «quase desconhecido, tanto actualmente como na época» (p. 85), da autoria de György Huszti, nascido no ex-Reino Húngaro, analisa, de modo sucinto, o ponto de vista geográfico e político do autor na descrição da ocupação de Adem, concluindo que se assemelha «ao estilo propagandístico humanista de Damião de Góis» (p. 90).

Os outros artigos de cariz mais histórico incidem sobre certas particularidades da navegação e da construção naval no Danúbio húngaro do séc. XVI (pp. 43-59); o contributo do Padre Ignác Szentmártonyi S.I., matemático e astrónomo, que fez parte de uma expedição portuguesa para o levantamento científico da Bacia Amazónica, entre 1753 e 1760 (pp. 51-66); a construção da imagem do Brasil na Hungria com base na exploração científica e antropológica do Maranhão pelos jesuítas nos séculos XVII e XVIII (pp. 167-175); os motivos da viagem do Infante D. Pedro ao território húngaro e a sua estada na corte do Imperador Segismundo, analisados numa perspectiva diferente da adoptada pelos portugueses (pp. 107-118); o exílio e a morte do último Imperador de Habsburgo na ilha da Madeira, em 1922 (pp. 177-189); as relações diplomáticas entre

Portugal e a Hungria no período entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundiais (pp. 191-207).

Quanto aos ensaios, passíveis de serem incluídos no grupo dos estudos onde é visível a fusão de perspectivas históricas e literárias, merecem destaque os que se debruçam sobre aspectos de obras de inegável importância no espólio literário português. Veja-se, por exemplo, «O encontro civilizacional nas *Décadas* de Diogo do Couto» (pp. 31-41) e a microanálise do capítulo segundo do livro sexto da *Década V*. Trata-se de um texto no qual Couto tenta esclarecer a origem de um culto da ilha de Ceilão, relacionado com o Pico de Adão, ou a Serra da Pegada, a partir de três versões cujas fontes se encontram em textos escritos e de tradição oral. Segundo I. Rákóczi, a opção do cronista de confrontar várias opiniões sobre o mesmo fenómeno só se pode explicar em função da sua formação humanista e de ter sido, do ponto de vista religioso, um «cristão aberto» (p. 40). Conclui, assim, que metodologicamente o historiador português recorreu à interdisciplinaridade, porque no seu texto convivem elementos de origem histórica, religiosa, etnográfica e antropológica.

Por sua vez, o ensaio que trata da crítica antiexpansionista na *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto (pp. 67-73) tenta resolver um dilema, relacionado com a ambiguidade na atitude de Fernão Mendes Pinto quando rejeita a «dominação europeia concebida como um processo social intercivilizacional» (p. 68). E isto porque em certos momentos da *Peregrinação* temos uma declarada «simpatia para com as civilizações arcaicas / exóticas» e uma rejeição da «expansão portuguesa» (p. 69). Partindo do princípio que «todas as contradições e incongruências do texto podem ser “resolvidas” com a divisão da personalidade do autor» (p. 70), no caso comerciante, soldado, escravo e náufrago, e com «as regiões do espaço geográfico-político do Índico» (*id.*), como Malaca, China, Indochina e Japão, I. Rákóczi chega à conclusão que os comentários críticos de Fernão Mendes Pinto «podem ser classificados como HOMOGÊNEOS — mas só e exclusivamente nos moldes das subregiões geográficas do Estado da Índia. Em consequência disto, as contradições dos diferentes níveis de crítica antiexpansionista simplesmente não passam de aparentes e virtuais» (p. 71).

Conhecedor profundo de *Os Lusíadas* de Luís de Camões, uma vez que foi o responsável pela edição crítica da epopeia portuguesa em húngaro, Rákóczi analisa as «raízes» e a «anatomia de um erro histórico», relacionado com a descendência do conde D. Henrique, no ensaio «A suposta origem húngara da primeira dinastia portuguesa n'Os Lusíadas de Camões» (pp. 119-130). Partindo do texto da estância 25 do Canto III, o estudo pretende «procurar algumas das possíveis causas do “nascimento” desta falsa genealogia e analisar as raízes do seu “crescimento” e posteriores “frutos”» (p. 120). Com base nos quatro grupos de opiniões quinhentistas sobre a origem do conde (natural de Lotaríngia, filho de um Imperador de Constantinopla, oriundo de Besançon, origem húngara), I. Rákóczi recorre a duas aproximações, «uma da crítica e da história da literatura e outra histórico-historiográfica» (p. 126), para encontrar as possíveis fontes de Camões. Parte, em primeiro lugar, da *Crónica do Imperador Clarimundo*, de João de Barros, de 1520, onde se lê que o conde D. Henrique, pai de Afonso Henriques, é «segundogénito de um rei da Hungria, neto do Imperador Clarimundo» (p. 126). Acontece que *Clarimundo* é uma novela de cavalaria, com façanhas geográficas e genealogia «livremente inventada, a ponto de fazer a simulação da proveniência húngara» (p. 127). Outra fonte seria a *Crónica de D. Afonso Henriques*, de Duarte Galvão, na qual aparece a opinião favorável à descendência húngara do primeiro Rei de Portugal. Todavia, as fontes do texto de Galvão são os manuscritos conhecidos actualmente sob a designação de *Crónica de Portugal de 1419*, de cujo cap. I provém a ideia da origem húngara do conde D. Henrique. Aliás, a mesma problemática é tratada no penúltimo ensaio do livro, «Havia na Grécia um famoso caçador...» (pp. 209-216), onde, com base no *Auto da Lusitânia* de Gil Vicente, são analisados certos motivos idênticos e paralelos à genealogia fictícia da primeira dinastia, tal como surge n'Os Lusíadas e em *Clarimundo*.

Completam o número de artigos filológicos os que abordam os seguintes assuntos: «Camões e Petöfi: o recurso à imagem» (pp. 149-155), comparação de estereótipos oitocentistas que envolvem as figuras dos dois poetas; «Vidas paralelas – ícones abraçados» no qual se fornecem «achegas filológicas para o estudo do “Milagre das Rosas” de Santa Isabel da Hungria e da Rainha Santa Isabel» (pp. 131-144); o poder e a religião em

Jacob e o Anjo de José Régio (pp. 93-98). Por fim, temos também uma análise do romance *História do Cerco de Lisboa*, de José Saramago (pp. 99-196), onde o autor, num trecho explicativo, disserta sobre a função da História no contexto contemporâneo: «Acontece que a História deixou de funcionar, no meu entender, (...) naqueles velhos moldes positivistas cuja crítica às fontes de inspiração rankeiana teria revolucionado a sua componente científica e causado uma leitura dos factos vocacionada só para as estruturas e para os grandes problemas da história. (...) Hoje em dia a História faz-se com histórias (e estórias tipo *story*) de histórias, portanto concebidas não só como ciências quantificáveis, que passam a conviver e a esbarrar cada vez mais entre História e Literatura» (p. 194).

Podemos finalizar com a ideia de que o volume *Mares Literários Luso-Húngaros* se destaca pelos seguintes aspectos manifestamente positivos: grande erudição em textos informativos com preocupações pedagógico-didáticas; metodologias adequadas do âmbito da historiografia e da filologia; aguda consciência crítica com a problematização de postulados do domínio do comparatismo. Representa, pois, uma verdadeira revelação cujo teor, veiculado por uma linguagem clara e objectiva, torna a sua leitura aliciante, para não dizer obrigatória.

Onésimo Teotónio Almeida, *As aventuras de um Nabogador & outras estórias-em-sanduíche*, Lisboa, Bertrand Editora, 2007¹

Onésimo Teotónio Almeida, nascido nos Açores, formado em Filosofia e a residir há muitos anos nos Estados Unidos da América, é actualmente professor na Universidade de Brown, em Providence, onde participou na criação do actual Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros. A sua actividade de escritor reparte-se por diversos géneros, como o ensaio, a prosa poética, a crónica e o conto, sendo o seu universo ficcional concretizado em episódios do quotidiano, num registo predominantemente autobiográfico. Normalmente são relatos na primeira pessoa, deixando a impressão de que os acontecimentos foram vividos ou presenciados pelo autor empírico. É o que se verifica na sua mais recente colectânea de contos, *As aventuras de um Nabogador & outras estórias-em-sanduíche*, cujos enredos se centram em experiências relacionadas com viagens em processo, tanto em quadrantes geográficos como em contextos culturais diversos. Sirvam, de exemplo, as aventuras de «Em casa com o cinto de segurança apertado», «*Magic-Realism – 101*» e «*Mai pen rai*», que se situam na República Dominicana, na Colômbia e na Tailândia; os acontecimentos de «Desconcerto a duas vozes», enquadrados no espaço físico dos Açores; as acções das restan-

¹ Recensão crítica publicada em *Scripta. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Cespuc*, v. 12, n. 23, organização de Lélia Maria Parreira Duarte e Terezinha Tabora Moreira, Belo Horizonte, Ed. PUC Minas, 2º semestre de 2008.

tes oito narrativas que axiológico, os relatos exploram vários assuntos, como a construção de estereótipos do Outro, os envolvimento afectivos entre alunas e professores universitários, as vicissitudes dos meios académicos e intelectuais, os prós e os contras das atitudes individualistas e racionalistas, o quotidiano da emigração portuguesa nas terras do Tio Sam, o direito à liberdade de expressão, as fobias após o 11 de Setembro de 2001.

Se a heterogeneidade temática pode ser vista como factor determinante para o interesse que o livro possa suscitar, o projecto literário de Onésimo Almeida funciona como garante para a fortuna da publicação. Em primeiro lugar, por causa da indefinição genológica enunciada no título da colectânea, cujo teor indicia tratar-se de uma compilação de textos que diferem da construção convencional do conto erudito. Refiro-me à «estória», termo cunhado por Guimarães Rosa para designar uma narrativa diferente de «história», uma vez que aquela remeteria para a ficção pura, fruto da imaginação do escritor. Para o escritor brasileiro, a «estória» é «tuta-e-meia», algo parecido com a caracterização que Onésimo Almeida fez das suas narrativas: «são conversas breves e leves sobre o dia-a-dia» (Almeida, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 4-17/1/2006, p. 44). Outro elemento que remete para a ficção de Guimarães Rosa é a presença do neologismo, formado, no caso, pela aglutinação de nabo + navegador, cuja activação comporta propósitos pragmáticos no sentido de enfatizar a carga semântica da mensagem. Acrescente-se também que, na perspectiva do autor do livro, as narrativas são «estórias em cont(o)exto (...) ensanduinchadas em crónicas» (Almeida, 2007, p. 11), ou seja, a sua substância representa o recheio que aparece envolvido por paratextos, arquitecturados em forma de prefácios e posfácios. Alguns destes são metaliterários e auto-representativos, a trair uma preocupação com o fazer literário mas também o amplo *background* cultural do escritor, quando problematiza os modos de representação do chamado «romance académico» (2007, pp. 30-34) ou a dimensão mágica de narrativas provenientes dos contextos hispano-americanos (2007, pp. 107-110), entre outros.

Característica importante, que contribui para a singularização da colectânea, é igualmente o estilo literário que pode ser sintetizado numa

palavra: realismo. Longe dos experimentalismos desconstrucionistas, utilizados para obscurecer mensagens, bem como do tom moralizante que enferma muitas retóricas do concreto, o realismo de Onésimo Almeida privilegia a narração e atesta que se está perante um exímio contador de «estórias». Os seus enredos comportam a característica básica do género narrativo, que é apresentar acções de personagens situados em contextos espaciais e temporais precisos e a sua efabulação configura-se como um instrumento altamente versátil. Por seu lado, o efeito de real surge reforçado pelo recurso à focalização interna, técnica que, banning uma mediatização indirecta, consegue aproximar o leitor virtual do universo representado.

Para além dos temas escolhidos e da modalidade representativa realista, merecem atenção outros aspectos do domínio expressivo e pragmático que contribuem para o sucesso do livro. Refiro-me, em primeiro lugar, à função comunicativa do(s) narrador(es), quando tenta(m) estabelecer diálogo com o leitor, num evidente aproveitamento do discurso romântico, com consequências óbvias no plano da denúncia da construção das tramas. É de notar, quanto a isto, a presença de uma postura irónica a sublinhar o modo de organização interna das estórias, cujo objectivo é fazer do narratário um participante activo na reconstrução do retratado:

Não se apresse o leitor em juízos temerários. Vá devagar que eu por mim vou narrando tudo tintim por tintim, recuando mesmo um pouco ... (p. 42)

(...) mas há que encurtar e não enfadar o leitor com este conto dentro do outro, pois não convém esquecer que a estória que me comprometi a contar não é esta e só a necessidade de introduzir uma nova personagem me obrigou ao tão largo desvio, quase intragável, de que peço as devidas desculpas. (p. 45)

Há igualmente atitudes irónicas e humorísticas, relacionadas com alguns dos eventos das diegeses, estratégias que conseguem colocar o leitor no papel de cúmplice do distanciamento crítico assumido pelo(s) sujeito(s) enunciação. Vejam-se, a este propósito, as considerações sobre o atraso de um voo num aeroporto latino-americano (pp. 18-19); sobre «the real people», «em versão para turistas» (pp. 25-26); as tecidas

também acerca da figura do filósofo, «sepultado e com jazigo nos compêndios escolares» (p. 65).

Para completar o leque de características originais do livro, alguns trechos são autênticos comentários de índole doutrinária, veiculando a cosmovisão particularmente crítica do autor relativamente a assuntos de carácter ideológico, com destaque para:

- os exageros da teoria do feminismo, na sua vertente mais radical, numa altura em que

(...) o politicamente correcto tornou algo complicadas as relações entre sexos nas universidades. (...) Sorte tivemos-la nós (pelo menos o sector masculino) no nosso tempo, antes da grande revolução feminista, quando tudo era fácil para o macho ou, como recordam hoje os saudosistas, when men were men and the women loved them. (p. 50)

- o anacronismo da visão messiânica sobre a presença de Portugal em África e o anticomunismo primário dos anos 70:

Tarde após tarde em Riverville, o respeitável senhor mantinha numa estação de rádio o seu programa «Micro Livre», onde se enlevava de Portugal ao peito — a pátria doce da paz, da ordem e da disciplina — evocando antanhas glórias de África-nossa-África-minha-Portugal-farol-do-mundo. (...) E todos os dias o nosso homem desfiava a sua litania laudatória insurgindo-se contra alguns espíritos vermelhos, antipatriotas que começavam a fazer-se ouvir na outrora pacata L(USA)lândia. (pp. 87-88)

- a deportação de imigrantes, decretada pelo governo norte-americano, em nome de uma política excessiva de combate ao terrorismo:

Hoje, no meu rito matinal de sábado, estendi-me a ler o The New York Times. Um título agarrou-me: «More Than 13 000 May Face Deportation». O artigo conta de muçulmanos legais e ilegais de antigas comunidades islâmicas a evadirem-

-se para outros países. Uns amedrontados pela tensão no ar, outros com problemas com a justiça. Um mero delito de pena maior (felony) e a extradição consequente. Êxodo imparável. (p. 81)

- a teorização pretensamente científica da estética literária do Realismo Mágico, numa linguagem hermética e esotérica, cujas características são

(...) imaginative flights of fancy, o conceito mítico de tempo, a visão animista e vitalista, a simbiose natural-sobrenatural imano-transcendente, o osmose humano-telúrica, o hiperbólico e o monumental. Como se isso não bastasse, ainda há a fluidez ontológica, o méta-récit, a técnica de evasão semântica e a reticência autoral, a convenção transculturada, noções místicas de causalidade... (p. 107)

- a visão catastrófica sobre o papel da arte e da literatura na era pós-modernista:

Tratava-se de um guru da nova vaga pós-modernista. (...) Repetiam-se *platitudes* sobre o falhanço do *bildungsroman*, das grandes visões éticas (...) A literatura hoje reflecte esse *je ne sais quoi* e por isso não ensina, não pode aspirar a transmitir valores nem nada que se lhe pareça porque não é essa a sua missão, se é que tem alguma. O escritor nada no mundo das palavras, descobre-lhes os segredos e o poder de associações lúdicas, desprendendo-as totalmente do real e de compromissos morais de qualquer ordem. Para o escritor pós-moderno, o real simplesmente não existe e o texto por ele criado sustenta-se de *bricolages* captadas pela sua imaginação verbal. (p. 149)

Note-se que este comentário, recorrendo ao discurso irónico, evidencia dimensões intertextuais, facto que demonstra uma grande erudição, apesar de o autor ter escolhido tratar o assunto de modo descomplexado. O que sobressai implicitamente é a consciência de que a literatura não é um fenómeno gratuito e que desempenha um papel importante num contexto em que se promulga uma escrita esvaziada de

mensagens ideológicas. Contrariamente a isto, as «estórias» de Onésimo Almeida filiam-se numa vertente de expressão que visa inquietar e incomodar, o que faz do seu livro uma obra de leitura necessariamente obrigatória.

**István Rákóczi e Clara Riso (org.),
*Os Descobrimentos Portugueses e a
Mitteleuropa*, Budapeste, Elte Eötvös
Kiadó, 2012¹**

O livro intitulado *Os Descobrimentos Portugueses e a Mitteleuropa* reúne as comunicações apresentadas no colóquio internacional com o mesmo nome, realizado na Universidade Eötvös Loránd de Budapeste (ELTE), nos dias 18 e 19 de Outubro de 2010. Na nota introdutória, os organizadores do volume, István Rákóczi, Professor do Departamento de Português da ELTE, e Clara Riso, Leitora do Instituto Camões em Budapeste na altura, realçam que o evento contou com a participação de estudantes de quatro países (Polónia, República Checa, Portugal e Hungria), cujas intervenções foram distribuídas por dois painéis: um dedicado ao tema do colóquio e outro relacionado com as comemorações do quinto centenário do nascimento de Fernão Mendes Pinto, com a literatura de viagens, em geral, e com a obra *Peregrinação*, em particular. Ainda na nota introdutória, João Paulo Oliveira e Costa, Director do Centro de História de Além-Mar, com sede em Lisboa, e parceiro na organização do referido certame, destaca que o colóquio procurou ilustrar a importância dos Descobrimentos Portugueses no início do século XV e o seu impacto na Europa Central, que se traduziu em alguns fenómenos de interacção entre a orla costeira europeia e o centro do continente.

Seguindo a ordem das apresentações, a primeira comunicação, intitulada «Humanistas polacos e os Descobrimentos Portugueses», da au-

¹ Recensão crítica publicada em *CLEPUL em Revista*, nº 2, Abril de 2015.

toria de Anna Kalewska, Professora da Universidade de Varsóvia, é composta por três partes. Na dedicada à «memória histórica da sabedoria geoestratégica portuguesa» (pp. 15-19), são apresentadas as mais recentes interpretações da História Portuguesa das Descobertas, da responsabilidade de uma nova corrente de historiadores que se revelou na década de 80 do século XX. Na parte sobre «os humanistas polacos na época da expansão» (pp. 19-21), chama-se a atenção para quatro livros com informações sobre os Descobrimentos Portugueses, publicados na Polónia durante o século XVI. Na última parte, «Gaspar da Gama – umnexo histórico e cultural entre Portugal e a Polónia?» (pp. 21-25), acompanham-se os feitos de Gaspar da Gama, também conhecido como Gaspar da Índia, judeu polaco originário de Poznan, que chegou a ser «um dos mais importantes conselheiros de estratégia do rei português D. Manuel I e de dois primeiros vice-reis na Índia» (p. 21).

Na segunda comunicação, Simona Binková, docente da Universidade Carolina de Praga, descreve pormenorizadamente um atlas marítimo anónimo, encontrado «nos fundos da Biblioteca Nostitz, a cargo do Museu Nacional de Praga» (p. 27), passível de ser atribuído ao «cartógrafo português mais importante do século XVII, João Teixeira Albernaz I» (*id.*), autor de várias cartas para uso de navegantes e atlas concebidos para personalidades destacadas. Considerada como uma peça única da cartografia náutica no contexto dos Descobrimentos Portugueses, o atlas em causa, composto por mapas e textos, destaca-se por desenhos particularmente exactos, equilibrados e belos. Assim, segundo a investigadora, a obra, para além de representar um «documento interessante e valioso sobre o pensamento cartográfico europeu» da época, também pode ser considerada «um testemunho de alta qualidade artística acerca dos importantes centros de povoamento humano nas regiões costeiras de quase o mundo inteiro» (p. 34).

Na comunicação seguinte, Carla Alferes Pinto, do Centro de História de Além-Mar, analisa três peças de marfim existentes no Museu das Artes Aplicadas de Budapeste. Trata-se de esculturas talhadas no século XVII, na Índia, classificadas como pertencentes à arte indo-portuguesa, no contexto imperial português, que foram adquiridas pelo Museu na «década de 60 do século XX a dois colecionadores particulares» (p. 40).

A primeira peça, descrita de modo pormenorizado, representa a «Virgem Imaculada», imagem que se inscreve «num tipo de produção de oficina sem grande requinte» (p. 44). As outras são «Menino Jesus Bom Pastor» e um fragmento da escultura com o mesmo nome, cujas características principais são as seguintes: «tratamento minucioso das formas; talhe exímio do material; (...); clara organização do espaço (...); tematicamente, surge como uma curiosa síntese de várias devoções, episódios bíblicos e interpretações hagiográficas» (p. 49).

Da autoria do Prof. Ass. Dr. Jan Klíma, da Universidade de Hradec Králové, da República Checa, é a comunicação intitulada «Repercussões dos Descobrimientos Portugueses nas relações luso-checas». A investigação fornece importantes informações relativamente aos contactos entre checos e portugueses, desde o século XV até ao século XX. As partes que compõem o estudo incidem sobre as viagens a Portugal da Embaixada de Jorge de Podebrady, de Martinho da Boémia e de Valentim Fernandes da Morávia, em meados e finais do século XV (pp. 51-54); os trabalhos escritos, considerados autênticos tesouros nas bibliotecas checas, como o chamado *Codex Bratislaviensis* e livros de autoria de P. Francisco Álvares, Damião de Góis, Fernão Lopes de Castanheda e João de Barros, entre outros (pp. 54-56); as repercussões dos Descobrimientos nos escritos checos durante o século XVI (pp. 57-59); as viagens de checos à Ásia Portuguesa e ao Brasil nos séculos XVII e XVIII (pp. 60-63); a tradução para a língua checa da epopeia de *Os Lusíadas*, nos séculos XIX e XX (pp. 64-65); os Descobrimientos Portugueses como tema em livros de História, publicados em Praga, no século XX, e a história do espaço lusófono editada no primeiro decénio do século XXI (pp. 66-67). O texto termina com a seguinte observação: «a definição perfeita do significado dos descobrimientos portugueses para o espaço específico da Europa Central está por ser discutida pela comunidade reunida dos lusitanistas húngaros, polacos, eslovacos, checos, mas também austríacos e alemães, no futuro próximo» (p. 68).

A intervenção de Dóra Babarczi, da Universidade de Szeged, intitulada «Os jesuítas húngaros no Brasil e em Portugal», apresenta sete cartas do Padre João Nepomuceno Szluha, jesuíta húngaro que «nos meados do século XVIII pregou o Evangelho e trabalhava como professor de Mate-

mática na província ultramarina de Maranhão» (p. 69). Trata-se de testemunhos sobre as suas viagens através do Oceano Atlântico e da cidade de São Luís de Maranhão até ao Rio de Janeiro, a sua participação numa expedição para encontrar a tribo dos gamellas e as dificuldades encontradas durante a evangelização e a aprendizagem da língua portuguesa. Na perspectiva da autora da comunicação, os relatos das cartas são importantes para os estudos de Hungarística, uma vez que tinham por objectivo fornecer «aos membros domésticos da Companhia de Jesus dados úteis e ao mesmo tempo aspectos muito curiosos e interessantes» (p. 73) sobre o Brasil, terra tão distante da Hungria.

Objecto de atenção da comunicação da autoria de Zsombor Nemer-kényi e de Zsombor Bartos-Elekes, Doutorados em História da Cartografia pela Universidade Eötvös Loránd de Budapeste, é o papel de László Magyar, explorador geográfico húngaro, na história da ciência. O teor das suas cartas, escritas ao longo de vários anos de estada na África Austral, bem como de outras fontes documentais, demonstra «que os seus resultados científicos não podem ser ignorados no caso dos descobrimentos portugueses no século XIX» (p. 75). Dos trabalhos de László Magyar, merecem especial atenção dois mapas, porque fornecem informações valiosas sobre os métodos utilizados na elaboração dos mesmos, com destaque para a precisão da medição. O primeiro, editado em 1857, «mostra o litoral e uma parte do interior de Angola com marcação das tribos indígenas» e o segundo, datado de 1858, apresenta «a rede de rios junto à bacia do Congo e Zaire» (*id.*). Conclui-se que, de um modo geral, tanto os mapas manuscritos, como outros registos atribuídos a Magyar, relacionados com a análise das suas descobertas, «trouxeram muitas novidades aos círculos científicos do século XIX» (p. 77).

As comunicações dedicadas à literatura de viagens iniciam com a radiografia do projecto de investigação intitulado «A nova edição da *Peregrinação* (Lisboa, 2010)» da responsabilidade do seu coordenador, Jorge Santos Alves, do Instituto de Estudos Orientais / Centro de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa. Destaca-se o conselho científico, composto por investigadores de Portugal e do estrangeiro, e o perfil dos colaboradores, especialistas em Estudos Asiáticos. Seguem-se o cronograma, com as suas seis fases, que decorreram en-

tre 2005 e 2009, referências à rede internacional e ao diálogo científico ao longo do desenvolvimento do projecto. Quanto aos resultados, ou seja, a edição, que se concretizou em 2010, conta com quatro volumes: o primeiro, *Studies on Mendes Pinto and the Peregrinação*, é dividido em quatro secções num total de 15 artigos; o segundo representa o texto da *Peregrinação* conforme a edição princeps de 1614; o terceiro contém a anotação da *Peregrinação*; o último inclui um índice onomástico e topográfico e mais catorze temáticos (cf. pp. 87-88). A comunicação termina com uma breve avaliação crítica das várias fases do projecto.

Ainda sobre o livro de Fernão Mendes Pinto, Rui Manuel Loureiro, do Centro de História de Além-Mar, de Lisboa, procura as fontes da *Peregrinação*, destacando as dificuldades inerentes a tal demanda. Salienta-se que o empreendimento «não poderia concretizar-se sem o recurso a um conjunto alargado [de] materiais textuais e cartográficos» (p. 89). Assim, fontes importantes representam o percurso biográfico de Fernão Mendes Pinto e o seguido pelo manuscrito, desde a morte do seu autor até à sua primeira edição, em 1614. Quanto ao teor do livro, para além da dimensão supostamente autobiográfica, é possível detectar segmentos narrativos baseados em informações orais e em escritos de origem europeia e asiática. Ilustrativos de fontes portuguesas, por exemplo, são alguns livros publicados por João de Barros e por Afonso Brás de Albuquerque, e «relatos de naufrágio que circulavam em Portugal sob forma manuscrita ou impressa» (p. 98). Relativamente a intertextos de outra procedência, relacionados com a descrição de locais do continente asiático, refere-se a possibilidade de Mendes Pinto ter utilizado fontes chinesas para a composição da *Peregrinação*. Mais ainda, há vestígios, embora esporadicamente, de aproveitamento de material cartográfico, subjacente, de modo particular, à descrição da China. Face ao exposto, constata-se que o autor da obra «surge como um consagrado orientalista, não só com ampla experiência de assuntos ultramarinos, como também perfeitamente familiarizado com as produções textuais e cartográficas disponíveis (...) do seu tempo sobre o mundo oriental» (p. 105).

A comunicação de István Rákóczi, organizador do livro e Professor da Universidade ELTE de Budapeste, tem por título «Um húngaro na *Peregrinação*: as singularidades do culto de Mateus Escandel de Buda».

Trata-se de um texto com muita informação «sobre o suposto ermitão originário de Buda, mártir e beatificado na China», considerado, por alguns, como «o primeiro viajante geográfico húngaro da China» e «o primeiro ilustre húngaro foragido, “sinólogo” (...), que recua em largos séculos os primeiros contactos “diplomáticos” entre a China e a Hungria» (pp. 107-108). Os tópicos desenvolvidos sobre o assunto dizem respeito à reconstrução do nome do mártir (pp. 108-111), à sua fama na Hungria, a partir de documentos influenciados pelo espírito da Contra-Reforma e com base na historiografia paulina (pp. 111-113), ao culto oficializado de Mateus Escandel (pp. 116-119), até se entrar na parte de maior interesse que tem a ver com o facto de «o ponto de partida do “motivo” sobre o tal misterioso “Mateus Escandel de Buda” é Fernão Mendes Pinto, um “origo et fons memoriae” últimos, de que bebiam os seus seguidores» (p. 115). Assim, nas partes com os subtítulos «Processos retórico-literários para autenticação de verdades teológicas e práticas religiosas “gentias” na *Peregrinação*» e «Textos, contextos e hipertextos: o capítulo 96 da *Peregrinação* num balanço comparativo» (pp. 119-123), são confrontados textos de diversas origens com extractos da obra de Fernão Mendes Pinto. Em conclusão, é estabelecida a seguinte comparação: «São Jorge “mégalo-mártir” – Beato Escandel “micro-mártir” católicos» (p. 124).

A comunicação de Gáspár Kónya, da Universidade de Szeged, incide sobre algumas «Lendas insulares atlânticas na época do Renascimento», cujo conteúdo comprova uma tendência de ruptura com cosmovisões do passado mas que ainda conserva as fobias dos tempos remotos. Trata-se de relatos que tentam aproximar «o Novo e o Desconhecido com uma atitude proveniente das ideias feitas das antigas autoridades e crenças» (p. 126). Assim, por um lado temos lendas sobre ilhas atlânticas descritas como jardins edénicos, como as Antilhas, o arquipélago da Madeira, visto como terra prometida, ou «o arquipélago cabo-verdiano, associado (...) ora com as Górgonas (...), lar das medusas (...), ora com as Hespérides, morada dos seres mitológicos que guardavam as maçãs de Hera» (p. 129). Outras lendas revelam os receios da época, ligados à religiosidade em geral, conjugados com descrições paradisíacas, dualidade presente, por exemplo, em relatos sobre o arquipélago dos Açores e a ilha de São Tomé e Príncipe, espaços conotados com o paraíso e o

inferno. Refere-se ainda que a mesma visão ambígua, a oscilar entre o celeste e o infernal, é típica também em algumas descrições do Brasil, bem como do continente africano.

Em «Náufragos portugueses na Terra do Natal», Nóra Keszthelyi, da Universidade ELTE de Budapeste, tematiza os «encontros entre portugueses e autóctones bantos nos matos da África» (p. 133), levantando a questão sobre se os «cafres» foram «inimigos ou salvadores dos náufragos europeus» (*id.*), durante os séculos XVI e XVII. Alude-se que, nas primeiras publicações dos relatos de naufrágios, a imagem dos «cafres» foi geralmente negativa. No entanto, na necessidade de estabelecer contactos com os nativos, os portugueses recorriam a intérpretes, os chamados «línguas», escravos africanos ou portugueses, radicados nas povoações africanas, vítimas de naufrágios anteriores. Salienta-se que os encontros entre portugueses e «cafres» eram por vezes sangrentos; no entanto, a autora da comunicação observa, com base em alguns relatos escritos, que os náufragos contavam frequentemente com ajuda dos habitantes da Terra do Natal para «tomar contacto com os comerciantes ou feitorias dos europeus para embarcarem e regressarem à sua terra» (p. 141). Destaca-se também a importância do relato do naufrágio da nau S. Bento, datado de 1554, cujo teor serviu de fonte para o antropólogo suíço Henrique A. Junod reconstruir o passado histórico da tribo dos Tongas.

Na última comunicação, intitulada «As características de integração regional na América Latina», Marianna Katalin Racs, da Universidade ELTE de Budapeste, traça o historial das tentativas de integração política e económica dos países do sub-continente latino-americano, depois das independências nacionais no século XIX. Invocam-se diversos factores que impediram a concretização de tal projecto, como o declínio económico, a ausência de estruturas sociais favoráveis, as dificuldades de comunicação devido às condições geográficas, a disputa de fronteiras, etc. Somente nos anos 60 do século XX se inicia a fase do processo de integração económica com a fundação da Associação Latino-Americana de Livre Comércio (ALALC) e a do Mercado Comum Centro Americano (MCCA), e a criação da Comunidade Andina e a Comunidade do Caribe. Todavia o funcionamento de todas estas instituições não atingiu as ex-

pectativas desejadas. Mais recentemente, «os anos 90 deram novo impulso à integração sul-americana» (p. 148) com a formação do Mercado Comum do Sul (MERCOSUL). Refere-se que nos últimos anos se assiste a várias disputas sobre o futuro desta organização por razões ideológicas, uma vez que existem duas posições diferentes, a progressivista e a realista. Por último, chama-se a atenção para a existência de mais uma iniciativa de integração, a UNILA (Universidade Federal de Integração Latino-Americana), para se concluir que «no caso da América Latina a palavra-chave é a *solidariedade* que não pode ser explicada pelas teorias clássicas de integração», porque existe uma contradição «entre os defensores da democracia e da economia de mercado, e as forças desiludidas nacional-populistas, e não entre a esquerda e a direita» (p. 154).

Da breve apresentação do conteúdo das dez primeiras comunicações, pode-se inferir que são intervenções de grande interesse cultural, porque fornecem novos dados relativamente à propagação da revolução geográfica, desencadeada pelos Descobrimentos Portugueses, pelos países da Europa Central, bem como a diversos aspectos da literatura de viagens e da *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto. As duas últimas comunicações apresentam igualmente preciosas informações sobre as relações entre portugueses e africanos, durante a expansão, e as tentativas de integração dos países latino-americanos no contexto pós-colonial. Relativamente às metodologias de abordagem analítica, de âmbito histórico, sociológico, filológico, artístico e literário, cumpre-me salientar o seu elevado grau de cientificidade e o rigor da investigação no tratamento dos temas. Pelo exposto, defendo a ideia que se trata de uma obra de leitura obrigatória para todos os lusitanistas que procuram obter mais informações sobre a época áurea do Império Colonial Português.

**Marcelo G. Oliveira, *Modernismo Tardio.*
Os Romances de José Cardoso Pires,
Fernanda Botelho e Augusto Abelaira,
Lisboa, Edições Colibri, 2012¹**

O teor do livro da autoria de Marcelo G. Oliveira, intitulado *Modernismo Tardio, Os Romances de José Cardoso Pires, Fernanda Botelho e Augusto Abelaira*, foi inicialmente concebido e apresentado em forma de Tese de Doutoramento em Estudos de Literatura e Cultura, Especialidade de Estudos Portugueses, cuja defesa teve lugar na Universidade de Lisboa, em Junho de 2009. Em função desta circunstância, a investigação respeita plenamente as exigências que norteiam os trabalhos desta natureza, tanto do ponto de vista formal, como de conteúdo. No que diz respeito à estrutura do livro, esta obedece estritamente às regras académicas, repartindo-se o texto por uma breve introdução, três capítulos teóricos, três dedicados à análise de romances dos escritores enunciados no título, conclusão e bibliografia. Quanto ao tema, a escolha revela-se muito oportuna e o seu tratamento constitui, de modo inequívoco, um valioso contributo para a periodização da prosa portuguesa contemporânea. De um modo geral, pode-se afirmar que o livro de Marcelo G. Oliveira representa uma pesquisa de elevado nível científico e isto pelas seguintes razões:

- Na Introdução, o autor expõe, de modo sucinto, o seu projecto que se afigura particularmente inovador, uma vez que se defende

¹ Recensão crítica publicada em *Letras com Vida. Revista de Literatura, Cultura e Artes*, Lisboa, CLEPUL / INCM, N.º 7 (2014-2016).

- a ideia da existência de um período, bem delimitado, denominado «modernismo tardio», no contexto das teorias existentes sobre a evolução da novelística portuguesa do século XX. O *corpus* selecionado para análise também impressiona: estão em questão cinco romances de José Cardoso Pires, dez de Fernanda Botelho e doze de Augusto Abelaira.
- No Capítulo 1, são apresentadas as propostas de um ensaio da autoria de Hans Robert Jauss sobre a evolução dos conceitos de «moderno» e «modernidade»: o uso do adjetivo «moderno» dataria do fim do século V, sofrendo transformações semânticas durante a Idade Média, o Renascimento e os séculos XVII e XVIII; por seu lado, a «modernidade», que terá o seu início no século XVIII, passou, com o Iluminismo, a evidenciar «uma consciência histórica e uma articulação de temporalidades até então inéditas na história do termo» (p. 21). O Capítulo termina com referência à chamada *modernité*, relacionada com a natureza dual da obra de arte, definida por Charles Baudelaire, no século XIX, nos seguintes termos: «A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável» (p. 24).
 - O Capítulo 2 inicia-se com a clarificação dos conceitos de pós-modernidade e pós-modernismo: para Marcelo G. Oliveira, o par modernismo/pós-modernismo deve ser utilizado para designar estéticas artísticas, enquanto modernidade/pós-modernidade têm a ver com contextos históricos de evolução social. Em seguida, problematiza-se a relação entre modernismo e vanguarda, assunto de capital importância para se compreender a concepção do código estético do pós-modernismo na perspectiva da sua primeira teorização que surgiu nos Estados Unidos da América. Segundo o autor do livro, tanto o modernismo como a vanguarda «irão manter a oposição fundamental presente na formulação de Baudelaire — e as influências entre ambas as tendências não deixarão de se fazer notar» (p. 33). Isto no contexto europeu, uma vez que o modernismo anglo-saxónico, na sua versão «domesticada», ou seja, sem a vertente vanguardista, permitiu falar-se de uma reacção pós-

- moderna na década de 60 no contexto norte-americano. Daí, segundo Andreas Huyssen, é possível delimitar duas fases do pós-modernismo: uma primeira, nos anos 60, entendida como uma «nova vanguarda», «a vanguarda que os Estados Unidos não haviam testemunhado na primeira metade do século» (p. 34), e uma segunda, nos anos 70 e 80, tanto nos EUA como na Europa, durante a qual é «cancelado (...) o sentido futurante das vanguardas» (p. 35). Assim, «a *modernité* de Baudelaire, (...) teria sido de facto a concepção temporal subjacente à experiência artística do ocidente pelo menos até a década de 70 do século XX» (*idem*). No subcapítulo, intitulado (Pós) Modernismo / (Pós) Modernidade, traça-se o historial da evolução do discurso sobre o pós-moderno, com base em propostas teóricas de Federico de Onís, Arnold Toynbee, Randall Jarrell, Charles Olson, C. Wright Mills, Irving Howe, Harry Levin, Leslie Fiedler, Susan Sontag, Fredric Jameson, Ihab Hassan, Charles Jencks, Jean-François Lyotard, John Barth, Umberto Eco e Perry Anderson, entre outros, para se chegar à seguinte constatação: na sua segunda fase, «o *pós-moderno* é o *moderno* sem a noção de *eterno*, sem o sentido de uma totalidade ausente a ser recuperada, uma nova imersão na transitoriedade e pluralidade da vida moderna» (p. 54). Termina o Capítulo com a referência que nos últimos anos o termo «pós-moderno» tem vindo a desaparecer do discurso crítico, podendo falar-se de uma «nova viragem como uma recontextualização do modernismo e do próprio pós-modernismo, colocando-se sob a égide de um novo conceito: “modernismo crítico”, proposto por Charles Jencks, passível de restaurar “a dualidade primordial da *modernité*.”» (p. 58)
- O Capítulo 3, intitulado «O Período Ausente: Modernismo Tardio na Ficção Portuguesa Contemporânea», parte da teorização do período denominado «modernismo tardio» na perspectiva de Charles Jencks, Alan Wilde, Tyrus Miller, Michael Köhler, John Barth, Fredric Jameson, Rod Mengham e Anthony Mellors, para se constatar que «embora em fase de consolidação, o conceito de modernismo tardio apresenta a vantagem de possibilitar a ligação de autores da

segunda metade do século XX a uma tradição modernista crítica da modernidade mas distinta do pós-modernismo» (p. 65). Quanto à questão da ficção portuguesa contemporânea, Marcelo G. Oliveira destaca o facto de que nas Histórias mais recentes da Literatura Portuguesa, da responsabilidade de Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho, Ángel Marcos e Pedro Serra, José Luís Cavilares e António Apolinário, bem como de Carlos Reis, o período compreendido entre os anos 50 e a Revolução dos Cravos não surge classificado em termos de categoria periodológica. Todavia, a partir dos anos 60, alguns ensaístas assinalam uma viragem no romance português, que se verifica com a publicação de *Mudança* de Vergílio Ferreira, ideia defendida por Eduardo Lourenço e Liberto Cruz. Por seu lado, Nelly Novaes Coelho, Maria Lúcia Lepecki e Fernando Guimarães destacam a importância do movimento surrealista, devido à sua componente vanguardista, para a renovação da novelística portuguesa da segunda metade do século XX. Atendendo às perspectivas examinadas, Marcelo G. Oliveira considera que as obras de autores como Vergílio Ferreira, Agustina Bessa-Luís, José Cardoso Pires, Fernanda Botelho, Augusto Abelaira, Almeida Faria e Maria Velho da Costa, entre outros, efectuam uma viragem nos anos 50, instituindo um novo período, que denomina de «modernismo tardio», cuja característica principal é a manifestação da «incerteza radical intrínseca ao modernismo (...), reflexo de uma configuração temporal onde o eterno se revela como pólo antitético de um presente incerto e transitório onde o sentido de totalidade se encontra ausente» (p. 80). Finaliza o Capítulo com a delimitação do período em causa: *Mudança* (1949), de Vergílio Ferreira, constituiria o marco inicial, e *Finisterra* (1978), de Carlos de Oliveira, assinalaria o fim da sua vigência (cf. p. 85).

- O Capítulo 4, intitulado «José Cardoso Pires: A Transfiguração Alegórica do Real», é dedicado à análise dos romances *O Anjo Anco-rado*, *O Hóspede de Job*, *O Delfim*, *Balada da Praia dos Cães* e *Alexandra Alpha*. Segundo Marcelo G. Oliveira, as cinco narrativas comportam características do modernismo tardio, a saber: o pri-

meiro romance atesta «o pendor alegórico da escrita de José Cardoso Pires, assente na complexa rede intertextual (...), apresenta-se como uma estratégia ajustada à representação de um universo multifacetado onde o sentido de totalidade se encontra ausente» (p. 100); quanto ao segundo romance, «embora apresentando elementos caros ao neo-realismo», afasta-se das coordenadas deste movimento, uma vez que activa «uma ambiguidade fundamental no que se refere à apresentação de uma perspectiva futurante para a superação das dicotomias expostas» (pp. 109-110); relativamente a *O Delfim*, o seu texto «acaba por não revelar um sentido final, mantendo em permanente tensão a possibilidade da sua existência e a incerteza quanto à sua ulterior revelação», ambivalência a funcionar «como uma alegoria perfeita do influxo transformador da própria modernidade» (p. 122); *Balada da Praia dos Cães*, com a sua intenção de denúncia do regime salazarista, «uma época de medo e de mentira», ao contrário de *O Delfim*, configura-se como «uma alegoria perfeita» da ausência do «influxo transformador da modernidade» (p. 135); o último romance escrito por José Cardoso Pires, *Alexandra Alpha*, revisita também a história portuguesa recente e o seu momento derradeiro, datado de 14 de Novembro de 1976, assinala o fim da «perspectiva futurista» e da «estrutura oposicional da *modernité*», acabando «por se afirmar como marco final do principal período de vigência do modernismo tardio em Portugal» (p. 149).

- O Capítulo 5 é dedicado à análise de dez romances de Fernanda Botelho sob o signo do «desdobramento narrativo do ser». Assim, o primeiro ciclo da obra da autora, composto pelos títulos *O Ângulo Raso*, *Calendário Privado* e *A Gata e a Fábula*, evidencia uma «estratégia de despersonalização» e «subversão da linearidade narrativa» (p. 164), características formais próprias do modernismo tardio; o romance *Xerazade e os Outros*, patenteia uma multiplicidade de perspectivas, consequência da indecidibilidade subjacente ao modernismo, e uma aguda despersonalização, com «um manifesto apagamento de qualquer sinal de onisciência» (p. 174);

- a metatextualidade, presente na obra *Terra sem Música*, «acaba por apontar para um presente petrificado, para esse tempo que caracteriza o modernismo tardio» (p. 183); *Lourenço é Nome de Jogral* é um romance onde «o virtuosismo da (...) técnica literária» é levado a «novos extremos», configurando um texto «inquietantemente desconstruído», com destaque para «a multiplicidade dos pontos de vista» (p. 185); *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, pela sua veia metaficcional, «apresenta-se (...) como um livro sobre o próprio processo de criação» (p. 199), em nome de uma nova liberdade artística no contexto de uma pós-modernidade em pleno avanço nos anos 80; *Festa em Casa de Flores* e *Dramaticamente Vestida de Negro* são romances com dimensões ambíguas: no primeiro, a ambiguidade tem a ver com o estatuto do narrador; no segundo, «as ironias sarcásticas» conduzem a «uma indagação de subentendidos — nos quais sempre se exprimem como sombras vários heterónimos que todo o escritor tem em si» (pp. 207-208); o último romance de Fernanda Botelho, *As Contadoras de Histórias*, revisita «temas e estratégias narrativas» dos seus livros anteriores, «bem como o seu próprio processo criativo — assente numa ambiguidade fundamental (...), permitindo a constante reconfiguração significativa do real» (pp. 216-217).
- No último Capítulo do livro é feita a abordagem de todos os romances da autoria de Augusto Abelaira, que revelam, na perspectiva de Marcelo G. Oliveira, «o carácter antitético específico da configuração temporal inerente ao modernismo tardio», «mesmo após o influxo da pós-modernidade na sociedade portuguesa» (p. 220). Tomem-se como exemplos *A Cidade das Flores*, obra de estreia de Abelaira, em 1959, uma narrativa da qual emana uma cosmovisão céptica relativamente a uma «perspectiva futurante», «um cepticismo que em última instância não nega a sua ainda que improvável possibilidade» (p. 231), atitude visível no percurso romanesco posterior do autor; *Bolor*, uma espécie de «obra-prima» da «arte do suspenso» (p. 243), devido à inassimilável dialéctica entre forma e conteúdo e à «impossibilidade de cristalização de uma vi-

são (...) da História — consequência do princípio de contingência subjacente à obra» (p. 248); *O Triunfo da Morte*, romance publicado em 1981, a inaugurar uma segunda fase na evolução literária do escritor, representa uma «denúncia» da «desagregação da própria estrutura temporal da *modernité*» e um choque frontal com o pós-moderno, «levando a uma explosão diversificada das estratégias narrativas utilizadas — embora mantendo sempre o sentido dessa unidade ausente e desejada graças ao humor negro» (p. 256); *O Bosque Harmonioso*, «uma serena apropriação do retorno da história e da narrativa» (p. 261), apesar de incorporar «características tipicamente pós-modernas», «o sentido de uma totalidade ausente mantida em relação antitética com o presente não desapareceu» (p. 266); *Outrora Agora*, o penúltimo romance, «no qual a dialéctica entre o passado e o presente» adquire «o estatuto de tema principal» (p. 271), mantém «a noção de um ausente sentido de existência como pólo estacionário face à efémera transitoriedade do real» (p. 282).

Face ao exposto, o livro de Marcelo G. Oliveira revela uma postura académica rigorosa: os três capítulos iniciais conseguem fundamentar a ideia enunciada no título, relacionada com a categoria periodológica de «modernismo tardio»; os capítulos dedicados à análise dos romances dos escritores escolhidos, ilustrativos da tese, demonstram uma particular capacidade de problematização, informada também por vários artigos e ensaios de diversos críticos literários; as abordagens dos textos são inteligentes, minuciosas e argutas, baseadas em pesquisas e em leituras que demonstram um conhecimento profundo da matéria tratada e uma adequação dos modelos teóricos e metodológicos aos objectivos da proposta; assinala-se também a linguagem objectiva, a agilidade argumentativa e a facilidade demonstrada na consulta do extenso índice bibliográfico. Em suma, trata-se de um livro incontornável que deve obrigatoriamente constar das bibliografias de investigações futuras sobre a periodização da narrativa portuguesa da segunda metade do século XX.

Fernando Rodrigues de Almeida, *A Origem da Língua Portuguesa*, Lisboa, Chiado Editora, 2013¹

O livro da autoria de Fernando Rodrigues de Almeida é composto por seis breves capítulos introdutórios, seguidos por um extenso glossário de palavras portuguesas consideradas como tendo origem fenícia. Assim, na parte intitulada «Começamos pelo princípio», são levantadas algumas questões pertinentes relacionadas com a ideia enraizada de que a língua portuguesa é uma língua latina. Entretanto, o objetivo principal do autor é saber o que aconteceu com a língua que os lusitanos falavam antes da conquista da Ibéria pelos romanos. Relembra, a este propósito, um artigo publicado em 1837, da autoria de D. Francisco de S. Luiz Saraiva, no qual surgem referidos termos do português «cuja origem se pode encontrar na *“língua hebraica e na língua caldaica”*» (p. 5). Após um hiato de mais de um século sobre as origens remotas da língua portuguesa, foi Moisés Espírito Santo que se interessou pelo assunto, estudando vários aspetos das relações com o Médio Oriente, nomeadamente de foro cultural, religioso, linguístico, etc. Na perspetiva de Fernando Rodrigues de Almeida, o *Dicionário de Fenício-Português*, de Espírito Santo, representa um valioso trabalho para o conhecimento da origem primeira do português, bem como para a compreensão da toponímia, da cultura e da História portuguesas. É precisamente o *Dicionário* que está na base da investigação apresentada no livro sobre a relação do português com as línguas antigas de Médio Oriente, a que o autor chama de «fenício»

¹ Recensão crítica publicada em *CLEPUL em Revista*, nº 15, Junho, Julho, Agosto de 2016.

(p. 7). As línguas em causa, «hoje conhecidas como o acádio, o assírio, o ugarítico ou o hebraico antigo» são, para Fernando Rodrigues de Almeida, dialetos de uma «antiga língua descendente do falar Neolítico» (p. 9), cuja base lexical permite encontrar a origem não latina do português. A análise da toponímia, a compreensão das lendas e a etimologia do português conseguem ilustrar a filiação da língua portuguesa com as referidas línguas antigas.

O segundo breve capítulo é dedicado à origem e à evolução das línguas, com referência a que a linguagem humana, nos seus primórdios, se formou a partir das relações que se estabeleceram entre ideias e sons. O aumento progressivo de sons emitidos e a sua combinação mais complexa e diversificada deram origem a várias línguas primordiais dos povos do Paleolítico que, segundo Fernando Rodrigues de Almeida, estão na base «dos grandes grupos das línguas da atualidade» (p. 14), mas cujo processo de formação é de difícil reconstituição. Fornecem-se exemplos de como funcionavam determinados vocábulos das línguas antigas e da evolução que alguns sofreram até ao português atual.

Na parte intitulada «As línguas e os povos que as falam», são referidos dois estudos genéticos: o primeiro, a partir de uma amostra neolítica portuguesa, comprova não ter havido «derivação direta a partir de agricultores do Próximo Oriente», mas admite «que a transição para o Neolítico em Portugal terá envolvido algum tipo de colonização» (pp. 19-20); o segundo, recorrendo a um método analítico mais subtil, revela a herança genética dos fenícios numa fase posterior ao Mesolítico, com a chegada à Península Ibérica de «povos com ligações genéticas às gentes do Próximo Oriente» (p. 21). Contudo, ressalva Fernando Rodrigues de Almeida que, no caso da «origem da língua portuguesa, convém não (...) sobrevalorizar esse novo conhecimento», porque «a evolução genética e linguística nem sempre se fazem em paralelo» (p. 23).

O capítulo seguinte é dedicado à «explicação tradicional para as origens das palavras portuguesas» que o autor do livro contesta, observando que o «pressuposto que a língua dos povos conquistados pelos romanos sucumbiu completamente ao latim, e que dela quase nada ficou, criou uma estrutura de raciocínio enviesada» (p. 25). Assim, segundo o autor, muitas das palavras portuguesas foram consideradas como tendo

origem latina, criando-se, para o efeito, as chamadas «formas latinas hipotéticas» e, no intuito de se defender a ideia «de que o português é filho do latim», inventaram-se o «latim popular», o «tardio», o «eclesiástico», o «ibérico», etc. (p. 26). Partindo de alguns exemplos concretos de procedência de vocábulos portugueses, conclui o ensaísta que todas as teses enumeradas pecam por adoptarem métodos destituídos de rigor científico, uma vez que representam «abusos na evolução fonética, abusos na interpretação semântica, abusos absolutamente inaceitáveis através da verdadeira invenção de palavras que de facto nunca existiram» (p. 28).

Os dois últimos capítulos que antecedem o glossário tratam da «relação fonética entre o “fenício” e o português» e da «reconstituição da antiga língua». No primeiro, por exemplo, são estabelecidas algumas «diferenças entre as línguas antigas que servem de referência (sobretudo o ugarítico, o hebraico antigo, o acádio e o assírio) e o português atual» (p. 29). A mais importante prende-se com «o desaparecimento total dos sons aspirados no português» (p. 31) que existiram no falar antigo do oriente na evolução da língua do Neolítico, como é o caso do «alef», do «hê», do «yan» e do «het». Outra característica que merece destaque é a indistinção entre os sons «b», «p», «v» e «f» nas línguas antigas, facto que ajuda a compreender a confusão entre o «b» e o «v» nos falares do Norte de Portugal. Outras diferenças têm a ver com a permuta do «d» no fenício para o «t» em português, a passagem da sequência «ll», existente no fenício, para «rl» ou «lr» em português, do «p/b» ou «z» fenícios para «f» em português, etc. Acrescentem-se a confusão entre os sons sibilantes nas línguas antigas que ainda persiste na pronúncia regional do português e «outras relações, mais raras e aparentemente improváveis, mas que parece terem existido» (p. 34).

Quanto à «reconstituição da antiga língua», assinala Fernando Rodrigues de Almeida que, ao longo do seu trabalho, «são representadas as palavras das línguas do Próximo Oriente, usando os caracteres do alfabeto latino que constam do “Dicionário de Fenício-Português”» (p. 37). Este observa também que parte das línguas que constituem o fenício eram escritas num alfabeto sem vogais, ficando a cargo do leitor a sua colocação entre as consoantes. A propósito disto, apresenta uma proposta de reconstituição fonética para as palavras grafadas somente com

consoantes num quadro adaptado de um documento do mencionado Dicionário de Moisés Espírito Santo.

O glossário que compõe o livro estende-se por 300 páginas com centenas de palavras portuguesas de origem fenícia, referindo o seu autor que se trata «apenas de um “estudo sumário”, o que significa que haverá muitas outras palavras de origem semelhante, mas que ainda não estão aqui tratadas» (p. 28). Admite também uma certa incerteza na reconstituição fonética, facto que, no seu entender, não prejudica o essencial do seu trabalho (cf. p. 38).

Apesar destas ressalvas, o livro de Fernando Rodrigues de Almeida representa um valioso contributo para a História da Língua Portuguesa. Na verdade, verifica-se uma quase total ausência de referências à procedência de vocábulos da língua portuguesa das línguas do Próximo Oriente, como atestam os estudos académicos sobre o assunto, a saber: *Compêndio de Gramática Histórica Portuguesa*, de José Joaquim Nunes, *História da Língua Portuguesa*, de Paul Teyssier, *Introdução à História do Português*, de Ivo Castro e *A Formação Histórica da Língua Portuguesa*, de Francisco da Silveira Bueno, para citar alguns dos mais conhecidos. Neste sentido, o mérito do trabalho de Fernando Rodrigues de Almeida reside na sua proposta que abre perspectivas para investigações futuras. Destaque-se também o rigor científico que preside à elaboração do glossário, com uma informação exaustiva sobre a origem das palavras do português a partir de radicais das línguas antigas. Trata-se, assim, de um livro incontornável e de leitura obrigatória para todos os que estudam e se interessam pela evolução histórica do idioma luso.



Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT –
Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projecto
«UIDB/00077/2020»

Na sequência do livro intitulado *Ficção em Língua Portuguesa. Ensaio*, editado com a chancela de Roma Editora, em 2010, o presente volume reúne dez ensaios, três dos quais publicados em livros nos quais são contempladas narrativas de Afonso Cruz, José Cardoso Pires e Ana Teresa Pereira. Os restantes sete foram apresentados, em forma de conferências e comunicações, em congressos e colóquios nacionais e internacionais. Estes encontros científicos, organizados por departamentos académicos, tiveram lugar, entre 2006 e 2015, nas Universidades de Lisboa, Porto, Sónia, ELTE de Budapeste, Mato Grosso do Sul e Lublin.