

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



ACTOS DE *CRUELDADE*: OS *CONTOS DO GIN-TONIC* DE MÁRIO-HENRIQUE
LEIRIA

CARLA SOFIA MARQUES DATIA

MESTRADO EM ESTUDOS ROMÂNICOS

LITERATURA PORTUGUESA

2012

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



ACTOS DE CRUELDADE: OS CONTOS DO GIN-TONIC DE MÁRIO-HENRIQUE
LEIRIA

DISSERTAÇÃO ORIENTADA PELA PROFESSORA DOUTORA FÁTIMA
FREITAS MORNA

CARLA SOFIA MARQUES DATIA

MESTRADO EM ESTUDOS ROMÂNICOS
LITERATURA PORTUGUESA

2012

ÍNDICE

Índice	I
Agradecimentos	III
Resumo	IV
Resumen	V
Epígrafe.....	VI
Actos de <i>crueidade</i> : construção do conceito	1
Capítulo I. A <i>crueidade</i> exercida nas fendas do muro genológico e a corrupção de géneros (im)puros através de uma tipologia polivalente	
1. Uma obra ecléctica nos “calcanhares dos géneros literários”	9
2. Construção de um cenário de escrita e manifesto de uma “poética”	13
3. Corrosão do muro literário: gin e gin-tonic	23
3.1. Poemas? Contos? Micro contos?	28
4. Uma “nova linguagem”	37
Capítulo II. A <i>crueidade</i> exercida no espaço de leitura	
1. O papel do leitor	40
2. Cooperação e trabalho inferencial: ambiguidade, omissão e sugestão.....	45
2.1. “Espaços em branco”	48
3. Deformação do leitor e da leitura	51
3.1. O catálogo demonstrativo ao serviço do leitor: cria uma tipologia	54
3.2. Infinitos avanços e retrocessos	66
4. Liberdade (condicionada) do leitor	68

5. Estranhamento: inserção do fantástico	76
5.1.Inserção de elementos fora dos seus lugares-comuns	79
6. Paratextos: treino e condicionamento e alerta	81
“Cessar Fogo” – Reflexão final	85
Bibliografia	88

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha fiel orientadora, a Professora Fátima Morna, pela generosidade com que partilha o seu conhecimento interminável... Pelo estímulo, apoio e disponibilidade constantes ao longo desta gestação (por vezes sofrida). Obrigada por tornar o parto possível!

Aos meus pais por me possibilitarem este percurso, pelo carinho e compreensão infundáveis.

Nuno, pela ajuda, paciência sem fim e tudo o resto.

Andreia e Cátia: pela partilha de sempre... porque as palavras se tornam desnecessárias quando existem os balões de LÁ, onde quer que seja.

Aos colegas da tertúlia, em particular à Anamarija pela ajuda e inspiração.

Ao SGCD da Biblioteca Nacional por me terem facilitado a vida, em especial à Dra. Ana Peres e Dra. Helena Patrício.

Por último, dedico este trabalho à memória de Mário-Henrique Leiria, cuja obra exercita com audácia a minha curiosidade insaciável.

Resumo

No presente trabalho elaboramos uma leitura dos *Contos do Gin-Tonic*, de Mário-Henrique Leiria, sob o signo de *crueldade* que desenvolvemos a partir das palavras do autor. A arquitectura da obra e o seu conteúdo, suportado pelo traçar de uma “poética” com preceitos peculiares, visam directamente o leitor. Nele recaem tarefas a executar no decurso da leitura que lhe conferem o papel de jogador, muitas vezes defraudado nas suas expectativas.

Os textos e paratextos são o apoio à execução da análise estrutural da obra e, a partir deles, tentamos executar leituras metafóricas que permitem ligar a atitude hermenêutica do autor ao papel do leitor.

Palavras-chave:

Crueldade; invenção; “poética”; catálogo; sobre-realidade; leitor.

Resumen

En el presente trabajo elaboramos una lectura de los *Cuentos de Gin-Tonic* de Mário-Henrique Leiria, sob el signo de la *crueidad* que desarrollamos a partir de las palabras del autor. La arquitectura de la obra y su contenido, apoyado por el rastreo de una “poética” con preceptos peculiares, alcanzan directamente al lector. Sobre él recaen las tareas a ejecutar en el discurso de la lectura que le atribuyen el papel de jugador, muchas veces defraudado en sus expectativas.

Los textos y paratextos son el apoyo a la realización del análisis estructural de la obra, y a partir de ellos, tentamos ejecutar lecturas metafóricas que permiten relacionar la actitud hermenéutica del autor con el papel del lector.

Palabras Clave:

Crueldad; invención; “poética”; catálogo, sobrerrealidad; lector.

Ahora que lo pienso la idiotez debe ser eso: poder entusiasmarse todo el tiempo por cualquier cosa que a uno le guste, sin que un dibujito en una pared tenga que verse menoscabado por el recuerdo de los frescos de Giotto en Padua. La idiotez debe ser una especie de presencia y recommienzo constante: ahora me gusta esta piedrita amarilla, ahora me gusta L'année dernière à Marienbad, ahora me gustas tú, ratita, ahora me gusta esa increíble locomotora bufando en la Gare de Lyon, ahora me gusta ese cartel arrancado y sucio. Ahora me gusta, me gusta tanto, ahora soy yo, reincidentemente yo, el idiota perfecto en su idiotez que no sabe que es idiota y goza perdido en su goce, hasta que la primera frase inteligente lo devuelva a la conciencia de su idiotez y lo haga buscar presuroso un cigarrillo con manos torpes, mirando el suelo, comprendiendo y a veces aceptando porque también un idiota tiene que vivir (...)

Julio Cortázar

Actos de *crueidade*: construção do conceito

O escritor português encontrou uma nova linguagem e uma estranha mas admirável forma de actuar.

Mário-Henrique Leiria

Todas as questões abordadas nesta dissertação estão, de forma mais ou menos directa, ligadas ao conceito de *crueidade* tal como o propomos e a sua redacção surge como resposta à necessidade de salvaguardar, numa tentativa de abordagem e leitura diferentes, o teor dos *Contos do Gin-Tonic*¹ de Mário-Henrique Leiria. Esta necessidade impôs-se no decurso da leitura pelo vanguardismo que a obra na sua globalidade e cada composição, em particular, revelam na sua concepção e no seu conteúdo. Pensamos que a obra contém manifestações de *crueidade* respeitando duas vertentes, por um lado, a composição dos *Contos* e, por outro lado, o impacto que estes têm no leitor.

Mário-Henrique Leiria manifesta, perante a noção de “verdadeira literatura” (composta por “romances, crónicas autênticas, ensaios sólidos”²), a sua transgressão de modo voluntário e, por isso, irá optar pela construção da *crueidade*. Para tal efeito, recorre a uma espécie de teorização elaborada por ele próprio e exposta nos *Contos*. Estamos a referir-nos, explicitamente, ao texto que precede “Meu Sócia o General”, no qual encontramos as premissas de uma “poética” do autor.

A noção de objecto literário que as “coisas compridas”³ preconizam é algo que o autor dos *Contos do Gin-Tonic* repudia. Neste sentido, a “nova linguagem” referida por Mário-Henrique Leiria na epígrafe citada inicialmente, assenta no princípio da omissão cuja consequência mais directa afecta a extensão das composições. O primeiro acto de *crueidade* assenta no corte com a tradição literária, verbalizado na sua “poética” e corporizado nos seus textos.

A palavra *crueidade*, proveniente do étimo latino *crudelitas*, *-atis*, diz respeito a aspectos que nos interessam particularmente:

¹ LEIRIA, Mário-Henrique, *Contos do Gin-Tonic*, Lisboa: Editorial Estampa, 5ª edição, 1999. Utilizamos a quinta edição dos *Contos*, de onde retiramos as citações dos textos. Por esse motivo, apenas indicamos o número de páginas sempre que recorrermos ao uso de excertos.

² Termos utilizados na “poética” que o autor desenvolve (p. 52) por oposição ao que ele próprio produz (“miséria”).

³ Expressão que remete para a noção de verdadeira literatura parodiada no texto que definimos por “poética”.

2 prazer em fazer o mal, atormentar; impiedade, malevolência (...) 3 acto, procedimento, método cruel; crueza (...) 4 qualidade do que é inclemente, duro (...) 5 indiferença severa; irredutibilidade (...) 6 Qualidade do que causa medo, horroriza, hediondez. (HOUAISS, 2005, p. 2528)

Da definição do termo apresentada no dicionário⁴ recolhemos apenas o que consideramos relevante para o nosso estudo. Importa salientar o facto de a *crueldade* dizer respeito a um acto ou procedimento que, no caso em que o aplicamos, corresponde a uma posição hermenêutica mas, também, a um acto exercido sobre uma segunda instância – o leitor. A dimensão de inclemência e indiferença que comporta irá surtir efeitos na leitura da obra, como trataremos no segundo capítulo.

Tentamos extrapolar o próprio conceito de *crueldade*, moldando-o de acordo com os aspectos que consideramos pertinentes. Este procedimento tenta interiorizar o método utilizado pelo próprio autor ao redigir os *Contos*, ou seja, partir dos conceitos puros e transformá-los, conferindo-lhes um novo significado.

O intuito primário da *crueldade* que propomos aplicar aos *Contos* abarca uma leitura alternativa da obra porque os textos reclamam uma abordagem pouco convencional, não deixando de contemplar a estrutura e as estratégias autorais que estão na sua génese. Apesar da aparente simplicidade com que os textos parecem desafiar-nos, existe na sua elaboração uma arquitectura *cruel* que suporta a construção pensada de uma figura autoral delegada num peculiar narrador-personagem. Por um lado, as reminiscências da figura autoral transparecem de modo marcado nos paratextos e, por outro lado, o narrador-personagem é a figura sobre a qual recaem os acontecimentos mais insólitos parecendo que é assaltado por um mundo sobre-real que entra pela sua janela.

As palavras do autor servem de mote para a hipótese colocada uma vez que, numa entrevista, afirma que os seus *Contos* são “um acto de *crueldade*”:

- Eh pa, vê-se logo que não leste o meu livro. Sabes o que eu penso dele? Que é apenas um acto de *crueldade*. Não te admires homem, pois a *crueldade* é somente um processo quotidiano de exprimir qualquer coisa. Claro que isto não obriga a estar sempre a matar a avozinha ou o primo. As

⁴ Restante definição retirada do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* [*crueldade*: “1 Característica ou condição do que é cruel; prazer em derramar sangue, causar dor : hediondez (após o combate, a c. da cena traumatizou-o 7 p.met. acção injusta; infelicidade, injustiça, pesar (a c. da sorte) 8 p.met. propriedade de causar sofrimento, desgraça (a c. dos nossos dias) 9 p.met. o que merece lástima, pena (foi uma c. contrariá-los) 10 JUR na consumação do homicídio, todo o acto bárbaro praticado pelo agente que produza padecimentos físicos e impiedosos.”

*minhas histórias são todas inventadas, digamos. Mas tudo é invenção, meu caro. Até nós inventamos, ou se pretenderes puxar ao intelectual, dirás que reinventamos.*⁵

Partindo destas palavras, pensamos ser possível extrair da noção de *crueldade*, nos termos em que nos é apresentada, uma atitude fecunda enquanto meio de expressão. À *crueldade* de “exprimir qualquer coisa” o autor acrescenta o conceito de “invenção” porque “tudo é invenção”.

O conceito de invenção, ou *inventio*, insere-se no domínio da retórica literária enquanto dimensão integrante do discurso. Respeitando o âmbito do discurso jurídico mas de modo simplificado, o conceito de *inventio* consiste no encontro de uma “fissura” no discurso do adversário que permita, a partir daí, criar um argumento para o poder rebater. Portanto, a finalidade primeira do termo desloca um determinado ponto de vista (ou visão) para uma outra ordenação dos factos seguindo o princípio da argumentação jurídica.

A noção semântica do conceito foi apropriada pelo Romantismo, no campo dos estudos literários, embora só em “certas “poéticas dos tempos modernos” seja entendida como “um processo de criação”⁶ (LAUSBERG, 2004, p. 91). Ora, aquilo que Mário-Henrique Leiria faz é apropriar-se da *inventio*, encontrando no cânone dos géneros literários a “fissura” que precisa para o rebater, ou seja, a falha existente na sua arrumação. Ao encontrar o “calcanhar de Aquiles” da genologia literária vai corrompê-lo ainda mais, mobilizando a convivência de várias tipologias numa existência em comum, dentro da sobre-realidade que habita *Contos do Gin-Tonic*.

⁵ Este excerto pertence a uma entrevista que Mário-Henrique Leiria deu e que foi publicada no *Diário de Lisboa*, a 5 de Abril de 1973. A entrevista, na íntegra, encontra-se em formato digital no sítio web http://www.fmsoares.pt/aeb_online/visualizador.php?bd=IMPrensa&nome_da_pasta=06817.167.2632_2&numero_da_pagina=23. Além disso, é citada num artigo de Nelly Novaes Coelho que, a respeito da *crueldade* mencionada por Mário-Henrique, diz o seguinte: “Crueldade porque desmistifica o homem comum condicionado pelo já feito; porque destrói a integridade de um universo onde tudo parecia estar definitivamente arrumado e de repente esboroa como se tivesse sido erguido em alicerces de areia. Crueldade que mais se acentua devido ao prisma lúdico que filtra o pensamento do autor e impregna tudo com um tom despreocupado, indiferente e humorístico... Crueldade, enfim, porque nos deixa «sem chão»...” (COELHO, 2007, p. 313).

⁶ De acordo com Lausberg, nos *Elementos da Retórica Literária*: “40. A primeira fase da elaboração é a *inventio*, i. é, o acto de encontrar pensamentos (res) adequados (*aptum*: §48) à matéria (§29) conforme o interesse do partido representado (§22; *utilitas causae*), pensamentos que servem como instrumentos intelectuais (§67) e afectivos (§68) para obter, pela persuasão (§6) do juiz, a vitória do partido representado. Esta persuasão, em si mesma, consegue-se pela criação de um grau de credibilidade elevado (§34), mesmo quando a *materia* em si desfrutava, de antemão, apenas de um grau muito baixo de credibilidade.

A *inventio* não é compreendida como um processo de criação (como em certas teorias poéticas dos tempos modernos), mas sim como um encontrar por meio da recordação (análoga à concepção platónica do saber)(...)” (LAUSBERG, 2004,p. 91).

Não podemos afirmar que Mário-Henrique executa uma “poética” assente na invenção porque, para ele, esta apenas serve para complementar o seu método de expressar um mundo diverso criado por si.

Ao contrário do estabelecido na retórica canónica, Mário-Henrique parte da inversão do conceito para o ajustar ao seu próprio método de trabalho inventivo, criando não “pensamentos adequados à matéria” mas matérias (ou personagens) passíveis de serem alteradas pela manipulação do autor. O caso do narrador-personagem é o mais evidente, pelo modo como está sempre no sítio errado à hora errada, tudo lhe acontece. O modo como lida com o inesperado é o que o torna um ser peculiar, em conformidade com a sobre-realidade que habita.

“Matar a avozinha ou o primo” é apenas um processo concebido para preencher a sobre-realidade dominante nos *Contos*, convém notar que este procedimento atinge algum grau de *crudeldade*. Esta torna-se numa recriação fertilizada pelo recurso à imaginação. Também a inserção de elementos associados ao fantástico cooperam na actividade de criação imaginativa que o autor leva a cabo. Vale a pena notar que não se trata do fantástico enquanto procedimento de “desrealização de representação do mundo” (SILVA, 2008, p. 104) porque o mundo tratado na obra é outro e não diz respeito a representação mas sim criação. O recurso a partículas do género fantástico adorna esse mundo que é (im)pura criação.

O esquema hermenêutico criado pelo autor assenta na desconstrução da realidade a fim de a estilhaçar criando uma sobre-realidade apenas existente no livro. Os *Contos* espelham, por isso, o oposto aos padrões que devem reger a obra. Nos textos impera a inversão do real impressa nos traços insólitos de um mundo às avessas onde vigora o imprevisto. Na base da construção daquilo que pensamos constituir uma sobre-realidade está o infinito recurso à imagem, cuja projecção é crucial em todas as composições que integram o livro.

A sobre-realidade presente nos *Contos* diz respeito a uma “realidade criada literariamente”, utilizando “recursos literários segundo as intenções do autor” (GOTLIB, 1985, pp. 12-13). Inevitavelmente, a construção de uma sobre-realidade vai estar ligada ao facto de cada composição textual ser portadora de vida própria, algo que nos remete para Júlio Cortázar: “los cuentos (...) son criaturas vivientes, organismos completos, ciclos cerrados, y respiran” (CORTÁZAR, 1969, p. 42). No decurso da

projecção de imagens em série que os textos desencadeiam (à semelhança de sketches visuais) surgirão implicações, nomeadamente, no campo da leitura e do leitor.

Mais do que isso, esta sobre-realidade construída nos textos, defende a existência da realidade literária de modo autónomo porque o autor visa a “autarquia” da obra literária que é, somente, “el hecho de que el relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso” (CORTÁZAR, 1969, p. 37).

O autor pretende perturbar-nos e cria acções insólitas de modo brusco para nos confiscar o sossego. Os exemplos são inúmeros mas “História Exemplar” é a constatação da expectativa criada através do título e defraudada, em pleno, na movimentação final da personagem:

Entrei.

- *Tire o chapéu – disse o Senhor Director.*

Tirei o chapéu.

- *Sente-se – determinou o Senhor Director.*

Sentei-me.

- *O que deseja? – Investigou o Senhor Director.*

Levantei-me, pus o chapéu e dei duas latadas no Senhor Director.

Sai. (p. 141)

Aquilo que nos sobressalta em “História Exemplar” é o facto de, pela comprovada submissão que o narrador-personagem demonstra ao longo da acção, a sua atitude final culminar numa reacção totalmente inesperada. Destacamos os verbos presentes no texto porque neles reside toda a eficácia do efeito surpresa operado no leitor. Além disso, alguns dos verbos podem ser interpretados no contexto da nossa postura enquanto leitores, ou seja, nós “entramos” na história de modo brusco e, mal nos “sentamos” pensando estar longe do fim, a história acaba e nós “saímos”.

A gradação presente na atitude dominante do “Senhor Director” (“disse”; “determinou”, “investigou”) contrasta com a subserviência no narrador-personagem (“tirei”, “sentei-me”). O culminar do inesperado consiste na reacção do narrador-personagem, num acto que subverte por oposição total a sua atitude de submissão demonstrada até então: “levantei-me”. O domínio pertence, agora, ao narrador-personagem que “sai” de cena numa atitude de superioridade não deixando tempo ao director para que possa retaliar, nem ao leitor para dar margem à sua interpretação.

No fundo, a fragmentação da realidade (que é acima de tudo a sua desmontagem) está na base daquilo que constitui a arquitectura estrutural da obra e tem

repercussões ao nível hermenêutico. As implicações hermenêuticas sentem-se, sobretudo, no modo como os alicerces da obra visam um determinado modo de leitura dos textos. Para atingir tal fim, os *Contos* apresentam um catálogo introdutório ao serviço do treino da leitura. Este catálogo é constituído pelas composições situadas entre a primeira “A verruga” e “Ida sem Volta”, precedendo um texto sem título no qual são tecidos alguns juízos acerca da criação literária⁷. Este texto tem uma função demonstrativa para que o leitor penetre na obra e perceba o tipo de postura que terá de adoptar. Funcionando como uma amostra do recheio que o autor pretende para a obra, ele sente, ainda, necessidade de justificar a sua opção de escrita. Para isso, introduz a “poética” a encerra-lo. Para fundamentar este princípio faremos uma leitura metafórica das composições (e respectivos títulos) que tente suportar a importância do catálogo no contexto da leitura. Por isso, o modo como a obra é recebida pelo destinatário e a forma como a leitura é visada e manipulada são as questões centrais abordadas no capítulo dois, tendo como núcleo o impacto da obra no leitor.

Esta dissertação apresenta dois grandes temas de reflexão que estão abrangidos pelo conceito de *crueidade* estabelecido e, por este motivo, decidimos dividi-la em dois capítulos distintos cercados pela introdução e reflexão final. As duas partes dependem das premissas que constituem o conceito abordado inicialmente, sem constituir um capítulo independente.

O primeiro capítulo contempla a concepção dos *Contos*, partindo da definição de *crueidade* apresentada pelo autor e complementada por nós, colocando os textos na perspectiva da problemática genológica que criam a partir da sua estrutura e da mistura tipológica que os reveste. No segundo capítulo, por seu turno, abordam-se os tipos de *crueidades* exercidas nos vários textos mas na perspectiva do leitor, focando a sua posição no contexto da leitura de uma obra deste tipo.

Depois de esmiuçado o conceito de *crueidade*, sombra a pairar nos capítulos que se seguem, torna-se imprescindível estabelecer a ponte entre este e a fragilidade do muro genológico. É na “poética” traçada pelo narrador-personagem que se situa, de modo declarado, a *crueidade* da transgressão genológica porque se recusa a compactuar com a “verdadeira literatura”. A reflexão que o autor dos *Contos* elabora força-nos a abordar os textos cautelosamente porque estes apenas se regem pela sua particularidade.

⁷ Neste texto defendemos a existência de uma poética.

As buscas teóricas tornam-se um tanto infrutíferas quando os *Contos* criam a sua própria tipologia.

O confronto com a variedade bibliográfica existente, acerca do estudo teórico sobre o conto, faz com que várias inquietações nos assaltem. A afirmação da autonomia da obra vai ganhando terreno à medida que frustramos as nossas expectativas ao tentar encontrar algum conforto na busca teórica. Em vez disso, aprendemos uma valiosa lição: a releitura da obra é fundamental porque a curta extensão de grande parte dos textos obriga-nos a desconfiar. Seguindo a linha de pensamento da leitura baseada na desconfiança, as palavras de Leonor Correia de Matos, no prefácio a *Depoimentos Escritos*, encaixam no que pretendemos demonstrar:

A própria renitência de Mário-Henrique em revelar sentimentos encontraria frequente expressão em formas excessivas – um excesso que logo põe de sobreaviso o leitor e o leva a reinterpretar o texto. (LEIRIA, 1997, p. 10)

Convém notar que a transcrição se refere às cartas escritas por Mário-Henrique Leiria a uma misteriosa Isabel⁸. Tanto nas suas cartas como nas suas obras o processo de camuflagem adoptado leva-nos a desconfiar. Desconfiamos da forma dos textos, da extensão que ocupam e do conteúdo que os reveste. Sabemos, por fim, que constroem o tipo de leitor que precisam porque o autor “não desiste, nunca desiste”⁹ de marcar a sua posição, mesmo que o faça com vestígios *crueidade*.

Os *Contos do Gin-Tonic* escapam às definições teóricas porque as composições ganham vida e saltam, transformando-se no leão saído do caixote que arranca a cabeça ao senhor Sousa e a nós, leitores:

*- Que faz o menino aí com esse caixote? – Perguntou severamente o senhor Sousa, abrindo a porta, de sobrolho franzido.
O menino olhou para o pai, assustado, e depois para o amigo Baluba.
- Mata o velho, Baluba! – Gritou, num desespero.
O leão saltou veloz e, com uma única dentada eficaz, arrancou a cabeça do senhor Sousa. (p. 32)*

Será legítimo afirmar que o senhor Sousa, enquanto figura de autoridade, pode representar o cânone dos géneros literários ou a instituição literária? Podemos validar esta leitura se considerarmos no caixote, metamorfoseado em leão, todas as

⁸ Advogada da esposa de Mário-Henrique durante o processo de divórcio.

⁹ Expressão que o autor usa na “Pequena nota à segunda edição” presente no início dos *Contos do Gin-Tonic*.

composições que integram os *Contos* enquanto textos que partilham semelhanças com géneros afins mas que, em vez disso, são também uma metamorfose dos mesmos. Por sua vez, a figura da criança indefesa que subverte o poder do pai, pode representar o narrador-personagem que, ao ser confrontado com a instituição literária composta pelas “coisas compridas”¹⁰, solta o grito da sua “poética”. Por fim, a completar a analogia, podemos ler no senhor Sousa (decapitado) a corporização do cânone literário que é mutilado e corrompido sempre que uma obra como os *Contos do Gin-Tonic* o tocam e perturbam.

A obra na sua globalidade, desde o título até à última página, incluindo todos os paratextos e marginália, constitui um terreno minado que nos incita a infinitos avanços e retrocessos e, por isso, defendemos a existência da *crueldade* na infracção genológica instaurada desde o título do livro.

¹⁰ Termo utilizado pelo narrador-personagem quando constrói aquilo que acreditamos ser uma poética, (p. 52).

Capítulo I. A *crueldade* exercida nas fendas do muro genológico e a corrupção de géneros (im)puros através de uma tipologia polivalente

1. Uma obra ecléctica nos “calcanhares dos géneros literários”¹¹

Quando temos diante de nós um autor, ou uma obra literária, tentamos sempre inclui-los dentro de um movimento e género literário ou artístico. Mais do que isso, forçamos a sua entrada num campo ao qual, muitas das vezes, não pertence.

Tentar efectuar tal “arrumação” ao ler os *Contos do Gin-Tonic* de Mário-Henrique Leiria é um erro, tal como o é afirmar que o autor é surrealista. A afirmação “Mário-Henrique Leiria situa-se no primeiro plano do Surrealismo em Portugal” (MOISÉS, 1975, p. 64) ilustra a tentativa de categorizar o autor, mas tal conclusão é exagerada e não respeita a diversidade contemplada pela sua produção.

Em situação semelhante encontramos o argentino Julio Cortázar, em relação ao qual as tentativas de classificação são, na maior parte, frustrantes. Por exemplo, afirmar que ele “pertence ao género dos grandes humoristas” (LIND, 1972, p.12) é erróneo. Existem aspectos ligados ao humor na sua produção literária, tal como existem aspectos alusivos ao surrealismo na obra de Mário-Henrique Leiria. Para estes autores o humor é algo permitido e reservado aos que se distanciam do real podendo, por isso, libertar-se dele estilhaçando-o e gozando com ele através da sua inversão.

De modo quase insensível, o autor argentino foi-se tornando um recurso constante na elaboração desta tese porque, a sua atitude irreverente para com o cânone literário, faz-nos lembrar a postura de Mário-Henrique. Por isso, é redutor e injusto contemplar qualquer um deles ou as suas respectivas obras numa perspectiva única. A pertinência da comparação entre Mário-Henrique Leiria e Julio Cortázar tornar-se-á mais evidente quando tratarmos a questão do leitor.

Ler os *Contos* sob o signo do surrealismo é reduzi-los. Pretendemos, acima de tudo, respeitar a libertação de parâmetros que a obra representa e tentar atribuir ao seu autor uma noção que possa abraçar todos os *Contos* e que, ao mesmo tempo, respeite as

¹¹ Neste contexto de transgressão que o autor perpetua com os *Contos*, pareceu-nos interessante aludir à noção de “estar nos calcanhares de” utilizada por Umberto Eco para se referir ao leitor, aspecto a que iremos regressar no segundo capítulo para abordar o impacto da leitura da obra sobre o prisma do leitor.

diferenças existentes entre eles. O conceito de *crueidade* permite-nos unir a obra nessa perspectiva e, em simultâneo, respeita a individualidade de cada composição devido às suas diferentes acepções, podendo acolher de modo harmonioso todos os textos e o seu eclectismo.

A colectânea situa-se nos calcanhares dos géneros literários puros ao ser portadora de características que remetem para os mesmos mas que são contaminadas pela paródia subversiva. O autor serve-se da paródia enquanto “modalidade discursiva” (MARTINS, 1995, p. 20) porque o que lança as bases para a diferença contida nos *Contos* é a potencialidade máxima da linguagem e do discurso através da ambiguidade. Este é, sem dúvida, um elemento que unifica os textos, fazendo-os pertencer ao domínio da *crueidade* nos termos definidos inicialmente.

Através do título da obra o autor mostra-nos a possibilidade da convivência entre vários tipos de texto porque afinal o que está em causa é a sua tipologia. Ele brinca connosco ludibriando a nossa percepção acerca das composições, comprovando a permeabilidade dos géneros literários e a possibilidade da sua coexistência e contaminação sob um único toldo. Esta mistura torna credível a hipótese de a obra, no seu todo, ser portadora de uma certa promiscuidade genológica. O autor bebe um pouco de vários géneros, despojando-os das suas características formais reconhecíveis por parte do leitor, e coloca-os em interação sob um rótulo transgressor que propicia confusão e estranhamento. A escolha do termo “bebe” foi propositada, uma vez que o recurso a vários tipos de bebida, incidindo particularmente no gin, pode ser simbólico dos recursos vários que o autor utiliza na obra, dado que o próprio gin-tonic é um composto.¹²

A referida miscelânea textual presente no livro age de acordo com o facto de, em alguns períodos, ocorrer a dilatação das “possibilidades de misturar características dos vários géneros e atingir até a dissolução da própria ideia de género e de normas” (GOTLIB, 1985, p.14).

A diversidade dos textos faz com que mutilem com alguma *crueidade* as fronteiras da genologia literária. A questão das fronteiras genológicas traz consigo a problemática noção de fronteira principalmente quando o conceito é aplicado a autores como Mário-Henrique Leiria, cuja transversalidade de géneros é uma constante:

¹² A este respeito cf. “Corrosão do muro literário: gin e gin-tonic” na página 23.

Estes modos variados de narrar por vezes agrupam-se, de acordo com alguns pontos característicos, que delimitam um género. Se apresentam algumas características, podem pertencer a este ou àquele género (...) Convém considerar que esta “classificação” também tem a sua história (...) E há períodos em que estes limites se embaralham, em que se dilatam as possibilidades de misturar características dos vários géneros e atingir até a dissolução da própria ideia de género e de normas. (GOTLIB, 1985, p.14)

Podemos afirmar que Mário-Henrique Leiria abusa da noção de “misturar características dos vários géneros” e tipos, ampliando de modo considerável as fissuras existentes no muro argiloso que o cânone dos vários géneros literários preconiza. Mais do que isso, alimenta a sua obra a partir das tentativas falhadas de arrumação dos géneros literários, aumentando a elasticidade do cânone ao expor a fragilidade do muro debilitado que este representa. Torna-se evidente o facto de a sua obra vir adicionar inquietude ao panorama literário português da época.

A dificuldade em criar fronteiras precisas a separar os vários géneros literários acaba por parecer ultrapassada com Mário-Henrique Leiria nos seus *Contos do Gin-Tonic* de um modo ligeiro, ao contrário do que a operação poderia exigir. Ele cria uma osmose na qual se misturam textos de tipo diverso e até imagem. Por um lado, o preenchimento das páginas do livro com vários tipos de composições pode associar-se ao filão experimental que atravessa as vanguardas artísticas. Por outro lado, convém ter em conta que o autor, embora tenha estado em contacto com o movimento surrealista¹³, nunca aceitou plenamente os contornos que o movimento adquiria, algo legível na sua carta a Carlos Eurico da Costa (1952):

Há um enfraquecimento no qual vejo o culpado mais directo em André Breton; no André Breton-Papa, no André Breton-Ditador (...) Temos assim o Movimento Surrealista travado, representado por um só homem que expulsa ou aceita conforme o seu bel-prazer e que, para impor a sua vontade, faz uma selecção arbitrária dos valores por ele chamados surrealistas (...)

Meu caro Carlos Eurico, não vejo que tal solução e tal caminho estejam próprios para o meu feitio (e creio que para o teu também não). A grande força de combate, de violência, de criação que em nós existe não pode suportar este estado de coisas. Eu, na posição que actualmente tomei e da qual mais adiante te falarei, aceito do surrealismo o que de verdadeiro e grande há nele, a descoberta poética, a revolta contra a opressão. O verdadeiro caminho de sabermos quem somos, mas não, nunca, todo o cortejo de falsos Messias que ele pretende impor-nos. Não acredito, actualmente, na salvação pelo surrealismo como não acredito sequer que a salvação seja uma coisa

¹³ Na nota autobiográfica presente na contra-capa do livro, Mário-Henrique afirma: “entre 1949 e 1951 participou nas actividades da movimentação surrealista em Portugal. Depois começou a andar de um lado para o outro.” Qualquer semelhança com alguma ideologia que possamos detectar na obra do autor não passará disso, pois os seus recursos são sempre assimilados na sua própria concepção a fim de criar algo que seja unicamente seu e, por isso, divergente e multiforme.

*encontrável assim como quem encontra uma chave que perdeu a semana passada.*¹⁴ (CUADRADO, 1996, p. 284)

O facto de Mário-Henrique não se ter filiado por inteiro e de modo exclusivo em nenhuma corrente ou movimento, como por exemplo no surrealismo, encontra-se expresso nas palavras citadas anteriormente. “A grande força de combate, de violência, de criação” que nele existe não “suporta” a sua pertença porque Mário-Henrique pretende extrapolar conceitos, normas e movimentos. Mais uma vez, podemos confirmar a importância de não catalogar a obra nem o seu autor.¹⁵

Apreender os *Contos do Gin Tonic* ou o seu autor sob o rótulo de determinada categoria estético-literária constitui uma tarefa inglória. É preciso respeitar a autonomia de cada composição enquanto organismo vivo e independente tal como o próprio autor. Se não procedermos desta forma, os tropeções provocados pelos alicerces fraudulentos em que a obra assenta serão sucessivos. O miolo dos *Contos* assenta, precisamente, na possibilidade de respeitar a sobrevivência de cada composição enquanto organismo capaz de se autonomizar dos restantes textos.

¹⁴ Carta de Mário-Henrique Leiria a Carlos Eurico da Costa, presente na referida Antologia de Perfecto E. Cuadrado.

¹⁵ Mário-Henrique Leiria foi um eterno inconformado porque nunca se identificou, em pleno, com nenhuma ideologia ou movimento e, mesmo na política, as palavras de Leonor Correia de Matos, no “Prefácio” a *Mário-Henrique Leiria: Depoimentos Escritos contos, poemas e cartas de amor*, vêm confirmá-lo: “Intranquilo, apenas vê perigos na democracia que se avizinha e que, decididamente, não é a sua democracia”. Se até no exercício da soberania do povo Mário-Henrique antevê perigos, podemos acreditar que foi alguém que esteve à frente do seu tempo pelo modo desconfiado como via o mundo em que viveu.

2. Construção de um cenário de escrita e manifesto de uma “poética”

A essência de uma coisa nunca aparece no início, mas no meio, na corrente do seu desenvolvimento, quando as suas forças se consolidaram.

Deleuze

Através de alguns paratextos¹⁶ o autor constrói um meticuloso mecanismo que o torna parte integrante da obra e, de modo intencional, acaba por ser absorvido na imagem construída do narrador-personagem. Mário-Henrique constrói um sofisticado esquema de *personae* literárias que passam por ele próprio desdobrando-se num autor ficcionalizado. A existência de paratextos vem confirmar esta afirmação e lembra-nos que a entidade que cria os textos emite sinais que não podem ser ignorados pelo leitor e, destes sinais, retiram-se dados constituintes da figura autoral presente ao longo de toda a obra.

A nota presente na contra-capa¹⁷ dos *Contos* motiva a nossa crença de que o autor constrói, por opção, um cenário que engloba a obra e todas as estratégias que lhe são adjacentes:

Mário-Henrique Leiria nasceu em Lisboa em 1923. Frequentou a escola de Belas Artes, donde saiu apressadamente. Entre 1949 e 1951 participou nas actividades da movimentação surrealista em Portugal. Depois começou a andar de um lado para o outro. Teve vários empregos, marinha mercante, caixeiro de praça, operário metalúrgico, construção civil (não, não era arquitecto, carregava tijolo), etc., pelas terras onde andou: a Europa cristã e ocidental, o Mediterrâneo norte-africano, o Oriente médio e até, dizem, os países socialistas. Não ia aos Balcãs porque tinha medo, todos lhe diziam que lá os bigodes eram enormes e as bombas estoiravam até no bolso. Um dia teve que passar por lá. Os bigodes eram realmente grandes, mas toda a gente sabia rir. Tirou o casaco e bebeu que se fartou. Em 1958 meteram-se-lhe ideias na cabeça e foi até Inglaterra, para aprender coisas. Não aprendeu e voltou. Entre 1959 e 1961 foi casado e não fez mais nada. Em 1961 foi para a América Latina donde voltou nove anos depois. Por lá, conseguiu ser, entre outras actividades menos respeitáveis, planeador de stands para exposições, encenador de teatro e até director literário de uma editora. Fizera progressos. Agora está chateado, vive em Carcavelos e custa-lhe muito a andar.

Tem colaborado em várias revistas e jornais nacionais e não só. Está publicado em algumas antologias, tanto aqui como no estrangeiro. Este é o primeiro livro que tenta publicar em Portugal.

Realmente, está muito chateado.

¹⁶ A este respeito cf. “Paratextos: treino e condicionamento” na página 76.

¹⁷ Esta nota autobiográfica não se encontra em todas as edições dos *Contos do Gin-Tonic*, na sexta edição, por exemplo, não existe.

O texto pertence, claramente à linha da tradição moderna assente num trabalho de destruição do estereótipo e da grande eloquência. Depois desta biografia “relâmpago” entramos no universo do autor, ou melhor, no cenário que ele constrói de modo intencional.

Dentro do cenário criado insere-se aquilo que consideramos como uma “poética” traçada pelo narrador-personagem. A estratégia autoral de Mário-Henrique Leiria passa pela construção de um cenário ficcional encabeçado na primeira pessoa pelo narrador-personagem, figura central que percorre toda a obra, saltitando de aventura em desventura.

Antes de abordar directamente essa questão, recuamos um pouco na nossa reflexão até ao conceito de literatura segundo o ponto de vista do autor. Ele revela sintomas de uma atitude muito própria e, em certa medida, bastante consolidada. Em entrevista a Cesariny, quando interrogado acerca do futuro da literatura portuguesa, Mário-Henrique desabafa:

Acho que a única forma de poder existir, é transformar a actual posição da literatura para uma situação de libertação do indivíduo. (...)

Abandono das directrizes de qualquer forma literária, para se poder atingir o ponto em que o compromisso perante a sociedade dita organizada desaparece, ficando apenas o compromisso do próprio indivíduo consigo mesmo e com o seu desejo de libertação.¹⁸

Recolhemos da entrevista aquilo que nos parece ir ao encontro da hipótese que pretendemos viabilizar, ou seja, a noção de literatura como meio de “libertação” do indivíduo. Por esse motivo, existe um apelo inerente à expressão da criatividade individual, abandonando “as directrizes de qualquer forma literária”. Subentende-se o apelo à desconstrução do mundo dito real através da construção de um mundo-outro assente na palavra. Este é o “compromisso” que toma lugar na nova concepção do objecto literário preconizada pelo autor.

Sendo óbvio que na citação se possam encontrar vestígios da concepção básica do surrealismo, motivada pela data em que o autor dá a entrevista (1951), apenas existe a coincidência com um ponto de vista e não uma identificação do autor com o movimento.

¹⁸ Esta entrevista encontra-se no espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal (E22/66) com o título *Entrevista que eu dei ao Cesariny* e data de 1951.

Partindo de uma concepção de literatura tão própria e estudando uma obra como os *Contos do Gin-Tonic*, revestida pelo forte cunho da imaginação, é obrigatório estar atento porque nem tudo é o que pensamos ser, aliás, nada é o que parece.

Apesar de Mário-Henrique Leiria nos brindar com uma obra que é, antes de mais, uma invenção sobre-real, a sua condição não nos impede de relacionar aquilo que, convenientemente, designamos por “poética” com uma situação real que aconteceu ao próprio autor:

*Publiquei o meu primeiro livro em 1973. Portanto com 50 anos. As condições eram péssimas: reumatismo, dinheiro nenhum, encravanço quase total. Nem sequer teria aparecido se não fosse um velho amigo, Álvaro Belo Marques, que me chegou a casa, pegou nuns papéis e levou (...) deu à editora, (à estampa é publicidade). E a estampa publicou. Parece que esgotou. Hoje não há mais. Que alívio!*¹⁹

Este apontamento merece nota porque, de repente e de modo inesperado, tanto o narrador-personagem na “poética” que produz como o autor são confrontados com a “instituição literária”²⁰ a bater-lhes à porta, embora em contextos diferentes, unindo-os a recusa em possuir o estatuto de escritor. A impressão retirada das palavras de Mário-Henrique é a de quem vê o seu material escrito publicado por mero acaso.

A fim de seguir um programa emitido pelo próprio autor, de acordo com o espírito de leitura que os *Contos do Gin-Tonic* reivindicam, o ponto de partida mais pertinente para a nossa análise reside na formulação daquilo que, no nosso entender, é a formulação de uma “poética”. Assim, depois de “Ida sem Volta” surge uma composição sem título, simulando uma espécie de prólogo ao texto “Meu Sócia o General”:

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

Aí está porque mostro o que se segue. (p. 52)

¹⁹ Carta de Mário-Henrique a Fernando Assis Pacheco, em 1975. Encontra-se no espólio do autor E22/89.

²⁰ A omissão do sujeito no texto (“poética”) permite-nos considerar na presença do verbo “chegaram” a corporização da instituição literária que reclama a produção de “coisas compridas”.

O texto é muito importante para perceber o programa proposto por Mário-Henrique, ou antes, pela entidade que se afigura diante do leitor como um ser minúsculo integrando um mundo de seres gigantesco. É esta entidade que estabelece uma ligação directa com o leitor dirigindo-se a este em passagens como: “Aí está porque mostro o que se segue.”

A “poética” transcrita antecede o conto “Meu sócia o General”, constituindo uma espécie de prólogo ao exercício demonstrativo das “coisas compridas” e, além disso, pretende assumir-se como uma “poética” que se parodia a si própria. O texto age à maneira daquilo que prescreve e faz com que nos sintamos forçados a repensar o que é dito pelo narrador-personagem no contexto do que lemos até então.

A autoria do texto é atribuída ao narrador-personagem mas sabemos que os princípios enunciados vão ao encontro do programa estético do próprio Mário-Henrique Leiria. O narrador-personagem, além de surgir delegado de plenos poderes sobre as escolhas que faz, caracterizando-o uma total autonomia, imiscui-se nas aventuras e desventuras bizarras que povoam o livro e penetram pela sua porta dentro.

A corroborar a necessidade de reflexão que o texto exige, encontra-se no seu início a adversativa “mas” que sugere a existência de uma série de acontecimentos antecedentes, podendo remeter metonimicamente para as composições que se encontram antes deste texto. A adversativa potencia o trabalho inferencial do leitor ao apresenta-se com duplo sentido, uma vez que estabelece uma ponte com as composições anteriores (a que conferimos o papel de catálogo) e funciona, em simultâneo, como o assalto que invade o narrador-personagem confrontando-o com a “miséria” que produz. Ele próprio é surpreendido por elementos não identificados (pelo menos de modo claro) que o confrontam com a sua incapacidade de produzir narrativas longas.

A nossa chegada ao esboço da “poética” é anunciada por uma “Ida sem Volta” e a partir desse momento, se ainda não tínhamos sido totalmente absorvidos pelo teor diversificado da obra, passamos a ser os cúmplices do narrador-personagem. A nossa “ida” não tem “volta” tal como a do narrador que tenta reverter a sua escrita, considerada “miséria”, ensaiando um tipo de escrita mais longa em “Meu sócia, o General”, onde se insiste na dimensão ciclópica do mundo circundante a contrastar com a intencional miniaturização do narrador:

Tenho mais de um metro e meio, mas andava com as calças sempre a cair. (p. 53);

Abria ainda mais uma porta para ver o que estava atrás, quando dei com ele. Devia ser. Bigode impressionante tal como nas fotos, sólido, fardado e com muitas medalhas, numa sala enorme, atrás de uma secretária ainda maior. (p.54);

Disse «com licença» e avancei por ali dentro. De cada lado da porta saltou-me um galifão gigantesco (...) (p. 54);

Na verdade, eu era mais parecido com uma nêspira do que com general (p. 54).

O narrador-personagem apresenta-se como a lente minúscula que observa e integra um mundo bizarro e enorme. O contraste entre as dimensões “ciclópicas” dos objectos e a pequena “nêspira” que é o narrador-personagem pode ser mais uma forma de opor as “coisas compridas” (textos longos) e a “miséria” (entendida como escassez no que toca à extensão) produzida por ele. O narrador é o mínimo e pretende que as suas composições o sejam.

Convém notar que, nessa insistência, se ergue subliminarmente, a ideia de que a dimensão não é proporcional à qualidade nem ao espírito reivindicativo de quem tem no seu poder a palavra:

*E, enfezado, levantei-me (...)
Mas não desisti. Dei uma volta e saltei o muro. Afinal eu era jornalista. Depois saltei também uma janela, bem aberta (...)
Apresentei-me imediatamente. De pé e em sentido, declarei solene (...)* (pp. 53-54)

À semelhança do autor, na nota à segunda edição²¹, também o narrador-personagem não desiste e tenta perpetuar a sua modalidade de escrita.

A prova de legitimidade da narrativa de curtas dimensões concentra-se no último parágrafo de “Meu sócia, o General”, onde se retoma a continuidade da “poética” traçada anteriormente provando a relação existente entre os dois textos. É visível a noção de inutilidade implícita quando a prosa se prolonga:

*Isto tudo afinal e apenas para lhes falar do general. Gostava do general, sabem? Era extraordinário. Nunca o vi em macacadas nem em papagaiadas, como ele lhes chamava. **Era humano.** Bebia muito e gostava de beber. E fumava ainda muito mais. Nunca o vi pelas ruas de óculos e mostrando os dentes, a prometer tudo a torto e a direito. E nunca o ouvi falar de destinos imperecíveis de nações nem de gloriosos feitos do passado. Nem*

²¹ “No entanto decidiu não desistir. Nunca desistir.” (p. 10)

nunca me disse que a pátria contava comigo. Era realmente humano. Nunca pretendeu colonizar nada, até porque sabia que também ele era um colonizado. Não tinha polícia política, nunca quis mandar buscar ninguém a casa para lhe fazer perguntas e torturar. Quando se zangava mandava fuzilar, pronto. Tinha muitas medalhas, gostava de as ter e sabia que não valiam nada. E as outras que por aí andam? Sim, gostava do general, era humano e estava vivo. Não, não estou zangado, se estivesse partia já este copo com gin. Estou apenas a dizer que gostava do general, que era humano, ouviram? E ninguém me venha dizer o contrário, senão vai tudo corrido a ponta de faca ou a berro de 38. (p. 62)

Este texto é o resumo de tudo o que foi dito de modo longo e por isso paródico no conto. Vai ao encontro da “poética” prescrita anteriormente e dirige-se de modo directo ao(s) leitor(es) que, entretanto, se metamorfosearam em ouvintes: “ouviram?”. Afinal não era necessário uma “coisa comprida” para falar do General, bastava “ouvirmos” o remate final do texto que, apesar de breve, insiste na humanidade do general como podemos verificar nas repetições que destacamos.

Há uma relação complementar entre a “poética” e o texto porque ambos aplicam estratégias explícitas e, em ambos, se confunde ou designa o narrador-personagem por alguma coisa ou alguém que, de facto, não é. No primeiro texto, dizem-lhe que “não é um escritor” perturbando-o por terem considerado a hipótese de se assemelhar a “tal coisa” e, no segundo texto, confundem-no com o “general”.

Os princípios manifestos na “poética” presente nos *Contos do Gin-Tonic*, apesar de pertencerem à personagem que é também narrador dos textos, vão ao encontro do programa estético de Mário-Henrique²². No contexto de proximidade entre o narrador-personagem e o autor, torna-se difícil não fazer uma breve alusão a uma entrevista dada pelo autor dos *Contos do Gin-Tonic* na qual diz o seguinte acerca da sua metodologia de escrita:

Geralmente faço um borrão manuscrito. Nervos, rápido, sem muitos cuidados estéticos. Às vezes até sai bem. Emendo no borrão o que tenho a emendar e depois passo à máquina, com muito esforço, com estes dois únicos dedos que ainda mexem: um de cada mão. Rasuro pouco. Emendo quase nada. As coisas saem-me e acabou-se. (LEIRIA, 1973, p. 3)

Esta afirmação valida o facto de o autor ter um programa estético-ficcional que manipula e que delega no narrador-personagem que o segue. Além disso, transparece

²² O programa estético de Mário-Henrique Leiria assenta, no nosso entender, na inexistência de um plano pré-estabelecido que restrinja o recurso de regras formais e estruturais específicas. O que o autor pretende é precisamente provar a possibilidade de corroer o cânone literário convocando géneros que, anteriormente, residiam isolados na sua própria habitação literária.

nas palavras citadas a noção de escrita “relâmpago”²³ por parecer imediata e raramente ser submetida a correcções. O autor dos *Contos do Gin-Tonic* escreve sem emendar, ou seja, torna-se possível afirmar que a determinado momento da gestação dos textos eles ganham vida própria e autonomizam-se do seu criador. A escrita é rápida e o seu estado de espírito é nervoso, quase frenético porque todo o processo que envolve a criação da obra provoca no seu criador um estado de euforia que culmina no expelir da composição.

Podemos extrair a noção de que os seus *Contos* são organismos vivos expelidos pelo autor e que, depois de serem passados para o papel, têm a sua autonomia e já não é possível alterá-los. Esta concepção de escrita enquanto portadora de vida própria não deixa de ter algumas semelhanças com a gestação da própria vida.

O momento em que a “poética” é estabelecida merece igualmente reflexão.

Numa obra dita normal, estaríamos à espera de uma “poética” que se situasse logo no início do livro e não apenas após termos lido quinze composições, pelo menos são essas as regras formais com as quais estamos familiarizados. A posição deste texto, dentro do complexo esquema de disposição textual que o autor elabora, pretende criar um factor de perturbação no âmbito da leitura.

Quando abrimos os *Contos do Gin-Tonic* e a inaugurá-lo está uma “Verruga”, no lugar de um prefácio, sentimo-nos perturbados devido à alteração da ordem habitual das coisas. Quando se prescreve a “poética”, tínhamos acabado de embarcar numa “Ida sem Volta”:

*Acordar na cidade logo de manhã
e esperar a noite com exactidão
no encontrar do último comboio
que parte conciso para outro dia
sair na estação que é central
de outra cidade já a anoitecer
onde talvez seja o lugar habitual
do vendedor ambulante das sortes
quase grandes
no caminho designadamente antecipado
pelo voo dos pássaros migradores
que agora mesmo se vão de partida
para outra cidade de amanhecer definitivo
e depois da viagem sempre conhecida
da porta em porta na cidade
adormecer ao aviso da madrugada*

²³ Expressão usada por Nelly Novaes Coelho: “Comicidade e crítica à razão comum são, pois, as tónicas dessa literatura de transgressão, que se afirma nas mini-narrativas (ou contos-relâmpagos) de Leiria” (COELHO, 2007, p. 306).

*e esperar o sinal propício indicado
pelo caminho persistente dos peixes
a subir o rio exaustivamente nele
acordar na noite da noite na cidade
até chegar o momento muito matinal
de partir no primeiro comboio efectivo
da manhã de outra cidade a entardecer (p. 51).*

O título do texto marca a preparação para o momento em que a instituição literária “bate à porta” do narrador-personagem e o confronta com a necessidade de escrever “coisas compridas” para fazer “verdadeira literatura”. O leitor é, de facto, “o comboio que parte conciso para outro dia”, tal como é anunciado em “Ida sem Volta”.

Parece que o título pode simbolizar a chegada do leitor a uma encruzilhada em que não há retorno possível. Ao virar cada página do livro é confrontado com um “outro dia”, entendendo que esta expressão representa uma nova composição que surge e impossibilita a concepção de “juízos definitivos”.

Curiosamente, a “poética” paródica traçada nos *Contos do Gin-Tonic* funciona como um “polvo cósmico”²⁴ cujos tentáculos se derramam para as restantes composições. De certa forma, ela relaciona-se com “Pôr-do-sol”. Neste texto surge a imagem de um escritor frustrado e triste que “é pago à linha” pelo seu trabalho:

...encostou-se ao parapeito da janela aberta e ficou a olhar o entardecer discreto e melancólico.

Caminhando por entre as árvores protectoras, cresceu uma figurinha que se aproximava pela estrada de terra batida.

Ergueu a carabina, apoiou-a bem no ombro e, visando com cuidado pela mira telescópica, disparou três vezes, espaçadamente.

*A **figura pareceu ficar suspensa**. Depois caiu devagar e estendeu-se, muito calma, na terra seca da estrada.*

- Que chatice, sempre a mesma coisa!

Levantou-se da mesa de trabalho e olhou a máquina de escrever com desgosto.

Era realmente uma chatice escrever aquilo. Pago à linha para magazines de pequeno suspense, ganhando uma forma de existir por vezes desagradável.

*Dirigiu-se ao bar e preparou um **whisky com sifão, sem gelo**.*

Pegou no copo e foi até à janela.

Uma simpática casinha que alugara naquela praia discreta, onde podia ficar sossegado algum tempo e produzir o suficientemente económico para o resto do ano.

²⁴ Expressão utilizada por Cortázar para se referir ao leitor: “essa disponibilidade do polvo cósmico para latejar com os seus quatro corações, que avançam cada um para seu lado, e cada um tem as suas razões, e remexe o sangue, e sustém o universo, esse camaleonismo que todo o leitor encontrará e apreciará ou com o qual se aborrecerá neste e em qualquer outro livro onde o poeta recuse o coleóptero”. (CORTÁZAR, 2009, p. 324)

Olhou para o mar brilhando enorme até ao horizonte, no entardecer discreto e melancólico.

Saindo de trás da duna, uma figurinha avançava pela areia.

Colocou o copo no parapeito da janela e pegou na Remington automática de mira telescópica que estava encostada à parede. Ajustou-a bem ao ombro. Visou com cuidado e disparou três vezes, calmamente.

A figura que se aproximava parou de súbito. Girou devagar e depois caiu, como a deitar-se na areia morna.

- É mesmo uma chatice, não há dúvidas. Raio de profissão esta, escrever a metro!

Pegou no copo com gin que estava ao lado da máquina de escrever ainda resmungando, foi até à janela aberta.

No entardecer discreto e melancólico, a montanha recortava-se nitidamente, ao longe.

Uma figurinha desajeitada surgiu, vinda do lado de lá das pedras altas, em direcção ao carreiro áspero que conduzia à casa. (pp.159-160)

Através da repetição presente neste texto (“entardecer discreto e melancólico”) e do “desgosto” que o escritor sente por ser obrigado a “escrever aquilo”, percebemos que a escrita longa se torna desnecessária porque se repete até ao infinito, incessantemente. Esta noção é ilustrada pela própria acção da personagem, complexificando-se ao ponto de não termos discernimento para avaliar o que diz respeito à história que a personagem reescreve e o que faz parte apenas do texto “Pôr-do-Sol” que lemos.

O processo de construção do texto é complexo porque surge como uma sequência de molduras cujos “espaços em branco” sugerem a alternância entre os desabafos da personagem e aquilo que constitui o seu material escrito²⁵. O esquema de repetições funciona como um abismo que não tem fim e se o que o autor pretendia era dar-nos a imagem do modo como a escrita “a metro” pode ser inútil e entediante (para quem a produz e para quem lê) munuiu-se do esquema perfeito. Assim, existem imagens recorrentes no texto que não podem ser ignoradas, tais como a “figurinha” (e o modo como se descreve a sua queda); a arma e a bebida que acompanha o escritor e a personagem central.

A bebida que surge em primeiro lugar é o “whisky com sifão, sem gelo” e acompanha o momento de reflexão da personagem acerca do espaço onde se encontra e da motivação que o levou até lá. Surge representada a imagem onírica do escritor que se refugia do mundo para se inspirar e produzir a sua obra. Por oposição, surge no momento final do texto a presença do “copo com gin” localizado “ao lado da máquina de escrever” que acompanha a personagem “resmungando”. Além disso, é depois de o

²⁵ Esquema semelhante à *mise en abyme*.

narrador beber o “copo com gin” que a “figura” descrita, repetidamente enquanto bebia “Whisky”, passa a ser “a figurinha desajeitada”. Esta, em vez de “aparecer” ou de se “aproximar”, apenas “surgiu” e o texto encerra-se na sugestão da direcção que toma conduzindo-a “à casa”. Por oposição à queda da qual era vítima anteriormente, a “figurinha” ergue-se na sugestão de que, através do “gin”, o narrador adquiriu alguma capacidade de desenvolver a sua escrita numa direcção diversa da que manifestou antes.

Não podemos esquecer a presença do “gin”, ao longo da obra, enquanto recurso utilizado pelo narrador-personagem nas várias peripécias que o acompanham e é um elemento fulcral desde o título do livro.

A expressão “produzir o suficientemente económico” aparece com duplo sentido, podemos associá-la ao facto de o escritor produzir apenas o que lhe garanta a subsistência ou podemos assumir que a economia alude à extensão textual. Esta última hipótese é legitimada se for lida na esteira da “poética” e daquilo que proclama.

A economia textual instituída nos *Contos do Gin-Tonic* encontra um fiel aliado no princípio da omissão que, por seu turno, é um leal amigo da elipse. A omissão que integra a narrativa curta e tem implicações directas no leitor deste tipo de composições porque “o texto é um mecanismo preguiçoso (ou económico) que vive da mais-valia de sentido que o destinatário lhe introduz” (ECO, 1983, p. 55). Enfim, “escrever a metro” revela-se ineficaz.

3. Corrosão do muro literário: gin e gin-*tonic*

Basta conhecê-la um bocadinho para compreender que a água está cansada de ser um líquido. A prova é que mal a oportunidade se lhe apresenta transforma-se em gelo ou em vapor, mas isso também não a satisfaz; o vapor perde-se em absurdas divagações e o gelo é torpe e tosco, planta-se onde pode e em geral só serve para dar vivacidade aos pinguins e aos gins tónicos. Por isso a água escolhe delicadamente a neve, que a alenta na sua esperança mais secreta, a de fixar para si mesma as formas de tudo o que não é água, as casas, os prados, as montanhas, as árvores. (CORTÁZAR, 2010, p. 110)

O muro que corresponde à genologia literária é fortemente visado quando abrimos um livro designado *Contos* e encontramos composições que tocam vários géneros sem pertencer a nenhum de modo exclusivo. Pode parecer óbvio mas a verdade é que, além de transbordar categorias e de as mutilar, a obra aconchega-se debaixo do cómodo título *Contos* para criar uma falácia à luz da interpretação do leitor. Como se isso não bastasse, os *Contos* são também *do Gin-*tonic** e essa escolha não foi mero acaso como pode parecer. O título é um elemento que faz parte da estratégia autoral assente num exercício de *crueldade* vocacionada para induzir e dosear a informação falaciosa que chega ao leitor.

O título da obra anuncia que iremos ler “Contos” e, no entanto, o livro é composto por vários tipos de texto. O facto de estarmos diante de *Contos* que pertencem ao domínio *do Gin-Tonic*, como é indicado, faz com que associemos os textos, de modo instintivo, a um espaço no qual se convive com o lazer. Carina Infante do Carmo vai mais longe ao afirmar a ideia de que o “gin-*tonic*”, enquanto partícula integrante do título da obra, pode constituir uma “referência metonímica emblemática do autor” e, além disso, remete para o “universo boémio de uma vida de escrita” (CARMO, 2003, p.207). Não cremos que a presença do “gin *tonic*” possa estender-se, com tamanha simplicidade, à vida do próprio autor.

Em vez disso, e se a presença do “gin” se faz sentir de modo tão constante na obra desde o seu título, reconsideramos a sua preponderância noutro sentido. Pensamos ser possível estender a partícula “gin” (com ou sem tónica) ao território dos géneros literários, em alguns casos e, por vezes, interpretamo-lo como personagem ou como parte integrante da acção.

O “gin-*tonic*” enquanto composição opera a mistura de dois componentes de naturezas diferentes. Mediante as quantidades adicionadas, no caso da bebida, pode

adquirir finalidades distintas. Esta imagem pode ser estendida ao domínio dos géneros literários, funcionando como uma metonímia dos mesmos.

Ao longo da leitura, comprovamos que desde o título do livro está presente a *crueldade* num sentido perverso de iludir o leitor a cada página que vira e a presença do “gin” ocorre em vários textos e com diversas funções:

*Uma garrafa de gin
estava a preocupar
o pescador
a garoupa e o rodovalho
não tinham aparecido
pró jantar
que fazer?
telefonou ao ministro
estava a trabalhar
na cama
com a mulher
foi então
que a garrafa de gin
sugeriu discretamente
porque não
telefonar ao presidente?
telefonaram
o presidente da nação
estava em acção
na cama
com a mulher
nessa altura
até que enfim
encontraram a solução
o pescador
foi para a cama
com a garrafa de gin (p. 13)*

Em “Surpresas da Pesca”, texto disposto em verso, o “gin” acaba por desempenhar função como personagem, uma vez que ao pescador sem nada para comer apenas lhe resta uma “garrafa de gin” para afogar as suas mágoas e torna-se, também, na companhia com a qual se deita na cama, substituindo o papel da esposa.²⁶ Também no texto seguinte “Livre, Cristã e Ocidental” encontramos o “gin” que acompanha o telefonema efectuado pelo narrador-personagem: “Enquanto sorvia um gin, liguei para o Militão Cuba (...)” (p. 17). Posteriormente, em “Meu Sósia, o General”, estamos diante de um narrador-personagem “sentado a tomar sossegadamente” o seu “gin- tonic” (p. 63) quando o abordam confundindo-o com o General. Em “Tropicália”, enquanto o

²⁶ O presente texto serve também para ilustrar a possibilidade de se efectuarem múltiplas leituras dos textos presentes na colectânea devido à ambiguidade de que são portadores. Por exemplo, em relação à figura da “mulher”, podemos admiti-la como sendo esposa do pescador, do ministro ou do presidente.

narrador-personagem trata do “gin- tonic sem tónica, tal como deve ser”, surge o elefante na sua varanda. Nestes dois últimos exemplos o “gin” constitui a passagem da acção textual, até então normal, para a emergência dos elementos que irão desencadear uma acção renovada e inesperada. No final de “Tropicália” será ainda o “gin” a retomar a quietude da personagem, só que desta vez o elefante não apareceu. Curiosamente, o elefante reaparece noutra texto denominado “Desabamento”, juntamente com a presença de “uns gins-tonics” que toma com o narrador-personagem:

*E quem havia eu de ver, passando calmo através das nuvens de poeira? E elefante! Há coisas que só vistas, contadas ninguém acredita! Pois ali estava o elefante que me desaparecera da varanda havia tempos já!
E atrás dele, lépida, sorridente, sagaz como sempre, a múmia!
O exército desapareceu a arma.
O chefe da polícia regozijou-se.*

- Vê-se cada coisa nesta vida! – comentava o Janiro para quem o queria ouvir, enquanto sacudia um bife de alcatra que se lhe pegara a um ombro.

E, enquanto a múmia expunha detalhadamente os acontecimentos ao Chefe da Polícia e à Comissão de Inquérito e se preparava a conferência de imprensa, eu e o elefante atravessámos a barreira das viaturas blindadas militares e dirigimo-nos ao BASTILHA para tomar uns gin-tonics. (pp. 98-99)

Como podemos comprovar em alguns textos, a presença do “gin- tonic” é uma companhia constante na vida do narrador-personagem, facto que nos deixa a imaginação a flutuar imaginando-o como espectador (passivo) dos acontecimentos insólitos que irrompem à sua frente como se estivesse no cinema. Este peculiar narrador integra o elenco das personagens de grande parte das composições, o facto de se construir como um espectador, ao assistir às estranhas aventuras que entram pela sua porta dentro, assemelha-o um pouco à postura do próprio leitor enquanto “plateia” que “assiste” à obra. Esta construção pormenorizada de um narrador-personagem interveniente estimula a ideia de que o autor da obra constrói um cenário de escrita complexo cujas repercussões são uma componente irremediável da leitura.

O “gin”, companhia do narrador-personagem no seu carácter de bebida impura, tal como os *Contos* também são uma obra revestida por padrões literários e géneros impuros, adquire várias funcionalidades nos textos. A impureza da obra reside na sua permeabilidade à mistura de traços pertencentes a vários tipos de texto, alterados na sua fundamentação teórica. O balanço entre a tipologia das composições é feito pelo autor, dele depende a disposição dos textos e o grau de mistura tipológica que contêm. Além

disso, os prenúncios da sua “poética” têm consequências na leitura e denotam algum cuidado na preparação do leitor. Este dá continuidade ao trabalho iniciado nos textos, pois do seu discernimento dependem as concepções a tecer para preencher os “espaços em branco”.

No caso da bebida tudo depende do modo como se efectua a mistura entre os seus componentes pois pode ser mais ou menos alcoólica, de acordo com a preferência de quem bebe e da motivação com que o faz. Digamos que Mário-Henrique “faz um cocktail” com os vários filões e géneros literários do qual resulta a natureza polivalente dos *Contos do Gin-Tonic*. Para tornar a composição do “cocktail” mais complexa, encontramos a presença de outras bebidas, em “Explicação” por exemplo:

“Pois voltou a aparecer-me no Piauí, seis mil quilómetros mais longe e vários anos distante, quando bebia uma cachaça.” (p. 155);

O tio escolheu uma aguardente macia e sentou-se em frente, com os olhos sabe-se lá onde. (p. 157)

Na grande diversidade que o “Cocktail” elaborado por Mário-Henrique Leiria apresenta, há espaço para o “vermute” em “Cidade”: “Preparou um gin-tonic para si e um vermute para Frika, de consciência culpada mas sem partir mais nada” (p. 173). Esta bebida, à semelhança do “gin-tonic”, é composta por outras bebidas e infusões. Tal mistura pode ser representativa da diferença que pauta “Cidade” quer pela extensão, maior do que o habitual nos *Contos*, mas também pelo teor. Trata-se do relato de uma história de amor em que irá pairar a sugestão da morte de Frika. No entanto, antes desta sugestão, o “gin” adquire o valor de “bebida confortadora”: “sentia-se quase próximo de ser feliz, numa beatitude dada pela bebida confortadora.” (p. 173)

O whisky é outra das bebidas que surge em textos como “O Losango e a Serpente”, “Por-do-sol” e “Felina”, por exemplo. Neste último caso, o whisky é nomeado pela marca e misturado com “pouco gelo”:

*Assim foram passados os jantares tácticos.
Mas a coisa complicou-se. A guerra parecia estar de novo à porta, tremenda, angustiante. Jantámos imediatamente.
Na preocupação do momento, exaltámo-nos no **Chivas com pouco gelo**. Deu-nos uma voracidade medonha, devorar fosse o que fosse, o inimigo estava ali, terrível, com mais botas, com canhões, com bonés, implacável. (p. 90)*

Esta bebida acompanha a “preocupação” que as personagens sentem pela aproximação da guerra “tremenda” e “angustiante” que “parecia estar de novo à porta”, literalmente, como demonstram os intervenientes da história ao jantar “imediatamente”.

No entanto, não é a guerra que preocupa o narrador-personagem mas sim a presença de Yaffa²⁷:

Que me restava fazer?

Perdera as certezas. Yaffa estava com o companheiro do momento, tão herói durante o jantar que até parecia verdadeiro. Garantido por dois anos, como qualquer televisor decente com selo de fábrica.

Sim, realmente que fazer?

Yaffa, cotovelos na mesa e segurando ao de leve o rosto cruel e antiquíssimo, com os seios agressivos, sorria-me como quem morde uma maçã amarga mas gostosa.

Foi assim. A paz estava feita, o novo governo estava votado. Disse boa noite, peguei gentilmente em Mirelle que me ferrou uma dentada de ternura e fui para casa ouvir música e beber o gin que me restava. Com Mirelle encostada ao braço.

A guerra é perturbadora, Yaffa. (p. 91)

Da guerra não existe qualquer descrição no texto que vá além das palavras abstractas: “tremenda”, “angustiante” e “perturbadora”, ao contrário de Yaffa que surge descrita numa opção mais lírica por parte do narrador. Esta figura feminina irá ressurgir no texto seguinte “Entre o tigre e o Eufrates”, como se o autor aproveitasse as partes do texto que citámos onde se refere a Yaffa e lhes desse focagem única.

O narrador-personagem, depois da descrição de Yaffa, vai para casa e faz-se acompanhar de música, de “gin” e dos seus pensamentos, por oposição ao momento de “exaltação” em que bebia “Chivas”. A liquidez das bebidas sugere o derrame de Yaffa para texto seguinte (do qual nos ocuparemos em seguida) onde o narrador efectua uma descrição exasperante do seu corpo, já indiciada no excerto citado anteriormente.

²⁷ Esta figura feminina também aparece em “Shalom e vou-me embora”: “Os cabelos de Yaffa eram como o corvo que, sabe-se há muito tempo, é pássaro cientista que passeia pelas ruas (...)” (p. 164)

3.1. Poemas? Contos? Micro contos?

Mário-Henrique Leiria pretende menosprezar a importância de se escrever em prosa ou em verso enquanto factor distintivo daquilo que constitui um género literário. Aliás, torna-se evidente a recusa em perpetuar uma pertença a qualquer género de modo fiel ou exclusivo, pois trata-se de *Contos do Gin-Tonic* e não apenas *Contos*.

Alguns textos causam maior perturbação por serem mais facilmente associáveis ao domínio do poema ou do conto. A nível visual a disposição gráfica dos textos é a primeira chamada de atenção com a qual nos deparamos e este factor existe para nos turvar a visão e induzir em erro. No entanto, não podemos esquecer que não é o facto de o texto estar em prosa ou em verso que o distingue em termos de género:

No ignoramos que se puede contar tanto en prosa como en verso, y que la distinción entre esas dos maneras de escribir no es fundamental para la identificación de un género literario (ya se sabe que han existido novelas en verso, y que las epístolas adoptan a veces una forma y a veces la otra)(...)

Es más: en la antología ideal del microrrelato, algunos textos tienen un comienzo en prosa pero luego se deslizan hacia el verso; y algunos, escritos indudablemente en prosa, cuando son leídos con determinada escansión y prestando atención a ciertos ritmos allí presentes, pueden sonar como composiciones poemáticas. Aun aceptando todo esto, conviene advertir que el examen de estas circunstancias pertenece a otro lugar, a otro dominio de nuestros estudios: no hablamos aquí de fenómenos de contaminación, sino que nos esforzamos por distinguir los tipos unitarios y principales. (LAGMANOVICH, 2011, p. 5)

O autor não se limita a dispor, aleatoriamente, textos que contêm semelhanças com poemas, contos ou micro contos. No fundo, aquilo que pode funcionar como elemento unificador dos textos é o facto de contarem qualquer coisa mas, muitas das vezes, sem continuidade. Alguns textos surgem como flashes que ofuscam pela brevidade ou pela incompletude.

Por vezes, efectua-se um simples desnível discursivo no qual se diluem, de modo natural, as margens entre os diferentes níveis do discurso, fazendo com que ambos se fundam de modo tranquilo:

Não respondi, estava a vê-los, muito pequenos, a afastarem-se lá ao longe na areia, duas figurinhas abraçadas que cantavam, num som de sortilégio trazido pela distância

*Nuvem de prata
Chapéu de couro
Silêncio antigo
Dragão de ouro*

*Nuvem de som
Chapéu de cor
Silêncio quente
Mar e amor*

Continuavam cantando, numa música a desaparecer muito suavemente. (p. 28)

Por sua vez, em “Entre o Tigre e o Eufrates” a disposição em verso nada tem a ver com o simples desnível discursivo. Este texto é a continuação de “Felina” do qual o narrador aproveitou a figura feminina “Yaffa” e lhe deu total enfoque. A sua opção é mais lírica, como já referimos, dispondo em verso uma espécie de canção metafórica na qual alude ao corpo feminino. O ritmo é incessante e musical:

*Não me chamem senhor
foi o que eu disse
quando cheguei
ao caminho entre os teus seios
não sabiam
que eu possuía a tua língua
e falaram-me com extrema precaução
como se fala a um estrangeiro
não sou senhor de nada
apenas conheço a terra
líquida vegetal colorida quente
que desce dos rios que tu és
até ao teu umbigo
Yaffa
civilizações redondas e macias
antigas e cruéis
reunidas na estranha planície
que nunca me entregaste
estendendo-se entre amoras
até se encontrar
num tempo primeiro e decisivo
fundo único exacto
em colinas ondulantes
onde nascem cantantes vales
de laranjas
que se repetem pelo horizonte
até junto à orla do teu mar
deslizando entre cidades enterradas
a recordar vestígios de paisagens
como trombetas de ruído e sal
em caminhos de água e de memória
Yaffa
o teu sexo de repouso límpido
ao som da flauta do tof e dos figos
bei n’har Prat un’har Chideke! (pp.93-94)*

Optámos pela transcrição integral devido à sonoridade que perpetua, cumprindo em pleno a sua função estética. A linguagem assume o comando do texto que entra em funcionamento pleno na enumeração imagética.

A imagem da “terra líquida vegetal” e dos “rios”, para descrever o corpo de Yaffa, dá continuidade à liquidez do “gin” que o narrador bebe em “Felina” (texto precedente) sugerindo que se inspirou nessa fluidez líquida. A opção pelo modo distingue o discurso presente neste texto.

Existem aspectos presentes no texto que tocam características do poema moderno, na concepção de Poe²⁸, principalmente pela defesa da insustentabilidade do poema longo, com ressalvas para a problemática que os *Contos* constituem:

O poema revela-se como uma acção da linguagem, momento da linguagem nascente e advento do mundo que por ela se ordena e unifica. As palavras não se distinguem das coisas, o que as liga não é a relação de um signo a um referente, ou significado, mas a energia que, através da operação da linguagem, as percorre e assim desvenda a unidade do presente criador. (...)

Nela se rompe constantemente com o princípio da linearidade da linguagem postulado por Saussure. Tal démarche é solidária da destruição da posição da subjectividade como centro ou cogito separado da experiência poética e, bem assim, do curso livre e imprevisível do poema, da vida dos seus significantes. Palavra “poética” aberta ao acaso, ao não sentido, palavra variável e livre pela sua abertura a todos os acidentes e ocorrências do seu curso (...).(ROSA, 1980, p. 7)

Quando lemos “Entre o Tigre e o Eufrates” somos assaltados pelo “curso livre e imprevisível” da linguagem, renovada em cada novo verso. Mas também não se trata de “não-sentido”, em vez disso, é a liberdade de interpretação e atribuição de sentido que está em causa. Essa liberdade pousa no leitor, interveniente capaz de consagrar à imagem a posição que ocupa na sobre-realidade lançada pelos textos.

As composições que se assemelham de modo mais directo a poemas, aqueles textos cuja disposição gráfica, em verso, incute o leitor a aproximá-los do poema, propiciam o levantamento legítimo de várias questões. No que diz respeito a este assunto, Ângela Varela Rodrigues aborda-o com recurso à noção de fronteira:

(...) se considerarmos poesia sinónimo de verso, a noção de poema em prosa não se põe. Mas se admitirmos versos que não são nem pretendem ser poesia (como os aforismos, as máximas), há que reconhecer a legitimidade de poemas escritos em prosa, quer na linguagem musical e imagética da tradição lírica, quer mesmo na linguagem discursiva da prosa pura.

²⁸ De acordo com o *Princípio Poético* que estabelece.

Isto leva por vezes à dificuldade em estabelecer fronteiras (...).
(RODRIGUES, 1980, p. 23)

Nos *Contos do Gin-Tonic* convivem, ao nível da disposição formal e gráfica, textos de tipos diferentes (verso e prosa) que tocam naturezas igualmente diversas (lírica e narrativa). Não existe um critério unívoco que determine a tipologia dos textos porque a forma que adquirem não os faz ingressar num género literário. Em vez disso, o autor executa uma opção mais ou menos lírica/narrativa consoante aquilo que pretende. Não podemos esquecer os factores que autor lança e determina na sua “poética”, por exemplo, e seguindo estes factores, o elemento comum a quase todos os textos repousa na extensão que adquirem. Assim, está em causa uma opção modal oscilante e, àquilo a que chamamos “poemas” nos *Contos* distingue-os o facto de não serem narrativos e não conterem nada em devir como o comprova a composição que transcrevemos na íntegra:

*Pegada na areia
recortada ainda
como o sinal distante
que espera apenas
a prevista vinda
do mar em maré cheia
para então partir
barco oscilante
vazio como o búzio
abandonado
entre os escombros
a recordar
um rosto perdido
de mulher
envolto em algas
com manchas solares
até aos ombros
num tempo já esquecido
sorriso de mulher
a desaparecer suavemente
atrás da duna
como a leve escuna
que parte ao sol poente
todos os demónios
cantando em tua mão
o mar
a solidão (p. 177)*

Este exemplo demonstra que não existe narrativa de espécie nenhuma, não contém devir e o que se descreve é o momento. É a natureza modal do discurso que confere alguma distinção aos textos presentes na obra.

Embora, ao ler “Evocação”, sejamos levados a pensar que não estamos diante de um texto com a mesma gênese de “Facilidade” ou “Repreensão”, por exemplo. Relativamente ao primeiro caso (“Facilidade”) estamos perante um poema ou um conto? Julgamos que, apesar do ritmo e da disposição em verso, trata-se de um texto que é disposto em verso usado como substituto da pontuação, mais do que isso, trata-se de uma narrativa com salpicos humorísticos, vejamos:

*Quando fez a primeira comunhão
o pai explicou-lhe
com honesta rectidão
as comunhões
são como os bonés de caça
basta tapar as orelhas
e já está
tens o que desejas
ficas logo comunhado
gostou
e comunhou-se mais três vezes
sempre atento e preocupado
mas era fácil
daí em diante teve a certeza
bastava tapar as orelhas
era só
era uma beleza
pronto
orelha protegida
e comunhão logo garantida. (p. 33)*

Em “Repreensão” a existência da narrativa e o cunho humorístico são também evidentes:

*Depois de fuzilado
ao levar
o tiro na nuca pra acabar
chateou-se
e viu-se obrigado
a explicar
ao major
que comandava o pelotão
que o tinha fuzilado
por favor
preste atenção
e não me obrigue a repetir
a repreensão
na próxima vez
que mandar matar
dê tempo ao morto
pra gritar
convicto
um último viva de revolução (p. 153)*

O facto de os textos estarem dispostos em verso ou em prosa não os arruma no conjunto dos contos ou dos poemas. A afinidade e interpenetração entre conto e poema é levada ao limite na obra que analisamos, uma vez que estes dois géneros se encontram literalmente próximos e este factor isolado constitui estranhamento. As fronteiras existentes entre ambos esbate-se, como se fossem fundidos numa massa argilosa em que, sempre que tentamos separar os seus elementos, esta absorve-os e ficamos perdidos.

Nadia Gotlib refere características interessantes relativamente ao conto em verso e ao poema em prosa:

As formas híbridas, incentivadas no século XIX, podem conservar mais ou menos o carácter épico do conto. O conto em verso continua ligado à epos, pois traz, segundo Raul Castagnino, «um universo verbal que imita acções e pessoas, que organiza um argumento, que relaciona componentes». Pode ser re-contado, indefinidamente, legitimando a sua condição narrativa e preservando algumas das consideradas chaves do conto, como se verá adiante (o impulso único, a tensão unitária, o efeito preciso e inesperado.) Já o poema em prosa afasta-se da épica e aproxima-se da lírica: mesmo que ele conte uma estória, é impossível re-contá-la sem que se perca a sua força centrada no poético, por meio entre outros recursos, das imagens e das suas múltiplas sugestões.» (GOTLIB, 1985, pp. 16-17)

Não podemos ignorar a importância que a convivência entre características de naturezas genológicas distintas adquire nos *Contos* porque este elemento persegue o leitor ao longo do livro e a sua coexistência constitui um factor de estranhamento, principalmente porque todos se reúnem sob a designação “contos”, como ficou exposto antes. A existência em comum entre mistura de filões, aparentemente contraditórios, parece ir ao encontro do que Julio Cortázar refere, pelo menos no que toca às categorias conto e poema e que, no seu entender, têm similitudes quanto à sua criação:

El génesis del cuento y del poema es sin embargo el mismo, nace de un repentino extrañamiento, de un desplazarse, que altera el régimen normal de la conciencia; en un tiempo en que las etiquetas y los géneros ceden a una entrepitosa bancarrota, no es inútil insistir en esta afinidad que muchos encontrarán fantástica. (CORTÁZAR, 1969, p. 42)

Apesar de existir uma relativa insuficiência no que toca às perspectivas teóricas sobre o conto que possam enquadrar-se no tipo de leitura que propomos para os *Contos do Gin-Tonic*, a verdade é que as palavras de Cortázar são certeiras ao aproximar conto e poema. Enquanto experimentalistas que foram, este autor e Mário-Henrique partilham

algumas características, nomeadamente no tipo de escrita que praticaram e no constante desafio que esta impõe ao leitor.

Torna-se curioso que o autor afirme que na sua colectânea podemos encontrar poemas:

- Sabes? É que eu acho cada vez mais difícil comunicar através da poesia. Comunicar, ou antes, dizer às pessoas o que quer que seja que valha a pena. Que as informe. As previna. A prosa, quanto a mim, é um veículo mais eficiente. Daí esta minha opção. O que não quer dizer que não se continue a escrever poesia. De resto, **como podes verificar, há uns quantos poemas intercalados nos textos** do *Gin-Tonic*. Mas a verdade é que eu me sinto mais à vontade na prosa. (LEIRIA, 1973, p. 3)

Na verdade o excerto torna-se bastante importante porque vem confirmar a existência de poemas nos *Contos do Gin-Tonic*. Importa ainda salientar a relevância que o autor atribui à “prosa” como “veículo eficiente” a fim de “prevenir” as pessoas. A sua opção pela prosa reside nesse factor onde se denota alguma preocupação com o facto de comunicar e passar uma mensagem que “informe” as pessoas. Claro que Mário-Henrique brinca um pouco com a missão do poeta.

O que define, então, a existência desses referidos poemas na obra? A certeza que temos é a de que a maior parte dos textos são económicos na sua extensão e, neste tipo de composição pautada pela brevidade, o que a sustenta e alimenta é o poder da imagem.

A imagem é visceral para que a poesia sobreviva, tal como será fundamental em todas as composições presentes nos *Contos*. De igual modo, os textos que mais se assemelham a contos, pela forma que os reveste, têm como fonte a brevidade sugestiva igualmente apoiada na imagem. É possível afirmar que existe em Mário-Henrique uma certa proximidade com os preceitos do poeta moderno, de acordo com o *Princípio Poético* de Edgar Allan Poe²⁹. O autor dos *Contos* é a instância que procura o desconhecido, alienando e desconstruindo o real existente para construir a sobre-realidade que o substitui, tudo isto recuperando o princípio de concisão proposto por Poe:

²⁹ Poe defende a função estética da arte como objectivo único: “Espera-se que, em tempos futuros, o senso comum prefira decidir-se quanto a uma obra de arte mais pela impressão que ela causa, pelo efeito que suscita, do que pelo tempo que levou a imprimir esse efeito, ou pela quantidade de esforço sustentado que se entendeu ser necessário para causar tal impressão”. (POE, 2004, p. 144). Além disso, o autor recusa a existência do poema longo por ser “uma categórica contradição nos termos”. O poema, ao provocar um estado de “excitação que enleva”, deve sustentar esse estado que não é duradouro e, por isso, a composição deve ser breve.

Temos que ser simples, precisos, concisos. Necessitamos de ser frios, calmos, desapaixonados. Numa palavra, devemos estar nessa disposição que, tanto quanto possível, seja o exacto oposto da “poética”. (POE, 2004, p. 151)

A construção da sobre-realidade é, neste prisma, criada numa “disposição” específica que implica um certo afastamento da realidade por parte de quem compõe.

No que diz respeito à concisão da escrita, Poe adverte para o risco de incorrer no mero “epigramatismo” (POE, 2004, p. 144) algo que não se concretiza nos *Contos*.

Por sua vez, ocorrem alguns textos que partem de um princípio aforístico para o inverterem por completo.

Nas composições aforísticas não se pretende narrar uma acção mas apenas transmitir uma fulguração imagética ou impressão, através da condensação levada a cabo, a imagem é rainha. Contudo, os *Contos* têm pretensão e progressão narrativa ao contrário do que acontece com os aforismos, por exemplo. É legítimo afirmar que alguns textos contêm um fundo aforístico, no sentido em que são portadores de uma certa formulação memorável, mas pensando no caso de textos como “Carreirismo” e “Casamento”, o fundo moral que contém é totalmente subvertido³⁰.

Quanto à paródia da inversão moral transcrevemos o exemplo de um “Casamento” invulgar:

«Na riqueza e na pobreza, no melhor e no pior, até que a morte vos separe.»

Perfeitamente.

Sempre cumpri o que assinei.

Portanto estrangulei-a e fui-me embora. (p. 103)

Este texto cumpre de forma prodigiosa a inversão do teor moral exposto no seu início. O modo como o autor o faz é peculiar pois anuncia, explicitamente, o princípio segundo o qual o casamento deve reger-se e na última frase destrói-o. A essência do matrimónio é corrompida, de modo inesperado e insólito tal como acontece em “Noivado”:

Estendeu os braços carinhosamente e avançou, de mãos abertas e cheias de ternura.

- És tu Ernesto, meu amor?

Não era. Era o Bernardo.

Isso não os impediu de terem muitos meninos e não serem felizes.

³⁰ No que concerne aos aforismos sabemos que existem autores como António Ferro ou Ramón Gómez de la Serna que também subvertem a mensagem neles contida. Os autores hispano-americanos retomam a paródia ao fundo moral dos aforismos. Esta subversão não é, portanto, novidade. Aquilo que constitui um factor diferencial nos *Contos*, é o facto de, além de subverterem a moral, constituem narrativas que descrevem uma acção, ao contrário dos aforismos.

Em “Noivado”, apesar de se corromper o princípio matrimonial, o modo como o autor o faz é diverso de “Casamento”. Apesar da brevidade extrema existem dois momentos distintos no texto, o primeiro é o idílico iniciando-se com o primeiro parágrafo a servir de moldura textual. O segundo momento, por oposição, inicia-se com a partícula de negação “Não” e simboliza o engano que, curiosamente, não chegará a ser confirmado pela personagem devido à “miopia” que fecha a moldura e encerra a história de modo inesperado.

A composição “Julgamento definitivo” também merece nota. Neste texto, tal como nos referidos anteriormente, a lógica é totalmente invertida, os maus são recompensados e o julgamento é tudo menos definitivo:

*Verificados os acontecimentos e sendo os mesmos **louvados** por unanimidade, os **acusados** **sofriam** os seguintes **benefícios**:
O primeiro **acusado**, de boné grande (vinte e uma crianças, trinta e seis mulheres, sete velhos, duas aldeias), recebia medalha de ouro. (p. 48)*

A subversão opera ao nível do contraste na própria linguagem (“acusados sofriam”, “benefícios”)e estende-se à inversão moral do princípio do *crime e castigo*. O “Julgamento definitivo” que está longe de ser decisivo, pode representar o nosso juízo, enquanto leitores, acerca da obra que lemos, pois em nenhum momento da leitura é possível estabelecer um juízo permanente e imutável porque a cada releitura se impõe uma surpresa diante dos nossos olhos.

4. Uma “nova linguagem”

Sabemos que a linguagem é o instrumento a partir do qual todos os meios irão dispor-se nos textos, segundo as intenções do autor. Já vimos alguns casos onde a simples inserção de termos contrastantes visa a total subversão de um fundo moral, por exemplo. Na linguagem criada pelo autor, destaca-se como característica principal da linguagem a sua vertente de omissão porque muitas das vezes (quase sempre) o que se pretende dizer é o que não é visível.

Claro que numa obra tão peculiar, o autor não poderia deixar de parodiar o episódio bíblico que está na origem da linguagem, brincando com os princípios que o regem em “Babelite ou Segismondo o Babélico”:

Estava em Caracas quando lhe apareceram pela frente três falas diferentes configuradas em três amigos da casa: espanhol, alemão e japonês. A todos entendeu e respondeu com um berro, excepto ao japonês, a quem acrescentou um guincho. Era um babélico, não havia dúvidas. Mas nunca passou de um babélico fónico. Vive entre dicionários e a pronunciar palavras místicas em urdeu, sem nunca ter sido um verdadeiro ambulatório.

De uma forma geral, a babelite manifesta-se entre os quatro e os cinco anos. O petiz chega a casa, depois de ter passado a tarde em actividades lúdicas e outras com companheiros de idade aproximada e, à hora do jantar, lança as palavras inesperadas que o definem como babélico. É vernáculo assimilado. Os pais espantam-se e explicam-lhe que aquilo não se diz, mas o garoto continua a aprendizagem. Está no período inicial da babelite, é babélico fónico incipiente. (p. 67)

A linguagem funciona como factor de perturbação por ser explorada em todas as suas potencialidades e essa liberdade ganha forma no tom coloquial que muitos dos textos adquirem. Há uma liberdade de criação que reveste a obra e, se afirmarmos que o autor se orienta por algum princípio, será o da “poética” que ele próprio determina e expõe na obra.

Vejamos o exemplo do texto “Cinegética” no qual se executa uma brincadeira com a cedilha da palavra “caçador”:

*Um caçador
perdeu a cedilha
e por isso
sua mulher
nunca mais
quis ir à caça
com ele
sem cedilha (p. 77)*

Trata-se de pura experimentação tal como “O Bode Imarcescível”, do qual nos ocuparemos no segundo capítulo, pelo modo como o narrador-personagem se dirige ao leitor.

A linguagem assume maior relevo no caminho que a poesia moderna abre, a sua exploração é um recurso constante³¹. Na questão da linguagem, a referência a algumas características do conto argentino, nomeadamente dos anos setenta, parece pertinente quando alguns autores partilham modos irreverentes de escrita e de reinvenção da obra literária, bem como dos critérios que deve seguir. Alguns críticos defendem no conto argentino da década de setenta a prevalência de um “lugar o espacio del lenguaje” (SERRA, 2001, p.1) e, de facto, também os *Contos* exploram as potencialidades da linguagem ao máximo. Como exemplo da exploração linguística elevada ao extremo, de um modo quase literal, podemos referir a composição “Jogos Olímpicos” em que a personagem central se chama “Olímpia” e a polissemia é operada no substantivo “disco”:

Olímpia Criscraft pegou rapidamente no disco e, com excelente precisão, lançou-o à cara do marido.(...)

Formavam um casal unido, ambos interessados em discos, embora com conceito diferente acerca dos mesmos. O professor Criscraft entregava-se à pesquisa, ao apuramento do som, atingindo realmente um nível excepcional dentro da especialidade. Quanto à Olímpia, além de os ouvir atentamente, gostava de os lançar, vê-los ir com gentileza atravessando o espaço que sobrava entre ela e a cara do marido. (p. 21)

O excerto que transcrevemos contém uma amostra da exploração do vocábulo “disco” e nele surge o esclarecimento do narrador ao alertar para as concepções diferentes que Olímpia e o seu marido tinham acerca do referido objecto. As diferentes acepções que o substantivo comporta tornam o texto, na sua totalidade, um local onde o leitor se confunde ao oscilar entre o real concreto, ou seja um disco musical, ou o abstracto fantasioso que é constituído pela sugestão da presença de um disco voador. Além disso, o nome Criscraft é onomatopaico e sugere o som produzido pelo disco musical quando reproduzido no gira-discos.

A realidade imagética que as composições potenciam, fomentada pelo recurso à exploração da linguagem, bem como a infinidade de sugestões que levantam, torna-as difíceis de aproximar de alguma classificação. Estamos dentro do universo do autor,

³¹ Lembremo-nos, por exemplo, da escrita-automática praticada pelos surrealistas e pelo próprio Mário-Henrique Leiria, anos antes da produção dos seus *Contos*.

universo que pretende bombardear o leitor de modo incessante com dúvidas, avanços e retrocessos.

O cordão umbilical que alimenta os *Contos* será a interpretação que o leitor lhe der, apesar da forte presença da imagem lhe permitir visualizar cenários nítidos da sobre-realidade concebida. Ao nível do nascimento das composições Cortázar defende que, numa primeira fase, o conto “nace de un repentino estrañamiento, de un desplazarse que altera el régimen «normal» de la conciencia” (CORTÁZAR, 1988, p. 21) e estas palavras acentuam o facto de existir um estranhamento face ao que o próprio produz, uma vez que a produção literária começa por ser um “coágulo” (CORTÁZAR, 1988, p. 22) pouco nítido. Tal afirmação parece querer dizer que o contista não sabe qual o rumo da sua obra porque desconhece o produto final. A ideia de trabalhar o desconhecido é interessante se a confrontarmos com o facto de o leitor deste tipo de composição literária não saber o que esperar e ser constantemente apanhado de surpresa pelos desenvolvimentos narrativos. Além disso, é possível afirmar que este tipo de escritor elabora um trabalho de artesão que molda a linguagem e desconhece, à partida, o resultado que o seu trabalho irá surtir.

CAPÍTULO II. A crueldade exercida no espaço de leitura

1. O papel do leitor

El lector - como la mujer - ama más a quien más le ha engañado más.

Ramón Gómez de la Serna

Neste capítulo destacamos a importância da *crueldade* enquanto acto exercido sobre o leitor, salientando o facto de cada texto lhe impor que o construa, conferindo-lhe sentido e alguma completude. No tipo de composições apresentadas nos *Contos do Gin-Tonic* apenas encontramos uma partícula sugestiva (fortemente potenciada pelo recurso à imagem) que delega no leitor várias tarefas. Portanto, exige-se um leitor atento e disposto a aceitar a provocação da qual é alvo.

Esta concepção do papel do leitor vai ao encontro do que Mikel Dufrenne afirma acerca daquilo que a arte moderna pretende do público, uma vez que pressupõe a intervenção directa do receptor:

*(...) é preciso convir que a arte contemporânea, em vez de tomar o público apenas por testemunha, provoca-o e o engaja mais imperiosamente do que nunca.*³² (COELHO, 2007, p. 307)

Podemos tirar partido da citação na esteira do papel renovado que o público desempenha na fruição da arte moderna, ligado a uma certa provocação contida no objecto artístico/literário. Essa provocação é o que desencadeia a reacção do espectador/leitor.

À medida que a nossa aprendizagem da leitura dos textos vai firmando o seu terreno percebemos que o autor pretende não só provocar-nos como colocar-nos em suspenso. O estado de suspensão acontece quando carecemos de informação para “montar” a história que lemos e, muitas das vezes, a acção narrada contem-se no seu desenlace ficando em aberto. O efeito de surpresa provocado pela introdução do insólito manifesto no quadro de uma acção aparentemente normal (por exemplo “Casamento”) contribui para que fiquemos em suspenso.

³² Mikel Dufrenne é citado por Nelly Novaes Coelho que refere como fonte o artigo “Arte no Ocidente” presente n’*O Correio* de Maio de 1973.

Essencialmente, a manutenção do espírito suspenso do leitor é assegurada pela omissão, isso não impede a existência de textos nos quais se recorre aos truques da narrativa “cumprida”. Cria-se a ilusão de que a história terá um decurso normal levando o leitor a ficar preso aos detalhes da descrição do cenário, por exemplo. Neste caso, é preciso captar a atenção do leitor em primeiro lugar, através da sua introdução num cenário à partida normal, até ao momento em que a acção narrada sofre uma reviravolta, tal como o nosso espírito:

*A noite estava alegre.
Foi caminhando lento e a coxear, apoiando-se à bengala, entre o brilho quente dos neons, as conversas animadas, os sorrisos a deslizar para cá e para lá, envolvido num linguajar de vários sons inesperados e cantantes que saía de portas e de caras.
Depois começou a descer e a noite ficou um pouco mais discreta.
Os degraus altos causavam-lhe preocupação e cuidado, apoiando-se de vez em quando às paredes que lhe passavam ao lado.
Lá em baixo continuou, dobrou ainda mais uma esquina, cansado. A bengala, com ponta de borracha, não incomodava ninguém, não alterava os sons habituais.
No pulso tinha onze e vinte cinco.
Caminhou um pouco mais e ficou encostado à parede, muito cansado, à espera.
O outro abriu a porta e saiu. Assoou-se, cuspiu para o chão e começou a andar.
Com um cansaço infinito e coxeando, desligou-se da parede e enfiou-lhe a bengala entre as pernas. Quando o outro caiu para a frente, tal como devia ser, meteu-lhe em cima da nuca a lâmina que estava no tacão grosso da perna mais curta. Carregou bem, com o corpo todo, sempre em cima da perna mais curta. Depois de ouvir o corte e o estalo deixou de carregar.
A coxear e com bastantes dores nos rins, voltou para casa, apoiando-se à bengala. (p. 161)*

Ao ler “Profissão é Profissão”, de início, detemo-nos na descrição do cenário e da personagem que o ocupa. O contraste entre “noite alegre” e “noite discreta”, acompanhado pelo movimento descendente “começou a descer” indiciam que algo acontecerá. No entanto, a insistência do narrador em manter-nos solidários com a personagem que, cansada e a coxear (devido à “perna mais curta”), choca com os movimentos violentos que será capaz de efectuar. É através dessa insistência que reside a justificação do título porque se “profissão é profissão”, seja ela qual for, nada deve impedir que seja cumprida. Tal como em “Última Ceia”, o título é já interpretação do texto.

O narrador absorve-nos pela solidariedade que sentimos por alguém que é vítima de dor física e, por isso, mantém-nos simultaneamente afastados de sentir qualquer

condescendência pela verdadeira vítima acerca da qual nada sabemos. O “cansaço infinito” da personagem passa a ser o “coxear infinito” do leitor que nunca pousa o pé em terreno firme. Sem sabermos, somos solidários ao “coxear” na leitura, juntamente com a personagem. Sentimo-nos enganados e tentados a reler em busca de indícios que, de alguma forma, nos alertem para tal desfecho. Na releitura caminhamos sobre o texto com o auxílio da “bengala” e percebemos que os degraus que a personagem desce marcam a mudança brusca dos acontecimentos.

Da simpatia que nutrimos pela personagem (fortemente semeada pelo narrador) surge a oportunidade de o narrador operar a subversão das nossas expectativas. O narrador encontra a fissura necessária para defraudar as expectativas que vão sendo preenchidas pelas repetições que incidem no sofrimento físico da personagem e, neste campo, o trabalho do narrador é notável pois ludibria o “aspecto emocional da leitura”³³ (ECO, 1994, p. 58). A subversão concretiza a *crueldade* com que o leitor é manipulado ao longo da obra.

Só numa nova leitura saltam à vista aspectos que nos haviam passado despercebidos pois não sabíamos o desfecho da história. Por exemplo, passamos a reparar na gradação ocorrida na fusão da personagem com a parede. Primeiro apoia-se à parede, posteriormente “fica encostado” e, por fim, “desligou-se da parede” implicando que seriam um só elemento e executa o crime. A parede é sua cúmplice absorvendo-o e escondendo-o, tal como o narrador que nos oculta a verdadeira essência da personagem que julgamos debilitada. Um pormenor, que opera ao nível da inversão total da lógica, reside no facto de a bengala, objecto de apoio, se tornar numa das armas do crime.

A releitura, no caso deste texto, torna-nos mais despertos: “mas agora eu era já um outro leitor, crítico e alerta” (CORTÁZAR, 2009, p. 263) em parte pelo “laborioso ir-e-vir” (ECO, 1983, p. 72) que somos forçados a efectuar.

Pensar a questão da leitura, nos *Contos do Gin-Tonic*, e a *crueldade* que toda a sua estrutura contém e impõe tem como fundamento a recondução da experiência literária para o prisma do leitor. A base da leitura parte de uma reivindicação subjacente: “A acção da obra inclui tanto aquilo que acontece na consciência que a recebe como aquilo que se cumpre na própria obra.” (JAUSS, 2003, p.46)

³³ “A atitude de previsão do leitor constitui um aspecto emocional fundamental da leitura, que põe em jogo esperanças e receios, bem como a tensão originada pela nossa identificação com o destino das personagens” (ECO, 1994, p. 58).

Para seguir esta linha de pensamento iremos recorrer não só a Jauss mas também a Umberto Eco e Julio Cortázar pelo modo como posicionam o leitor face à obra literária. O ponto de vista de Jauss³⁴ interessa-nos de modo particular porque, para ele, o problema da experiência literária é colocado numa óptica diferente:

(...) deslocar o problema da sua produção e representação e reconduzi-lo ao da sua recepção: a leitura – a actividade que efectivamente abre os mundos do texto, transformando-o em experiência. Trata-se, assim, de fazer entrar, na compreensão do fenómeno literário, a personagem esquecida de quase toda a Teoria literária – o leitor - «uma fonte de energia que contribui para fazer a própria História», uma vez que «é a sua intervenção que faz entrar a obra no horizonte dinâmico da experiência». (JAUSS, 2003, p. 9)

A importância atribuída ao leitor é fulcral pois acreditamos que, nos *Contos do Gin-Tonic*, ele é “a fonte de energia” que acciona a obra e a põe em movimento. O posicionamento do leitor no lugar de “personagem” resume a sua relevância no fluir da obra literária.

“O horizonte dinâmico da experiência” é também o “horizonte dinâmico” que a própria leitura irá representar através da convocação do espírito de alerta do leitor. A linguagem presente nos textos, explorada na sua coloquialidade³⁵ (“Irra, era demais, nem ali!” p. 29), atinge o grau máximo de expressão e semeia a postura activa do leitor ao solicitar a sua intervenção quando é absorvido no decurso de um diálogo. Impõe-se uma leitura activa no sentido de sermos intervenientes e estarmos preparados para o inesperado, se tal for possível.

Existe uma relação de interdependência entre o autor da obra e quem a lê e só se essa relação se cumprir, através da cooperação do leitor, será possível usufruir do texto literário e extrair dele o gozo estético que propícia. Essa relação estabelecida entre autor e leitor pode parecer distante e até inexistente, mas está nos interstícios do texto. Quando não surge grafada, está contida num espaço em branco ou numa sugestão, num mero indício.

A suspensão do leitor surge, ainda, ligada à “suspensão da descrença” proposta por Coleridge, da qual falaremos mais à frente (relacionada com a presença de alguns elementos pertencentes ao domínio do fantástico), e perpetua a tensão dos textos, tal

³⁴ Consideração tecida por Teresa Cruz no prefácio de *A Literatura como Provocação* de Jauss.

³⁵ Cortázar defende o recurso ao tom oral nos textos: “Os preâmbulos de um prazer mais profundo são apenas dados pelas incursões do autor na destreza oral, num diálogo onde o lunfardo ou os falares provincianos e domésticos conseguem ocasionalmente resgatar a respiração do idioma vivo (...)” (CORTÁZAR, 2009, p. 138)

como o elevado grau de omissão presente na obra. Torna-se evidente que o leitor precisa de cooperar com o autor, com o narrador, com os textos e consigo mesmo.

2. **Cooperação e trabalho inferencial: ambiguidade, omissão e sugestão.**

As poéticas contemporâneas, ao proporem estruturas artísticas que exigem um especial empenhamento autónomo do fruidor, muitas vezes uma reconstrução, sempre viável, do material proposto, reflectem uma tendência geral da nossa cultura para aqueles processos em que um campo de probabilidades, uma «ambiguidade» de situação, capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes. (ECO, 1962, p.121)

Partindo do princípio que a cooperação “leva o destinatário a extrair do texto o que ele não diz (mas pressupõe, promete, implica e subentende)” (ECO, 1983, p.7), o papel do leitor dos *Contos* vai-se consolidando. Se todos os elementos que o visam estão presentes na obra, muitas vezes através da omissão que reveste os textos, e dispostos intencionalmente por parte do autor, então os recursos utilizados confluem no sentido de fomentar, ainda que de modo ambíguo, as suas competências. Contudo, devemos manter uma postura cautelosa porque os textos podem fornecer-nos informação falaciosa que, juntamente com a desconfiança provocada no decurso da leitura de textos tão diferentes, constituem o modo que o autor tem de construir o seu leitor. Este processo inverso de fomentação do trabalho do leitor está de acordo com a estrutura da obra e com a ambiguidade latente.

Na verdade, ao percorrer os *Contos* percebemos instintivamente que os textos contêm uma grande dose de sugestão, levando-nos a afirmar que é no doseamento da sugestão que o autor lança os princípios a “pescar”³⁶ por parte do leitor de modo a atribuir algum sentido aos textos. Ao efectuar esse doseamento o autor está, de certa forma, a redimir a sua culpa pela inclemência com que bombardeia o leitor até ao momento de “cessar-fogo”³⁷. A indiferença que demonstra para com o destinatário não é total, em vez disso, é reprocessada de modo a poder consolidar a arquitectura *cruel* em que a leitura da obra deverá assentar.

Quando se sugere alguma coisa a tendência é construir hipóteses que possam preencher os vazios a que a sugestão dá lugar. A presença da sugestão, nos *Contos do Gin-Tonic*, gera duas consequências diversas. Por um lado, surge em lugar de relatos dilatados pelos pormenores das histórias narradas conferindo-lhes a tensão do texto breve e, por outro lado, ilude o leitor ao fazê-lo crer que possui uma maior liberdade diante de “vazios textuais”, sentindo-se falsamente livre para poder preenchê-los.

³⁶ Termo presente no texto “Surpresas da Pesca”, trabalhado enquanto metáfora para a percepção do sentido do texto. A este respeito ver páginas 45 e 46.

³⁷ O texto denominado “Cessar Fogo” é o último que a colectânea *Contos do Gin Tonic* apresenta.

Somos assaltados pela necessidade de desempenhar funções cooperativas enquanto jogadores activos no desafio que constituirá a leitura dos vários textos que nos desalojam. Esta noção segue o pensamento de Ítalo Calvino e retomado por Umberto Eco no que toca à apologia da rapidez³⁸ (característica da narrativa breve) e à consequente importância da sugestão em textos breves:

Antes sugere e pede ao leitor que preencha uma série de lacunas. (...) Todo o texto é uma máquina preguiçosa que pede ao leitor que faça parte do seu trabalho. O problema que não seria, se um texto tivesse de dizer tudo o que o seu destinatário deve compreender – nunca mais chegaria ao fim. Se eu lhe telefonasse a si e lhe dissesse «Apanho a auto-estrada e estou aí dentro de uma hora», decerto não seria preciso acrescentar que além da auto-estrada, utilizaria o meu carro. (ECO, 1994, p.9)

Executamos diariamente um trabalho inferencial no nosso quotidiano. O que autores como Mário-Henrique Leiria fazem é apenas estender esse trabalho inferencial ao domínio da recepção da obra literária. O leitor passa a ser, nesta óptica, o auxílio fundamental no qual a “máquina preguiçosa” irá apoiar-se para ganhar sentido. Mais do que isso, ele tem em mãos um trabalho de responsabilidade que reside em atribuir significado aos “elementos não-ditos” do texto, ou seja, aos elementos “não manifestos em superfície” (ECO, 1983, p.54). O autor, apesar de travesso no caso dos *Contos*, confiou-nos uma tarefa difícil que deveremos desempenhar respeitando os preceitos autorais com que nos vai ludibriando porque isso faz parte do prazer do jogo que é a leitura.

Existem recursos que pautam os textos de uma incompletude evidente desde o seu início, catapultando-nos para dentro de um universo particular sem preparação prévia:

*Não tinha dado nada.
Preparava-me para voltar para casa, mas resolvi atirar a linha uma última vez.
Senti um esticão bem forte. Segurei firme e comecei a enrolar o carreto com cuidado, devagar. E não é que vejo vir um nazi no anzol um nazi bem bom, dos grandes! Fiquei admiradíssimo, tinham-me dito que já não havia. Tratei de o tirar com auxílio do camaroeiro e fui verificar imediatamente. Era mesmo. General e SS, calculem! Com boné, medalhas, suástica e tudo. Vá lá uma pessoa acreditar no que lhe dizem! Meti-o logo numa lata, enquanto estava fresco, e despachei-o para a Peixaria Nacional. Lá*

³⁸ A alusão à rapidez da narrativa é feita por Umberto Eco em *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, ao citar Calvino. Para Ítalo Calvino, em *Seis propostas para o novo Milénio*, a rapidez contempla a concisão textual: “o contar sintético e esquemático” que “conduz a uma linguagem toda ela bem precisa e concreta, cuja inventiva se manifesta na variedade dos ritmos, dos movimentos sintácticos, dos adjectivos” (CALVINO, 1990, pp.66-67).

devem saber o que fazer com ele. A mim, francamente, não me serve para nada. (p. 131)

“Surpresas da Pesca” é o exemplo de como somos sugados para o universo textual e, por isso, somos forçados a reconstruir o que não está lá, deduzindo a acção anterior. Alguns aspectos são curiosos se aplicarmos o texto, metaforicamente, ao domínio do leitor. Seguindo esta metáfora, ao interpretarmos a primeira frase, no momento em que temos o primeiro contacto com o texto a nossa leitura não “dá em nada” porque não sabemos ainda do que se trata. Apenas sabemos o que o título nos indica e sugere. Claro que nenhuma das conjecturas elaboradas iria fazer-nos prever que a surpresa da pesca seria um nazi. No segundo parágrafo, se pensarmos no verbo “preparava-me” como a nossa própria preparação para ler o que se segue e, se pensarmos em desistir logo após a primeira frase, não o devemos fazer. Em vez disso, tal como o narrador-personagem, devemos “atirar a linha uma última vez” para “pescar” o sentido do texto.

Sentimos um “esticão bem forte” no decurso da leitura porque ficamos constantemente “admiradíssimos” com a surpresa que o texto relata. Do mesmo modo que o narrador-personagem se depara com as “surpresas da pesca” também nós, leitores, nos deparamos com as surpresas da leitura.

Existem outros detalhes no texto dignos de nota, por exemplo a aliteração contida em “Segurei firme e comecei a enrolar o carreto com cuidado, devagar” cujo eco onomatopaico torna audível o acto de “enrolar o carreto”. Também a expressão “vejo vir um nazi no anzol um nazi” inclui uma aliteração que enfatiza a presença do som “z”, normalmente associado ao acto de dormir. Este som pode ilustrar a frustração sentida pelo narrador-personagem e confirmada pela circularidade do texto que se inicia com “Não tinha dado em nada” e termina na constatação “não me serve para nada”. Os detalhes potenciam a proliferação das imagens que auxiliam e complementam os textos e o trabalho de quem os lê.

2.1. “Espaços em branco”³⁹

A constante interrogação que caracteriza a poesia verdadeiramente moderna gira em torno desse lugar ausente que o próprio branco da página sugere, para restituir a palavra à dinâmica do desejo, o qual suscita, pela contínua transmutação dos significantes, novos sentidos, novas possibilidades de ser. (...)

O poema não exprime, pois, um dado, algo anterior, um conteúdo subjectivo, um acontecimento – ele é o próprio acontecimento; tendendo para o imaginário, para o que não existe ainda, realiza o modo que se apropria do real, que o produz. (ROSA, 1980, pp. 7-9)

Ao ler os textos é impossível ficar alheio ao laconismo que comportam, este factor isolado obriga a efectuar um trabalho de preenchimento daquilo que designamos por “espaços em branco. Estes “espaços” fomentam a capacidade de recriar o antes e o depois que é delegada, embora não de modo total, no leitor, levando-o a girar “em torno desse lugar ausente” que marca os textos. Para isso, o autor lança as pedras necessárias para podermos atravessar o rio sem, no entanto, deixar de as deslocar. Deste modo, o leitor exerce uma maior autonomia de leitura, muito embora seja um juguete nas mãos do autor.

O investimento na essencialidade, ao nível da dimensão dos textos, salta à vista e essa aposta é conseguida através de uma série de recursos que se revêem nos “espaços em branco” e podem ir desde o *incipit in media res* ao uso da elipse:

Y no me refiero aqui a un simples comienzo in media res, sino a una modalidad en la que el propio discuir narrativo se ve desenfocado, interrumpido de raíz. No se trata, por ejemplo, de omitir la presentación en el relato, sino de que ya no quede claro en absoluto qué es presentación, cuál es el nudo y si llega a existir un desenlace. (NEUMAN, 2000, p. 140)

O primeiro destes recursos surge adulterado na sua finalidade porque não se limita a projectar o leitor para o interior da acção de modo imediato, é um pouco mais complexo do que isso e o recurso à citação de Neuman reflecte o aspecto de profunda lacuna que a própria história sofre, não só, pela ausência de uma introdução. A história é, em si, lacunar.

A narração, iniciando-se posteriormente ao início da acção, acaba por ser uma estratégia de captura da atenção do leitor ao ver-se obrigado a acompanhar o modo

³⁹ Expressão usada por Eco para definir os “interstícios” textuais que precisam ser preenchidos pelo leitor. (ECO, 1983, pp. 55)

como a acção se desenrola. O *incipit in media res* pode considerar-se, de facto, um espaço em branco na acção textual:

O texto está, portanto, entretecido de espaços em branco, de interstícios a encher, e quem o emitiu previa que eles fossem preenchidos e deixou-os em branco por duas razões: porque o texto é um mecanismo preguiçoso (ou económico) que vive da mais-valia de sentido que o destinatário lhe introduz (...) Em segundo lugar porque, à medida que se passa, a pouco e pouco, da função didascália à função estética, um texto pretende deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, ainda que habitualmente deseje ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Um texto quer que alguém o ajude a funcionar. (ECO, 1983, pp.54-55)

Existem vários exemplos de *incipit in media res* ao longo da obra, alguns dos quais são marcantes porque os textos são fugazes: “Após ter surripiado por três vezes a compota da despensa” (p. 19); “Então chegaram a minha casa e disseram-me” (p. 52) ou “Depois de fuzilado” (p. 153) são apenas alguns.

As narrações iniciam-se depois do hipotético início da acção, suspendendo o apoio que o narrador poderia facultar ao leitor. O nosso suporte de leitura fica em suspenso, juntamente com a nossa percepção dos factos. Podemos encontrar aqui resquícios de um parentesco com o cinema, pelo modo como se passa de uma cena à outra sem pré-aviso projectando-nos de imediato para o decorrer da acção:

(...) o cinema, por mais que nos aproxime ou afaste das coisas e anda à volta delas, suprime tanto a ancoragem do sujeito como o horizonte do mundo, de tal modo que substitui por um saber implícito e por uma intencionalidade segunda as condições da percepção natural. Ele não se confunde com as outras artes, que antes visam um irreal através do mundo, mas faz do próprio mundo um irreal ou uma narrativa: com o cinema, é o mundo que se torna a sua própria imagem, e não uma imagem que se torna mundo. (DELEUZE, 2009, pp. 94-95)

O forte cunho da imagem juntamente com a impulsão do leitor para dentro do universo textual permite a ligação entre os textos e o cinema, na medida em que alguns deles são autênticos sketches visuais, lembrando por vezes os *Monty Python*⁴⁰. A anormalidade das situações narradas, juntamente com a presença de elementos insólitos permeia os textos de imagens que, do ponto de vista da recepção, constituem explosões visuais.

⁴⁰ O primeiro programa de humor dos Monty Python estreou na BBC em 1969 e intitulou-se *Monty Python's Flying Circus*. A duração do programa estendeu-se até ao ano de 1974, ano da publicação do *Contos do Gin-Tonic*. Pelo modo como os sketches se iniciavam e pela forma como apresentavam as situações mais inesperadas e caricatas, sempre com tom humorístico, lembra um pouco alguns dos textos de Mário-Henrique, principalmente os que assentam com maior incidência na imagem.

A elipse, por sua vez, actua com o mesmo objectivo uma vez que facilita a concisão textual. Ao criar um maior impacto no leitor, por lhe exigir mais esforço interpretativo e de construção, confirmamos *crueldade* com que o autor actua no espaço da leitura, manifestada na manipulação dos “espaços em branco”, ou seja, no doseamento elíptico da informação. “A elipse finge omitir o que afinal deixa antever” (REIS, 2007, p.120) e manifesta implicações na velocidade narrativa suprimindo, por vezes, o tempo da história.

3. (De)formação do leitor e da leitura

Cada novo texto evoca para o leitor (ouvinte) o horizonte de expectativas e de regras de jogo que se tornam familiares a partir de outros textos, e que ao longo da leitura podem vir a ser modeladas, corrigidas, modificadas ou ainda simplesmente reproduzidas. A modulação e a correção determinam o espaço de jogo, a modificação e a reprodução que, por sua vez, determinam as fronteiras da estrutura de um género. (JAUSS, 2003, p. 68)

Parte da complexidade que paira, de modo implícito, sobre as composições presentes nos *Contos* reside no facto de o tecido textual se encontrar apenas alinhavado, aguardando a passagem do ponto definitivo que o unifique. O leitor será a agulha capaz de unir o tecido (texto) e a linha (sentido) que o perpassa, atribuindo aos “espaços em branco” os elementos em falta.

Ao longo deste processo, não podemos ignorar o facto de os *Contos do Gin-Tonic* exigirem um pacto de leitura que aceite a irreverência subjacente aos textos. O compromisso estabelecido pretende que o espírito do leitor se autonomize até ao ponto em que se sinta impelido a indignar-se com o modo como os seus pespontos são manipulados até ao limite, oscilando entre frustração e alívio. A frustração regista-se em particular na deformação do hábito de leitura e no “engano” que este opera na nossa percepção.

O hábito deforma-se, principalmente, através da inversão total das histórias narradas. A não coincidência entre as expectativas criadas a partir da leitura dos títulos, relativamente aos textos, deforma a percepção do leitor. A aposta do autor no recurso à provocação surge como o “cano da Stein” ao serviço da deformação da leitura e consequente manipulação do leitor. O texto “Engano” ilustra-o:

O ruído dos motores tornara-se ensurdecedor. Depois, de súbito, tudo ficou em silêncio.

Foi à janela e olhou.

Lá em baixo, os carros tinham parado, exactamente em frente à mansão. Abriam-se portas e as fardas começaram a sair, algumas de bota alta, olhando para cima.

Recuou um pouco, para não ser visto lá de fora. Encostou o cano da Stein ao canto da janela e, aguentando com firmeza na anca, atirou a primeira rajada num movimento sabiamente circular. E continuou.

Enganara-se. Pela primeira vez.

Vinham apenas dizer-lhe que fora eleito presidente. (p. 69)

O título do texto dá nome à acção central que nele se desenrola, ou seja, um “engano” cometido pela personagem. Esta não tem conhecimento acerca do erro que

está a cometer pois “continuou” a disparar a sua arma. Até ao momento, o leitor não sabe que a personagem está a cometer um erro pois todo o texto foca a acção do ponto de vista da personagem e, portanto, também nós cometemos um “engano” na nossa percepção da história. Apenas no penúltimo parágrafo, o narrador dotado de conhecimentos superiores aos nossos e aos da própria personagem, faz a revelação: “Enganara-se. Pela primeira vez.”. Este verbo é aplicado ao interveniente na acção mas poderia perfeitamente aplicar-se ao leitor porque, apesar de o título nos advertir para a ocorrência de um engano, nada nos faria prever o modo como o texto termina.

A acção adia a revelação final, tal como em qualquer romance policial e, no entanto, a extensão do texto é muito curta. Existe uma certa perversidade que mina o nosso trabalho inferencial, quase sempre frustrando as previsões que fazemos pois não têm confirmação e são invertidas.

Lemos os textos e mesmo estando em pré-aviso, devido à presença dos títulos, acabamos por cometer um “movimento sabiamente circular” excepto que não é sábio porque é circular. Somos um leitor caranguejo e camaleão, ao mesmo tempo. Ainda que que “recuando” e antecipando um final surpreendente para o desenrolar das acções, somos vencidos pelo “knock-out”⁴¹ que o narrador comete ao “vir apenas dizer-nos”, com um requinte mordaz, alguma coisa que escapara de todo à nossa percepção. É necessário deter uma disponibilidade que nos permita adaptar aos textos, como o camaleão se adapta ao ambiente que o envolve:

Nietzsche, que era um cronópio como poucos terão existido, disse que só os imbecis não se contradizem três vezes ao dia. Não se referia às falsas contradições que são hipocrisia deliberada assim que se raspa ligeiramente à superfície (o senhor que dá esmola na rua e explora cinquenta trabalhadores na sua fábrica de guarda-chuvas), mas a essa disponibilidade do polvo cósmico para latejar com os seus quatro corações, que avançam cada um para seu lado, e cada um tem as suas razões, e remexe o sangue, e sustém o universo, esse camaleonismo que todo o leitor encontrará e apreciará neste e em qualquer livro onde o poeta recuse o coleóptero. (CORTÁZAR, 2009, p. 324)

É através da capacidade de adaptação que o leitor retirará prazer do texto que lê.

⁴¹ “Un escritor argentino, muy amigo del boxeo, me decía que en esse combate que se entabla entre un texto apasinate y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por knock-out. Es cierto, en la medida en que la novela acumula progresivamente sus efectos en el lector, mientras que un buen cuento es incisivo, mordiente (...) el buen cuentista es un boxeador muy astuto, y muchos de sus golpes iniciales pueden parecer poco eficaces cuando, en realidad, están minando y alas resistências más sólidas del adversário” (PACHECO, 1993, p.385)

Contudo, podemos sentir alívio quando constatamos que o nosso “engano” é provocado pelo exagero de acontecimentos insólitos que está na base de todos os textos, ao serviço da construção de uma sobre-realidade. Porém, essa constatação apenas se revela quando chegamos ao final do livro e o fogo cerrado do qual somos vítimas enquanto leitores “cessa”⁴². No momento em que percebemos o tipo de leitor que precisamos ser ou, dito de outro modo, quando o texto nos tiver construído, aceitamos o jogo que a leitura representa.

Existe uma vertente lúdica nos textos, estimulada pela disposição alternada dos vários tipos de texto, contribuindo para o exercício do treino de leitura que tem como finalidade advertir quem lê acerca do jogo que está implicado na leitura. Pode dizer-se que o fio condutor da leitura da obra assenta numa vertente lúdica⁴³. Esta vertente incide, essencialmente, na preparação para a diversidade que a obra inclui ajudada pela presença de um catálogo.

Neste sentido, ler um livro implicará jogá-lo consoante as coordenadas que nos são sugeridas pelos textos e pela sua estrutura. Aprender a identificar a corrupção instrutiva e sentir nisso prazer é a finalidade última do jogo e estaremos, então, disponíveis para usufruir da *crueidade* exercida nos *Contos*. A existência de uma vertente lúdica corrompida pelos caprichos da *crueidade* com que o autor e o narrador-personagem determinam o percurso do leitor é uma constante na obra e influenciam o nosso “passeio no bosque”⁴⁴.

O treino do jogo é proporcionado pela diversidade dos textos anteriores à exposição daquilo que consideramos ser uma “poética”⁴⁵. As instruções não estão discriminadas mas, ao chegarmos à “poética” que coincide, no nosso entender, com o final do catálogo sabemos que pela frente teremos textos muito diferentes entre si, superando e/ou defraudando a nossa expectativa.

O termo lúdico contém ainda uma componente de recriação que podemos ligar directamente ao lazer. O lazer é algo que ocupa grande parte do tempo do narrador-personagem que surge, quase sempre, acompanhado pelo seu “gin”.

⁴² Alusivo ao texto “Cessar Fogo” (p. 181).

⁴³ O termo lúdico provém do latim “*ludus, -i*” que significa jogo.

⁴⁴ Alusão ao livro de Umberto Eco denominado *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*.

⁴⁵ Referido no primeiro capítulo. Designamos por poética a nota que antecede o texto “Meu sócia, o General”, p. 52.

3.1. O catálogo demonstrativo ao serviço do leitor: cria uma tipologia

El buen contista es un boxeador muy astuto, y muchos de sus golpes iniciales pueden parecer poco eficaces cuando, en realidad, están minando ya las resistencias más sólidas del adversario. (PACHECO, 1993, p. 384)

A presença de um catálogo inicial, na obra, pode instruir o leitor no sentido de lhe fornecer um enquadramento tipológico dos textos que irá ler. Mais do que isso, faz com que se introduza no universo de luta que irá travar com o autor e com os textos, preparando-se para o *knock-out* que Cortázar refere quando, metaforicamente, associa os textos e o leitor. A ideia de luta e desafio entre a obra e quem a lê é recorrente nos *Contos*. Outra das suas funções, utilizando mais uma vez o universo metafórico do escritor argentino, é operar o “sequestro do leitor”⁴⁶ até à sua “Ida sem Volta”⁴⁷ destapando a ponta do véu que envolve a totalidade da obra. No momento em que surge o título “Meu sócia o General” o termo “sócia” pode funcionar como sinónimo entre narrador-personagem e leitor que passarão a ser sócias, alvos propícios a confusões e desventuras, um na acção do próprio texto (narrador-personagem) e o outro na leitura (leitor).

A existência do catálogo estimula a leitura dos textos e impõe que o repensemos, inquirindo o papel do leitor e a escolha das composições que lhe dão corpo, bem como a simbologia dos seus títulos. Nesse âmbito optamos, sempre que possível, por uma leitura metafórica dos textos.

O texto “A Verruga” é o primeiro com o qual nos deparamos ao abrir o livro, ocupando o lugar de um prefácio. A disposição dos textos e os títulos atribuídos causam estranheza a quem lê, principalmente porque a arrumação do livro não obedece aos critérios habituais. Poderá a “verruga” simbolizar a própria evolução da obra e da leitura da mesma? É possível porque uma “verruga” é inconveniente e provoca incómodo quando aparece, tal como nós sentimos quando as nossas expectativas de leitura são defraudadas. Podemos “fazer como se não soubéssemos de nada”, tal como o ministro propôs à tia do narrador-personagem quando lhe apareceu a “verruga” ou, em vez disso, podemos começar “a inquirir”. Neste texto lança-se a base para apoiarmos a nossa

⁴⁶ Julio Cortázar usa a expressão “secuestro del lector” (PACHECO, 1993, p. 390) para explicar o modo como o autor deve proceder a fim de cativar a atenção do seu leitor. Basicamente, defende a intensidade e a tensão no estilo da escrita.

⁴⁷Cf. Texto “Ida sem Volta” p. 51.

leitura: interrogar sempre os textos sabendo que “a verruga” se complica. Claro que a complicação proveniente das nossas interrogações e previsões acaba por ser agradável desde que entremos na sobre-realidade a que podemos aceder através da leitura.

Depois da “Verruga” inicial encontramos a primeira referência ao “Gin” no título do texto “Gin sem tônica”⁴⁸. O que pode a presença da “garrafa de gin” simples, sem compostos, sugerir ao leitor? Pode alertar-nos criando expectativas face aos restantes textos porque o título da obra *Contos do Gin-Tonic* suscita a presença de algo mais do que o simples “gin”.

Entendendo que tónico significa remédio e, uma vez que o pescador bebe gin puro, o final do texto é representativo do universo dos que não têm remédio ou solução, tal como nós vemos na personagem do pescador. A solução ao seu alcance é ir “para a cama com a garrafa de gin”. Ao nível da forma, o texto opõe-se ao anterior, surgindo em verso livre tal como “Livre, Cristã e Ocidental”, título do texto que se segue.

Na composição referida faz-se, igualmente, alusão ao “gin” (também sem tônica), tal como no texto anterior. O título é sugestivo e ambíguo devido à ausência do substantivo. A partir do título sabemos que se irá fazer referência a alguma coisa caracterizada pelos três adjetivos que encabeçam o texto. Será que o título se refere à “Galeria Bernardette” que inaugura o primeiro capítulo ou à “melhor sociedade”, constituída por “todos os apreciadores da capital”, presente no segundo parágrafo? Este caso ilustra a ambiguidade que reveste os textos a partir dos seus títulos.

Aceitando que se refere à sociedade, a possibilidade encontra suporte na contra-capa da colectânea “A Europa Cristã e Ocidental” e no decurso do próprio texto:

Estava o senhor Balakian a pulir uma pêra Terensky quando lhe entra pela Galeria uma alta patente do exército, da casa militar do Ducado. Explicou ao que vinha, com exactidão militar. Sua excelência dava, no dia seguinte, uma pequena recepção a uma delegação de deputados em visita ao país. Muito bem. Sua Excelência necessitava de uma série de obras para a sobremesa, das mais reputadas. (...) O preço não interessava, era só o senhor Balakian apresentar a conta ao erário.”⁴⁹ (p. 16)

⁴⁸ Texto citado integralmente na página 24.

⁴⁹ Referimos uma breve nota ao nome do senhor Balakian porque não deixa de ser curiosa a existência de um poeta com o mesmo apelido: Peter Balakian, nascido em 1951. Este autor centra-se na questão do genocídio, como pode ler-se no seu sítio web pessoal: <http://www.peterbalakian.com/>.

A ambiguidade dos textos permite leituras distintas, neste caso as duas leituras possíveis para o título não se anulam, necessariamente, uma à outra. Além disso, as “frutas de autor”, vistas como obras de arte e denotando a importância da sua função estética, também podem ser fonte de leituras diversas. Por um lado, a importância que os militares e deputados atribuem à fruta decorada como uma obra de arte e, por outro lado, o narrador-personagem que depois da ajuda que prestada ao senhor Balakian foi recompensado com “três nêspersas excepcionais, devo dizer, com originalíssimas colagens do Senegal Júnior” que lhe “souberam muito bem” (p.18).

O texto “Livre, Cristã e Ocidental” tem uma extensão muito maior do que os anteriores e nada faz antever que, em seguida, iremos confrontar-nos com a condensação máxima apresentada em “Carreirismo”. A diversidade dos textos iniciais da obra confirma a hipótese de eles constituírem uma espécie de catálogo. “Carreirismo” é o exemplo, por excelência, do princípio de omissão a surtir o seu efeito no domínio da leitura:

Após ter surripiado por três vezes a compota da despensa, seu pai admoestou-o.

Depois de ter roubado a caixa do senhor Esteves da mercearia da esquina, seu pai pô-lo na rua.

Voltou passados vinte e dois anos, com chófer fardado.

Era Director Geral das Polícias. Seu pai teve o enfarte. (p. 19)

O princípio da omissão obriga a que uma série de componentes estejam implícitos e, por vezes, agregados a outros elementos que fazem com que se poupe na caracterização das personagens, por exemplo. A personagem central é o zero, o nada porque não tem nome e sabemos, apenas no final, que é o protótipo do malandro familiar caricaturado no filho pródigo. A única coisa que pode preencher o vazio que a personagem corporiza é o seu “chófer fardado”.

O uso da elipse associado ao recurso à paródia torna-se frutífero e pauta o texto de maior eficácia. Perante a caricatura do “malandro familiar”, traçada nesta composição, conseguimos perceber uma paródia do filho pródigo. De facto, não há qualquer necessidade de dilatar o texto porque tudo o que precisamos saber está lá e com requintes pormenorizados, se repararmos com atenção. Através da omissão da personagem principal encarnada pelo “filho malandro” a elipse surge como mediadora do trabalho do leitor.

“Carreirismo” propõe a inversão da parábola do filho pródigo que retorna ao pai arrependido, mas neste caso a personagem não procura redenção. A compactação textual não impede de nos mostrar, através da gradação, os roubos explícitos e implícitos que a personagem levou a cabo. Os seus crimes recompensaram-no e o seu pai, inocente, morre de desgosto. O verbo “admoestar” serve para realçar a brandura do pai permitindo-nos retirar os contornos essenciais que sugerem a caracterização dos intervenientes na acção. Neste texto, à semelhança do micro conto, os parágrafos sugerem a presença do tempo elíptico.

O chão é roubado ao leitor, neste texto, a cada uma das apenas três frases que o compõem. O regresso da personagem, sempre descrita pela ausência, como “Director Geral das Polícias” inverte a lógica do *crime e castigo*. O criminoso é recompensado e o seu pai “teve o enfarte”. O artigo definido faz prevalecer um toque de malícia por parte do narrador que se vangloria dos seus conhecimentos superiores face a nós: ele sabe que “o enfarte” apenas havia sido adiado, mas nós não, tal como também não podíamos prever o desenlace.

O texto, no âmbito da construção do catálogo, ensina-nos a perceber que a inversão total da lógica comum existe na colectânea e atinge maior eficácia quando utilizada em textos extremamente breves, cuja omissão dominante realça os aspectos subvertidos aos quais devemos dar maior importância.

Após a leitura do primeiro texto, mais próximo do micro conto, que acaba por funcionar como uma injeção de adrenalina para despertar o leitor, surge “Jogos Olímpicos” (pp.21-23) mais dilatado (na extensão) e que explora até à exaustão a polissemia do termo “disco”. O texto foi abordado no primeiro capítulo, precisamente devido à exploração da linguagem⁵⁰. No contexto do leitor importa salientar a ambiguidade de percepção e interpretação do texto, fomentada pelo pequeno vocábulo “disco”.

Em primeiro lugar, ao lermos “pegou rapidamente no disco” (p. 21), sob o título “Jogos Olímpicos” pensamos no desporto e este é o primeiro erro que cometemos. Pensamos, instintivamente, que se trata de um disco para lançar mas não à cara de alguém. Em seguida, quando Olímpia atira o disco à cara do marido, não pensamos que se trate de um disco musical e, para completar o cenário com cunho irónico, o marido de Olímpia é engenheiro de som. Ambos “viviam bem, com alguns intervalos excitantes de

⁵⁰ A este respeito ver página 38.

exercício, já que Olímpia era jogadora” (p. 21) mas não se trata de uma jogadora comum, portanto, também o termo “jogadora” surge com uma conotação que corrompe as nossas expectativas. Além de tudo isto, surge ainda o termo “disco” como alusão a um disco voador no qual chegam extraterrestres:

Ainda brincando com a polissemia do termo “disco”, o autor indicia a chegada de um disco voador:

Olhando o disco cantante que lá estava, num brilho feliz, pousado na terra.

Abriu-se aquela portinha que já conhecemos dos filmes japoneses.

Olímpia parara de correr, ficara a olhar, maravilhada e talvez à espera.

Desceram três homenzinhos bem verdes” (p. 23)

Depois de um jogo (não olímpico) é-nos sugerida “A Estratégia”, disposto em verso tal como “Gin sem Tónica”. O ritmo que apresenta assemelha o texto a uma lengalenga⁵¹, devido à ocorrência de rima e repetições:

*Vejamos
perguntou o capitão
como vai indo
essa instrução?
vai muito bem
um caso lindo
disse o sargento
falando a contento
ao capitão
e veio a guerra
então a instrução
pôs o boné
e entrou
logo em acção
como vai indo
essa função?
perguntou o general
ao capitão
vejamos
expôs o capitão
o importante
sempre tenho dito
e repito
é levar a instrução
avante
e foi assim
que acabada a guerra
o capitão ficou
Napoleão (p.25)*

⁵¹ No texto “Cegarrega para Crianças” (p. 129) as repetições são uma constante, à semelhança de “A Estratégia”.

A “estratégia” sugerida no texto assenta no “falar a contento” aos superiores para poder progredir na carreira militar. No fundo, o facto de o texto se assemelhar a uma lengalenga tem a ver, não só com a sua estrutura, mas principalmente com o facto de as lengalengas serem fastidiosas, tal como “falar a contento” o é.

No contexto do catálogo que propomos, “A Estratégia” funciona como mais uma amostra da diversidade que podemos encontrar nos *Contos do Gin-Tonic*, acabando por demonstrar que a “estratégia” do autor reside nessa mesma diversidade reforçada, em seguida, pela presença de um texto com resquícios de ficção científica, tal como “Jogos Olímpicos” (“desceram três homenzinhos bem verdes” p. 23).

“FC, o Banho e Não Só” é um texto bastante diferente dos que lemos até então e “abre uma válvula” à permeabilidade de elementos pertencentes ao domínio da ficção científica (alusão a FC):

*A água estava quente, confortável e acariciante. Mergulhou até ao fundo da tina que era já ali, 40 centímetros de mundo líquido. Ajeitou-se com gozo e pegou na esponja para lavar o pescoço. Então ouviu **flup** e a válvula da tina abriu-se, sozinha, com lentidão. Que coisa!*

*A água começou a fugir e atrás, escorregando e acompanhando-a, lá foi ele. O mais difícil foi o primeiro pé, depois tudo passou discretamente por aquela válvula devoradora. Quando tinha apenas a cabeça de fora olhou para a janela. A picota do vizinho recortava-se contra as nuvens. Achou bonito pela primeira vez, mas não teve tempo para tirar conclusões. A água fez **gulp** e pronto. A cabeça foi também.*

Estava deitado na areia, ainda com a sensação do deslize vindo de lá, pela válvula transmissora. (p.27)

O elemento que desencadeia o deslize da personagem para um mundo outro é a “válvula” que acompanha a metamorfose do cenário: primeiro é apenas a “válvula da tina”, depois ao abrir-se passa a ser a “válvula devoradora” e, em seguida, é a “válvula transmissora”. O elemento que dá origem à permeabilidade de elementos pertencentes ao domínio do fantástico ou da ficção científica é a “válvula”. Em “Jogos Olímpicos”, por sua vez, o elemento que permite essa interpenetração é o disco.

O espaço em branco na mancha gráfica da página que o texto apresenta (como comprovamos através da citação) indica a mudança de espaço na acção da história narrada. O “não só” indicado no título do texto serve para abranger tudo o que não é designável, tudo o que não é possível categorizar, tal como os *Contos* que, pela sua incrível elasticidade tocam campos tão diferentes entre si. Tudo é possível quando se constrói um catálogo cuja finalidade é preparar o leitor para o que irá defrontar, através da amostra de vários registos textuais. Essencialmente, temos que pensar além do

“caixote” e permitir-nos desfrutar a diferença que nos é oferecida a troco de um jogo complexo que será a leitura.

Em “Joãozinho volta a casa” (texto que já não pertence ao catálogo) não existe um elemento que desencadeie a permeabilidade de elementos pertencentes ao domínio da ficção científica, pois o texto é todo ele construído com recurso às “províncias coloniais de Veja-3 e Procion-5” (p. 81) onde Joãozinho esteve “sete anos de serviço militar” (p. 81):

Chegara de manhã vindo de Procion-5, com transbordo na estação orbital de Lyra, no transporte subespacial «Pátria Feliz».(...)

Um pouco desorientado, a cidade monumental e tentacular mudara assustadoramente naqueles quinze anos, procurou um pequeno hotel automático onde ficasse uns dias. (p. 81)

A referência a “Procion-5” está igualmente presente no último texto da colectânea “Cessar-Fogo”. O texto é uma sobre-realidade na íntegra, em vez se surgirem elementos que desencadeiem a permeabilidade do fantástico o processo é inverso, ou seja, são vestígios do mundo que conhecemos que penetram na sobre-realidade:

No momento, o que desejava mesmo era beber, saborear aquelas antiquíssimas bebidas do velho planeta, um gin, um whiky, uma cerveja, mesmo um pouco daquele líquido que era a paixão do avô, o vinho, se ainda houvesse. (p. 84)

Neste caso, são os elementos do “velho planeta” (as bebidas) que desencadeiam a lembrança e a permeabilidade desse mundo. A presença do “gin” é sugestiva pois Joãozinho pretende dirigir-se ao “Palácio do Prazer”, por isso, o “gin” pode funcionar como referência que abre caminho ao mundo do prazer⁵².

Ainda no âmbito do “catálogo” e depois de passar pelo mundo fantasioso aberto pela “válvula da tina” que “FC, o banho e não só” nos descreve, vamos deparar-nos com uma vivência familiar comum (pelo menos de início).O estranhamento não poderia ser maior do que colocar dois textos tão diferentes lado a lado, a única coisa que os aproxima é o desenlace imprevisto, mas isso é o denominador comum a todas as composições.

⁵² Para Cortázar o “gin” tem uma acepção diferente: “O desemprego, a miséria e o despotismo social não deixavam a essas mulheres outro reino que não o do *gin*, o das doenças venéreas ou o da navalha (...) (CORTÁZAR, 2009, p. 243).

“O Menino e o Caixote”⁵³ encena uma vivência familiar comum e é no seio da aparente tranquilidade, com as personagens mais estereotipadas, que vão surgir os elementos surpresa, tomemos como exemplo o caso de Ernestinho. O próprio diminutivo deixa adivinhar uma criança frágil e desprotegida que, no entanto, apesar de “assustado” irá encontrar num caixote o fiel aliado e “amigo Baluba” que vai arrancar “a cabeça do senhor Sousa”. A figura paternal, dotada de poder, é totalmente despojada de autoridade e a criança frágil surpreende pela imaginação.

A gradação e animização da metamorfose do caixote conferem um toque de poder à capacidade imaginativa da criança:

Sentou-se no chão a pensar. Com certeza que devia haver um leão ali em casa! Não era a vassoura atrás da porta, nem a cadeira larga da mãe dormir aos domingos, nem sequer o embrulho do lixo à espera de ser deitado fora. Foi investigar, toda a gente sabe que os leões estão onde menos se espera.

Na cozinha, lá ao fundo, estava o caixote vazio que trouxera as compras da Cooperativa. O Ernestinho pousou-lhe a mão, acariciou-o com ternura e um certo receio. O caixote rugiu e sacudiu a areia amarela e antiga que lhe aquecia a juba. O menino puxou-o ao de leve, como quem ensina e acompanha, e o caixote seguiu-o, pisando firme. (p.31)

O caixote vai ganhando vida mas, somente quando a criança lhe atribui um nome (“Baluba”), é que ele adquire movimento e mata o senhor Sousa. A palavra é o que acciona o movimento do caixote-leão: “Agora vamos caçar, Baluba” (p. 32) Mais uma vez, o texto concentra-se na inversão dos papéis (tal como “Carreirismo”) e a figura de autoridade que o senhor Sousa representa acaba por sofrer também uma metamorfose, passando a ser “o velho” que morre.

O efeito surpresa é um recurso muito importante nos *Contos* e, “O Menino e o Caixote”, faz-se sentir de modo intenso no final do texto. Este efeito é uma máquina de criar emoções no leitor e o modo como o autor dos *Contos do Gin-Tonic* consegue construí-lo com aparente “facilidade” e de um modo tão profícuo é digno de nota.

Depois da metamorfose de um caixote encontramos “Facilidade” disposto em verso, ao contrário do anterior. A metamorfose da forma que reveste os textos, alternando-os, é muito importante nesta parte inicial do livro. No âmbito da questão do

⁵³ Este texto foi referido no primeiro capítulo, defendendo a analogia entre o senhor Sousa, e o cânone dos géneros literários; o caixote e as composições que integram os *Contos* (enquanto metamorfoses de vários tipos de texto assimilados pelo autor) e entre a criança indefesa que subverte o poder do pai e o autor da obra.

leitor e da construção do catálogo demonstrativo que a obra contém, importa salientar a presença do humor pelo efeito que surte em quem lê, retomando a questão da emoção do leitor já referida em “profissão é profissão”⁵⁴.

A simplicidade com que se efectua a “comunhão” é alvo de efeito cómico porque consiste no acto de “tapar as orelhas”. A “facilidade” do acto de comungar (parodiado na sua verdadeira origem, enquanto partilha de crenças) contrasta com a atitude da personagem ao efectuá-lo: “sempre atento e preocupado” como, na verdade, deveria ser a comunhão. O acto de “tapar as orelhas” parodia o acto de comungar através da recusa em ouvir que o acto de tapar as orelhas representa. Podemos, ainda, ler neste acto a paródia do termo porque basta que todos coloquem “o boné” para ficarem iguais. Como consegue o autor aligeirar com “facilidade” um tema sério? Através do recurso ao humor, descrevendo um acto solene com banalidade, acrescentando-lhe um absurdo aparente.

Os dois últimos versos do texto resumem-no em tom aforístico e reatam o título, acentuando a “facilidade” não só do acto de comungar mas, também, de resumir: “orelha protegida / e comunhão logo garantida” (p. 33).

Por oposição à “facilidade” segue-se “Discussão”, constituído na totalidade por um diálogo (tal como “Negócios Ferroviários”, o texto seguinte), no qual o narrador-personagem está incluído e o leitor tem que inferir a acção que o desencadeia:

- *Desconfio que a **democracia** não resulta. Juntam-se astronautas, bodes, camponeses, galinhas, matemáticos e virgens loucas e dão-se a todos os mesmos direitos. Isso parece-me um erro cósmico. Desculpa.*

*Desculpei mas fiquei ofendido. Que a **democracia** era aquilo mesmo, e ainda com conversa fiada como brinde, isso sabia eu. Que mo viessem dizer, era outra coisa. Fiquei ainda mais ofendido, até porque não gosto de erros cósmicos. Acho um snobismo.*

- *Eu sou **democrático** – rugi entre dentes, como resposta. – Tenho amigos no exílio, todos **democráticos**. Foram para lá por serem **democráticos**. É um sacrifício que poucos fazem, ir para o exílio e ser professor universitário exilado e **democrático**. Eras capaz de fazer isso?*

- *Não sou **democrático**.*

*Não havia resposta a dar. Nenhuma. Ele não era **democrático**, não sabia de **democracia**.*

*Eu sim, sou **democrático**, até já quis ir à América, que me afirmaram que lá é que á a **democracia**.*

Viram isto?! (p. 35)

A inutilidade que pode revestir uma discussão é ilustrada no texto. Neste caso, a origem da discussão está na “democracia”, termo (e seus derivados) cuja ocorrência é

⁵⁴ Mencionámos esta questão na página 41.

uma constante. Destacámo-los para demonstrar que a repetição alude à insuficiência de argumentos que, muitas das vezes, conduz uma discussão tornando-a inútil. No último parágrafo reside a essência subversiva ao anular, totalmente, os princípios regentes da democracia, recusando o “visto no passaporte” do narrador personagem por ele ser “comunista”.

No final do texto, o narrador-personagem dirige-se directamente ao leitor “Viram isto?”, tal como na “poética” que desenhara anteriormente e à qual aludimos de modo detalhado no capítulo anterior. Ao dirigir-se ao leitor revela a necessidade de estabelecer alguma cumplicidade com o destinatário, uma vez que exerce sobre ele grande parte da *crueldade* contida na obra. Deste modo, o autor constrói laços de familiarização com o leitor através do seu ágil narrador-personagem. A perplexidade que é apresentada em alguns textos, por parte do narrador, é a de alguém que se vê confrontado com a surpresa e descrença no que assiste, tal como o leitor se sente ao longo da leitura, factor que parece constituir parte fulcral do “jogo”.

Também “Negócios Ferroviários” gira em torno de uma conversa aparentemente absurda. A primeira referência ao título surge no início do texto “Sentado no comboio” (p. 37) mas o que desencadeia o “negócio” é o “peixe seco” apenas a meio do texto: “Creio que talvez esta excelente cabeça lhe agrade. Uns cinquenta centésimos americanos” (p.38). A partir desse momento desencadeia-se uma situação de regateio que contrasta com a solenidade do desenlace:

*A cabeça e os cigarros mudaram de mão, no silêncio cúmplice dos grandes actos.
Apenas se ouviu então o esmagamento final do crânio do peixe, enquanto o espaço deslizava lá fora. (p. 38)*

Depois de um final tão solene, contrariamente à acção nele praticada, voltamos a encontrar um texto em verso denominado “Aviso Urgente”. Esperamos encontrar tudo menos o exercício de repetições e adiamentos que não demonstram qualquer tipo de urgência, são o oposto disso. Este prolongar das expectativas do leitor culmina na circularidade da composição:

*Quando as coisas que hão-de vir
chegarem
confúcio buda lao-tsé
reis barbudos pendões e caldeiros duvidosos
arnezes oscilantes aríetes sem emprego fixo*

reis imberbes e condutores de noite aprisionada
cristo maomé
conquistadores a construir pirâmides inúteis
vitória e os seus lagos imperiais
e outros muitos sempre
estarão nos livros
de consulta e história analítica
os paraísos diversos indicados
tornar-se-ão textos curiosos
em microfilme encadernado
levado na mala exacta
das férias pelo espaço
serão armas perfeitamente abandonadas
do medo ainda a querer viver
nas propostas teo ilógicas
de uma morte para além da morte
paraísos dispersos mastigando-se
fornecidos com molho especial
mas mesmo assim
quotidianamente incertos na afirmação
das garantias oportunas
de uma wall street de promessas
em inflação constante
colunas templárias sem cavalo de sela
para ser montado
pequenas fábricas do acontecer
obrigatório por esperança empacotada
memórias
de santos mártires heróis santos efectivos
no livro de registo caligráfico
para a organização menor da lepra em família
três mártires três
todos na panela sem tempero hoje
prato do dia por enquanto
santos
vários
a lista é grande
tiveram sortes imagísticas abundantes
e heróis
ainda em produção contínua
na necessidade urgente de criar novos modelos
e pô-los em circulação imediata
antes que a história os recuse
um carimbo eficaz no peito
a garantir origem qualidade e preço
e alguma perna a menos para andar
tudo isto nos textos em que estará a recordação
de cóleras bancos pestes governos
batalhas casamentos impreteríveis
ducados colónias sobras de banquetes bíblicos
notícias de suicídios
sexos mutilados cidades afundadas

quando as coisas que não-de vir
chegarem

O texto disposto em verso e sem qualquer pontuação reveste-se de circularidade no seu início e no seu final e constitui uma exagerada exposição das catástrofes que

ocorrerão no futuro. Perdemos-nos no derrame de enumerações que apresenta. O texto seguinte “O Losango e a Serpente” representa um aparente retorno à calma, visto que, à partida, narra uma acção normal: “O senhor Antunes acordara bem disposto. O dia estava lindo e, além disso, era sábado” (p. 41) mas a “procura do acaso acolhedor” transforma-se numa outra coisa, indiciada pelo “desvio” que, por extensão, representa também um “desvio” no curso da acção:

*Tirou-se do **asfalto obsessivo** e meteu por um **desvio**, uma quase-picada que mal dava para o carro. Quando a estrada lhe desapareceu da vista, após uma curva do **caminho bravo**, parou. (...)*

Puxou o cesto do farnel para um lado, a geladeira para o outro e, gloriosamente entalado, estendeu-se com um prazer que não sentia há muito, preparando-se para ler. O senhor Antunes cultivava-se sempre aos sábados.

Mas não se conteve. Largou o livro e tratou de preparar um whisky bem generoso com soda gelada a alegrá-lo. (p. 42)

A mudança progressiva do cenário no qual decorre a acção (“asfalto obsessivo”; “um desvio”; “caminho bravo”) indicia a mudança que terá lugar no plano da acção. A presença da bebida poderá, igualmente, contribuir para indiciar essa mudança pois a que acompanha a personagem é o whisky “com soda”, portanto não o bebe puro. A combinação entre as duas bebidas pode aludir à mistura entre elementos que irão perturbar a quietude do senhor Antunes, abalando o seu estado de harmonia com o ambiente circundante.

A certa altura, e proveniente do caminho que indicia a mudança, acontece o inesperado:

***Pelo carreiro apertado** vinha chegando um velho caminhão, um modelo que parecia dos anos trinta, daqueles que dantes serviam para **mudanças**, com uma grade de ferro, assim como uma jaula, a encher-lhe a parte de trás. Esfrangalhou alguns ramos mais baixos dos pinheiros que continuavam a fazer zzz zzz e parou, mesmo ali, ao lado do carro do senhor Antunes. Saíram dois homens de meia idade, em mangas de camisa e com boina galega. Um deles tinha um enorme bigode pendente, triste, milenário.*

O senhor Antunes ficou a olhar para tudo aquilo, já sem saber mesmo o que fazer. Sábado e sol, que raio de ideia! (...)

*Os recém-vindos pegaram no senhor Antunes pelos braços, um de cada lado. O senhor Antunes não resistiu. Lavaram-no **até ao caminho** e meteram-no na jaula das traseiras.*

Quando fechavam a grade o senhor Antunes olhou em volta e ouviu os pinheiros, ouviu-os com nitidez, a fazerem zzz zzz suavemente. (pp. 44-45)

É no caminho que surge toda a mudança que a acção sofre e, além disso, a semelhança do “caminhão” com um “daqueles que dantes serviam para mudanças” implica, através do uso do termo “mudanças”, a alteração do decurso da acção. O facto de não existir relação entre o título e o texto, o estranhamento sentido pelo leitor acentua-se.

“Julgamento definitivo” segue “O Losango e a Serpente” e já foi referido no capítulo anterior pela inversão total que efectua, à semelhança de textos como “Carreirismo” ou “O Menino e o Caixote”. Confirmando a presença de vários textos que têm no seu epicentro a inversão da lógica comum, facto determinante na construção do catálogo.

Depois de o percorrermos chegamos a “Ida sem Volta”, do qual já falámos anteriormente pela simbologia que o seu título possui no âmbito do catálogo. Perante um título tão sugestivo resta-nos entregar o nosso espírito ao fluir dos Contos numa “Ida sem Volta” na qual os nossos passos, muitas vezes, “avançam de lado”.

3.2. Infinitos avanços e retrocessos

Mais um passinho para a frente e avancem de lado que há lugar...

Um revisor de autocarro em Buenos Aires.
Julio Cortázar

É necessário ser previdente porque nem mesmo a amostra textual consegue ajudar o leitor a acomodar-se à leitura, aliás não é o que se pretende. Em vez disso, o leitor tentará adoptar um ritmo versátil que é constantemente alterado por imposição do autor, fazendo com que esteja “sempre ao lado, sempre em cima, sempre nos calcanhares do texto” (ECO, 1983, p. 13).

Uma das funções do catálogo, como vimos, é proporcionar o treino do ritmo de leitura a adoptar, potenciando-o a fim de o tornar maleável e acrobático, acompanhando

o espírito do livro. A maleabilidade da percepção é estimulada e vai lavrando terreno até ao final da obra. Quando a exposição da “poética-prólogo” nos assalta, o ritmo de leitura é quebrado, confrontando-nos com um texto diferente das composições anteriores. Os *Contos* representam um universo paralelo (supra-real) construído para sugar o real e aniquilar o hábito. O real é diluído e as suas pequenas partículas são assimiladas e reprocessadas para dar origem ao material com que o autor irá compor a sobre-realidade. Através do narrador-personagem, o autor faz passar o sentido de afastamento do real que efectua para produzir a obra literária.

Segundo Cortázar, o afastamento do real comporta duas vertentes: o distanciamento do autor relativamente à realidade circundante, para lhe permitir sobrepor-se a ela e criar uma sobre-realidade, e o afastamento do leitor em relação à realidade para poder estar em contacto com a sobre-realidade que os *Contos* criam:

De una manera que ninguna técnica podría enseñar o proveer, el gran cuento breve condensa la obsesión de la alimaña, es una presencia alucinante que se instala desde las primeras frases para fascinar al lector, hacerlo perder contacto con la desvaída realidad que lo rodea, arrasarlo a una sumersión más intensa y avasalladora. (CORTÁZAR, 1969, p. 38)

No caso dos *Contos*, a captura do leitor não ocorre nas primeiras frases do primeiro texto mas, em vez disso, tem lugar a partir da primeira nota presente no livro, onde o autor alude ao facto de tudo ser “pura coincidência”:

O autor declara peremptoriamente que qualquer semelhança entre o que se segue e pessoas, coisas ou acontecimentos realmente existentes é absoluta e pura coincidência. No entanto, nada o impede de verificar que as coincidências têm causas matemáticas bastante curiosas.⁵⁵

O autor destrói o que diz ao referir que “as coincidências têm causas matemáticas bastante curiosas” aguçando a curiosidade do leitor e captando, de imediato, a sua atenção. Uma coincidência, em geometria, diz respeito à sobreposição de duas figuras geométricas. Estará o autor a indiciar-nos a criação da sobre-realidade nos seus textos, enquanto realidade sobreposta à que conhecemos? Se encararmos a sobre-realidade como uma sobreposição ao mundo que conhecemos a metáfora da coincidência geométrica funciona. A palavra “coincidência”, usada por uma entidade que se refere ao autor na terceira pessoa, funciona, ainda, como tentativa de iludir o leitor, sendo convidado a participar e reflectir.

⁵⁵ Nota que se segue à guarda do livro *Contos do Gin-Tonic*.

4. Liberdade (condicionada) do leitor

Un cuentista eficaz puede escribir relatos literariamente válidos, pero si alguna vez ha pasado por la experiencia de librarse de un cuento como quien se quita de encima una alimaña, sabrá de la diferencia que hay entre posesión y cocina literaria y a su vez un buen lector de cuentos distinguirá infaliblemente entre lo que viene de un territorio indefinible y ominoso, y el producto de un mero métier. Quizá el rasgo diferencial más penetrante (...) sea la tensión interna de la trama narrativa. (CORTÁZAR, 1969, p. 38)

Existe alguma proximidade entre o modo como o autor se “liberta” do que produz e a formação do leitor. A produção de um texto eficaz, ou seja, uma composição dotada da capacidade de manter a tensão até ao final surtirá efeito no leitor na medida em que ele se liberta do real mergulhando na sobre-realidade que os *Contos* criam.

Para determinar a liberdade do leitor contribuem os finais em aberto: “Por vezes, o narrador quer deixar-nos livres de imaginar a continuação da história.” (ECO, 1994, p. 75)

Os finais inconclusivos também contribuem para ludibriar a nossa noção de liberdade de leitura porque, por um lado, obrigam-nos a completar os textos e, por outro, aparentam dar-nos a liberdade de os recriar do modo que pretendermos. Contudo, essa impressão de liberdade total é *cruel* porque é sempre determinada em função dos desígnios do autor.

A *crueldade* presentifica-se na provocação e audácia com que o narrador brinca com o leitor, por exemplo, no final do texto “Engano” que já citámos e abordámos anteriormente e, também, no final de “Xeque-Mate”:

Vai um judeu num comboio... lembrei-me de repente da história toda. É bem divertida, gostava de lhes contar, se tivesse tempo. (p. 66)

O xeque-mate no universo do jogo de xadrez indica a vitória de um dos jogadores. No texto, o termo representa o triunfo do narrador-personagem sobre o leitor e da diversão que sente com isso.

A audácia do narrador é interminável, principalmente nos casos em que se dirige de modo directo ao leitor:

Enquanto sorvia o gin, liguei para o Militão Cuba, sabem, que vive em Balmoral. Ora, como também sabem com certeza, Balmoral é uma vila famosa pelos fenómenos constantes (...) (p. 17)

O narrador brinca com a limitação dos nossos conhecimentos uma vez que detém o saber sobre o que narra, em primeira pessoa como no caso transcrito. Não sabemos quem é o “Militão Cuba” e também não sabemos as virtudes de “Balmoral”, ele dirige-se a nós insistindo que temos conhecimento sobre as coisas quando não temos, parodiando e ironizando a nossa limitação pois o limite do nosso saber é determinado por ele.

Apesar disso, o narrador também pretende que seja estabelecida alguma cumplicidade com o receptor da sua história e o princípio de Cortázar cumpre-se:

Detesto o leitor que pagou pelo seu livro, o espectador que comprou o seu lugar, e que a partir desse ponto aproveita o almofadão macio do prazer hedonista ou da admiração pelo génio. O que é que a tua admiração interessava a Van Gogh? O que ele queria era a tua cumplicidade, que tentasses olhar como ele olhava... (Cortázar, 2009, p. 321)

A cumplicidade que Cortázar defende faz com que o leitor se sinta, em parte, mais confortável ao saber que o narrador pretende partilhar “um modo de olhar” ou ver as coisas com ele. Mas é necessário ser activo no decurso da leitura pois pode ser um processo exasperante.

Existem casos em que a cumplicidade que o narrador pretende transmitir ao leitor parece ser de longa data, como se estivesse em diálogo com ele há muito tempo:

*É o que lhes digo.
Com esta idade e nunca o usei.
Há cerca de trinta anos apareceu-me uma oportunidade de o fazer,
mas senti certas dúvidas e tive receio.
No entanto, ultimamente tenho-o lido com bastante frequência nos discursos que quotidianamente vejo nos jornais.
Já não sou criança e não quero deixar este mundo sem o usar pelo menos uma vez. É um vocábulo realmente impraticável, verão, mas mesmo assim vou usá-lo. Imarcescível. Aí está! Espantoso, não acham? Imarcescível. Alucinante! Por isso lhes conto (p. 142)*

Este texto situa-se a treze composições do final da obra e, já decorridas tantos textos, o narrador julga ter adquirido uma total cumplicidade com o leitor, como podemos constatar. A composição não tem título e funciona como prólogo ao texto seguinte “O Bode Imarcescível”. Ao surgir em tom de confiança, transmitindo a necessidade que o narrador tem de experimentar o vocábulo “imarcescível”, sentimo-nos os ouvintes com quem ele partilha uma experiência, pela primeira vez, na sua vida. Somos convocados de modo directo a tomar conhecimento do que o narrador

pretende contar-nos, mas atenção porque nós apenas sabemos aquilo que ele quiser revelar-nos.

Se o termo é, como diz o narrador, “impraticável”, “espantoso” e “alucinante” o facto de sentir necessidade de explicar ao leitor o seu uso denota algum cuidado. Além disso, revela a experimentação da linguagem (neste caso de um vocábulo específico) que o autor executa nos seus textos. Todo o trabalho explicativo serve para criar expectativas de leitura, novamente defraudadas porque nunca esperaríamos encontrar tal vocábulo a caracterizar um bode que, além do mais, come processos com um apetite voraz:

(...) comeu todos os processos em andamento que faziam a cabeça em água aos funcionários. Não deixou senão os agrafos e as molas das pastas de arquivo.

O bode comia os processos, os processos ficavam arrumados. Os funcionários estavam encantados, escolhiam os melhores, os mais grossos e chamavam o bode.

Os tempos passaram.

Os chefes sucederam-se, os ministérios mudaram. O bode continuava na repartição, sempre jovem e activo.

Julião, já com o cabelo todo branco, reformara-se. O velho gato siamês fora juntar-se aos seus antepassados em Bubastis, os cães eram memória melancólica e a gaiola dos periquitos gritadores estava vazia. Apenas o bode continuava presente com amizade e ia todos os dias para a repartição. Estava no quadro.

Foi então que se deu o acontecimento decisivo. (pp. 144-145)

O uso da expressão “acontecimento decisivo” surge com duplo sentido porque pode dizer respeito ao que sucede em seguida, no âmbito da acção narrada, ou então pode ter a ver com o facto de ter chegado o momento de utilizar o vocábulo ansiosamente desejado pelo narrador:

Poderoso, imarcescível, o bode entrou pelo gabinete do ministro e comeu, logo ali, o decreto de mobilização geral que estava a despacho.

Foi eleito deputado pelo povo em delírio. (p. 145)

O leitor acaba sempre por estar condicionado no seu conhecimento, também, através dos paratextos e dos diálogos “demonstrativos” que o narrador-personagem mantém com ele.

O autor dirige-se directamente ao leitor: “por isso lhes conto” ou “eis o que se segue” (prefácio de “Meu Sósia, o General”) e nenhum destes “prólogos” tem título, funcionando como didascálias ao serviço do texto dramático.

Na maior parte dos textos é visível a sensação de estranheza e surpresa que o narrador-personagem sente ao deparar-se com situações tão caricatas. Mas esse

sentimento que nos é dado a perceber, grande parte das vezes, através da indignação que o narrador-personagem manifesta, pode estar em comunicação directa com o leitor. De facto, existe uma tentativa, por parte do narrador, de estabelecer uma familiarização entre ele e o leitor.

A estranheza e a surpresa são, também, sentidas pelo leitor no decurso da sua leitura, quer seja devido à identificação com a personagem (na medida em que ambos são surpreendidos pelos acontecimentos) ou em consequência da estranheza causada pelo tecido textual.

O processo de (de)formação do leitor utilizado por Mário-Henrique Leiria a fim de minar o espaço de leitura segue o fio condutor que é o espírito de *crueidade* em que a obra assenta, ajudado pela ambiguidade que exige maior empenho por parte do leitor:

As poéticas contemporâneas, ao proporem estruturas artísticas que exigem um especial empenhamento autónomo do fruidor, muitas vezes uma reconstrução, sempre variável, do material proposto, reflectem uma tendência geral da nossa cultura para aqueles processos em que, no lugar de uma sequência unívoca e necessária de acontecimentos, se estabelece como que um campo de probabilidades, uma «ambiguidade» de situação, capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes. (ECO, 2009, p. 121)

A ambiguidade que se encontra nos *Contos do Gin-Tonic* passa, não só, pela ambiguidade de situação referida no excerto anterior mas, também, pelo facto de não podermos confiar na nossa percepção referencial para discernir e desambiguar as histórias relatadas. Ao ler os textos podemos interpretá-los de uma determinada forma que não invalida, porém, que outra pessoa os interprete de forma diversa e igualmente válida. O espaço conferido à fruição é vasto porque “a diferente referencialidade da expressão não está portanto na própria expressão, mas no receptor” (ECO, 2009, p. 105). Aqui se encontra a raiz do “empenhamento autónomo do fruidor” devido ao forte papel que desempenha numa obra como os *Contos*:

A narrativa de vanguarda tem frequentemente tentado não apenas perturbar as nossas expectativas de leitores mas, até, criar leitores que esperam uma total liberdade de escolha do livro que estão a ler. (ECO, 1994, p.14)

Os *Contos* dão contornos mais complexos à questão da referencialidade se pensarmos, por exemplo, no caso das composições em que o insólito é introduzido

abrindo caminho a situações absurdas. A realidade acaba por ser invertida pelo autor e, conseqüentemente, o nosso mundo referencial é abalado por essa ocorrência. Podemos tirar partido dessa situação em proveito do prazer da nossa leitura depois de aprendermos a lidar com as estratégias autorais que constroem a sobre-realidade apresentada. A partir do momento em que atravessamos a porta que abre a obra entramos num mundo em que é possível olhar “à procura de um helicarro” mas podemos preferir “esperar um turbotaxi” para chegar ao “Palácio do prazer” (“Joãozinho volta a casa” p. 13), porque se trata de um “mundo possível”:

(...) um estado de coisas expresso por um conjunto de proposições (...) Como tal, um mundo consiste num conjunto de indivíduos dotados de propriedades. Como algumas destas propriedades ou predicados são acções, um mundo possível deveria ser visto também como um curso de acontecimentos. Como este curso de acontecimentos não é real, mas precisamente possível, deve depender das atitudes proposicionais de alguém que o afirma, o crê, o sonha, o deseja, o prevê, etc. (ECO, 1983, p. 137)

Nos *Contos do Gin-Tonic*, a imagem prevalece pela importância que adquire na construção do mundo sobre-real construído. É ela que permite ao leitor recuperar algum sentido para poder preencher os “vazios textuais” que a imagem substitui.

Muitas vezes o discurso compacta-se naquilo que obriga o leitor a criar a imagem, como por exemplo em “Última ceia”:

Estava a jantar no PING-PONG com uma amiga realmente simpática. Na altura do conhaque a acompanhar o café, lembrou-se de repente: «e se este fosse o último?». Pediu mais outro conhaque, mesmo antes de acabar o que estava a degustar. À porta, quando saía, o Tião Medonho, atirou-lhe quatro de 38 exactas, abaixo do diafragma, e foi-se embora. Isto de religião é tremendamente complicado, sempre o tenho dito. E a minha mãe confirma. (p. 63)

O pronome demonstrativo “isto” representa a transição da cena fílmica para a conclusão do narrador-personagem. Para nós leitores, o pronome é sinónimo da cisão entre o que nos é dado a conhecer e uma conclusão que não tem, aparentemente, qualquer lógica. No entanto, o texto tão marcado pela brevidade é capaz de conter “truques” típicos das narrativas longas e dos filmes. O melhor exemplo está contido no presságio: “e se este fosse o último?” no qual o narrador recorre à transição para o

monólogo interior. A pequena frase condensa a fórmula contida no texto ao indiciar o seu desenlace.

A imagem é muito importante pelo modo como a situação relatada mimetiza a cena de um filme. Mais do que isso, o texto joga com a exploração do título levado à letra e, de modo tão simples, é invocada a própria representação da “Última Ceia” de Cristo comprovada pela constatação final: “Isto de religião é tremendamente complicado”. Tal como em “Carreirismo” estamos diante de um mundo às avessas que, no entanto, não destoia da sobre-realidade apresentada nos *Contos do Gin-Tonic*.

A construção da sobre-realidade não impede, porém, que se brinque no texto com a referência ao intertexto bíblico (tal como em “Babelite ou Segismondo o babélico”) e com a referência à imagem pictórica. O quadro enquanto objecto está subentendido na presença de uma moldura textual que abrigará o cenário de uma “última ceia” literal. A função é cumprida pelo primeiro e último parágrafos que funcionam como moldura (também cinematográfica).

Apesar de toda a ambiguidade, o título “Última ceia” representa uma interpretação do próprio texto. Os detalhes que pautam o texto são o suporte da verosimilhança e, por isso, são dilatados para que o texto seja, acima de tudo, imagem.

Numa tentativa de perturbação do universo da escrita, encontramos nos *Contos* a representação literal da imagem em “Maternidade”. Esta composição contém uma imagem e uma legenda simbólicas: “... entretanto, continuava a tricotar o casaquinho azul.” (p. 113) A composição é complexa, a frase que acompanha a imagem inicia-se com reticências constituindo, por isso, a continuidade da mesma. Assim, podemos afirmar que existe uma narrativa omissa, antes da imagem. Com a imagem essa narrativa esbate-se e delega no leitor a sua construção que, por sua vez, terá continuidade na frase que surge da imagem a partir das reticências.

Texto e imagem surgem um do outro impondo-nos que os aliemos numa tentativa de construir o sentido da composição:



Além de o discurso explorar o recurso à imagem, como suporte, ocorre a perturbação do universo da escrita com a sua presença. Aquilo que observamos é a sugestão do acto de tricotar através do entrecruzar de linhas que parecem derramar-se umas nas outras. A presença do advérbio “entretanto” determina o decurso de um tempo intermédio que impõe ao leitor a sugestão de acontecimentos não explicitados. A “maternidade” será qualquer coisa que ocorre entre o espaço de tempo que as reticências indiciam e o acto de tricotar (em decurso pela presença do imperfeito).

A questão do leitor implica a consideração acerca da existência de coordenadas que o guiem no decurso da leitura. Claro que numa obra como os *Contos do Gin-Tonic*, cheia de estruturas deformantes, o leitor é instigado a percorrer determinados caminhos do “bosque”⁵⁶ que estão minados. Acentua-se, portanto, a vertente lúdica presente nos contos porque encontra reforço na concepção da leitura enquanto jogo estratégico.

As coordenadas de leitura podem ser pautadas pela ausência forçando o leitor a uma construção que visa preencher uma série de vazios e “espaços em branco”.

⁵⁶ Recurso à metáfora utilizada por Umberto Eco para designar a obra literária.

5. Estranhamento: inserção do fantástico

O fantástico pode funcionar como destabilizador dentro do contexto do estranhamento sentido por parte do leitor. A concepção de fantástico tecida por Todorov nasce da percepção ambígua de um fenómeno e alimenta-se nessa ambiguidade. Não podemos afirmar que existem textos que correspondem ao domínio do fantástico nos *Contos*, mas podemos referir que alguns textos possuem partículas que lhe são familiares.

Segundo Todorov, a existência do fantástico exige hesitação e a melhor forma de a causar é termos a percepção ambígua de um determinado acontecimento ou factor:

O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua dos acontecimentos narrados (...)Para se manter, o fantástico implica pois não só a existência de um acontecimento estranho, que provoca uma hesitação no leitor (...)mas também um certo modo de ler.(...)

Em seguida, essa hesitação deve ser igualmente sentida por uma personagem; desse modo, o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem.” (TODOROV, 1979, p. 150)

A aproximação ao fantástico importa-nos pela forte incidência na ambiguidade e, principalmente, pelo modo como depende da percepção do leitor que, no seu pacto de leitura, deve acompanhar a progressão e compreensão de um mundo sobre-real que existe apenas no espaço da criação ficcional. Nesse mundo, abrem-se frechas pertencentes a vários domínios, o fantástico é um deles. No mundo sobre-real, onde paira a ambiguidade, é possível olhar para o lado “E zás, lá estava espedado a olhar para mim. Um elefante, ali mesmo na varanda”⁵⁷ (“Tropicália” p. 75). Podemos espantar-nos, tal como o narrador-personagem em “Tropicália”, mas apenas “um pouco” porque “quem somos nós para nos permitirmos tais espantos?”

O leitor precisa desfrutar do que lê sabendo que as leis que regem o domínio consignado à sobre-realidade são as leis que regem a recusa do autor em compor dentro dos parâmetros canónicos. Portanto, fragmenta-os e dá-lhes um toque peculiar moldando-os aos seus princípios.

⁵⁷ Esta frase lembra “O Dinossauro” de Augusto Monterroso: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”, pela presença de um animal de grande porte e pela imensidade de interpretações que ambos os textos suscitam.

O pacto de leitura estabelecido deve obedecer à “suspensão voluntária e momentânea da descrença” de que fala Coleridge, citado por Namora, a fim de determinar as fronteiras entre o credível e o não credível. Ricardo Namora explica este pacto de forma eficaz:

Para Coleridge, a “suspensão da descrença” não é função do facto de a arte não corresponder exactamente à realidade, mas antes do acrescento de verosimilhança que torna as personagens ficcionais, paradoxalmente, mais fidedignas. A exigência hermenêutica de uma conexão entre o sobrenatural e o humano repousa, no argumento de Coleridge, sobre o destinatário da ficção, que decide num movimento racional (e instantâneo) não fazer caso, até que a fruição estética acabe, de coisas que sabe serem falsas. Este retrato da nossa relação com obras ficcionais convoca desde logo três pressupostos controversos: em primeiro lugar, o de que enunciados ficcionais são autoevidentes quanto ao seu estatuto e natureza (e por isso beneficiam de uma espécie de reconhecimento antecipado); em segundo lugar, o de que a ficção tem uma relação necessária, imediata e a priori com a verdade (o que exige igualmente formas particulares de reconhecimento); e, finalmente, o de que obras de arte ficcionais reclamam dos seus destinatários um posicionamento hermenêutico que não é exigido por outras formas de arte ou, no caso da literatura, de discurso. (NAMORA, 2009, p.130)

O facto de suspendermos a nossa descrença, levando-nos a acreditar na sobre-realidade criada na obra que lemos é fundamental para mantermos um alheamento em relação ao real, tal como o autor. É na percepção do leitor, portanto, que “repousa” uma elasticidade de percepção que lhe permitirá, racionalmente, ignorar as leis que determinam o mundo real. Devemos apenas ler a sobre-realidade que a obra dá a conhecer.

Como vimos anteriormente, a presença do fantástico prende-se com a percepção do leitor. Além disso, liga-se ao forte cunho do insólito que é uma referência constante ao longo da obra. Existem ainda textos que contêm marcas assemelháveis ao campo da ficção-científica.

Todos os resquícios presentes na obra, pertencentes aos mais variados domínios, têm em comum o facto de dependerem da percepção do leitor. A ambiguidade é o denominador comum a todos os textos e funciona para deturpar a nossa percepção.

Impõe-se, sem dúvida, que façamos uma pausa na nossa descrença ou, então, um “Intervalo”:

*- Sobe – ordenou o senador Spiragold ao seu piloto privativo.
O helicóptero zumbiu e tomou altura, oscilando levemente.
- Acelera! – disse apressado o senador para o piloto atento.*

O piloto carregou no botão. O fundo abriu-se e o senador Spiragold esborrachou-se no solo, com eficácia.
- *Coisas que acontecem – comentou para o piloto o espião moscovita disfarçado em garrafa de gin.*(p. 87)

A criação de imagens faz com que os *Contos* sejam como janelas para o interior de um mundo insólito e, até, cinematográfico. A imagem é a âncora utilizada para navegar de página em página (ou de plano em plano) e pode funcionar como apoio o facto de cada texto potenciar uma quantidade vasta de imagens que tropeçam umas nas outras. A imagem projectada pelos textos de modo intencional por parte do autor lança, do ponto de vista da sua recepção, o trabalho de montagem e (re-)construção dos textos levado a cabo pelo leitor.

A visualidade criada assenta, em parte, na capacidade de originar pequenos mundos através da compactação da escrita. Tal compactação está de acordo com a sensação que os textos produzem de que existe uma certa claustrofobia nos mundos habitados por personagens e objectos.

Em “A Perna e os Outros” a insistência na sensação de aperto no mundo habitado pela personagem é evidente:

*Foi quando começou a descer a **escada** que notou que não tinha perna.*

*Voltou ao **quarto** e encontrou-a. Integrou-a no resto, como se deve, e voltou para o caminho da rua.*

*Entrou no **pequeno bar melancólico** do outro lado da **esquina** e pediu o habitual gin-**tonic**, enquanto a perna tentava caminhar para uma leve garota que sorria e até, inoportunamente **temos de concordar**, procurava seguir por ali fora atrás da **solidão** e do sorriso de acaso (...).*

*Entrou na **rua estreita**, com vagonetes e portas acesas, de novo à procura de uma bebida.* (p. 179)

Os termos destacados por nós, a negrito, demonstram a sensação de claustrofobia sentida pela personagem em relação ao espaço que habita. Esse espaço que a personagem habita é portador de dimensões diminutas: “pequeno”; “estreita”; “esquina”, etc. Através da tensão da escrita cria-se uma noção de causalidade e de conseqüente redução de arbitrariedade por parte do leitor. Há um movimento idêntico entre a tensão na escrita (universo da estrutura da própria narrativa) e o aumento de tensão na escolha dos elementos que compõem os cenários apresentados nos textos. As duas vertentes unidas pela concentração, produzem o efeito de pressão exercido no leitor. Esta tensão na escrita, juntamente com a compactação dos cenários que, irá reflectir-se na própria compressão que a sobre-realidade opera ao nível da leitura.

O leitor é integrado no texto, de modo explícito, pelo narrador: “inopertunamente temos de concordar” como se estivesse familiarizado com a personagem, acerca da qual apenas sabemos não ter uma perna e bebe habitualmente gin-tonic “pediu o habitual gin-tonic.”

Em alguns casos transmite-se a sensação de atropelamento (que o narrador-personagem sente ao ser invadido por um mundo avassalador) que se estende ao domínio do leitor através do recurso à enumeração⁵⁸, por exemplo.

A criação de imagens contribui para que o trabalho do leitor seja parcialmente facilitado, uma vez que o poder visual da palavra escrita nestes textos é muito forte. A relação entre palavra escrita e imagem vive do trabalho associativo a elaborar por parte do leitor.

5.1. Inserção de elementos fora dos lugares comuns

(...) a história de cada conto é também um testemunho de estranhamento (quando não é uma provocação tendente a suscitá-lo no leitor). Tem-se dito que nos meus contos o fantástico se desprende do “real” ou se insere nele, e que esse buraco e quase sempre inesperado desajuste entre um horizonte satisfatório e razoável e a irrupção do insólito é o que lhes dá eficácia como matéria literária. Mas então, o que é que importa que nesses contos se narre sem solução de continuidade uma acção capaz de seduzir o leitor, se aquilo que o seduz subliminarmente não é a unidade do processo narrativo, mas a fissura em plena aparência unívoca? Um texto eficaz pode atropelar o leitor sem lhe dar oportunidade de exercer o seu sentido crítico no decurso da leitura (...). (CORTÁZAR, 2009, pp. 37-38)

A introdução de elementos fora dos seus lugares-comuns é uma das técnicas que conduz ao efeito de estranhamento e perplexidade. O exemplo perfeito deste recurso está presente em “Tropicália” e por isso transcrevemos parte da composição:

(...) Ainda mastigando, fui à varanda tomar ar e admirar os arranha-céus em frente que me tapavam tudo.

⁵⁸ “Entre o Tigre e o Eufrates” e “Aviso Urgente” evidenciam este aspecto.

Era o décimo andar. E zás, lá estava especado a olhar para mim. Um elefante, ali mesmo na varanda.

Espantei-me um pouco, claro. Mas afinal quem sou eu para me permitir tais espantos? Voltei para dentro e resolvi comer qualquer coisa. (...)
(p. 75)

O que importa salientar neste pequeno texto é o facto de todas as nossas expectativas enquanto leitores surgirem defraudadas. Seria de esperar uma reacção de pânico por parte da personagem que por acaso é, também, narrador mas em vez disso estamos diante de alguém cujo comportamento é tão insólito quanto a natureza dos próprios acontecimentos. O estranhamento advém da reacção da personagem (“espantei-me um pouco”) pelo facto de ser o oposto do que nós, enquanto leitores, poderíamos esperar. Além disso, a introdução do elefante causa agrado ao narrador-personagem e, mais do que isso, torna-se conveniente:

Entretanto durante a tarde, enquanto trabalhava, o caso começou a agradar-me. Não havia dúvidas que era uma companhia sólida, poderosa, conveniente e até mesmo respeitável na casa de um celibatário. (p. 75)

O incrível poder de adaptação desta personagem às inesperadas circunstâncias provoca o espanto do leitor. Acontece tudo o que é oposto ao expectável e o pior é quando a personagem se revolta devido ao facto do elefante desaparecer, posteriormente. Os acontecimentos inesperados sucedem-se e atropelam o leitor, ao mesmo tempo que vão confrontando o narrador-personagem e provocam nele estados de espírito que afectam a sua rotina tão fora do comum. Em conclusão, aquilo que perturba deveras esta figura tão *sui generis* nos trópicos sul-americanos, imagine-se, são os “aparecimentos e desaparecimentos”.

A sobre-realidade construída baseia-se, segundo cremos, numa *crueldade* de distorção do real, ainda que apoiando-se nele (de modo muito travesso) e visa o destinatário devido à criação do efeito surpresa que assalta o seu espírito.

Para atingir tais efeitos, o autor está munido de estratégias narrativas que, sendo por vezes opostas, surgem entrelaçadas e criam um universo paralelo. Neste universo onde há espaço para o narrador e algumas figuras, no mínimo originais, surge por vezes um narrador-personagem minúsculo que parece ser tomado de assalto por peripécias várias e insólitas.

Encenam-se vivências supra-reais pulverizadas por elementos fantásticos e sobre-reais que formam, no seu conjunto, uma sobre-realidade peculiar. O autor pega

nos elementos mais banais e confere-lhes um toque de pura magia como no caso de “FC, o Banho e não Só” onde o acto de tomar banho é transformado num mergulho para um mundo paralelo, apenas através do elemento água: “a água estava quente”; “a água começou a fugir” e “a água fez gulp” (p. 27).

Na verdade, os resquícios realistas são parodiados e transformam-se numa espécie de realismo absurdo complexo. A estrutura da obra apresenta-se, deste modo, dual no sentido em que, aos alicerces de uma possível reminiscência realista, são acrescentadas estruturas deformantes de natureza sobre-realista. Neste âmbito, surgem elementos que podem ser considerados no domínio do fantástico ou da ficção científica, ajudando a criar o efeito de estranhamento a sentir por parte do leitor.

Em última instância, a obra constitui a destruição do lugar-comum a todos os níveis, é por isso uma obra da negação e em negação, age pela negação de que possa ser outra coisa que não a que efectivamente é.

6. Paratextos: treino e condicionamento

A arquitectura da obra, no seu conjunto, foi pensada de modo a que todos os aspectos físicos e estruturais do livro fossem relevantes. Queremos com isto dizer que a composição gráfica do livro e todos os paratextos que o revestem desempenham uma função, não estão presentes ao acaso.

Além da particularidade das composições textuais, bem como da sua disposição gráfica, também os paratextos ocupam um lugar de destaque no treino da leitura que, contendo uma vertente lúdica, aposta no domínio da provocação que explicita o óbvio e omite o que nos desperta maior curiosidade.

Seguindo a linha de construção de toda a arquitectura textual que suporta os *Contos* não podemos menosprezar o facto de nos paratextos estarem presentes alertas explícitos dessa construção e, também, das marcas de ficcionalidade. A inaugurar a obra encontramos, de imediato, uma espécie de aviso⁵⁹. Depois encontramos como epígrafes à “Pequena nota à segunda edição” duas citações que não deixam de nos intrigar:

*Help Help
Help I feel life coming closer
When all I want is to die*

Mas se a nossa perplexidade diante de tal escolha não bastasse, surge ainda:

*Eretz zavat chalav ud'vash. Onde?
OS LIVROS ANTIGOS, excepto onde*

Um dos paratextos (muito mais longo do que os anteriores) é, precisamente, a “Pequena nota à segunda edição” que os segue. Antes dos *Contos* propriamente ditos, a presença destas notas esboçadas pelo autor funcionam como um aquecimento para o treino da leitura. Nesta nota são traçadas algumas concepções que devemos considerar e, por esse motivo, transcrevemo-la na íntegra:

Quando o autor grafou estes Contos do Gin-Tonic estava-se em meio do ano de 1973. Imperavam na governação nacional um barrigudinho e um outro com óculos. Foram retirados em Abril de 1974, por sinal que com bastante benevolência.

Os contos ficaram e, entretanto, várias coisas se passaram. O autor pulou de gozo (simbolicamente, claro) e parou de escrever. Havia mais que fazer.

⁵⁹ Citada na página 65.

Agora pediram-lhe a segunda edição. Ela aqui está. Neste fim de Julho de 1976 o autor deixou de pular. Não altera qualquer palavra à primeira edição, nada vê que seja de alterar, sente-se em 1973. O de óculos e o barrigudinho cá estão. De novo. Coisas de fantasmas, dirá alguém. O autor não acredita em fantasmas, pelo menos em princípio. Mas parece que existem, embora com outro nome.

Vem agora à memória do autor, não se sabe bem porquê, a frase inicial de um discurso. Reza assim:

«A revolução não é um estado de coisas permanente e não podemos permitir-lhe que assim queira caminhar. A corrente da revolução desencadeada deve ser conduzida pelo canal da evolução.»

Tudo nos levaria a crer que é uma frase recente, muito recente. Realmente, é de 6 de Julho.

6 de Julho de 1933 Adolfo Hitler na Chancelaria do Reich, no seu discurso aos reichsthalter nacionais e socialistas, todos perfilados e impecavelmente fardados. Ficariam conhecidos na generalidade por NAZIS. E foi o que se viu.

O autor despede-se. Bastante chateado, como de costume, e razoavelmente atabafado. No entanto, resolveu não desistir. Nunca desistir.

Fins de Julho de 1976

Podemos recolher a indicação temporal concreta acerca do período no qual o autor “grafou” a obra mas, também uma referência histórica ao 25 de Abril de 1974. A sugestão de que “várias coisas se passaram” entre a primeira edição (1973) dos *Contos* e a segunda (1976), fez com que o autor “pulsasse de gozo” e parasse de escrever porque “havia mais do que fazer”. Fica latente a ideia de que o autor apenas escreve quando não tem nada para fazer, pelo menos é isso que nos faz crer até porque recusa o estatuto de escritor, como vimos na “poética” que produz.

Apesar de tudo, o autor persiste em “nunca desistir”, estará a referir-se à escrita? Em todo o caso dá-nos margem para interpretarmos as suas palavras como preferirmos, uma vez que se “despede”, simbolicamente claro, antes de começarmos a ler os *Contos*.

A brevidade dos textos repercute-se no espaço confiado à leitura e, por isso, é necessário dar importância a todos os paratextos ainda que possam funcionar para nos distrair ou enganar. Nestes “apontamentos” há uma relação que se estabelece entre o autor da obra e o seu destinatário, mesmo que seja com intuito de aliciar-nos para que nos aproximemos da obra. Não sabemos que tipo de leitor o autor tem em mente, mas sabemos o seguinte:

Há duas maneiras de passear num bosque. Uma é experimentar um ou vários caminhos (de modo a sair do bosque o mais depressa possível (...)) a segunda é caminhar de modo a descobrir como o bosque é e porque são acessíveis certas veredas e outras não. (ECO, 1994, p. 37)

Além da importância dos “espaços em branco” e dos paratextos, enquanto espaços de recriação e reflexão por parte do leitor, eles também estão presentes na obra respeitando a essencialidade e concisão dos textos:

La trama breve y la estructura cerrada proceden de la intención comunicativa que se establece entre el escritor y el lector; el escritor se propone crear un efecto narrativo, cuya duración coincide con la atención del lector.(MARTÍN TAFFAREL, 2001, p. 39)

Outro aspecto que visará o leitor prende-se com a brevidade dos textos apresentados. É impossível esquecer que no tipo de composição textual breve todos os elementos têm a sua relevância e aos títulos, por exemplo, deve conferir-se grande relevo porque servem para induzir o leitor em erro, defraudando as expectativas que ele cria.No contexto da economia textual, em que todos os elementos desempenham um papel importante na nossa interpretação dos textos, os títulos são centrais.

Existem textos em que o título parece encontrar justificação até um determinado momento da acção, como em “A Verruga”, por exemplo:

*Estava eu sentado lá em casa, quando ouvi a minha tia dizer «uff!».
Suspeitei logo que havia coisa. Fui ver. Tinha-lhe nascido uma
verruga na orelha. Não me pareceu normal.* (p. 11)

Através da citação percebemos que alguma coisa ligada à verruga vai ter continuidade mas será que essa continuidade justifica protagonizar o título do texto? Pode justificar-se se entrarmos no domínio da leitura alegórica dos textos, como temos feito.

“Cessar-Fogo” – Reflexão Final

*Era filho de uma Terrestre e de um Saturniano. Tinha orelhas bicudas
como um lobo, às vezes sorria como amónia gelada.
Era lógico e objectivo.
Chamaram-no para a grande Guerra Solar Colonial e Patriótica.
Recusou-se.
Mandaram-no ser herói em Procion-5.
Não foi.
Insistiram.
Pôs uma bomba HG mesmo ao lado do Everest e deixou que a Terra
se pulverizasse.
Depois partiu. Para Procion-5. (p. 181)*

“Cessar Fogo” é o último texto presente nos *Contos*. Perante um título tão sugestivo a encerrar a colectânea e, porque os títulos são passíveis de ser interpretados metaforicamente tal como os textos, impõe-se que nos detenhamos na reflexão que este reivindica. Ao assumir-se como final, sugere o corte com alguma acção exercida anteriormente. Podemos assumir que o “cessar-fogo” determina o final do exercício da crueldade com que o autor brinda os *Contos do Gin-Tonic* e o leitor.

Os actos de crueldade foram cumpridos e, por isso, o autor pode baixar as suas armas. Primeiro, encontrou no cânone dos géneros literários a permeabilidade necessária para o poder corromper, alicerçando a obra numa estrutura assente na crueldade enquanto atitude hermenêutica. Depois de cumprida a corrosão da genologia literária, operando a mistura tipológica demonstrada nos *Contos*, o autor faz com que essa corrupção seja espelhada na leitura da obra e fundamenta as suas decisões. Elabora uma “poética” determinante para justificar o teor da obra mas, antes disso, permite ao leitor entrar na sobre-realidade criada. É através do catálogo que mostra ao leitor a variedade tipológica existente no livro, apoiada numa linguagem nova assente na omissão. Por esse motivo, a imagem adquire a maior importância nas composições e estabelece uma ponte com o domínio da interpretação da obra por parte do leitor.

Existe um mapa indiciado pelos títulos dos *Contos* que permite a sua leitura alegórica. Iniciamos a viagem com “Verruga”, a medo, até chegarmos a “Ida sem Volta” onde não existe retorno, apenas podemos avançar depois de o catálogo da obra nos ter sido oferecido. Detemo-nos numa reflexão (sem título) onde o autor manifesta o

seu princípio poético, familiarizamo-nos com o narrador-personagem e, a partir daí, caminhamos em passo falso num ritmo de leitura exasperante, como as peripécias que se sucedem e impõem um fôlego renovado. Na “poética”, o autor da obra afirma a possibilidade de conceber a literatura fora dos padrões convencionais, distanciando-se daquilo que é considerado “verdadeira literatura” (apesar de recusar o estatuto de escritor) e dando lugar à ficção composta por “coisas curtas” que se constroem, em pleno, na leitura. O autor figura num mundo insólito (através da presença do narrador-personagem) um debate que toca a instituição literária e o problema da arrumação dos géneros literários. Fazer isso implica o leitor da obra ao perturbar, deturpar e manietar a quietude da sua leitura e respectiva interpretação.

Depois de um longo percurso, com vários altos e baixos, o autor baixa as suas armas e “cessa fogo” ao leitor. O narrador-personagem retirou-se e, agora, não é possível partilhar com ele o sentimento de estranhamento perante o cenário de apocalipse que o texto sugere, mas há que notar o facto de alguns elementos deste texto já nos serem familiares desde “Joãozinho volta a casa”.

Um dos aspectos a salientar no texto é o facto de a personagem ser caracterizada pela diversidade e pela sugestão da mestiçagem, o que nos permite resvalar para a mistura tipológica existente na obra. Porquê encerrar o livro com este ser portador “de orelhas bicudas como um lobo”? Porque os *Contos do Gin-Tonic* são o cenário inesperado no qual decorrem as misturas mais insólitas e ao leitor resta ser teimoso e insistir no jogo da leitura desde as primeiras páginas.

Cumpridos os actos de *crueldade*, o autor despede-se com a manutenção da sobre-realidade a que nos havia habituado, através da reciclagem do conceito de invenção, criando a sua forma de combater a criação literária instituída, opondo-se às “coisas compridas”. A construção da *crueldade* constatou-se na arquitectura da obra e, principalmente, no campo da leitura. O papel do leitor é imprescindível numa obra deste género, em que cada composição porta em si vida própria e autonomia. Enfim, o teor dos *Contos do Gin-Tonic*, bem como toda a simbologia que os reveste, repousa ao cuidado do leitor jogador, capaz de usufruir a provocação de que é alvo.

*Viver com a crueldade
Da criança que
Tira os olhos ao pássaro
Um desconhecido movendo-se
constantemente
No deserto
Em que cada pegada deixa
Bem marcada na areia
A imagem dessa
Outra existência em que a morte e a
Memória
Ainda nada significam
Mais alto
Muito mais alto talvez
Que a claridade
Do voo das aves que
Partem para o desconhecido
O próprio corpo nada mais é
Do que a sombra
Bem simples por sinal
Dos braços que nos rodeiam
Por erro nosso ou dos outros
Já não existe
A persistência do que
Foi perdido
E as mãos que sentimos
Bem presas seguras aptas
Essas
Todos sabemos
Que podem ainda cada vez mais
Esmagar com cuidado com extremo
cuidado
Dilacerar suavemente
Nos olhos está o amor⁶⁰.*

⁶⁰ Poema “Viver com a crueldade” de Mário-Henrique Leiria, escrito no ano de 1952 (Cuadrado,1996, 124)

Bibliografia

AA.VV., *El cuento hispanoamericano del siglo XX. Teoría y Práctica*, editado por Eva Valcárcel, Coruña: Universidade da Coruña, 1997.

AA.VV., *Teoría e Interpretación del Cuento*, editado por Peter Fröhlicher e Georges Güntert, Berlim: Peter Lang, 1997.

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de, “O conto como escrita dialógica entre o modo narrativo e o modo lírico”, in *O Domínio do Instável*. A Jacinto do Prado Coelho, Org. Maria Isabel Rocheta e Margarida Braga Neves, Porto: Edições Caixotim, 2008, pp. 97-113.

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de, *Teoria da Literatura*, 8ª ed. Coimbra: Almedina, 1992.

CALVINO, Ítalo, *Seis Propostas para o Próximo Milénio: lições americanas*, Trad. José Colaço Barreiros, Lisboa: Teorema, 1990.

CARMO, Carina Infante do, “Tensão narrativa e subversão do poder no conto brevíssimo de Mário-Henrique Leiria” in *Forma Breve 1*, 2003, pp. 205-213.

COELHO, Nelly Novaes, “Linguagem e ambiguidade da ficção portuguesa contemporânea” in *Escritores Portugueses do século XX*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007, pp. 365-375.

COELHO, Nelly Novaes, “Mário-Henrique Leiria. *Contos do Gin-Tonic* Literatura de Transgressão”, in *Escritores Portugueses do Século XX*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007, pp. 305-315.

CORTÁZAR, Julio, *Ultimo Round*, Turín: Siglo Veintiuno, 1969.

CORTÁZAR, Julio, *Abismos de Papel: los cuentos de Julio Cortázar*, Alberto Paredes, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

CORTÁZAR, Julio, *A Volta ao dia em 80 Mundos*, Trad. Alberto Simões, 1ª edição, Lisboa: Cavalo de Ferro, 2009.

CORTÁZAR, Julio, *Papéis Inesperados*, trad. Sofia Castro Rodrigues e Virgílio Tenreiro Viseu, Lisboa: Cavalo de Ferro, 2010.

CUADRADO, Perfecto E., *You are Welcome to Elsinore: poesia surrealista portuguesa*, Santiago de Compostela: Laivento, 1996.

CUADRADO, Perfecto E., *A Única Real Tradição Vida. Antologia da Poesia Surrealista Portuguesa*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

DELEUZE, Gilles, *A Imagem-Movimento: Cinema I*, trad. Sousa Dias, 2ª edição, Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

ECO, Umberto, *Leitura do Texto Literário: Lector in Fabula*, trad. Mário Brito, Porto: Presença, 1983.

ECO, Umberto, *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, trad. Wanda Ramos, Carnaxide: Difel, 1994.

ECO, Umberto, *Obra Aberta*, trad. João Rodrigo Narciso Furtado, 2ª edição, Lisboa: Difel, 2009.

ERMIDA, Isabel, *The Language of Comic Narratives: humor construction in short stories*, Berlin: Mouton de Gruyter, 2008.

GOTLIB, Nádia Battella, *Teoria do Conto*, São Paulo: Ática, 1985.

GUIMARÃES, Fernando, “O movimento surrealista, a Revista *Árvore* e a definição de uma nova concepção de Poesia” in *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

HOUAISS, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Lisboa: Temas e Debates, 2005.

JAUSS, Hans Robert, *A Literatura como provocação*, trad. Teresa Cruz, 2ª ed., Lisboa: Vega, 2003.

LAGMANOVICH, David, *El microrrelato: teoría e historia*, Cálamo: Menoscuarto, 2006.

- LAGMANOVICH**, David, “En el territorio de los microtextos” in *El Cuento en Red*, N.º 23, 2011, Universidad Nacional de Tucumán, Argentina, pp. 3-8.
- LAUSBERG**, Heinrich, *Elementos da Retórica Literária*, trad. R. M. Rosado Fernandes, 5ª ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- LEIRIA**, Mário-Henrique, “Entrevista Mário-Henrique Leiria” in *Diário de Lisboa*, N.º 18061, 5 de Abril de 1973, p. 3.
- LEIRIA**, Mário-Henrique, *Contos do Gin-Tonic*, 5ª edição, Lisboa: Editorial Estampa, 1999.
- LEIRIA**, Mário-Henrique, *Depoimentos Escritos*, Lisboa: Editorial Estampa, 1999.
- LIND**, Georg Rudolf , “Julio Cortázar – um argentino à procura duma nova realidade” in *Colóquio/Letras*, N.º 6, Março de 1972, pp. 12-20.
- MARINHO**, Maria de Fátima, *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.
- MARTÍN CASAMITJANA**, Rosa María, *El humor en la poesía española de vanguardia*, Madrid: Gredos, 1996.
- MARTÍN TAFFAREL**, Teresa, *El Tejido del Cuento*, Barcelona: Octaedro-Accent, 2001.
- MARTINS**, J. Cândido, *Teoria da Paródia Surrealista*, Braga: Edições APPACDM Distrital de Braga, 1995.
- MOISÉS**, Carlos Felipe, Recensão crítica a *Imagem Devolvida* de Mário-Henrique Leiria in *Colóquio-Letras* N.º 24, Março de 1975, pp. 63-64.
- MOURÃO-FERREIRA**, David, “Para uma teoria dos géneros literários” in *Tópicos recuperados : sobre a crítica e outros ensaios*, Lisboa: Caminho, 1992, pp. 17-25.
- NAMORA**, Ricardo, *Juízos literários : argumentos, interpretação e teoria da literatura*, Tese de Doutoramento em Teoria da Literatura: Programa em Teoria da Literatura - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009.

NEUMAN, Andrés, *El que espera*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

PACHECO, Carlos y Luís **BARRERA LINARES** (eds)., *Del Cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila, 1993.

POE, Edgar Allan, *Poética (Textos Teóricos)*, trad. Helena Barbas, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

REIS, Carlos, **LOPES**, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, 7ª ed., Coimbra: Almedina, 2007.

RODRIGUES, Ângela Varela, “O poema em prosa na Literatura Portuguesa” in *Colóquio/Letras*, N.º 56, Julho de 1980, pp. 23-34.

ROSA, António Ramos, “O conceito de criação na poesia moderna” in *Colóquio/Letras*, N.º 56, Julho de 1980, pp. 5-11.

SERRA, Edelweis, “Anotación sobre la cuentística de los setentas”, in *El Cuento en Red*, N.º 3, 2001, Universidad Nacional de Tucumán, Argentina.

SIMÕES, Maria João, “Conto e composição narrativa: aspectos compositivos do conto Queiroziano”, in *Rumos da narrativa breve*, Aveiro: Universidade de Aveiro, 2004.

TODOROV, Tzvetan, *As Estruturas Narrativas*, São Paulo: Perspectiva, 1979.

Páginas Web

Diário de Lisboa

http://www.fmsoares.pt/aeb_online/visualizador.php?bd=IMPrensa&nome_da_pasta=06817.167.26322&numero_da_pagina=23 (22.01.2011)

El Cuento en Red: revista electrónica de teoría de la ficción breve.

http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=251 (10.02.2011)