



I N V E S T I G A Ç Ã O



EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra
Email: imprensauc@ci.uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc
Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

CONCEÇÃO GRÁFICA

Imprensa da Universidade de Coimbra

IMAGEM DA CAPA

LeandroDeCarvalho
via Pixabay

INFOGRAFIA DA CAPA

Mickael Silva

PRÉ-IMPRESSÃO

Jorge Neves

PRINT BY

KDP

ISBN

978-989-26-1617-9

ISBN DIGITAL

978-989-26-1618-6

DOI

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-1618-6>

TRABALHO DESENVOLVIDO NO ÂMBITO DOS PROJETOS

CIDEHUS-Universidade de Évora: UID/HIS/00057/2013 (POCI-01-0145-FEDER-007702).

CHSC-Universidade de Coimbra: UID/HIS/00311/2013.

FCT/Portugal, COMPETE, FEDER, Portugal2020.

© OUTUBRO 2019, IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

SIMAS-ALMEIDA, Leonor

Literatura e emoções: o potencial hermenêutico
dos afetos. – (Investigação)

ISBN 978-989-26-1617-9 (ed. impressa)

ISBN 978-989-26-1618-6 (ed. eletrónica)

CDU 821.1/.8"18/19".09(042)

LITERATURA E EMOÇÕES

A FUNÇÃO HERMENÊUTICA DOS AFETOS

IMPRESA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS

LEONOR SIMAS-ALMEIDA

(Página deixada propositadamente em branco)

SUMÁRIO

Introdução	11
 PARTE I: PROTAGONISTAS FEMININAS E O FILTRO DOS AFETOS	
1. Heroínas do século XIX.	27
Dos afetos que inspiram as heroínas de três romances (de Flaubert, Eça e Kate Chopin), e dos que elas em nós inspiram	27
A. Preparativos da ação	27
B. Relações amorosas transgressoras.	36
C. Três heroínas à hora da morte: o impacto emocional do final das suas vidas	50
Verdades instintivas e «mentiras cultivadas» em <i>Tess of the d'Urbervilles</i>	68
2. Heroínas do Século XX	81
<i>Eva</i> de Germano de Almeida: Amor e infidelidade nas estórias dos seus protagonistas, ou na história de Cabo Verde e do pós-colonialismo? ...	81
Invenção da história e imitação dos sentimentos em <i>A costa dos murmúrios</i> de Lídia Jorge	97
Ecos de <i>A costa dos murmúrios</i> em <i>A noite das mulheres cantoras</i> , de Lídia Jorge: Esquecimento, memória e parábolas sociais	109
Malhas que o império teceu: Vínculos emocionais entre o leitor e a figura de Deodata em <i>Os pretos de Pousaflores</i> , de Aida Gomes.	128
 PARTE II: OUTROS NEXOS ENTRE EMOÇÃO E COGNIÇÃO	
3. Sentir para conhecer e conhecer para sentir	143
Sentir para conhecer: O poder persuasivo das emoções em <i>Levantado do chão</i> de José Saramago.	143

Conhecer para sentir: O Ricardo Reis da reinvenção de Saramago	151
Ser e não ser: A ambiguidade como substância e princípio em Machado de Assis	160
4. Identidades misturadas	175
Opacidades da história e transparências da ficção: O Moçambique de <i>As visitas do Dr. Valdez</i> e de <i>Crónica da Rua 513.2</i>	175
Do Eu ao Outro, ou as identidades misturadas (perdidas?) em Herman Melville e Marguerite Duras	188
5. Angústia perante o «terror de se viver para morrer»	207
Erotismo e cristianismo, ou a permeabilidade dos contrários na poesia barroca	207
«Aparição» da arte como transcendência em Vergílio Ferreira	225
6. Relações entre espaços físicos e emoções.	233
Germano Almeida e o filtro dos afetos na transfiguração do real em <i>A ilha fantástica</i>	233
A redenção pela palavra em <i>Terra sonâmbula</i> de Mia Couto	242
De <i>Mayombe</i> a <i>Predadores</i> , ou o germe precoce de distopia na ficção de Pepetela.	257
Luandas — a de António Lobo Antunes e a de Ondjaki: dois tempos e dois espaços emocionais.	270
Do <i>Regresso adiado</i> a <i>O retorno</i> forçado — O percurso dum colonialismo fora de prazo	285
Nota Complementar	298
África em Portugal nos ruídos da escrita de ouvido de António Lobo Antunes em <i>Até que as pedras se tornem mais leves que a água</i>	300
<i>Bibliografia</i>	319
<i>Índice Onomástico</i>	331

AGRADECIMENTOS

Começando pelo verdadeiro começo, quero agradecer a Inge Wimmers, com frequência citada no presente volume, por, na sua qualidade de mentora e orientadora da minha dissertação de doutoramento nos idos anos noventa, me ter apontado o caminho de um tipo de abordagem teórica dos textos literários que me pareceu, e continua parecendo, em total sincronia com os meus objetivos e preferências na prática de uma análise crítica capaz de permitir quedar-me sempre junto da escrita das obras literárias que examino, enquanto, ao mesmo tempo, me dá espaço a extrapolar para considerações éticas e políticas, além de, e porventura tão ou mais significativamente, me abrir vias para a expressão do que ocorre do outro lado dos textos, ou seja, o espaço ocupado por quem os lê.

O conjunto de ensaios aqui reunidos deve também muito aos diálogos que, ao longo dos anos, tive o privilégio de estabelecer com os meus alunos, com quem pude trocar opiniões sobre vários dos textos aqui abordados.

Mais proximamente da sua concretização, este livro deve muitíssimo ao rigoroso trabalho de revisão levado a cabo por Vasco Rosa, também responsável pelo índice onomástico, e alguém cuja opinião crítica tenho em vasta consideração. Muito deve igualmente à inestimável colaboração de Jordan Jones que, não apenas se encarregou de datilografar e digitalizar alguns ensaios ainda manuscritos na sua forma original, mas criou uma bibliografia única a partir das listas de obras citadas, anexas a cada um dos ensaios individualmente, além de ter formatado tudo de acordo com as normas editoriais da Imprensa da Universidade de Coimbra. Mais ainda, Jordan encarregou-se de inserir as minhas traduções de citações em inglês, e de rever o produto final no seu conjunto.

Não posso ainda deixar de agradecer a Armanda Silva, atual Administradora do nosso Departamento, o trabalho que ao longo dos anos teve a paciên-

cia e a generosidade de fazer para mim, datilografando (e redatilografando) muitos dos ensaios, previamente publicados, que compõem este volume.

Aproveito para assinalar a recepção positiva da proposta desta coletânea por parte do corpo editorial que subscreveu a sua publicação.

Por último, ou talvez melhor dito, por primeiro, quero publicamente reconhecer o extraordinário apoio de Onésimo Almeida, meu companheiro de vida de há mais de três décadas, sem cujo incansável encorajamento nunca este livro teria chegado a vias de facto.

LEONOR SIMAS-ALMEIDA

Brown University

leonor_goncalves_simas-almeida@brown.edu

**LITERATURA E EMOÇÕES:
A FUNÇÃO HERMENÊUTICA DOS AFETOS**

**LITERATURE AND EMOTIONS:
THE HERMENEUTIC FUNCTION OF AFFECT**

RESUMO: Não parecendo pertinente elaborar neste ponto uma sinopse de ensaios que tomam como objeto de estudo um corpo literário muito heterogêneo em termos cronológicos e geográficos, (aliás uma tentativa de sinopse de cada um individualmente está incluída na Introdução) presume-se que, em vez dum resumo em sentido literal, será porventura mais útil referir enfaticamente o componente unificador deste livro.

O principal propósito que preside à junção dos artigos que compõem esta coletânea é o de evidenciar múltiplas possibilidades críticas oferecidas por uma abordagem teórica centrada na construção literária de emoções. Uma tal opção permite, por um lado, a prática dum tipo de análise crítica tão próxima quanto possível de elementos estéticos, narrativos, éticos, ideológicos e emotivos, percebidos nos textos literários examinados, bem como, por outro lado, a identificação e caracterização de eventuais efeitos desses elementos nos leitores afetivamente engajados no ato de leitura desses mesmos textos.

Palavras-Chave: emoção, cognição, engajamento emocional, afeto, resposta do leitor, leitor interessado, identificação, empatia, simpatia, dissonância, consonância, troca de papéis, personagem antropomórfica, co-texto

ABSTRACT: Since it does not seem useful at this point to attempt to elaborate a synopsis of a set of essays concerning a literary corpus that is very heterogeneous, both chronologically and geographically (and because individual synopses are included in the Introduction), one may presume that, in lieu of a general summary, it will probably be more helpful to emphasize the unifying component of this book.

The main purpose of this collection of essays is to bring to the fore multiple possibilities of literary criticism generated by a theoretical approach that is centered on the construction of emotions in literature. Such an approach makes possible, on the one hand, the close reading of emotional, aesthetic, narrative, ethical, and ideological devices perceived in the literary texts scrutinized herein and, on the other hand, the identification and characteri-

zation of the potential effects of these devices on those emotionally engaged in the act of reading these same texts.

Keywords: emotion, cognition, affect, reader response, identification, empathy, sympathy, dissonance, consonance, role playing, anthropomorphic character, co-text

INTRODUÇÃO

De longa data fascinada pelo prazer de ler e, mais tarde, pelo estudo da literatura, o que sempre mais me atraiu nela foi a infinita possibilidade que oferece aos leitores de penetrarem na complexidade da experiência humana. Desde muito cedo que acredito não ser por acaso que todas as civilizações e culturas inventam artes narrativas. Elas são necessárias à sobrevivência da espécie porque têm uma função primordial na socialização dos seus elementos, a vários níveis, incluindo o da educação das suas capacidades cognitivas, emotivas, imaginativas e éticas.

Um dos fatores da sua permanente sedução, para mim, consiste na proporção inversa entre as limitações espaciais e cronológicas da existência de cada indivíduo e a ausência desses limites na arte literária — que nos permite a ampliação exponencial, mesmo se apenas vicária, dos horizontes geográficos e biológicos de qualquer vida.

Acredito também que a arte da ficção narrativa — seja ela ainda classificável na categoria da elaboração mítica, seja já qualificada como mimética — sempre de algum modo gera o que Bernard Paris designou por «seres humanos imaginados» (*Imagined Human Beings*, 1997), em cujas relações e conflitos nos envolvemos das mais diversas formas, e com os quais aprendemos sobre nós próprios e o universo que nos rodeia. Tal como B. Paris, estou consciente da resistência, muitas vezes manifestada por teóricos e analistas literários, contra a conceção de personagens ficcionais como análogos de seres humanos, mas, também como ele, e por múltiplas razões que a seu tempo procurarei expor, considero que essa resistência incorre em, e concorre para, um erro crítico a evitar.

Os «seres humanos imaginados» da ficção literária — e adianto já que me ocupo neste livro quase exclusivamente de romances, onde é habitualmente fácil encontrá-los em profusão — têm comportamentos inseridos em complexos motivacionais onde as emoções assumem inegável preponderância.

Prosseguindo na tentativa de clarificar as premissas sobre que assentam as minhas incursões na área da análise literária, cabe referir em traços gerais o tipo de relação que suponho ter estabelecido nas leituras aqui sugeridas, entre «teoria», no sentido mais lato, e *close reading*, no sentido estrito de exame explicativo e detalhado dos textos escrutinados.

Tendo em conta as variantes múltiplas que, ao longo de muitas décadas, veio assumindo a dissensão entre proponentes do chamado regresso à literatura em si mesma, e os que defendem um grau máximo de teorização como disciplina literária por si própria justificada, presumo eu que, em vez de se optar pela exclusão recíproca das duas posturas, se deve achar um meio termo em que ambas se complementem.

Considero que sempre que os «teóricos» perdem de vista a literatura de que supostamente se ocupam, substituindo-a por discursos abstraizantes ou pretensamente científicos, codificados em vocabulários herméticos e exclusivistas, por aparentemente se dirigirem apenas a uma *coterie* bastante restrita, não prestam serviço útil nem à academia nem ao público genérico consumidor da produção literária. Reconheço, por outro lado, ser a teorização indispensável, tanto em termos da concetualização dos estudos literários quanto por nos permitir tomar consciência plena de que nem leituras nem obras são inocentes, no sentido em que umas e outras são condicionadas por repertórios e contextos vários que as precedem, e/ou existem em simultâneo com elas, tornando necessário o respetivo conhecimento e exploração sob as mais diversas abordagens. Com efeito, independentemente de quaisquer divergências teóricas, creio não existirem dúvidas sobre o facto de nenhum texto ser autónomo ou auto-contido, na medida em que o seu significado sempre depende doutros textos e doutros quadros de referência.

Não me parece, em contrapartida, ter-se atingido consenso sobre o papel do leitor. Eu julgo-o fundamental. Aceito os pressupostos teóricos de que só o ato de leitura atualiza um texto e de que esse ato resulta da negociação entre os dois pólos de que falava Iser, o artístico e o estético ou da receção. Ao

modelo de Iser aduzo — na pegada de outros — especial atenção à dimensão emocional da resposta do leitor, implícita na dimensão cognitiva que já havia sido reclamada pelos proponentes da *reader-response theory*.

A minha escolha de uma abordagem teórica dos textos literários centrada nos afetos e nas suas componentes cognitivas e éticas prende-se, acima de tudo, no desejo de me situar, em qualquer análise literária, o mais perto possível do meu objeto de estudo. Por outras palavras, quero poder examinar técnicas narrativas e quaisquer instrumentos retóricos, postos ao serviço das motivações de narradores, leitores e personagens — capazes de suscitar certas reações emotivo-cognitivas que me interessa sublinhar e relacionar com contextos mais amplos, morais, políticos e históricos. O meu objetivo é partir do particular para o geral, o que implica não secundarizar nunca o texto como objeto de análise. Não sendo filósofa, antropóloga, socióloga, historiadora, economista, cientista política, psicóloga, etc., posso ir buscar conceitos a qualquer desses ramos do conhecimento, mas não arrogar-me capacidades para além daquelas a que o meu treino específico em literatura me habilitam.

Ao construir personagens miméticas, providas de uma psicologia própria e tão complexa como a de seres reais, os autores de ficção literária exercem um poder que ninguém tem no nosso universo empírico. Já Proust (e eu cito-o neste livro) chamava a nossa atenção para a opacidade das criaturas humanas, que só podemos conhecer através dos sentidos e em cuja interioridade nos é vedado penetrar. Os escritores, em contraste, tornam transparentes as mentes de sua criação, que podem à vontade devassar e expor aos nossos olhos. Os leitores, por sua vez, são livres de recriar essas mentes, e fazem-no em função dos seus próprios repertórios constituídos das suas experiências de vida, onde se inclui também a mediação doutras obras de arte. Podem bem fazê-lo, porque as personagens fictícias não têm contornos ou limites definidos que as fechem hermeticamente a novas intrusões. Os seus comportamentos e motivações, inspirados no universo empírico que habitamos, permitem-nos *insights* sobre esse universo a que doutra forma não teríamos acesso. Por isso abrem também ao crítico um âmbito vastíssimo de temas que, a propósito delas, podem ser explorados — incluindo questões de classe, raça e género, que tanto e tão justamente nos preocupam, mas sempre mantendo-se esse crítico o mais próximo possível da concretude do texto de que se ocupa.

Por isso me interesso tanto pelos protagonistas das ficções que analiso. Terei no entanto de explicitar os termos em que os concebo e as razões e racionalizações que me assistem, particularmente porque, como atrás referi, estou ciente de uma generalizada relutância dos estudos literários em tomá-los como análogos de seres humanos. Opero com um conceito de personagem que não é o elemento autónomo e apriorístico da tradição humanista, visto eu tomá-lo como estrutura textual, ou seja, como parte integrante e não desligável da obra onde se insere. Portanto, reconheço-lhe a textualidade que lhe atribuem estruturalistas e pós-estruturalistas. Faço, porém, questão de sublinhar que, ao contrário do que acontecia por exemplo no modelo greimasiano onde era possível não se distinguir agência humana de não humana (veja-se o conceito de *actante* proposto por esse modelo), eu não coloco seres humanos imaginados no mesmo patamar com actantes instanciados por objetos inanimados e conceitos abstratos. Murray Smith, um dos críticos a interessar-se por esta problemática, o qual, embora focado em particular na narrativa cinematográfica, eu frequentemente cito no meu trabalho, aponta e explica em pormenor a necessidade de se conceber um modelo de personagem que simultaneamente escape à inadequabilidade da tradição humanista e ao reducionismo que lhe impôs o estruturalismo e outras teorias subsequentes. Em conformidade com a sua perspetiva, no meu conceito de personagem reserva-se a esta um lugar central nos textos onde se integra, sem no entanto jamais lhe ser permitido transpor reconhecidas fronteiras entre arte e vida.

Cabe também nesse conceito a intervenção dinâmica do leitor enquanto participante na construção das personagens, não apenas pela memorização das informações textuais (como pretendia Greimas, implicando uma noção de texto como estrutura fechada), mas também pelas inferências e expectativas desse leitor, fundadas tanto no texto quanto no seu próprio repertório de experiências vivenciais e ficcionais¹.

Para melhor introduzir o tipo de análise literária que proponho neste livro parece-me, todavia, necessário recuar um pouco, com o objetivo de justificar

¹ Tal como David Miall e, por isso, apropriando-me das suas palavras, também eu pretendo «oferecer uma visão em que a emoção represente um papel nuclear no processo de leitura» (11).

com mais rigor a minha opção crítica, visto ela intersestar *topoi* de longuíssima data integrados na reflexão filosófica e artística do Ocidente, nomeadamente a antinomia razão/emoção e a dimensão mimética/anti-mimética da arte. Como é sabido, a controvérsia relativa a essas dicotomias, bem como à legitimidade de se invocar emoções *qua* elemento estético e hermenêutico determinante, remonta à Antiguidade Clássica e retoma urgência particular no chamado Século das Luzes. Interessa no presente contexto evocar sobretudo formas mais recentes desse debate. A estética modernista, insistindo na auto-suficiência da arte, isto é, na sua independência relativamente ao mundo real, contribuiu muitíssimo para a ortodoxia crítica com a qual ainda hoje lidamos. Na sequência dos princípios dessa estética, deparamo-nos, por exemplo, com o teatro de Brecht e dos seus seguidores, com frequência apontado como veículo privilegiado da propagação de um ideal artístico ostensivamente anti-mimético e anti-aristotélico, pela rejeição da catarse potenciada pelo envolvimento emocional da audiência. Para Bertolt Brecht, o teatro tradicional (por ele referido como «aristotélico» ou «dramático»), com personagens redondas imitando a complexidade e intensidade de pessoas reais, e o contributo de efeitos cénicos realistas convidando à empatia, provocariam nos espectadores o bloqueamento do raciocínio crítico, impedindo-os de distinguir meras contingências históricas de efeitos universais e inescapáveis.² Segundo Murray Smith, a «confluência do Brechtianismo com a tradição literária modernista» teria gerado a noção de que «tratar personagens de alguma forma que as faça parecer reais, especialmente experimentando-se emoções relativas a elas, é visto no melhor dos casos como ingénuo e no pior como pernicioso» (4).

Mas nunca será de mais repetir que, para além de um ideal estético marcadamente anti-mimético, outro fator não menos decisivo contribuiu, também desde muito longa data, para o tipo de ortodoxia teórica a que Smith alude, sendo tal fator a desvalorização das emoções tomadas como inimigas da razão. Nas últimas décadas, porém, múltiplas áreas de estudo, nomeadamente

² É o próprio Brecht quem declara: «se quisermos assegurar que as personagens em palco são movidas por impulsos sociais que diferem consoante a época, então tornaremos mais difícil que os espectadores se identifiquem com elas» (Smith 190).

a psicologia, filosofia, ciências cognitivas e bioneurologia, têm avançado na reabilitação das emoções, em particular enfatizando as suas componentes cognitiva, estética e ética.

Por outro lado, no que respeita à marginalização da personagem e à recusa de nela se reconhecer elementos antropomórficos, a atitude generalizada dos estudiosos da literatura já há muito se distanciou da postura crítica de Tomachevsky que declarava em 1925: «A fábula como sistema de motivos pode bem dispensar o herói e os seus traços caraterísticos. O herói [...] representa, por um lado, um meio de encadeamento de motivos e, por outro, uma motivação personificada do laço entre os motivos» (Todorov 296). Durante muito tempo vingou essa ideia da dispensabilidade do herói mas, aparentemente, hoje presta-se mais atenção à introdução do mesmo ensaio onde o próprio Tomachevsky insiste na importância duma participação emotiva organizada em torno das personagens:

É preciso fixar a atenção do leitor, despertar-lhe o interesse pela sorte das personagens. Nesse sentido, o meio fundamental consiste em provocar a simpatia perante a ação descrita. As personagens trazem habitualmente uma tinta emocional [...]. Atrair as simpatias do leitor por algumas delas e a sua repulsa por outras induz infalivelmente a sua participação emocional nos eventos expostos e o seu interesse pela sorte do herói. (Todorov 295)

Por minha parte, ocupo-me muitas vezes de examinar precisamente os mecanismos textuais utilizados para induzir esse tipo de participação. Dito doutra maneira, o meu ponto de partida em termos de abordagem teórica filia-se ainda na teoria da recepção de Wolfgang Iser. No entanto, diferentemente de Iser, que concebe o «ato de leitura» como predominantemente cognitivo («atividade ideacional» é a expressão por ele cunhada em *The Act of Reading*, 195), eu centro-me no papel cardinal da emoção enquanto veículo hermenêutico, e enquanto elemento crucial na estruturação da resposta do leitor. Quanto às personagens, tenho em conta a sua centralidade como inspiradoras dessa resposta. Considero, além disso, que é em boa parte através delas que nos são comunicados certos valores internos do texto (o *co-text*, conceito definido neste livro).

Da abordagem teórica que tenho vindo a tentar descrever, faz ainda parte uma reconcetualização do conceito de mimese, tomada como representação artística criada a partir de normas convencionais, em vez da «naturalização» que Roland Barthes considerava típica da arte burguesa e definia como transformação de artefatos culturais em supostos objetos naturais. Essa «arte burguesa» empenhar-se-ia em ignorar o convencionalismo das suas próprias normas e a contingência dos aspetos da realidade que procurava imitar. Um bom exemplo desse tipo de arte seria o realismo oitocentista e os objetivos que pretendeu alcançar. É inquestionável, porém, que, como observava Iser, «escusado será dizer que não existe no mundo real nenhum objeto concreto que corresponda [aos textos literários], embora [esses textos] constituam os seus objetos a partir de elementos encontrados no mundo real» (Iser «Indeterminacy and the Reader's Response», *Aspects of Narrative* 7), ou ainda que, como escreveu E. H. Gombrich, «toda a arte tem origem na nossa resposta ao mundo, em vez de no próprio mundo visível» (76).

Da mesma maneira que é preciso acentuar assim a ficcionalidade, artificialidade e convencionalismo da arte, deve lembrar-se que o reconhecimento dos elementos antropomorfizadores das personagens literárias não pode equivaler ao que Boris Uspensky tomava como violação das fronteiras entre arte e vida (138-39), na medida em que a ficcionalidade da personagem jamais é posta em causa, e a sua possível adequação mimética à realidade não corresponde a uma noção dessa realidade como essencialmente inalterável e universal mas antes como condicionada por toda a sorte de contingências e normas sociais.

Ao argumento de que nem as ficções literárias nem os seus caracteres refletem o real, apenas se limitam a conferir um certo tipo de ordem e sentido a um universo caótico e infinito, respondem alguns, com especial destaque para o filósofo Paul Ricoeur, que a literatura não parte do caos. Segundo Ricoeur, a própria existência humana em sociedade contém uma estrutura narrativa implícita — organizada sintagmaticamente pela contiguidade passado/presente/futuro e, no eixo paradigmático, concebida em função dum processo de seleção e exclusão de experiências verificado na evocação dalgumas e na antecipação doutras (129). Se, por outro lado, os seres humanos imitados pelas personagens ficcionais não podem ser tomados como «eus» únicos nem como essências individuais, por não passarem de efeitos de estruturas sociais

existentes (conceito pós-estruturalista de pessoa *qua* texto), então a relação mimética entre figuras humanas e personagens mantém-se, só que agora, como diz Murray Smith, «temos textos imitando textos, em lugar de personagens redondas imitando pessoas complexas» (34).

Para concluir regressando à revalorização das emoções nos nossos dias, e especificamente no campo da arte literária, gostaria de recuar a Hans Robert Jaus, para quem seria muito arriscado «falhar na apreciação do poder comunicativo da arte ao nível das mais primárias formas de identificação, como a admiração, o envolvimento sentimental, o riso simpatético, e as lágrimas simpatéticas», visto ser «precisamente nesse tipo de identificações, e não numa reflexão esteticamente distanciada, que se realiza a transformação da experiência estética em ato simbólico ou comunicativo» (285). Quase a finalizar um longo ensaio onde figura a citação acima reproduzida, Jaus determina: «O que deixa o espectador frio também não pode despertar nele nenhuma forma de aprovação desinteressada [...] sempre que, depois da “morte do herói” ou da “desistência do autor”, se pretende sobrecarregar o leitor com a responsabilidade duma identidade abandonada, a ironia da identificação negada cai num vácuo comunicativo» (316).

Os últimos dois pontos que julgo necessário salientar, ainda no intuito de continuar tentando esclarecer e fundamentar o tipo de abordagem teórica que escolhi, a qual funciona do meu ponto de vista como elemento unificador dum conjunto de ensaios que cobrem áreas temáticas e espaços e tempos altamente diferenciados, vêm a ser os seguintes:

1. Autores de reputação internacional, como Martha Nussbaum e muitos outros, alguns dos quais publicados em volumes coletivos de grande relevância académica (*Emotions and the Arts*, *Art and Emotions*, *Aesthetics and Ethics* são apenas exemplos possíveis entre os pioneiros), têm insistido na poderosa influência das ficções artísticas no desenvolvimento ou progressivo processo de sofisticação da sensibilidade emotiva e moral das audiências a que essas ficções se destinam.

2. Retomo Bernard J. Paris, citando-o agora a propósito dum aspeto específico onde de novo me parece existir total consonância entre as nossas posições teóricas:

Existe uma relação triangular entre literatura, teoria, e o intérprete individualizado. Os nossos interesses literários e teóricos refletem o nosso próprio caráter, a forma como usamos a teoria depende do grau em que esta se tornou emocional e intelectualmente significativa para nós, e aquilo que somos feitos capazes de perceber depende de nossa personalidade, da nossa perspectiva teórica e do nosso acesso à nossa própria vida interior. (15)

Estes são pois os pressupostos que determinaram a minha escolha da teoria de receção com particular ênfase nas emoções. Quero só aduzir que, como julgo óbvio, as propostas de leitura seguidamente apresentadas não excluem a possibilidade doutras que delas discordem, mas cuja legitimidade, tal como a das minhas, dependerá da sua fundamentação tanto na perspectiva do leitor como nas pistas oferecidas pelos textos.

Como adiante se verá, os ensaios coligidos — vários dos quais foram antes publicados individualmente — refletem uma ampla heterogeneidade, na medida em que cobrem literaturas de diferentes países e épocas. Reuni-los num volume, ou seja, agrupar um conjunto de reflexões sobre obras muito diversas em termos históricos, culturais, políticos e cronológicos, permite apresentar uma amostra do que julgo possível e útil fazer-se ao nível da análise literária dum vasto espetro de textos, fundamentada nas potencialidades hermenêuticas das emoções trabalhadas na arte narrativa e possivelmente comunicadas aos leitores dela. Isso não obstante as múltiplas e profundas diferenças assumidas nas minhas diversificadas propostas analíticas, que apenas partilham entre si a referida ênfase deliberada na componente emocional da produção e leitura de qualquer texto.

Quanto à lógica que utilizei na organização dos ensaios reunidos, divisei primeiro uma macro-estrutura em duas partes. A primeira consiste de estudos sobre obras onde o protagonismo feminino é por de mais evidente. A sub-secção inicial reporta-se a romances do século dezanove, de quatro países (Portugal, França, Estados Unidos e Inglaterra), onde as heroínas não só ocupam lugar central como servem de veículo para a comunicação de valores éticos (e estéticos) a leitores emocionalmente engajados nas suas respetivas existências fictícias. A segunda sub-secção já se ocupa de obras do século vinte. O ensaio sobre o romance caboverdiano *Eva* difere bastante dos anteriores,

mas a opção de inclui-lo nesta rubrica prende-se com a relevância da figura feminina que dá título a um livro de Germano Almeida, apesar de nunca estar presente nele senão obliquamente através das reminescências doutras personagens. O facto é que, sendo ela um dos vértices do triângulo amoroso cujo drama emocional serve, segundo a minha leitura do romance, para o estabelecimento de analogias com o Cabo Verde dos nossos dias dentro do contexto geopolítico onde se integra, a centralidade de Eva parece-me indisputável. Outra análise que decidi incluir na mesma secção, novamente tendo em conta a preponderância de personagens femininas, é a de *A costa dos murmúrios*. Trata-se agora de se enfatizar especificamente o facto de que a representação ficcional dum primordial facto histórico, no caso vertente a guerra pela independência de Moçambique, ocorre não pela via da reconstituição mimética de eventos reais mas pelo destaque conferido a sentimentos individuais e coletivos, geradores duma violência psicológica própria da atmosfera gerada por qualquer conflito bélico. A indispensabilidade de se assumir sentimentos autênticos, além de se exercer uma prática de empatia com o sofrimento alheio, a fim de que a existência humana e a sua história adquiram um sentido válido, é igualmente tema crucial de outro romance de Lídia Jorge, *A noite das mulheres cantoras*, cuja análise justaponto à de *A costa dos murmúrios*. Isso não apenas porque, embora muito mais recente, *A noite* é, tal como *A costa*, dominada por figuras femininas, mas também, e principalmente, porque me pareceu oportuno invocar vários outros paralelismos possíveis entre estas duas obras da mesma autora. O último ensaio desta primeira parte ocupa-se da narrativa *Os pretos de Pousaflores* de Aida Gomes, e justifica-se a sua inclusão neste primeiro macro-conjunto pelo lugar fulcral conferido, de acordo com o meu exame deste livro, à personagem de Deodata, a mulher que, em minha opinião, concita a atenção dos leitores sobre a sua existência, e inspira um envolvimento afetivo com ela que parece superar o potencialmente provocado pelas restantes figuras antropomórficas deste romance.

A segunda macro-secção deste volume é composta por uma outra série de ensaios sobre obras em que o protagonismo feminino já não surge como estratégia narrativa de primeiro plano, mas onde, por outro lado, é ainda possível valorizar ou realçar o papel hermenêutico que podemos atribuir ao uso das emoções na literatura. Os dois primeiros remetem para obras de

Saramago, respetivamente *Levantado do chão* e *O ano da morte de Ricardo Reis*, e o argumento central, em torno do qual cada um deles se organiza, tem diretamente a ver com componentes racionais e cognitivas da emoção e o seu alegado poder de persuasão ideológica. Sobre *Levantado do chão* a hipótese nuclear defendida é a de que a influência ou a ação moralizante exercida por uma voz narrativa que parece pretender furtar-se à acusação de autoritária, por revelar marcas de inconfiabilidade, pode exercer-se através da manipulação emocional do leitor, assim condicionado a fazer certas escolhas éticas. Reduzida tal argumentação à sua expressão mais simples, dir-se-ia que se chega ao conhecimento através dos sentimentos (noção donde parte o título do ensaio em causa: «Sentir para conhecer»). Por outro lado, em *O ano da morte* deparamo-nos com um protagonista cuja filosofia de vida visa um estado de profunda indiferença ou ataraxia perante o sofrimento do mundo (que inclui, obviamente, o seu próprio). E aqui sugere-se a possibilidade de ser, inversamente, o conhecimento da realidade empírica, a provocar a impossibilidade de se escapar ao envolvimento afetivo. Confrontado com o Portugal de meados dos anos 30 do século XX, onde a pobreza e o autoritarismo político atingiam níveis obscenos, confrontado também com o amor desinteressado duma mulher completamente diferente das figuras femininas idealizadas nas suas odes, Ricardo Reis vacila nos seus postulados teóricos e acaba por optar pelo término da sua existência. «Conhecer para sentir» é pois a frase que inicia o título do ensaio sobre este romance. O conselheiro Aires, personagem cujo percurso em dois romances de Machado de Assis eu procuro seguir no ensaio seguinte («Ser e não ser: a ambiguidade como substância e princípio»), partilha com Ricardo Reis a atitude existencial de não intervenção no mundo que o rodeia. Tal como Reis, também Aires se esforça até às últimas consequências por conservar uma equanimidade perfeita. Ou seja, em ambos os casos, os leitores deparam-se com o desafio posto pela complexidade da vida humana, tornada particularmente evidente nos conflitos emocionais nela gerados, à racionalidade duma postura filosófica aprioristicamente adotada como guia existencial. As consequências desse desafio são bem distintas para esses dois protagonistas, tal como é claramente distinto o contexto ideológico, político, social e epistémico em que os seus dilemas são colocados. No caso do Conselheiro Aires, poder-se-á dizer que, após a contabilização de ganhos

e perdas resultantes da sua renúncia a um verdadeiro envolvimento afetivo com os outros e com a vida, o que acima de tudo parece resultar é uma espécie de esterilidade, tanto literal como metafórica, dificilmente compensadora da suposta harmonia ou serenidade que a ataraxia avidamente perseguida lhe deveria proporcionar. *O ano da morte* vai mais longe nessa conclusão ao decretar que a um Ricardo Reis não disposto a comprometer-se com o mundo, cujo «espetáculo» apenas se propõe observar a uma distância segura, renunciando inclusive à assunção da paternidade do filho que concebeu no seu último ano de vida (o que poderia contrariar a ideia da esterilidade partilhada com Aires), só resta a opção da morte. De toda a maneira, o *interface* de racionalismo e emotividade é comum aos dois romances, bem como às análises que deles apresento.

Uma outra forma de avaliar o papel das emoções na literatura será o reconhecimento das trocas de papéis a que habitualmente procedemos, em qualquer ato de leitura, sempre que, muitas vezes sem disso tomarmos plena consciência, nos colocamos no lugar de diferentes personagens para melhor as entendermos, a elas e às suas circunstâncias. Acontece que, nalguns casos, são as próprias narrativas a encenar um processo de *role playing* entre os seus caracteres. Isso mesmo ocorre de modos diferenciados em dois romances do escritor moçambicano João Paulo Borges Coelho, analisados no ensaio seguinte. E ocorre igualmente num conto de Herman Melville, «Benito Cereno», bem como no romance *Le Vice-Consul* de Marguerite Duras. Estes dois últimos textos são comparados no ensaio «Do eu ao outro», onde, não sendo embora explícito o meu enfoque nas emoções, ele acaba por se tornar óbvio ao verificarmos que a interpenetração de identidades à primeira vista de sinal contrário, escravos e senhores, colonos e colonizados, ricos e pobres, acaba por suceder pela via dos sentimentos e permite a transposição das barreiras que as separam. Ou melhor, no caso das narrativas de Duras e de Melville, tais barreiras não são na verdade transpostas porque as personagens as não reconhecem, nem as admitem, o que acaba por conduzi-las à morte. Nos dois romances de João Paulo Borges Coelho, porém, como se pretendeu demonstrar no ensaio que precede «Do eu ao outro», as fronteiras porosas entre seres humanos provenientes de meios e circunstâncias dissonantes são mais facilmente aceites pelas personagens. De qualquer forma, o leitor atento,

capaz de se identificar com todas elas nas várias ficções em análise, tomará consciência por via emocional da fragilidade de tais linhas divisórias e obterá daí as devidas ilações. Seguem-se dois ensaios lidando com produções literárias de épocas muito distantes entre si e pertencendo a géneros também distintos. Um toma como objeto de estudo a poesia lírica do chamado barroco joanino, enquanto o outro se ocupa de *Aparição*, romance do século XX da autoria de Vergílio Ferreira. Não obstante estas diferenças essenciais, colocou-os lado a lado, tendo em conta o facto de ambos remeterem para um tipo de emoção de todos os tempos e lugares: a angústia existencial perante as inelutáveis exiguidade e efemeridade da existência humana. «O terror de se estar vivo», sabendo-se que se vive para morrer, é supostamente atenuado pela proposta existencialista de *Aparição* onde se valoriza altamente a vida, incluindo, na leitura que apresento, pela formulação da hipótese, implícita no texto, de se lhe atribuir uma espécie de transcendência manifesta na arte. Quanto à resposta da estética barroca a esse tipo de angústia, ela é condicionada por uma visão cristã do mundo e consiste, fundamentalmente segundo a minha argumentação, em estabelecer evidências de porosidade e laços de continuidade entre aparentes opostos, como corpo e espírito, prazer e dor e, precisamente, vida e morte.

Regressando a emoções menos universais, os dois ensaios subsequentes são, respetivamente, sobre a obra *Terra sonâmbula* de Mia Couto, e sobre *Mayombe* e *Predadores* — romances de Pepetela. Refiro-os em conjunto, apesar de me parecer mais difícil justificar este do que os subagrupamentos anteriores. A única racionalização que, neste caso, me parece viável é a de que em cada um desses ensaios pretendo dar conta dum certo tipo de investimento emocional, determinado por razões pessoais e por motivações políticas, de Mia Couto em Moçambique, e de Pepetela em Angola, ainda que os modos como cada romance expressa esse compromisso afetivo e político nada tenham em comum. Resta um último grupo de três ensaios, um deles referente a uma obra cuja diegese se situa em Cabo Verde e os outros dois a romances sobretudo relacionados com Angola. O fator que invoco para os referir em simultâneo, novamente a despeito das muito óbvias diferenças que os separam, é o que designo por nexos entre espaço físico e espaço emocional. Apenas em «Luandas — a de A. Lobo Antunes e a de Ondjaki»,

explícito esse tipo de conexão, mas ela é também implicitamente estabelecida na minha análise de *A ilha fantástica* de Germano Almeida, onde se evidencia a relação emocional do narrador e das personagens (tal como a que os leitores são encorajados a construir) com a ilha da Boavista, recriada através dum filtro composto de afetos. Quanto ao escrutínio de obras como *O retorno* e *Regresso adiado*, creio ser igualmente tornada evidente a ligação afetiva entre personagens e narradores e o espaço geográfico que habitam, ou que são forçados a abandonar, bem como a reação potencial dos leitores a esses narradores e protagonistas.

Por último, o ensaio que encerra este volume, aliás o que remete para a obra literária publicada mais recentemente (2017) por comparação com as restantes até aqui abordadas, continua a ocupar-se de emoções e seus nexos com espaços geográficos diferenciados. Tem, porém, uma característica particular por estabelecer elos de ligação entre emoções e sons representados na literatura. No caso vertente, assumem lugar de destaque os ruídos da guerra pela independência de Angola que, para alguns dos seus sobreviventes, ainda atravessam décadas e a distância física que separa Portugal de África.

PARTE I

**PROTAGONISTAS FEMININAS
E O FILTRO DOS AFETOS**

(Página deixada propositadamente em branco)

1

HEROÍNAS DO SÉCULO XIX

Dos afetos que inspiram as heroínas de três romances (de Flaubert, Eça e Kate Chopin), e dos que elas em nós inspiram

A. Preparativos da ação

The Awakening de Kate Chopin, *Madame Bovary* por Gustave Flaubert e *O primo Bazílio* de Eça de Queiroz são três narrativas da vida e morte de três fictícias mulheres adúlteras. Romances oitocentistas (com cerca de duas décadas mediando entre cada um), invadindo a intimidade das suas heroínas e, até certo ponto, apresentando os universos que habitam a partir dos ângulos de visão de cada uma, convidam à comparação dos processos narrativos que se apropriam de um tema comum. É meu propósito estabelecer tal comparação no nível da construção das emoções das personagens centrais, de como são manipuladas pelos narradores, e da reação que despertam no «leitor motivado».³ O fim a atingir constitui simultaneamente o meu ponto de partida. Espero encontrar explicações plausíveis da minha atitude enquanto leitora face a Emma Bovary, Edna Pontellier e Luiza, «a Luizinha». Trata-se

³ O «leitor motivado» define-se como entidade implícita no texto, participante na configuração desse texto tanto em termos cognitivos como afetivos. Utilizado por Inge Wimmers, o conceito é assim definido por ela: «O leitor motivado estará ativamente engajado na “mise en intrigue” do romance, participando não apenas no que é declarado [no texto], mas também lidando com tudo o que [nele] falta, que é incerto, implausível, inaceitável, ou ainda não dito ... [S]uscetível de ser influenciado pelo modo *como* as coisas são apresentadas: o estilo, a narrativa e os elementos estruturais ... bem como por outras formas de manipulação retórica [...] o leitor motivado irá, sem dúvida, trazer a sua própria experiência e expectativas à sua leitura do texto» (Wimmers 12-13).

pois de verificar em que medida, e de que maneira, o discurso textual destas três obras de ficção narrativa influencia a minha participação na «mise-en-intrigue»⁴ e a minha resposta emotiva e cognitiva às suas protagonistas.

Em cada um destes romances há uma sequência narrativa precedendo a ação propriamente dita, cuja análise me permite determinar o contexto das emoções e do comportamento das heroínas no decorrer da intriga principal respetiva, bem como o fundamento das reações afetivas que esse comportamento pode suscitar.

Examinando a primeira parte de *Madame Bovary* (que o próprio Flaubert em carta a Louis Bouilhet designou por «preparativos psicológicos, pitorescos, grotescos, que precedem o desenvolvimento da ação»⁵), é possível demonstrar como o julgamento do leitor é orientado no sentido da culpabilização apriorística da heroína. Refira-se aqui apenas dois pormenores significativos:

1. Ainda antes de concluir a primeira parte do romance, o narrador faz-nos deter na contemplação do «ramo de flores do casamento», no momento em que a jovem esposa o atira ao lume. Vemo-lo consumir-se nas chamas até que «as corolas de papel, ressequidas, balançando-se ao longo da placa como borboletas negras, voaram enfim pela chaminé» (129).⁶ A simbolização da rebeldia contra o casamento, ou mesmo a sua destruição antecipadamente atribuída a Emma, parece óbvia.

2. Os preâmbulos narrativos terminam num parágrafo muito curto, onde o sujeito impessoal da primeira frase, a designação da protagonista pelo nome de casada na segunda, e a ausência total de comentários do narrador, marcam bem o distanciamento assumido por este último: «Quando se partiu de Tostes, no mês de março, *Madame Bovary* estava grávida» (129; ênfase minha).

Portanto, e antes de passar aos segmentos introdutórios dos dois romances restantes, onde são utilizados outros modos de representação da vida interior

⁴ Uso o conceito de *mise-en-intrigue* ou («act of plotting») no sentido que lhe atribui Paul Ricœur: «[Um] processo de composição, de configuração ... que não se realiza no texto mas no leitor ... o sentido ou a significação da história emerge da interseção do mundo do texto com o mundo do leitor» (126).

⁵ Carta de Flaubert a Louis Bouilhet (Dezembro de 1853; *Correspondance*, III, 394) — citada em *Madame Bovary*, Paris: Flammarion, 1986, p. 428.

⁶ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*. A tradução do texto é da minha responsabilidade e as citações são extraídas da edição referida na bibliografia.

das suas protagonistas, pretendi desde já evidenciar o predomínio nesta secção da narrativa flaubertiana de uma atitude acusatória eficazmente comunicada ao leitor (dado que Emma tem sido tradicionalmente julgada dessa perspectiva), mau-grado a discrição aparente de um narrador que, por enquanto, se abstém de intervir obstrutivamente através de observações generalizadoras.

Analisando os dois capítulos iniciais de *O primo Bazílio* pode salientar-se algumas semelhanças entre Luiza e Emma mas, sobretudo, enfatizar a sua diferença. Há coincidências importantes na caracterização de Luiza pelo narrador e por Jorge. Este, antes de partir em viagem de trabalho, não hesita em pedir ao seu «bravo Sebastião» que o substitua no papel de árbitro das relações da mulher. Vale a pena observar, a propósito, no diálogo entre os dois amigos, o retrato que o marido faz dela:

A Luiza é um anjo, coitada [...] mas tem coisas em que é criança! Não vê o mal. [...] esquece-se, não reflexiona. É necessário alguém que a advirta, que lhe diga: «Alto lá, isso não pode ser!» [...] Que ela, sentindo-se apoiada, tem decisão. Senão acanha-se, deixa-se ir [...] Não tem coragem para nada [...] É mulher, é muito mulher! (50-51)⁷

O argumento central da minha análise desta obra fundamenta-se justamente na convicção de ser Luiza uma personagem construída de acordo com as premissas ideológicas da sua caracterização por Jorge. As fragilidades, a candura infantil, a sua indolência e cobardia, serão muitas vezes enfatizadas no texto, algumas diretamente pelo narrador, outras por outras personagens ou pela própria protagonista. Os seus atos são o produto de uma *natureza preguiçosa e fraca* (segundo a descrição feita pelo narrador) ou de circunstâncias que a transcendem — nunca o efeito de uma escolha ativa e consciente. Supõe-se que o leitor disso se aperceba, a fim de absolver Luiza ou dela se apiedar na proporção direta da sua impotência.⁸ De resto, a tomar-se Jorge ao pé da letra, ela não deveria tão pouco ser responsabilizada por uma fraqueza

⁷ Eça de Queiroz. *O primo Bazílio: Episódio doméstico*. Todas as citações são da edição referida na bibliografia.

⁸ Supõe-se também que o leitor aprenda, com a experiência de Luiza, a reconhecer os perigos suscetíveis de vitimizarem mulheres desprevenidas e facilmente influenciadas.

própria, segundo ele, da sua condição de mulher.⁹ A feminilidade de Luiza, definida em termos idênticos, é reiterada pelo narrador noutra passagem: «Luiza, a Luizinha, saiu muito boa dona de casa; tinha cuidados muito simpáticos nos seus arranjos, era asseada, alegre como um passarinho, como um passarinho amiga do ninho e das carícias do macho; e aquele serzinho louro e meigo veio dar à sua casa um encanto sério» (14).

São, aliás, a domesticidade de Luiza e a sua graça de passarinho (note-se a retórica do narrador, reificando-a através de comparações, e reiterando a noção da sua fragilidade pelo uso insistente de diminutivos) que tornam irrefutável a felicidade do marido.

Por outro lado ainda, o amor do jovem par é expresso em lugar de destaque, fechando o capítulo segundo. A narrativa dá particular atenção às emoções de Luiza; a ela cabe a última palavra, em discurso direto, numa exclamação tocante:

Deixou pesar o corpo sobre as mãos dele cruzadas, [...] pousou-lhe na boca um beijo grave e profundo. Um vago soluço levantou-lhe o peito
Jorge! Querido! — murmurou. (56-57)

Não se pode esquecer que *O primo Bazílio* é um dos primeiros romances de Eça explicitamente vinculados à estética naturalista. O autor tinha objetivos confessados de profilaxia social. O sub-título *Episódio doméstico* denota o espaço físico, mas também social e psicológico, referido por uma narrativa que se propõe representar uma realidade específica. Luiza deve pois desempenhar uma função exemplar; por seu intermédio, adverte-se as pequeno-burguesas (donas-de-casa comuns) e seus imprevidentes maridos, da sua vulnerabilidade a uma daquelas «paixões culpadas» que o autor anunciara como tema de *O crime do Padre Amaro*, *O primo Bazílio* e *Os Maias*.

⁹ Poderia por exemplo dizer-se que Luiza é supostamente desculpabilizada quando Sebastião (a personagem mais generosa do elenco) atribui aos homens, ou a um em particular, a responsabilidade do comportamento dela: « — Não há más mulheres, minha rica senhora, há maus homens, é o que há!» (373).

Mas por detrás dessa exclamação está o conceito oitocentista de mulher como ser mais espiritualizado (assexuado) e mais indefeso que o homem. Objeto de crítica não são os maridos protetores e dominadores, são-no os «Lovelaces de hoje» que vêm «lançar a desonra nas famílias» (como afirma o pai de Eça de Queiroz em carta inédita ao filho, de 26 de fevereiro de 1879), corrompendo mulheres frágeis e gabando-se das suas proezas a amigos, como o visconde Reinaldo, ainda mais vis e hipócritas.

Até o «vago soluço» traduz felicidade imensa, o adjetivo assinalando talvez, vagamente, a única nuvem dessa noite «luminosa» — a partida próxima de Jorge.

No final da primeira parte do romance de Flaubert, fez-se notar o simbolismo do «ramo do casamento», cujas corolas de papel queimado acabaram esvoaçando como «borboletas negras». A este signo de destruição e morte o texto queirosiano substitui o seu oposto, sublinhando assim a diferença entre Emma e Luiza: «Fecharam a janela. Em torno das velas uma borboleta branca esvoaçava. Era bom agouro!» (57)

Nesta atmosfera harmoniosa, o horizonte de expectativa do leitor terá de ser positivo também.¹⁰ (É-o de facto, ao menos em parte, em termos comparativos com *Madame Bovary* em momentos paralelos de cada narrativa). O leitor irá, porém, constatar adiante a precariedade do equilíbrio inicial. Na verdade, a euforia do começo contrasta imensamente com o *pathos* do final de *O primo Bazílio*, e semelhante contraste acentua o seu efeito melodramático. Esse final é cuidadosamente preparado ao longo de umas centenas de páginas; de tal «preparação», em que o leitor necessariamente participa, é possível reconstituir os vestígios desde o primeiro capítulo. A nossa experiência de vida e de leitura — parte integrante da *mise en intrigue*¹¹ — adverte-nos desde logo que, à harmonia, decerto se seguirá o conflito. («A felicidade não tem história», é adágio conhecido.)

¹⁰ Para alguns leitores contemporâneos de Eça de Queiroz (incluindo seu pai) a *defamiliarisation* (cf. Miall 10) causada pela futura passagem da felicidade conjugal de Luiza e Jorge a situações de adultério, sofrimento e morte, foi sentida como inaceitável — uma mulher amada e amante como Luiza não teria verosimilmente traído o marido.

O pai do autor escrevia-lhe, em carta atrás citada (cf. nota 9): «O tipo da Luiza está superiormente descrito, e a culpa que cometeu resgatada afinal por um modo sublimemente trágico. Ainda não li nada que tanto me comovesse. Faço apenas um reparo. Como é que uma mulher de uma educação recolhida, casada com um homem que ama, vivendo naturalmente feliz, se entrega sem grande dificuldade? Talvez devesse preparar para isso o leitor dando àquela mulher os vícios, ou erros de educação, como no *Padre Amaro* fizeste ao carácter de Amélia.»

¹¹ À nota 4 acrescento aqui outras afirmações de Paul Ricœur reiterando a ideia do ato de leitura como ponto de interseção do repertório do leitor (eixo paradigmático ou quadro referencial de onde são selecionados determinados elementos) e da narrativa (o eixo sintagmático ou sequência narrativa): «Apropriar-se de uma obra através de leitura é revelar o implícito horizonte do mundo que abrange a ação, as personagens, os eventos da história contada ... o horizonte esperado e o horizonte experienciado encontram-se e fundem-se incessantemente» (126).

Mas o que mais importa salientar relativamente aos capítulos introdutórios de *O primo Bazílio*, é a quase-ausência de Luiza na trama do seu destino. Ela surge-nos afinal tranquila no seu canto, abandonando-se por vezes aos improvisos de uma imaginação romântica, porém essencialmente contente com a sorte que lhe coube. Ao contrário de Emma, não sofre de irritações nervosas, nem de caprichos, nem de desejos insatisfeitos. Não é construída como agente, antes como recetáculo de influências externas que a atingem ou ameaçam. Mesmo o título do romance, sendo nominal como o de Flaubert, lhe prefere o veículo da sua perdição. Até aqui o narrador, semi-oculto no seu relato de acontecimentos e de palavras, não faz juízos explícitos do caráter ou das emoções dela. Em compensação, revela já abertamente a sua superioridade cognitiva e mantém-se a considerável distância irónica do seu sentimentalismo. Fá-lo, contudo, de modo mais paternalista do que agressivo. Por conseguinte, o leitor, em lugar de prevenido contra Luiza, é posto de sobreaviso em relação ao que poderá vir a acontecer a esta criatura indefesa. Desejaria talvez guiar-lhe os passos, protegê-la, como é hábito de quantos a rodeiam, em particular o marido que vai contudo deixá-la só, exposta a todos os perigos que a sua fragilidade faz prever. Está-se, em suma, preparado/a sobretudo para a *compaixão*.

O último exemplo das ficções narrativas que selecionei, onde é preponderante a representação da vida interior da protagonista, situo-o no extremo oposto ao romance flaubertiano. Em vez de, como este, ser dominado por um narrador proeminente que se mantém enfaticamente distanciado da realidade psicológica em foco, trata-se, ao contrário, de um romance cujo narrador se apaga e dissolve tanto quanto possível na vida contada. *The Awakening* é, das três obras analisadas, a que realiza a mais acabada simbiose entre a voz do narrador e a da personagem central. Quanto ao romance queirosiano, situar-se-ia algures entre aqueles dois extremos; trata-se de uma ficção narrativa *consonante*, na medida em que o discurso textual se solidariza com os infortúnios da protagonista, e *dissonante*, pelo grau de distância interposta entre o narrador e essa protagonista.¹²

¹² Os conceitos de «narrativa consonante» e «narrativa dissonante» são definidos por Dorrit Cohn em *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*.

No caso do livro de Kate Chopin, em lugar de personalizado, o título denota uma ação, o despertar de alguém (ou de alguma coisa), implicando a passagem de um estado de letargia a uma postura de alerta, logo, uma mudança radical. A substituição de um nome próprio por outro abstrato anuncia já uma tendência de universalização do tema fulcral da narrativa, ao contrário da singularização que caracteriza *Madame Bovary* e *O primo Bazílio*.

No começo (isto é, antes do *despertar* de Edna), a voz narrativa não se confunde com a vida interior da protagonista. Ao contrário, distancia-se bastante; é até notável o cuidado posto em evitar o uso do seu primeiro nome. Em compensação, a partir do ponto em que o acesso do narrador à intimidade da personagem parece coincidir com o progressivo auto-conhecimento desta, entra, em via de regra, a sua designação familiar. Mas, ainda enquanto se distancia, essa voz impede-se de lhe fazer críticas, bem como de preencher explicitamente as lacunas derivadas da falta de clarividência de que a heroína dá inicialmente provas.

Continuamos, como nos dois outros romances, em presença de uma inteligência discursiva que comunica com o leitor nas costas da personagem, mas trata-se agora de uma inteligência que pensa e racionaliza em conjunto com essa personagem. O narrador, plenamente absorvido na sua função «testemunhal» ou «emotiva», usa a primeira pessoa, incluindo-se, e incluindo o narratário, na experiência iniciática da heroína. As suas declarações *ex-cathedra* e o emprego do «presente gnómico»¹³ (preferencialmente utilizado para expressar generalizações intemporais) não funcionam, neste caso específico, como signo do hiato entre narrador e personagem. Pelo contrário, constituem estratégias que acentuam a coesão entre ambos e, sobretudo, incitam o leitor a associar a sua experiência vivencial (como ator e como espectador) à experiência narrada. Quando o leitor entra no jogo, tacitamente aceita que a história de Edna não é um caso de exceção, podendo antes assumir uma dimensão universal.

¹³ Dorrit Cohn designa este tempo verbal por «presente gnómico» ou «presente generalizante» (28).

A minha leitura de *The Awakening* destaca os elementos textuais que salientam as relativas autonomia, complexidade e universalidade de Edna¹⁴ — por oposição a Emma e a Luiza, mais simplificadas, e mais tipificadas também.

Desejaria, no entanto, ressaltar um aspeto intrinsecamente comum às três obras analisadas: a valorização das emoções. *Madame Bovary* e *O primo Bazílio* foram sempre lidas como irónicas e acerbas acusações dirigidas ao sentimentalismo romântico. São-no ambas, com efeito, mas não se deve minimizar a sua crítica, igualmente acerba e irónica, da insensibilidade e do materialismo burgueses, personalizados respetivamente em cada romance nos célebres Homais e Conselheiro Acácio, cuja hipocrisia emocional é caricaturada com mestria. Vemo-los após as mortes de Emma e de Luiza, autores da mentira dos seus epitáfios, ignóbeis no seu egoísmo e superficialidade, mas mais desprezíveis ainda no incondicional aplauso que inspiram na sua sociedade. Eles permitem-nos inferir que Emma e Luiza são, pelo menos, tão vítimas de uma norma social que gratifica a ausência de emoções autênticas, como o são dos seus próprios exageros sentimentais.

De novo a propósito de Emma Bovary, assinale-se o único momento da narrativa onde ocorre uma total «consonância» narrador/heroína, explicitada em generalizações no «presente gnómico» sobre a natureza humana e as insuficiências da sua linguagem, das quais Emma é vítima, presumivelmente como todos nós: «Ninguém, jamais, poderá dar a exata medida das suas necessidades, nem das suas conceções, nem das suas dores [...] a palavra humana é como um fraco caldeirão onde batucamos melodias para fazer dançar os ursos, quando desejaríamos enternecer as estrelas» (259).

¹⁴ Subscreevo a apreciação de Barbara Ewell sobre a dimensão universal do romance e o seu poder de comprometimento do leitor: «O romance rapidamente nos implica na sua sondagem de questões morais, tais como a natureza da sexualidade, o eu, a liberdade, o significado do adultério e o suicídio, e a relação entre destino biológico e escolhas pessoais. É um romance que nos toca e perturba por confrontar com pura obstinação a nossa humanidade individual e coletiva» (Ewell 158).

A tradução deste excerto, tal como dos restantes textos críticos citados e de várias passagens de *The Awakening*, é de minha responsabilidade.

No caso de Edna, é bem evidente que, na busca da sua identidade, ela procura essencialmente a possibilidade de dar livre curso aos seus afetos. Muitos leitores o notaram desde a primeira publicação de *The Awakening*.¹⁵

Podemos, em suma, afirmar que as três heroínas partilham da crença no poder das paixões. A sua tragédia comum é em parte a tragédia das limitações da palavra humana incapaz de «enternecer as estrelas». As três obras onde se integram correspondem à concepção de romance de que Roland Barthes nos deu conta: «essa Forma que, ao delegar nas personagens o discurso do afeto, nos permite dizer abertamente esse afeto: o patético é aí enunciável» (324). Eis algumas semelhanças essenciais.

Pela minha parte pretendo sobretudo sublinhar as diferenças entre essas três mulheres fictícias, em particular aquelas que serão imputáveis às opções dos seus criadores na representação da sua vida psicológica, e à leitura que delas fazemos.¹⁶

¹⁵ Vários críticos contemporâneos de Kate Chopin lhe censuraram a ênfase posta nas paixões em *The Awakening*. «O romance é doentamente introspetivo e mórbido no sentimento» — *Los Angeles Sunday Times* (Junho 25, 1899); «[Edna] despertou para conhecer as profundezas mutáveis, volúveis e traiçoeiras da sua alma, onde jaz, alerta e forte e cruel, o inimigo chamado Paixão» — *The Mirror* (Maio 4, 1899). *The Pittsburg Leader* (Julho 8, 1899) descreveu o romance como uma Bovary crioula, lamentando o facto de as duas heroínas pertencerem a uma classe de mulheres «não muito numerosa, mas constantemente vociferando aos nossos ouvidos, exigindo mais romance na vida do que Deus pôs nela».

Acrescente-se ainda que mesmo a crítica dos nossos dias acha geralmente paradoxal que o amor romântico seja o catalisador do desejo de individuação de Edna.

¹⁶ Flaubert acreditava num método narrativo impessoal; afirmou-o em carta a George Sand: «Eu creio que a grande arte é científica e impessoal. É preciso, por um esforço do espírito, transportarmo-nos para as personagens em vez de atraí-las a nós. Eis, pelo menos, o método...» (Gustave Flaubert — George Sand, *Correspondance*, editado por Alphonse Jacobs, Paris: Flammarion, 1981, p. 110).

(Dever-se-ia ler a célebre declaração «*Madame Bovary c'est moi*» à luz das asserções supracitadas?)

Em contrapartida, no caso de *The Awakening* temos de convir que o método narrativo usado seria dificilmente classificável de impessoal. (Kate Chopin poderia aliás ter-se interrogado como George Sand: «Será que o ser pode cindir-se?» (107).

Sobre Eça de Queiroz pode dizer-se que seguiu até certo ponto os passos de Flaubert. Mas tocou mais forte a nota melodramática na relação narrador/protagonista/leitor implícito. Talvez por isso se tenha mostrado tão insatisfeito e excessivamente crítico das suas personagens que, segundo ele, «oscilam, fazem beijo, como o queijo da serra, espapam, derretem». (Cf. carta a Ramalho Ortigão de 3 de novembro de 1877, citada por Helena Cidade Moura em «Nota final» à edição de *O primo Bazílio* para que este ensaio remete.)

B. Relações amorosas transgressoras

A insuficiência da linguagem humana na comunicação entre os indivíduos e, sobretudo, nas suas goradas tentativas de «enternecer as estrelas» para uma vez mais usar a imagem flaubertiana, ganha nuances especiais no romance mais célebre deste autor.

Entre os temas que *Madame Bovary* dramatiza contam-se as catastróficas conseqüências sofridas pela heroína por usar mundos ficcionais românticos como mediadores da sua própria experiência de jovem provinciana casada com um «oficial de saúde» num meio rural. Da impossibilidade de encontro entre universos inconciliáveis resultam equívocos de ordem vária na existência de Emma Bovary. Um deles é a sua incapacidade de distinguir linguagem da sua possível significação, tal como objetos materiais do seu valor real.

Já foi dito que *Madame Bovary* pode ser lido como descrevendo algumas das formas possíveis em que o descontentamento com a vida e a conseqüente perseguição duma inalcançável felicidade — por vezes equacionada com a demanda de transcendência — podem ser profundamente trivializadas nas suas manifestações. No caso de Emma, cedo se verifica indisputável que o seu conceito de felicidade se relaciona com uma extraordinária associação entre sentimentos e objetos materiais. Amor e êxtase são, na sua perspectiva, feitos de, ou, pelo menos, produzidos por, objetos e lugares: «Parecia-lhe que certos lugares da Terra deviam gerar felicidade, como uma planta particular dum solo, que cresce com dificuldade noutra parte qualquer» (100). Além disso, como lemos mais adiante,

Os longos abraços, as lágrimas derramadas sobre mãos que se abandonam, todas as febres da carne e as lânguidas ternuras não se separavam, pois, do balcão dos grandes castelos cheios de ócios, do «boudoir» de estores de seda com um tapete bem espesso, jardineiras cheias, o leito montado sobre um estrado; nem da cintilação das pedras e dos ornamentos bordados das librés. (119-20)

A «estrutura triangular» (Girard 1)¹⁷ dos seus desejos é óbvia. Tomam como modelo as heroínas fictícias que ela pretende emular. Os romances que lê e as revistas que assina são os mediadores dos seus anseios. Mais ainda, essa mediação dá forma concreta à sua insatisfação, ao dirigir-lhe a atenção para objetos específicos de desejo — um processo que apenas aumenta a sua frustração, visto tais aspirações não poderem ser realizados no meio que ela habita.

Do mesmo modo que emoções são confundidas com cenários onde, na imaginação de Emma, só é possível elas ocorrerem, também a linguagem convencional do amor — a das personagens sobre quem lê — é tomada pelo próprio amor. Por isso, embora o marido, Charles Bovary, seja o seu primeiro grande desapontamento, os seus amantes também não conseguem erguer-se ao nível das suas expectativas. Rodolphe, a encarnação do homem mais tipicamente prosaico, ilude-a no início ao usar palavras que ela conhece do discurso romanesco; mas depressa se cansa. Léon é o duplo dela no começo, partilhando as suas fantasias e o mesmo vocabulário, mas acaba um burguês satisfeito, casado com uma tal mademoiselle Léocadie Leboeuf, de Bondeville. Com toda a sua aparente disparidade, ambos os amantes são afinal mais ou menos intermutáveis. Pode dizer-se que uma única notável diferença os distingue de facto — os modos opostos de a si próprios se enganarem. Como afirma Mary McCarthy: «Rodolphe sente alguma coisa e convence-se de que não sente nada, Léon não sente nada mas não se atreve a sabê-lo» (xvi).

Quanto a Emma, a ênfase posta na estrutura triangular dos seus desejos, apaga a espontaneidade emocional perdida no labirinto dos seus pensamentos que, em lugar de se focarem no que ela pode sentir de facto, se ocupam da auto-imagem construída em função dos seus modelos literários. A figura concreta dos amantes esvai-se igualmente em construções fantasiosas — as suas pré-concepções do amante ideal.

O narrador, por seu turno, não hesita em apontar a sua inadequação emocional ao considerá-la «incapaz [...] de compreender o que não sentia» (103), ou ao acusá-la de limitadas possibilidades de empatia, dando como exemplo que às vezes ela dava esmolas aos pobres «embora não fosse nada terna, nem

¹⁷ Tomo esta metáfora de empréstimo a René Girard, em *Deceit, Desire and the Novel*.

facilmente acessível às emoções alheias, como a maior parte das pessoas de origem rural, que sempre guardam na alma alguma coisa da calosidade das mãos paternas» (127).

Em suma, o leitor não é encorajado a simpatizar, menos ainda a identificar-se, com as emoções que Emma inadvertidamente esvazia, graças ao seu inconsciente convencionalismo, ou que distorce para moldá-las a fórmulas pré-concebidas ou, por outras palavras, para tornar sentimentos em objetos pré-definidos de consumo. Embora tenhamos conhecimento do seu desespero autêntico, de que ela sofre genuinamente de ansiedade e depressão, sempre que as suas emoções são expostas do ponto de vista dela, somos impedidos de partilhá-las por emanarem das suas banais elaborações da felicidade. Das ficções literárias da sua preferência ela colhe uma receita da bem-aventurança, mas nunca conseguiu reunir os ingredientes necessários. Note-se ainda que, quando o leitor se sente possuidor dum conhecimento que ela não alcança, pronto a julgá-la pelo seu egocentrismo e tendência para se auto-iludir, ou pela sua inaptidão para aprender com as lições da vida e, especialmente, quando é explicitamente alertado pela voz narrativa para a natureza formulaica dos seus desejos, esse leitor assume a postura de superioridade dum juiz alheio aos transe que a consomem. Por outras palavras, é-lhe vedado o caminho para «ver o eu no outro».¹⁸

Em relação direta com as questões examinadas — as ilusões de Emma Bovary, uma mal direcionada demanda de transcendência, as suas emoções fabricadas e a sua inclinação para o consumismo — há outro fator a contribuir para mantermos a nossa distância crítica. Refiro-me à forma como Madame Bovary derrota as nossas possíveis expectativas em relação a ela. Nunca a

Segundo este autor, a figura geométrica do triângulo serve para enfatizar a presença, em certas formas de desejo, de um terceiro elemento a acrescentar aos sujeito e objeto dele. Girard designa esse terceiro elemento por «mediador». Referindo-se, por exemplo, a Amadis como o mediador de D. Quixote, explica: «A linha direta está presente no desejo de D. Quixote, mas não é essencial. O mediador está lá, acima dessa linha, radiando na direção do sujeito e do objeto. A metáfora espacial que expressa esta relação tripla é obviamente o triângulo. O objeto muda [...] mas Amadis está sempre presente» (2).

¹⁸ O poder de alguém se ver a si mesmo no outro («seeing the self in the other») é a definição de empatia sugerida por Carl Bell, psiquiatra sediado na Universidade de Illinois (cf. *Newsweek*, 21 de maio de 2001). Para uma detalhada discussão do conceito de empatia, tanto em termos científicos quanto como vocábulo quotidiano, veja-se Murray Smith, *Engaging Characters*, 95-102.

sua atuação corresponde à da nobre heroína claramente acima do ambiente medíocre que lhe coube em sorte. Ela é destruída, como Leo Bersani declara, «não apenas pela não correspondência do mundo em seu redor, mas também pela nossa consciência de como facilmente a sua superioridade pode ser reduzida à mediocridade dos seus antagonistas» (165). Além do mais, não somos exatamente envolvidos nas perdas e vitórias da existência que ela é forçada a viver, visto essa luta ser algo descentrada no romance, onde a posição nuclear é ocupada pela incongruência entre a sua ansiedade de escapar a um universo limitado e claustrofóbico, e os comportamentos que adota com esse propósito em mente.

Seja como for, Emma Bovary tem, tal como Edna Pontellier, propósitos, aspirações, desejos e escolhas pelos quais luta, por mais mal dirigidos que os possamos eventualmente considerar. Luiza, a heroína de *O primo Bazílio*, em contrapartida, não chega nunca a assumir verdadeiramente uma vontade própria. É apenas joguete dos outros, nunca jogadora em pleno sentido. A ela voltaremos. Por enquanto, observemos Mrs. Pontellier, outra protagonista que não se sujeita ao mero papel de vítima das circunstâncias nem de quantos a rodeiam.

Boa prova disso são as relações amorosas que trava sucessivamente com Robert e Arobin. Quanto ao primeiro, cedo nos apercebemos de que ele adere estritamente às regras duma tradição cultural da qual pouco ousa afastar-se. A fidelidade a um específico código de honra combinada com a docilidade do seu caráter não fazem dele um sedutor, nem qualquer espécie de perigo para Edna. É ela quem, muito mais inconformista, decide não regular a sua vida por um sistema de normas rígidas. A escolha de se entregar a sensações novas leva-a à descoberta de um eu até então ignorado. E uma das consequências da sua jornada para o reconhecimento desse eu vem a ser a admissão da paixão por Robert, gradualmente transformada em obsessão. O narrador omnisciente mantém uma postura relativamente neutra, abstenendo-se de julgá-la, sendo o leitor deixado livre para formar opiniões ao longo dos vários estádios da sua viagem sentimental, iniciada no verão em Grand Isle e só terminada quando Edna aí regressa uma última vez.

Como Dorrit Cohn refere, «a avaliação que fazemos [duma personagem] conserva-se ligada à perspetiva (neutra ou opiniosa, amigável ou hostil, empá-

tica ou irónica) em que o narrador nos situa» (66). No caso de Edna, a ténue presença duma autoridade narratorial gera ausência de diretrizes para o leitor. De qualquer modo, não há lugar para esta protagonista inspirar nem a piedade que uma personagem apresentada como irremediável vítima poderia suscitar, nem o antagonismo previsível para uma figura construída predominantemente em termos negativos por um narrador distante e crítico dela. A nossa resposta afetiva a Edna tenderá, contudo, a alguma ambiguidade, encorajada por vários graus de indeterminação textual.¹⁹

A história do casal Edna/Robert acaba sendo a de um amor não consumado, por escolha dele, cabendo as iniciativas de aproximação à personagem feminina, o que não era comum na literatura da época. Robert decide até ausentar-se, partindo para outro país, quando descobre que a relação entre ambos ameaça tornar-se séria. Bastante mais tarde reencontram-se, mas de novo ele opta por se afastar deixando apenas uma nota: «Amo-te. Adeus — porque te amo» (148).²⁰ Edna, que fantasiara ir «despertá-lo com um beijo. Esperava achá-lo adormecido para acordá-lo acariciando-o» (148), sofre um imenso desapontamento. Meses antes, perto da partida dele para o México, na única tarde que haviam passado sozinhos, fora ela que adormecera. Nessa altura Robert limitara-se a vigiar o seu sono, durante horas — sem cumprir a missão do príncipe de *A bela adormecida*, referência intertextual implícita nesse momento. No reencontro de ambos ocorre uma inversão dos papéis, embora só na imaginação de Edna, que não chega a

¹⁹ Remeto para a iluminadora introdução a *The Awakening* de Marilynne Robinson, no ponto em que ela argumenta que Chopin age como «escritora contemplativa [que] pratica a mais ampla possível extensão da simpatia», isto é, que procede como «romancista cujos impulsos são mais interrogativos do que declarativos [...] mais inclinados a questionar do que a afirmar [...] preparados para apresentar o mistério em vez de resolvê-lo» (VII). Robinson rejeita qualquer interpretação propensa a vitimizar ou a vilanizar Edna, ou o mundo onde ela se insere, e assume a tarefa de apresentar deliberadas indeterminações textuais neste romance. A minha própria leitura segue uma trajetória semelhante.

Mais ainda, eu diria que o comentário de Dorrit Cohn sobre *A Portrait of the Artist as a Young Man* de Joyce, poderia, ressaltados todas as devidas diferenças, aplicar-se a *The Awakening*: «o facto de Joyce evitar uma marcada presença autoral é seguramente prova bastante de que o retrato dum problemático artista enquanto problemático jovem espera do leitor a mesma tolerância, relativa às ambiguidades, que faz parte da construção [original] desse retrato» (32).

²⁰ Chopin, Kate. *The Awakening*. Todas as citações são retiradas da edição referida na bibliografia.

ter ocasião de despertar o objeto do seu amor. Mesmo assim, vale a pena realçar essa inversão, pelo que representa de desejo de agência por parte da figura feminina e, por outro lado, de recusa da parte do homem de desempenhar o papel que ela lhe destinara. Pela segunda vez, Robert mantém uma obstinada fidelidade à posição moral de nobre cavalheiro. Edna, porém, rebelara-se contra quaisquer convenções que pudessem interferir na sua independência enquanto mulher casada. É a sua energia de apaixonada que os move a ambos, embora acabe por não conseguir remover os escrúpulos dele.

Em vívido contraste com essa relação, está a que ela estabelece mais tarde com Alcée Arobin. Imediatamente após travarem conhecimento, o narrador dá-nos dele um breve e incisivo retrato, enfatizando abertamente a sua superficialidade: «um rosto agradável não sobrecarregado de profundidade de pensamento nem de sentimentos» (98). Desde o começo que Edna não alimenta quaisquer ilusões sobre ele: «Alcée Arobin não era absolutamente nada para ela. Porém a sua presença [...] o toque dos lábios dele na sua mão tinham atuado sobre ela como um narcótico» (102). O leitor é convidado a apreciar o padrão de «sensações em conflito» (111) que Arobin lhe inspira. Depois do ato sexual, a linha entre paixão puramente física e amor romântico é traçada da perspectiva de Edna: «havia uma obscura dor de remorso porque não fora o beijo do amor que a inflamara, porque não fora o amor que lhe levava aos lábios a taça da vida» (111). Convém notar que na citação acima o narrador não está usando o discurso da personagem mas o seu próprio, em forma de psico-narração. Nessa medida, oferece-nos a oportunidade de entrar na mente da personagem, mas também revela uma coincidência de perspectivas e emoções entre a voz narrativa e a da personagem. Não há ironia distanciadora na expressão «a taça da vida» levada aos lábios de Edna, como metáfora da relação sexual dela com Arobin. Enquanto este tipo de retórica poderia em *Madame Bovary*, implícita ou explicitamente, ser atribuído ao idioma de clichés românticos da heroína, aqui o narrador usa este género de linguagem sentimental com toda a seriedade e em perfeita harmonia com as emoções da personagem. O efeito desta consonância é, muito provavelmente, o de gerar maior proximidade entre a personagem e o leitor

contemporâneo ou, alternativamente, o leitor habilitado a transportar-se ao contexto da época.

A intervenção de Arobin na história permite-nos entender que, mesmo confrontada com um homem de menos princípios morais e menos capaz de sentir emoções autênticas do que Robert, Edna Pontellier não se faz presa fácil dum sedutor. Percebemos que ela nunca seria a vítima que foi Luiza às mãos de Bazílio, nem vulnerável à retórica amorosa romântica como Emma Bovary se revela perante Rodolphe quando este joga com as suas ilusões. Edna nunca se deixa cair na armadilha de Alcée Arobin, mesmo quando os seus «modos eram tão genuínos que muitas vezes o enganavam a ele próprio» (102).

Em certa ocasião em que Arobin usa a frase convencional «tu sabes que eu só vivo quando estou perto de ti», e ela responde perguntando se ele diz isso muitas vezes às mulheres, Arobin admite: «Já o disse antes, mas não me parece que tenha alguma vez chegado tão perto da verdade» (135). A sinceridade dessa sóbria confissão não passa despercebida a Edna; mas ela reage com aparente indiferença: «Não havia luz quente nos seus olhos; só um olhar ausente e sonhador» (135).

Como se viu, na sua relação com Robert Edna assumira uma posição algo andrógina, para a época e o seu meio social, ao tomar o papel de sujeito em vez de objeto de sedução. Também com Arobin ela parece ajustar-se melhor ao lugar tradicionalmente reservado às personagens masculinas na ficção contemporânea, em particular se tivermos em conta a sua frieza perante um Don Juan que acaba por se lhe submeter, e, mais ainda, pelo modo consistente como distingue paixão sexual de amor romântico.

Seja qual for o juízo crítico final do leitor em relação a Edna Pontellier, dificilmente ela não terá ganhado ao menos uma porção do seu respeito, quanto mais não seja pelo grau de independência a que consegue aceder num conjunto de circunstâncias pouco propícias.

Chegamos assim, de novo, a Luiza, a «ingénue» por excelência.

Começemos por reconhecer que o seu único amante, o primo Bazílio, detém uma posição de grande destaque entre as personagens que se movem no círculo da heroína. A relação entre Luiza e Bazílio de Brito será, pois, o enfoque da análise subsequente. A presença exclusiva dele no título (*O primo Bazílio*) cria expectativas quanto à centralidade desta personagem — poste-

riormente goradas em vários aspetos. Antes de mais, Bazílio vem à cena pela primeira vez no capítulo III, desaparecendo no VIII, para só regressar episodicamente no final do capítulo XVI, que funciona claramente como epílogo. Além disso, é quase sempre caracterizado de um ponto de vista externo. Desprovido de complexidade interior, por não passar de um sedutor esvaziado de conteúdo afetivo e moral, a importância que assume na intriga decorre apenas dos efeitos que a sua relação com Luiza produz. Talvez por isso mesmo, o próprio título do romance o nomeia; em lugar de referir a Luiza, a verdadeira figura central, remete já para o grau de parentesco entre ambos. No texto, é ela quem primeiro o menciona no momento em que lê a Jorge, seu marido, a notícia de jornal anunciando o próximo regresso a Lisboa do Sr. Bazílio de Brito há alguns anos ausente no Brasil (14). Tanto quanto Jorge, o leitor desconhece nesta altura o passado Luiza-Bazílio, por isso só retrospectivamente se dá conta de que a inocente resposta do marido dela — «Estimo, coitado» (15) — é dramaticamente irónica *avant la lettre*, pela indiferença, se não condescendência, que revela da parte de uma das vítimas futuras daquela iminente «volta à capital».

Mas, ao contrário de Jorge, que só muito tardiamente tomará de facto conhecimento da interferência de Bazílio na sua própria existência, o leitor desde logo identifica o nome presente no título e cedo disporá de informações cruciais sobre a personagem em questão, comunicadas pela evocação de Luiza de episódios passados. Logo no capítulo inicial se nos depara uma analepse mediatizada pela memória dela. Acabara de nos ser apresentado o jovem e, aparentemente, feliz casal constituído por Luiza e Jorge. A perfeita satisfação do marido com a sua vida tranquilamente burguesa já nos fora dada a conhecer, embora só de passagem. Entretanto, a nossa primeira oportunidade de vislumbrar a vida interior de Luiza acontece quando ele sai por algum tempo, deixando-a entregue aos seus pensamentos. A curiosidade de quem lê, já despertada pela notícia da próxima chegada de Bazílio a Lisboa, é acirrada quando Luiza, agora sozinha, recorda o primo e um sorriso «lento» (lânguido? preguiçoso? nostálgico? — cabe ao leitor a composição do sentido deliberadamente ambíguo deste adjetivo) lhe aflora no rosto. O mistério desse sorriso é, de resto, acentuado pela nossa própria consciência de tomarmos parte num segredo: «Tinha sido o seu primeiro amor [...] Ninguém sabia, nem Jorge nem

Sebastião...». Depois, as memórias de Luiza prolongam-se por cerca de três páginas. São verbalizadas de tal forma que se torna problemático atribuí-las, exclusivamente, quer ao discurso narratorial quer ao da personagem. Parecem fluir ao ritmo dos pensamentos dela, envolvendo os leitores na atmosfera de um saudoso romance de Luiza. O modo elíptico de narração, adequado à expressão de memórias agradáveis e vívidas, mas nem por isso menos incompletas, deixa em aberto lacunas várias que a imaginação e emotividade do leitor são intimadas a preencher.

O mesmo leitor nota, por outro lado, que a recordação do seu antigo namoro também acorda em Luiza a lembrança do atual marido e do amor que lhe tem. Todavia, dificilmente se há-de ignorar o forte contraste entre a corte romântica que lhe fizera Bazílio (a sua aparência aristocrática e o belo cenário de Sintra integram a imagem que o leitor compõe) e as prosaicas circunstâncias do casamento com Jorge. Mesmo num ponto tão prematuro da *mise en intrigue* já nos é dado formular hipóteses relativas ao desenvolvimento da história. Podemos prever mudanças na vida de Luiza ou, pelo menos, a inexperiência, o sentimentalismo e a fantasia de que ela já deu provas começam a inspirar-nos certos receios pelo seu futuro. O facto é que, até este momento, se nos deparam dois contraditórios quadros de referência: a tranquilidade doméstica da protagonista enquanto esposa de Jorge, por oposição às suas sonhadoras divagações sobre um antigo envolvimento romântico. As duas perspectivas em conflito potenciam algumas interrogações.

Mas, precisamente neste ponto, o fio dos pensamentos tanto de Luiza como do leitor é abruptamente cortado pela inesperada visita da confidente Leopoldina — que não conhecíamos ainda. A sua chegada imprevista funciona como deliberada interrupção da evocação do passado, ativando o interesse do leitor pelo que ainda ficou por dizer, abrindo-lhe espaço de especulação, isto é, propiciando a sua participação ativa na construção de sentido. A informação obtida ao longo do *flashback* em causa será arquivada para futura reconfiguração, de acordo com o progresso da diegese.

Faz sentido examinar estas reminiscências como uma das ocorrências narrativas, relativas ao binómio Luiza-Bazílio, mais dignas de nota. Veja-se antes de mais a sua contextualização: o estado de espírito em que Luiza recorda as várias etapas do seu namoro com Bazílio é determinado pelo efeito sen-

timental nela causado pela leitura de *A Dama das Camélias*. A referência a este romance de Dumas fora, aliás, pretexto para uma breve digressão do narrador sobre os hábitos de leitura de Luiza.²¹ Um aparte cuja ironia se manifesta essencialmente na rápida enumeração de elementos decorativos e personagens que em grau equiparado impressionaram uma leitora de gostos volúveis, (por exemplo, sem pestanejar ela substituíra o entusiasmo com o medievalismo de Walter Scott pelo *moderno* que agora «a cativava») e superficiais, pela aparente incapacidade dessa jovem leitora distinguir entre objetos e sujeitos.²² Estamos, portanto, sob a influência de uma avaliação negativa do discernimento de Luiza (pelo menos em matéria de reconstituição imaginativa de sentimentos representados na ficção literária), quando lemos sobre o seu antigo amor por Bazílio. A essa influência, sobretudo, atribuo eu a distância emotiva que mantemos em relação a esta analepse, embora outros fatores, como a drástica redução imposta pelo tempo do discurso ao tempo da história, para isso contribuam. Ou seja, conquanto se verifique ao longo desta passagem uma aparente harmonia entre *figural voice* e *authorial voice* — incluindo algumas coincidências linguísticas e cognitivas entre ambas —, o leitor é advertido de certas proclividades da heroína, e portanto convidado a conservar-se em alguma medida afastado afetivamente tanto do seu passado namoro como da sua nostalgia presente. Por outro lado, o modo como se narra o rompimento da relação, por iniciativa de um Bazílio cuja hipocrisia é logo sarcasticamente denunciada — «Bazílio afectava muita dor em duas laudas cheias de explicações [...] não a queria sacrificar, pobre anjo; chamava-

²¹ Ernestinho Ledesma, personagem secundária de *O Primo Bazílio*, pode ser visto como caricatura de Dumas, o autor de *A Dama das Camélias* que, por sua vez, funciona em certa medida como *leitmotif* no romance queirosiano. Quanto às lágrimas de Luiza ao ler sobre a morte de Marguerite Gautier, é-se tentado a ver nelas — em leitura retrospectiva — o prenúncio do que o destino para ela mesma reserva.

²² Notavelmente óbvio é o paralelismo entre esta passagem e aquela em *Madame Bovary* onde somos informados sobre as leituras de Emma no convento. No seu artigo «Aesthetic Distance in *Madame Bovary*», B. F. Bart toma como paradigmático esse momento do texto flaubertiano em termos de elevada «distância estética» (o que significa também distância afetiva): «a atenção do leitor concentra-se nas visões de Emma, não nela mesma. O conflito irónico entre essas visões e uma realidade mais forte surge num primeiro plano desobstruído de qualquer esforço para entender o que em Emma poderia explicar (e, assim, talvez desculpar) os seus sonhos» (1113). Algo de muito semelhante ocorre em *O Primo Bazílio* quando o narrador se ocupa, com idêntico distanciamento, dos hábitos de leitura de Luiza.

-lhe «minha pomba» (21) — bem como a referência aos subseqüentes «longos meses de tristeza» de Luiza, confirmam as nossas já instaladas suspeitas sobre as idealizações dela e o mal dissimulado calculismo dele. Constitui, de resto, argumento central da minha análise a noção de que, desde o referido *flash-back*, cuja função estrutural é a de prefaciando o reatamento da ligação amorosa deste par (de mais graves consequências, quando adúltera), até à sua separação definitiva, apenas se acentuarão progressivamente os traços que já no início apontam para uma relação desigual.

Mas o verdadeiro prelúdio do *affair* Luiza-Bazílio tem início no capítulo III, com o reencontro dos primos, depois de uma separação de (sabê-lo-emos mais tarde) cerca de sete anos. O capítulo começa sob o signo da transgressão: «Luiza vestia-se para ir a casa de Leopoldina. Se Jorge soubesse não havia de gostar, não!» (58). Prepara-se, pois, a jovem esposa para contrariar a vontade expressa do marido; do que, ironicamente, virá a ser desviada por uma visita de Bazílio sem anúncio prévio. Note-se a ironia dramática de que Jorge se faz alvo: à transgressão de Luiza, que ele mais ou menos previra, interpõe-se um obstáculo que há-de converter-se em transgressão muito maior, mas cuja possibilidade jamais ocorreria a Jorge. Neste caso, é provável que o leitor tenha imediata consciência da ironia implícita. A explicar a decisão que Luiza tomara de visitar a amiga proibida, lembra-se ao leitor a sua presente solidão ociosa (Jorge partira em viagem de trabalho), mas também a sua tendência para devaneios e para uma «vaga sentimentalidade»: «O que pensava em tolices então!» (58).

Surpreende-se-lhe de seguida a *toilette*, perdendo-se o narrador na contemplação voyeurística da sua seminudez, apontando-lhe «redondeza[s] macia[s]» e intimidades descobertas sob os braços levantados no gesto de prender as tranças (59), comunicando ao leitor o desejo igualmente refletido no olhar de Bazílio quando, por sua vez, o pouso «naquele movimento [em que, ao tirar o chapéu,] os braços erguidos repuxaram o corpete justo, as formas do seio acusaram-se suavemente» (63).

Assim, reificada pela própria voz narrativa no início do capítulo, Luiza surge depois convertida por Bazílio na presa que ele inexoravelmente há-de perseguir. No enquadramento dessa dupla reificação decorre a primeira entrevista de ambos, toda ela em conformidade com a estratégia de sedução que

Bazílio parece improvisar, começando por lhe avivar na memória o parentesco e a intimidade que antes os unira, lembrando-lhe depois o *chic* da sua própria existência recente — viagens exóticas, «um ano divino» em Paris — e acabando por enfatizar as suas intenções clandestinas, ao fazer notar que preferira visitá-la na ausência do marido. De nenhum dos estratagemas parece Luiza dar-se conta (exceto talvez do último, que lhe faz subir cores ao rosto); antes a vemos perturbar-se perante a pretensa saudade do passado que Bazílio afeta e, sobretudo, equivocar-se na observação que dele faz: «Ela via a sua cabeça bem feita, *descaída naquela melancolia das felicidades passadas*, com uma risca muito fina, e os cabelos brancos — *que lhe dera a separação*» (64). O itálico das frases citadas é meu, mas repare-se na pontuação, com particular destaque para o sinal que separa a referência aos cabelos brancos do significado que Luiza lhes atribui, realçando o caráter ilusório da racionalização dela.

Tornado consciente e vigilante dos estados de espírito de Luiza, o leitor avalia o contraste entre os modos como cada personagem reage ao mútuo reencontro. Logo ao sair de casa dela, o primo Bazílio, notando como se fez bonita, zanga-se consigo próprio por quase ter desistido de ir vê-la — especialmente agora que está sozinha, «aborrecidinha talvez!». Depois, despindo-a mentalmente, exclama «com apetite»: «A ela [...] A ela, como Santiago aos Mouros!» (69). Sabemos que está a brincar, mas não deixa de ser curiosa a sua escolha de uma imagem bélica, aliás apropriada, sendo que tem em mente derrubar as eventuais defesas que venham obstar à sua conquista.²³ Luiza, por seu lado, não poderia mostrar-se mais incauta perante a ameaça à sua paz doméstica que o primo representa. De novo nos deparamos com perspectivas irreconciliáveis — desta vez, pontos de vista contraditórios de diferentes personagens. O padrão já antes estabelecido confirma-se em absoluto: num

²³ Uma situação comparável acontece em *Madame Bovary* quando Rodolphe, logo após travar conhecimento com Emma, avalia as suas possibilidades de a seduzir. O *simile* então usado é talvez mais chocante ainda do que o atribuído a Bazílio, mas ambos partilham da sugestão implícita de vitória sobre um objeto rapidamente submetido à vontade do seu perseguidor: «Pobre mulherzinha! Aquilo abre a boca depois do amor, como uma carpa depois da água sobre a mesa da cozinha. Com três palavras galantes, aquilo ia adorar-te, tenho a certeza!» (196). Além da crueza da imagem do peixe fora de água, note-se o uso dos pronomes neutros *ça* e *cela* referidos a Emma Bovary, salientando a sua reificação na perspectiva de Rodolphe.

extremo a auto-ilusão da parte dela, noutro o pragmatismo cínico e interesseiro dele. Sabendo-o nós, é natural que mais intensamente hostilizemos Bazílio, desejando interferir nos seus desígnios, enquanto censuramos a cegueira de Luiza e receamos as consequências que lhe há-de trazer. Por outras palavras, preenchemos imaginativamente as lacunas criadas pelo conflito referido, mas neste processo de *gap filling* fazemos intervir as emoções, mais ainda do que a nossa capacidade imaginativa.²⁴

Significativamente também, enquanto forma de se evidenciar a sua falta de clarividência, é em estado de semi-adormecimento que pela primeira vez Luiza se entrega a Bazílio:

[I]a perdendo a perceção nítida das coisas; sentia-se como adormecer. Balbuciou:
— Jesus! Não! Não!
Os seus olhos cerraram-se. (173)²⁵

Seguem-se momentos deliberadamente omitidos pela narrativa, referindo-se na frase seguinte tanto o retinir da campainha — que vem despertar Luiza do seu transe erótico — como o bater das nove horas, indicação cronológica precisa, permitindo ao leitor contabilizar rigorosamente o tempo de duração daquele episódio amoroso.

Durante a relação adúltera só em ocasiões esporádicas, e já muito provocada pelo comportamento progressivamente desmascarado do seu parceiro, Luiza abre os olhos — para logo de novo os fechar. O leitor toma disso conhecimento constante e é instigado a avaliar-lhe a incapacidade de ver; porém, a sua resposta afetiva à personagem, cujas emoções vai a par e passo acompa-

²⁴ Sendo incompleta a informação de que dispomos até ao momento, é contudo suficiente para alimentar a antecipação de eventos futuros. E, como afirma David Miall, «É por intermédio da lacuna produzida pela inadequação, ou pelo conflito de planos, que a emoção entra como força orientadora [...] quando [...] o leitor se encontra num estado de incerteza, que a resposta afetiva toma primazia» (13).

²⁵ O *topos* da mulher semi-adormecida durante um ato de transgressão sexual segundo os códigos da época é relativamente comum nos romances europeus do século XIX. Veja-se, por exemplo, como o narrador de *The Mill on the Floss* (cap. 13, «Borne Along by the Tide»), descreve um desses lapsos de consciência e concomitante abdicação de responsabilidade, quando refere o momento em que Maggie está prestes a ceder ao desejo de Stephen: «é o sono parcial do pensamento; é a submersão da nossa personalidade por outra. Toda a influência tendia a embalá-la para a aquiescência...» (Eliot 1860).

nhando, induz mais compreensão do que severidade no julgamento. Atente-se nos primeiros indícios da desconfiança de Luiza de que «Bazílio não a estimava — apenas a desejava» (213). Somos nesta circunstância aproximados da consciência narrada pela reconstituição do seu «discurso mental», que transmite uma impressão de imediatismo, acentuada tanto pelo uso do imperfeito como pela acumulação de frases exclamativas carregadas de emoção, e ainda pela profusão de traços de oralidade em repetições do tipo «era verdade», «era certo», em frases sincopadas, e até na transição brusca para a primeira pessoa: «E parecia, Deus me perdoe, parecia que lhe fazia uma honra, uma grande honra em a possuir...» (221). Mas não faltam, em contrapartida, marcas de dissonância narrativa comunicada ao ato da receção, em juízos críticos e em irónicos apartes tais como: «gozava tanto, é porque o amava muito! E [...] os seus pudores refugiavam-se neste raciocínio subtil. Ele [...] amava-a também, não havia dúvida. Aquela certeza era a sua justificação. E como era o amor que os produzia, não se envergonhava dos alvoroços voluptuosos com que ia todas as manhãs ao *Paraíso!*» (213). Como de costume, ela ignora os sinais negativos e toma por paraíso o inferno que já se anuncia. Entretanto, a voz narrativa partilha com o leitor um conhecimento dos factos superior ao da personagem, estimulando nele uma consciência narcísica e, de novo, um consequente desprezo pela falta de lucidez da protagonista. Contudo, nunca essa atitude de superioridade elimina certa dose de compaixão pelo sofrimento de Luiza que o leitor antecipa.

Quanto a Bazílio, raras vezes o discurso narrativo se ocupa dos seus pensamentos, mas quando o faz é apenas para reconfirmar os traços de carácter que logo de início lhe atribuíra. A passagem em que o primo avalia a sua relação com Luiza, no momento da rutura iminente, epitomiza o seu cinismo e vacuidade interior, provocando um profundo antagonismo da parte dos leitores. Após a enumeração dos objetos pessoais que decoram a sua jardineira no Hotel Central (metonimicamente representando a sua personalidade), entre os quais se conta a fotografia de Luiza ao lado de outra de um cavalo, recorre-se à técnica, familiar neste romance, do monólogo íntimo narrativizado: «Não lhe faltava mais nada senão partir para Paris com aquele trambolhozinho! Trazer uma pessoa havia sete anos a sua vida tão arranjadinha, e patatrás! [...] No fim, toda aquela aventura desde o começo

fora um erro! Tinha sido uma ideia de burguês inflamado ir desinquietar a prima da Patriarcal» (26). Um dos pormenores notáveis neste discurso (que se prolonga no mesmo tom) é o auto-reconhecimento da sua agência na relação amorosa. Coubera-lhe, com efeito, a função de ir «desinquietar» uma jovem sonhadora e entediada, mas quieta até aí, parada nos seus devaneios, incapaz da energia vital que caracteriza outras das suas congéneres, como Emma Bovary e Edna Pontellier.

Na verdade, múltiplas mudanças de perspectiva, condicionando alternados movimentos de aproximação e afastamento do leitor relativamente à experiência emocional de Luiza, não obstam à constatação de que predomina na sua resposta, globalmente considerada, uma modalidade de identificação próxima daquela que Jauss designa por «simpatética» — a que toma por referência o «herói imperfeito», que inspira sobretudo piedade e interesse moral (Jauss 307-10). Dir-se-ia também que um dos elementos determinantes de tal reação vem a ser a interação de Bazílio e Luiza, onde esta claramente assume o papel de objeto manipulado ou, como considera Eduardo Lourenço (no seu ensaio «*O primo Bazílio: Structure vide ou structure remplie?*»), o lugar da mulher-objeto que da felicidade como da infelicidade «é a peça do jogo, mas não a motivação». Submetida aos olhares reificadores do narrador, do leitor e de Bazílio (além de menorizada pelas restantes personagens, incapazes de a verem como sujeito da sua própria existência), ainda nas palavras de Lourenço, «Ela é apenas o que o olhar dos outros a faz ser».

C. Três heroínas à hora da morte: o impacto emocional do final das suas vidas

Passando agora ao acontecimento de maior carga emotiva em cada um destes três romances, examinemos o episódio em que a aniquilação da heroína serve de fechamento às narrativas. A análise deste motivo temático, focalizada nas emoções das personagens e nas potencialmente evocadas no «leitor motivado», permitirá inferir relações mais ou menos diretas entre a resposta afetiva do leitor a um evento nuclear no texto e o sistema interno dos valores morais que nele se entrecem. O papel das emoções na ficção literária, enquanto

instrumento hermenêutico e de persuasão ideológica, continuará pois tendo lugar de destaque na exegese aqui proposta.

A morte de Luiza, a protagonista do romance queirosiano *O primo Bazílio* (1878), acontece, por cruel capricho da sua história, depois de recuperada a crença na felicidade perdida. Será, além disso, prefaciada por dois dias de martírio, descritos em detalhe bastante para significativamente reforçarem a compaixão do leitor pela heroína moribunda. O grau de tal compaixão só pode ser completamente avaliado no contexto da sua ocorrência. Começamos por assinalar que, obedecendo a um previamente estabelecido padrão de alternância entre esperança e desespero, um período de agravamento da sua saúde é imediatamente seguido de breve convalescença, viabilizando a ténue promessa de um final feliz, logo frustrada pelo começo da agonia.

Precisamente durante a referida convalescença de curta duração chega às mãos do marido uma comprometedora carta do ex-amante Bazílio. Somos então introduzidos na privacidade das contraditórias emoções de Jorge. Com efeito, a partir deste momento e ao longo de quase três capítulos, as suas reações tornam-se o foco quase exclusivo da nossa atenção. O narrador invade-lhe o íntimo e expõe os seus sentimentos através de psico-narração e monólogo narrativizado. É-nos permitido contemplar o conflito de impulsos gerado por genuíno afeto debatendo-se contra irreprimível ciúme. Jorge já não é a personagem algo esvaziada do início da narrativa. De resto, é como se ele e Luiza tivessem invertido papéis, se considerarmos que desde o regresso do marido ela havia procurado desesperadamente ocultar-lhe a sua ansiedade, sendo agora ele quem se vê forçado a disfarçar a dor sofrida em silêncio. Ao leitor atento não passa entretanto despercebida a ironia dramática resultante da discrepância entre a infelicidade de Jorge e a alegria da mulher sonhando com um futuro partilhado pelos dois.

Luiza mantém-se absorta na sua fantasia até gradualmente se aperceber da tensão de Jorge. Quando não pode deixar de notá-la, insiste em saber-lhe a causa. Jorge mostra a carta de Bazílio e o choque atinge-a mortalmente. Trata-se de um momento melodramático, desafiando a credibilidade do leitor que, no entanto, estará nesta circunstância mais vulnerável aos efeitos emotivos da cena do que predisposto a avaliar a sua verosimilhança. Graças a diversas estratégias narrativas em jogo desde o início, pode argumentar-se que

se chega a este ponto da leitura preparado para acreditar na morte de Luiza como evento previsível, dentro de um quadro de circunstâncias confirmadas e sublinhadas agora por esta última.

Por sua vez, Jorge, ao compreender que a sua revelação desencadeara a agonia da mulher, mostra instantâneo arrependimento:

Ele ajoelha-se ao pé da cama, e falando-lhe junto do rosto:

— Que tens tu? Não se fala mais em tal. Acabou-se. Não estejas doente. Juro-te, amo-te... Fosse o que fosse, não me importa. Não quero saber, não. [...]

Ela disse apenas com a voz sumida.

— Oh! Jorge! Jorge!

— Bem sei... Mas agora vais ser feliz outra vez... Dize, que sentes?

— Aqui — disse ela, e levava as mãos à cabeça. — Dói-me!

Ele ergueu-se para chamar Julião, mas ela reteve-o; atraiu-o; e devorando-o com os olhos onde a febre se acendia, adiantando o rosto, estendia-lhe os lábios. Ele deu-lhe um beijo inteiro, sincero, cheio de perdão. (428)

O absolvidor beijo de Jorge, tão intensamente solicitado e recebido por Luiza, vem a ser a última transação física entre ambos. O perdão chega porém tarde de mais. O marido acaba afinal como algoz, cumprindo sem querer a sentença por ele noutros tempos proferida (talvez ironicamente) de que uma esposa infiel deve morrer pela mão do cônjuge ultrajado. Embora os seus esforços desesperados para salvar Luiza contradigam a sua inicial postura, não lhe permitem reverter os efeitos do choque por ele mesmo precipitado. A morte de Luiza ocorre absolutamente contra a sua vontade — conferindo-lhe ainda maior pungência — e não se teria verificado sem a persistente ação desmoralizadora da criada Juliana; mas a intervenção de Jorge constitui de facto a sua causa imediata. Podemos, aliás, perguntar-nos quanto tempo teria durado a sua indulgência caso Luiza tivesse sobrevivido. Parece uma pergunta legítima dada a sua incapacidade de controlar o ciúme quando ainda não estava seguro da força física e psicológica de sua mulher para confrontar a infidelidade passada. E, todavia, a sinceridade do perdão e a profundidade do seu desgosto diante do leito de morte de Luiza são indisputáveis. O seu sofrimento toca-nos tanto que decerto nunca estivéramos tão perto desta per-

sonagem como agora, quando se tornou o figurativo assassino da mulher cujas dores por tanto tempo viemos acompanhando. Uma inferência plausível desta confluência de fatores seria que os efeitos retóricos desta passagem nos permitem ultrapassar a nossa avaliação moral, tanto da transgressão de Luiza quanto dos sentimentos possessivos de Jorge. Várias páginas descrevem em detalhe o sofrimento físico de um e a intolerável perturbação do outro. Qualquer que seja, porém, o nosso juízo de valor, deverá afetar pouco a intensidade do envolvimento emocional com estas duas personagens num momento tão crucial das suas vidas.²⁶

Enquanto contemplamos o estado quase comatoso de Luiza, somos de novo lembrados dos seus projetos de apenas alguns dias atrás — «iria estar duas semanas no campo para ganhar forças [...] queria ocupar-se muito da casa, viver recolhida» (420) — e, justamente quando acabamos de compreender que o seu destino está já selado, é a vez de Jorge evocar uma visão paralela de harmonia doméstica: «Iriam para o campo quando ela convalescesse, alugaria uma casinha: voltaria à noite no ônibus, e vê-la-ia de longe na estrada vindo ao seu encontro, com um vestido claro, na tarde suave» (431). Não lhe é porém concedido muito tempo para sonhar acordado. A brutal realidade surge emblematicamente na destruição de um elemento central da beleza de Luiza: o dr. Julião havia ordenado que fosse rapada a sua abundante cabeleira, a fim de se facilitar a ação das compressas frias destinadas a baixar-lhe a febre. Não obstante as óbvias razões clínicas, o leitor pode ser sensível ao simbolismo penitencial de uma tal medida.²⁷ Da perspectiva de Jorge estabelece-se uma psico-analogia associando o desfiguramento de Luiza à rutura da felicidade

²⁶ Citando Boris Tomachevski: «A relação emocional com o herói é determinada pela construção estética da obra e só nas formas primitivas essa relação coincide obrigatoriamente com o código tradicional da moral e de vida social» (265). Muito mais recentemente, Murray Smith exprime uma ideia semelhante de forma diferente: «Eu sugiro que “identificação” pode funcionar de variadas maneiras no que respeita a ideologia, tendo o potencial tanto para reforçar como para questionar as normas. Por consequência, nem sempre a “identificação” acomoda o espectador às normas prevalecentes, como é sugerido pelo modelo Brechtiniano» (10).

²⁷ Trata-se de uma cena que facilmente evoca a imagem de mulheres vítimas da Inquisição, da caça às bruxas, do Holocausto e da acusação de colaboradoras com os nazis, para citar apenas alguns exemplos. Por outro lado, a dimensão sacrificial do ato em si relaciona-se com as conotações eróticas do cabelo feminino. A componente erótica também se inscreve neste texto quando Jorge recorda as tranças de Luiza desmanchadas em noites de paixão.

conjugal: «parecia-lhe que grandes pedaços mutilados da sua felicidade caíam com aquelas lindas tranças destruídas às tesouradas» (432). Imagens da sua beleza passada surgem filtradas pelo seu olhar interior: «recordava certos penteados que ela usava, noites em que os seus cabelos se tinham desmanchado nas alegrias da paixão, tons que brilhavam à luz...» (432). Grita desesperadamente ao som metálico de cada tesourada: «Estão-me a matar a fogo lento! É de mais. Que ande depressa!» (432). Agoniza, experimentando a dor que ela já não tem forças para sentir; está sendo manifestamente morto por identificação emocional com a sua mulher — o que virtualmente induz a empatia do leitor com ambas as personagens. O ponto de vista de Jorge, o seu sentir, ignorados durante longas sequências da narrativa, são agora trazidos à boca de cena.

A mente de Luiza tornara-se-nos entretanto inacessível, desde o relance à carta de Bazílio. Embora a sua condição extrema seja suficientemente eloquente para dispensar quaisquer reflexões da sua parte, poderíamos mesmo assim argumentar que a visão exclusivamente externa que nos é oferecida de Luiza agonizante constitui mais uma instância da sua vitimização, na medida em que lhe são negados pensamentos, emoções e voz, ainda antes de ter cessado a sua existência física.²⁸

Por seu lado, o narrador é tocado pelo espetáculo da beleza evanescente: «Luiza morria: os seus braços tão bonitos, que ela costumava acariciar diante do espelho, estavam já paralisados, os seus olhos a que a paixão dera chamas e a voluptuosidade lágrimas, embaciaram-se como sob a camada ligeira de uma pulverização muito fina» (437). Note-se como nesta passagem o narcisismo e a sensualidade de Luiza, dois traços de carácter implicados na sua «queda», são evidenciados de maneira a potencializar certa distância crítica por parte do leitor. O próprio narrador, talvez mais do que nunca, parece dividido entre posturas em conflito. É-lhe aparentemente difícil escolher entre isentar Luiza

²⁸ Comparando, nesta circunstância particular, o caso de Luiza ao das suas congéneres, note-se como são minuciosamente registadas todas as impressões de Edna Pontellier nos momentos que precedem o seu presumível afogamento, enquanto as emoções de Luiza perecem muito antes do seu corpo. Por outro lado, enquanto Madame Bovary participa conscientemente na cerimónia da Extrema Unção, Luiza nem conta com a presença de um sacerdote: «Pra quê? ela nem ouve, nem compreende, nem sente» (434). O leitor pode ser tentado a equacionar a absoluta passividade durante a agonia com a sua passividade durante a vida.

de responsabilidade por uma vida condicionada por forças incontrolláveis, e censurá-la, pelo menos parcialmente, pelo que se espera seja percebido como falhas temperamentais e morais. Aos olhos dela são atribuídas voluptuosidade e paixão e aos braços o prazer de se acariciar a si própria, lembrando a cena em que Emma Bovary, também moribunda, é unvida pelo padre que tocando-lhe os olhos, as mãos e a boca, implora o perdão de Deus para os pecados cometidos pelas várias partes do seu corpo.

Não faltam, em contrapartida, pormenores e mecanismos destinados a obter a compaixão do leitor, como acontece por exemplo quando Jorge lhe segura cuidadosamente o rosto e a beija repetidamente nos lábios já frios. Enfatizando o sofrimento que o prostra e a sua identificação com Luiza, assistimos ao espetáculo do seu corpo desmaiado sendo retirado da câmara de morte antes do cadáver da esposa. O leitor terá necessariamente de ser perturbado pelo *pathos* que permeia a narrativa melodramática do fim de Luiza. É mesmo possível associarmos a imobilidade do corpo da jovem, perante uma audiência simpática, ao elaborado pesadelo de Luiza em que esta se via morta em «Honra e paixão», a peça de Ernestinho que desempenha uma função especular ao longo deste romance. Em ambas as situações uma heroína privada de qualquer agência é exposta à contemplação pública.

Ao contrário porém da protagonista feminina da peça de Ernestinho, o destino da personagem principal de *O primo Bazílio* não é suscetível de reescrita, visto o seu caso pretender justamente contradizer a ficção ultra-romântica, onde o adultério surgia por vezes desejável, para quem o cometia, e inconsequente para satisfação do público leitor ou das audiências teatrais. Como afirma Carlos Reis, de acordo com a teoria defendida pela geração portuguesa de intelectuais de 1870 de que à literatura cabia um papel de profilaxia social, era necessário moralizar através da morte de uma personagem «que o adultério por si só não havia destruído» (Reis 128). A narrativa exemplar da vida e morte de Luiza projeta pois uma inerente fatalidade. Em contraste com as suas congêneres Emma Bovary e Edna Pontellier, Luiza não se suicida; a morte é-lhe imposta por fatores externos, o que aliás não é de espantar numa personagem em cujo destino «não sombreia um ápice de necessidade interna» (Sérgio 74). A plausibilidade clínica de uma repentina «febre nervosa», tornada letal numa até então saudável jovem de vinte e cinco anos, tem sido posta em

causa por diversos críticos de *O primo Bazílio*. O meu principal argumento neste particular é que o tipo de verosimilhança de que tal doença é investida pode efetivamente advir em larga medida do modo como as emoções do leitor são engajadas no seu ato de composição da história de Luiza,²⁹ visto este leitor ser consistentemente exortado a antecipar e a temer a morte da heroína, a compadecer-se perante o sacrifício da sua vida, mas também a resignar-se à sua inevitabilidade.

Passemos ao caso de Emma Bovary, a mais célebre personagem criada por Flaubert. «Eles examinaram-lhe os vestidos, a roupa, o gabinete de toilette; e a sua existência, até aos mais íntimos recantos, foi como um cadáver que se autopsia, instalado ao comprido sob os olhares desses três homens» (369). Referindo-se ao inventário que precede a apreensão dos bens de Bovary após a declaração de bancarrota, este símile macabro parece fazer eco da própria forma como é narrada a morte de Emma, exposta aos nossos olhos como um corpo sobre a mesa de autópsia. De resto, o mesmo símile é também suscetível de recorrer na memória do leitor aquando da cena em que o cadáver de M^{me} Bovary é manipulado pelas mulheres que o vestem ou, antes disso, quando é velado por três homens que o contemplam.

Em simultâneo, enquanto esse corpo assim se oferece ao voyeurismo comum de personagens e leitores, vários fatores contribuem para uma eventual impressão de todos serem mantidos a comparável distância da atormentada mente da heroína. Não temos de facto acesso aos seus pensamentos nesta ocasião crucial. Somos informados de que após tomar arsénico ela fica «subitamente apaziguada, e quase na serenidade dum dever cumprido» (389); essa informação é porém comunicada com aparente impassibilidade e sem ulterior elaboração. O leitor, que tem vindo a acompanhar Emma nos seus desesperados esforços para se salvar da ruína, pode contudo relacionar-se momentaneamente com este ilusório alívio, sentido como única saída de uma situação sem retorno.

Depois disso, a única instância onde parece possível a plena identificação com a personagem é, ironicamente, quando esta se torna espec-

²⁹ Por «ato de composição da história» entendo eu o que Paul Ricœur designa por *mise en intrigue* (traduzido em inglês por «act of plotting»).

tadora de si mesma, aguardando conosco os efeitos do arsénico. O narrador aproxima-nos dela por intermédio de psico-narração, reforçada por monólogo citado: «Ela espiava-se com curiosidade para discernir se sofria ou não. Não! Nada ainda!» (390). Entretanto, Emma vai sustentando uma das suas últimas ilusões, em que nos é possível participar graças ao seu monólogo interior: «Ah! É bem pouca coisa a morte! Pensava ela: vou adormecer e tudo terá acabado» (390). Esse pensamento é todavia imediatamente contradito pela náusea repentina que dá início à sua assustadora agonia.

A partir desse momento, a onisciência narrativa cede lugar a suposições introduzidas por «como se» e outras expressões dubitativas como «ela pareceu» ou «ela parecia». Uma significativa exceção é a passagem em que, mais uma vez a atenção do leitor é focalizada na tendência de Emma para o auto-engano (um dos traços de caráter que porventura mais contribui para a distância crítica do leitor em relação a esta personagem). Nesta instância, ela consegue persuadir-se de estar enfim completamente serena e liberta de todas as fraquezas humanas. Será então a filha, Berthe, a lembrar-nos de novo, embora indiretamente, «os seus adultérios, e as suas calamidades» (393), quando a mãe a manda chamar. A presença da pequenita à sua cabeceira não só não lhe traz conforto como acentua o abismo que as separa. Como fazendo eco das palavras do Capuchinho Vermelho diante do lobo mau disfarçado de avó acamada, Berthe exclama: «Oh! Como os teus olhos são grandes, mamã! ... tenho medo» (393). A componente iconográfica deste episódio reforça o nosso papel de meros espectadores; em vez de participarmos em emoções não examinadas — como seria o caso perante um texto mais sentimentalizado — somos mantidos a calculada distância.

Outra passagem que poderíamos classificar de iconográfica ou, melhor dito, outro instantâneo da cena do leito de morte caracterizável como «pictórico tornado dramático e dramático tornado pictórico» (Cook 123), tem lugar quando a heroína, já no limite das suas forças, recebe a Extrema Unção. Depara-se-nos um quadro vivo composto por Charles, «pálido como uma estátua; os olhos vermelhos como tições», e por sua mulher moribunda que momentaneamente reencontrou «um apaziguamento extraordinário». A focalização é externa, os pensamentos e emoções de Emma podem apenas inferir-

-se dos seus gestos: «Ela voltou a cara lentamente, e pareceu transportada de alegria [...] reencontrando [...] a voluptuosidade perdida dos seus primeiros transportes místicos, com visões de beatitude eterna que começavam» (399). Especulando sobre o que provavelmente ela sente, em vez de recorrer à omnisciência, o narrador guarda reservas em relação à consciência narrada. A alusão aos primeiros rasgos místicos de Emma, lembrando ao leitor as ilusões religiosas da personagem na sua adolescência, seria já suficiente para gerar afastamento, mas o narrador prossegue descrevendo o modo como ela beija o crucifixo oferecido ao seus lábios: «esticou o pescoço como alguém que tem sede, e, colando os lábios ao corpo de Homem-Deus, depositou nele com toda a sua força expirante o maior beijo de amor que jamais dera» (399). O erotismo latente nesta cena é implicitamente associado à sua antiga «languidez mística» (95), quando «as comparações de noivo, de esposo, de amante celeste e de casamento eterno que se repetem nos sermões lhe erguiam no fundo da alma inesperadas doçuras» (95).

O beijo apaixonado precede os Últimos Ritos. O Padre Bournisien

mergulhou o polegar direito no óleo e começou as unções: primeiro nos olhos, que tanto haviam cobiçado todas as sumptuosidades terrestres; depois sobre as narinas, gulosas das brisas suaves e dos odores amorosos; depois na boca que se abria para a mentira, que gera de orgulho, e gritara na luxúria; depois nas mãos que se deleitavam nos contactos suaves; e enfim sobre a ponta dos pés, outrora tão céleres, quando ela corria a satisfazer os seus desejos, e que agora já não caminhavam. (399)

Justifica-se esta longa citação pela importância de expor as detalhadas especificações que são da responsabilidade do narrador, uma vez que na sua forma não ficcional o sacramento da Extrema Unção se limita ao pronunciamento do perdão de Deus para quaisquer faltas e pecados. Usando o ritual da unção como meio de evocar a sensualidade de Emma Bovary, o narrador imita de certa maneira a tendência da sua personagem para equacionar erotismo e religião e, talvez mais significativamente ainda, traz de novo à memória judicativa do leitor as transgressões de Madame Bovary, cujo passado é exposto ao nosso olhar como se dum segundo cadáver se tratasse.

Após essa cerimónia, a agonia de Emma atinge a mais elevada dramaticidade. Mas, antes do paroxismo final, há ainda um golpe de teatro a merecer análise. A súbita intrusão de uma cantiga brejeira de cego e o seu efeito na mulher agonizante têm um assinalável carácter histriónico, constituindo talvez o clímax da espetacular encenação da morte de Emma. Não repetirei os argumentos dos muitos críticos que se têm pronunciado sobre este episódio. Limito-me a chamar a atenção para o facto de o aparecimento dum cego provocar na moribunda a sua última gargalhada, «um riso atroz, frenético, desesperado» (401) que, não obstante a tripla adjetivação, o narrador se abstém de explicar. Como já foi apontado, Emma morre literalmente a rir, «mas é ela que ri, não somos nós os leitores [...] ela ri completamente sozinha» (Caldwell 58).

Obviamente que muitas vias aqui se abrem à especulação. Somos convidados a participar, preenchendo um vazio narrativo. A minha hipótese é a de que, de forma metafórica e sarcástica, a intervenção do cego permite à heroína uma epifania no preciso momento em que exala o último suspiro. O seu riso rabelaisiano seria nesse caso o efeito de ter ela escutado a letra da canção do cego e, nela inspirada, ter estabelecido um paralelo entre a sua própria demanda de um sentido para a existência e os seus sonhos alimentados até certo ponto por circunstâncias favoráveis.

O calor dum belo dia
Faz a rapariguinha sonhar com o amor
Para juntar diligentemente
As espigas que a foice ceifara
Na vala que as dá
A rapariguinha vai se inclinando
O vento soprava bem forte nesse dia
E o saio te curto voou! (401)

Segundo a leitura que proponho, esta seria uma muito condensada caricatura da vida da própria Emma Bovary, que no seu leito de morte teria realizado, com a involuntária assistência de um cego, como os seus esforços para colher os frutos da vida haviam redundado em auto-destruição (a morte simbolizada pela foice e pela vala que espera o caixão), vulnerabilidade e ridi-

culo. A sua tardia autognose permitir-lhe-ia cobrir, no final, a distância que até então a separara do narrador, a quem agora se reúne no juízo relativo às suas anteriores aspirações mas, mais largamente, na acerba ironia global que atravessa todo o romance. Ressalve-se contudo a impossibilidade de melhor substanciar esta leitura, dada a falta de quaisquer outras pistas que a legitimem.

Em todo o caso, escolhendo obliterar-se num momento de tamanha pungência, optando por não partilhar a sua perspectiva sobre o que pensa e sente a personagem, o narrador simultaneamente nos relega também para o papel de meros observadores, se bem que horrorizados.

E não faltam horrores para observar. A própria Emma parece extremamente transtornada quando vê refletida no espelho a sua imagem, durante um breve instante de melhoras, após ter recebido os Últimos Sacramentos. Apesar de lhe ser então negado acesso direto à sua mente, o leitor não pode deixar de relacionar com sofrimento as suas «grossas lágrimas» (400) ou o seu desesperado suspiro. Recordando o rosto «azulado» (391) e o corpo «coberto de manchas castanhas» (394), teremos já composto uma imagem da irreversivelmente perdida beleza de Emma Bovary. Mesmo assim, não somos poupados a mais pormenores macabros da sua desfiguração: «a língua toda [...] fora da boca; os olhos, rolando, empaldeciam como dois globos duma lâmpada que se extingue [...] a assustadora aceleração das costelas, sacudidas por um sopro furioso» (400).

Como se fosse uma das testemunhas presentes à cabeceira de Emma, o leitor vai acompanhando o crescendo dos estertores da agonia, aguardando o clímax, quando a inesperada cantiga do cego vem interromper a concentração de todos. A própria Emma, atónita, ergue-se como «um cadáver que alguém galvaniza» (401) — o *símile* grotesco dificilmente passará despercebido — e a sua respiração acelerada dá lugar a uma gargalhada rouca. Só então, finalmente, chega a morte com fulminante força: «uma convulsão abateu-a sobre o colchão. Todos se aproximaram. Ela já não existia» (401). Seria de esperar que tão definitiva frase pusesse termo aos detalhes mórbidos; porém o cadáver de Emma será uma vez mais exposto à contemplação do leitor quando, à noite, Charles abre as cortinas do leito: «O canto da boca, que continuava aberto, fazia como um buraco negro ao fundo do seu rosto [...] e os olhos começavam a desaparecer numa palidez viscosa [...] como se aranhas lhes tivessem pas-

sado por cima» (404). Mais tarde, quando Madame Bovary está sendo vestida para o caixão «uma onda de líquidos negros saiu-lhe, como um vômito, da boca» (406). Oferecendo documentada evidência dos horrores de um suicídio por envenenamento, este relato minucioso e arrepiante parece destinado a inspirar repulsa.

Em suma, a narrativa das últimas horas de Emma está imbuída do mesmo poder corrosivo que permeia o romance na sua totalidade, servindo, entre outros, o propósito de desvelar as ilusões desta heroína flaubertiana. Mais especificamente, deparamo-nos com um discurso narrativo que sublinha a tragicamente irônica situação de uma mulher, sempre cega à escondida «fealdade muda das coisas mortas» (62), que acaba os seus dias medonhamente, em marcado contraste com as etéreas idealizações das personagens românticas, definhando lânguidas perante o olhar dela, maravilhado. No pano de fundo das belas visões sonhadoras de Emma, a sua auto-infligida morte, enquanto «ampla tematização da fealdade das criaturas» (Warning e Morton 277), revela-se tão desencantada como fora a sua vida. Desprovido de qualquer esperança de transcendência redentora, o suicídio não assume valor penitencial nem poder restaurador das normas sociais. Parece antes destinado a engajar a participação do leitor em termos de reflexão crítica. Uma identificação simpática sem reservas poderia limitar-nos a capacidade de apreender o grau de auto-destruição inerente ao comportamento da heroína. Daí, porventura, a opção narratorial pelo que Jauss designou por «forma irônica de identificação frustrada» (310).

Não podemos, nesta cena final, chorar francamente com Charles, nem rir com a sua mulher moribunda. Produto de uma dupla perspectiva — como tudo o mais neste romance — Emma Bovary é simultaneamente *figural*, enquanto análogo ficcional de uma criatura humana, e *medium*, enquanto alegoria da desintegração do eu. O que a sua vida e morte ilustram é o colapso do eu, representado pela sua incapacidade de distinguir (nas mais cruciais circunstâncias) aparências de substância, linguagem do seu referente, ficção de realidade. O narrador recorre conjuntamente ao pathos e à ironia para contar a sua história. «Baseia o *pathos* na reflexão e, precisamente por isso, pode exagerá-lo. A dor, contudo, permanece assim essencialmente a dor de outros. O leitor sabe estar ele próprio imune a ela. Até o exagerado sofrimento per-

manece para ele um espetáculo em que não está envolvido» (Warning e Morton 282).³⁰

A concluir, deve lembrar-se que a referida imunidade nunca é absoluta. Aliás, como afirma Murray Smith a propósito de qualquer tipo de texto ficcional, não existe uma situação narrativa em que se obtenha uma «relação singular e imutável entre espectador e personagem» (Smith 3). O último episódio da vida de Emma Bovary não constitui exceção. Por conseguinte, ainda que a participação do leitor possa principalmente ser de observador crítico, a sua proximidade e distância da heroína variam constantemente e, sobretudo, não o deixam nunca completamente indiferente. Por outro lado, o enfoque narrativo na teatralidade da cena de morte — enfatizando certos gestos, palavras ocas e pormenores horrendos — tenderá a dirigir a sua atenção mais para a forma ritualística do que para o conteúdo dos acontecimentos, até certo ponto removendo-o dos incidentes narrados.

Vale a pena assinalar, neste contexto, que nem *O primo Bazílio* nem *The Awakening* contêm quaisquer referências ao ritual da Extrema Unção. No caso do romance queirosiano, dir-se-ia que essa falta permite maior concentração na protagonista e no seu devastado marido. No texto de Kate Chopin, por sua vez, a ausência de luto (e até de um cadáver) facilita o redirecionamento da nossa atenção para uma certa forma de renascimento, tema esse claramente implícito na conclusão da história. Uma outra ausência, decerto mais significativa, nestes dois romances, é a de qualquer antagonismo irónico em relação à heroína expirante — ao contrário do que acontece em *Madame Bovary* onde, ocasionalmente, a dissonância narrativa pode contribuir para uma percepção da aterradora agonia de Emma mais como encenação e punição do que como evento em que possamos tomar empateticamente parte.

Edna Pontellier, protagonista de *The Awakening*, suicida-se. Tal evento é contudo narrado numa forma que gera dúvidas sobre a sua ocorrência. Vários são os críticos inclinados a ver a sua morte como mero acidente, simples resultado do descuido de uma mulher nadando com inconsciente ousadia no

³⁰ Na sequência da passagem aqui citada os autores referem também a «intensificação do patético» na narrativa do colapso do eu, acrescentando que neste aspeto Flaubert tem toda a razão ao afirmar que a sua ironia não só não reduz como intensifica o *pathos*.

Golfo do México. Outros deixam em aberto a possibilidade de sobrevivência de Edna Pontellier. Para aqueles de nós que não questionam o seu afogamento deliberado, o final do romance levanta outra pergunta importante: em que medida o auto-infligido aniquilamento da personagem pode ser visto como rendição final ou, contrariamente, como saída triunfal de uma existência pouco gratificante? A falta de consenso crítico sobre estas questões é por si mesma intrigante. Será curioso notar como uma narrativa de propósito manifestamente realista não atinge fechamento satisfatório, em vez disso, permitindo a configuração de finais distintos, mutuamente exclusivos e igualmente plausíveis. Que uma tal ambiguidade possa interferir no *act of plotting* do desaparecimento de Edna deve assumir significação especial. O seu particular impacto no engajamento emotivo do leitor nesta cena constitui o motivo central da análise que se segue.

O uso do mar como símbolo recorrente no romance constitui perfeita ilustração do tipo de estratégia narrativa que gera ambiguidade, tanto em termos hermenêuticos quanto de construção da resposta afetiva do leitor à personagem de Edna Pontellier. É particularmente interessante o facto de acharmos no capítulo final ecos de frases presentes pela primeira vez no começo da narrativa. Em todas as ocorrências do mar, ele aparece imbuído de um valor expressivo dramaticamente enfatizado por repetição e prosopopeia: «A voz do mar é sedutora, nunca cessando, suspirando, clamando, murmurando, convidando a alma a vaguear em abismos de solidão» (cap. VI, 17; Cap. XXXIX, 151-52); «o toque do mar é sensual, envolvendo o corpo no seu apertado e suave abraço» (cap. V, 17; cap. XXXIX, 152). A sedução efetua-se por intermédio dos sentidos; à voz encantatória do mar alia-se o seu «toque sensual». Mas à sedução justapõem-se perigos. «Abismos de solidão» esperam Edna no largo oceano. Ela sabe-o e por isso recorda o terror, que em tempos a tinha tomado, «de não ser capaz de regressar à costa» (152). No entanto, prossegue. Porque no mar encontra a força que nunca suspeitara possuir. Sentira-a pela primeira vez quando um dia se achara capaz de nadar sozinha «como se algum poder de significativa importância lhe tivesse dado o controlo do funcionamento do seu corpo e da sua alma [...] ela queria nadar para longe, para onde mulher alguma nadara antes» (36). Mas fora igualmente durante essa mesma experiência que ela tivera o seu primeiro «encontro com a morte» (37). Encontro

imaginário esse, já que o autêntico só aconteceria muito mais tarde e por sua própria vontade e iniciativa.

Neste romance o mar surge pois associado, simultaneamente, com começo e fim, nascimento ou renascimento, e morte. Edna sente-se «como uma criatura recém-nascida» (152), no preciso momento em que se prepara para entrar na água e nadar até ser vencida pela exaustão. A sua morte aparece-nos pois sob um desconcertante véu de ambiguidade. Não é retratada como tragédia nem como motivo de júbilo. Dá lugar a imagens, alternativas ou concorrentes, de um ato de resistência desesperada, e de auto-libertação, mas também de auto-destruição e egocentrismo, por deixar sem mãe duas crianças pequenas e por colocar um indivíduo em conflito com o universo circundante. O narrador dá-nos a opção de um ou de outro ponto de vista, mas também sugere tacitamente que a escolha de qualquer perspectiva exclusiva pode conduzir a uma interpretação parcialmente falseada. Em todo o caso, somos definitivamente incitados a desempenhar a nossa parte no *act of plotting*, elaborando conjecturas e investindo nelas as nossas próprias emoções.

Em contraste com as indignidades e o patético horror que acompanham as mortes de Luiza e Emma Bovary, temos a visão de uma mulher morrendo extasiada pela beleza que a rodeia. Contrariamente a uma voz narrativa distanciada pela condescendência, pela piedade, ou pela ironia pessimista, lidamos agora com um narrador rendido aos pensamentos e emoções da protagonista, reportando-os numa encantatória linguagem poética destinada a cativar o leitor. Por oposição ao que se passa em *Madame Bovary*, o suicídio de Edna não é um último recurso perante circunstâncias extremas, nem envolve qualquer elemento punitivo, como parece particularmente acontecer com a morte de Luiza em *O primo Bazílio*. Edna conscientemente escolhe a morte como solução para o seu dilema pessoal. Mas trata-se de uma solução que de modo algum se presta a ser construída como meio de expiação de culpas, seja ela auto-infligida ou imposta por terceiros.

Acima de tudo, a morte de Edna é um suicídio que não deixa rasto. Ao ponto de se poder discutir se de facto ocorreu. Não há lugar a exéquias, luto ou lamentação de parentes e amigos. Não há alusões fúnebres, nem epitáfios de qualquer espécie, tão pouco assistimos sequer ao desaparecimento do corpo, que continua nadando para longe até, presumivelmente, perder a força

para regressar à praia. O afogamento constitui um hiato narrativo, proporcionando ao leitor formas diversas de ideação e idealização, absolutamente impossíveis no caso das mortes de Luiza e Emma, cujos relatos minuciosos as tornam acontecimentos medonhos. Na enfática ausência de detalhes mórbidos relacionados com dor e falecimento, achamos em seu lugar uma subtil nota de otimismo, instilando-nos no espírito uma certa esperança, talvez projetada no futuro, mas já presente na vivacidade da frase que fecha a narrativa: «Havia o zumbido das abelhas, e o almiscarado odor dos cravos enchia o ar» (137). Como se o afogamento de Edna, figurado como renovação ou renascimento, pudesse evocar a imagem de futuras gerações de mulheres com acesso a meios de auto-realização ainda vedados a Edna e às suas contemporâneas.

Esta leitura da última sequência narrativa de *The Awakening*, atenta à reconstituição das emoções imbricadas no tecido narrativo, sugere uma resposta afetiva do leitor mais matizada do que as inspiradas pelas heroínas de Eça e de Flaubert na sua hora final. Na verdade, como já foi apontado, «o suicídio de Edna é comparável a esse misterioso quadro [As meninas, de Vellázquez]. Podemos ver-nos a nós próprios refletidos nele, ou outra coisa inteiramente diferente» (Treu 34).

Tendo escolhido comparar ficções narrativas com algumas conspícuas semelhanças em termos da história de vida das suas personagens principais, e não menos conspícuas diferenças nas suas mortes, em termos das emoções que inspiram, considero relevante estabelecer potenciais nexos entre as respostas afetivas do leitor, acima analisadas, e os valores éticos que os textos em causa veiculam, tomando como pressuposto que a nossa relação emocional com as personagens literárias é parcialmente influenciada pela estrutura moral das obras em que se integram. Recorrendo ao conceito de *co-text*, definido por Murray Smith como «conjunto de valores e crenças que formam o pano de fundo dos eventos da narrativa — o contexto dentro do texto» (188), examinemos brevemente as sequências narrativas atrás analisadas à luz de alguns dos valores ideológicos que as norteiam.³¹

³¹ Recorde-se, a propósito, o que foi já assinalado sobre a potencial coincidência do engajamento emocional do leitor com um determinado código moral. Como se mencionou antes, a «identificação» afetiva do leitor pode funcionar de variadas maneiras em relação às ideologias que o texto comunica, mas o que importa neste momento enfatizar é a existên-

Retomando a história de Luiza de Brito, recorde-se que se insere num projeto de utilização da arte como adjuvante na reforma de costumes. Um dos objetivos de *O primo Bazílio* fora chamar a atenção do público leitor para a fácil vitimização de mulheres da condição social de Luiza, jovens ociosas e deficientemente educadas em termos morais e intelectuais. Não se trata de inspirar hostilidade contra Luiza, mas aversão por quem manipula a sua fraqueza, compaixão pelo sofrimento que lhe provocam, e medo de se cair em qualquer circunstância remotamente comparável. A sua vida e morte devem assumir uma função exemplar e as emoções que incitam deverão adequar-se a esse propósito.

Em contrapartida, no romance de Flaubert o adultério não pode ser equacionado com os males sociais que a arte realista deveria expor. Se o adultério é um tema significativo em *Madame Bovary* é-o, nos termos definidos por Bill Overton, enquanto «veículo de uma crítica corrosivamente cética [...] de toda uma gama de instituições e comportamentos humanos, incluindo as formas como são percebidos e compreendidos, mesmo a própria linguagem» (95). Lembre-se, de novo, como Emma Bovary acaba reencontrando no adultério as platitudes do casamento, confirmando a opinião de outro crítico para quem «o adultério aqui é [...] tão monotonamente opressivo como tudo o resto, nada é melhor, nem menos medíocre» (Heath 82). No *co-text* de *Madame Bovary* quase todos os opostos se cancelam reciprocamente, incluindo as estéticas romântica e realista enquanto meios de representar com um mínimo de rigor a complexidade humana. O mesmo podendo dizer-se sobre a ironia e o *pathos* que entre si se relativizam, impedindo o leitor tanto de completamente se distanciar da heroína quanto de empatizar com ela de forma satisfatória — sendo a cena da morte, como se viu, perfeitamente emblemática nesse aspeto.

The Awakening, o mais recente dos três romances, expressa preocupações mais modernas, nomeadamente o questionamento do papel subordinado da mulher numa estrutura patriarcal. A deliberada ausência de definitiva clarificação ideológica, particularmente em relação ao suicídio da heroína e aos seus contraditórios impulsos, tem suscitado leituras variadas e controversas.

cia de nexos significativos entre uma componente emocional e outra de ordem cognitiva/judicativa.

Os motivos do suicídio de Edna Pontellier podem parecer algo vagos, e o seu afogamento tem sido caracterizado como incongruente ou mesmo implausível. Posturas ambivalentes têm causado, tanto ainda em vida de Chopin como nos nossos dias, antagonismo em alguns e aprovação simpatética noutros. No entanto, a cuidadosa consideração dos vários mecanismos narrativos que enfatizam os dilemas em que a principal personagem feminina se debate no seu específico contexto cultural é perfeitamente suscetível de encorajar uma reflexão engajada por intermédio da racionalização das nossas emoções, em vez de suscitar sentimentos claramente definitivos de medo, piedade ou antagonismo. Não sendo uma narrativa exemplar como a queirosiana, nem carecendo de centro moral por pôr em causa as ideologias do seu tempo sem oferecer alternativa como *Madame Bovary*, o livro de Kate Chopin abre mais vias à especulação ao apresentar uma protagonista complexa, ostentando uma atitude exploratória do mundo em que se insere.

Verdades instintivas e «mentiras cultivadas» em *Tess of the d'Urbervilles*

Os homens manufaturaram uma moralidade artificial, tornaram pecado coisas que são tão limpas em si mesmas como o acasalar dos [...] pássaros [...]; esmagaram a natureza, roubaram-lhe a beleza e o sentido, e estabeleceram verdades e mentiras cultivadas.

— George Egerton

Em Janeiro de 1894 Thomas Hardy copiou a passagem acima transcrita da obra do seu contemporâneo George Egerton (Ingham, 88).³² Retomo-a aqui em epígrafe não apenas pelo interesse que aparentemente suscitou em Hardy mas, sobretudo, por me parecer sugerir um importante significado virtualmente implícito na vida e morte da heroína do seu romance *Tess of the d'Urbervilles: A Pure Woman*.

A reflexão sobre um conjunto de valores morais referentes à sexualidade feminina é uma componente de peso nesta obra de Thomas Hardy, como de resto o seu subtítulo judicativo logo deixa entrever. A dicotomia natureza/sociedade ou, por outras palavras, instintos naturais ou puros versus convenções artificiais, inscreve-se como enquadramento ideológico de uma narrativa cuja personagem central é vitimada por normas sociais que a constroem e acabam destruindo.

Com efeito, o narrador onisciente da história dessa mulher não se poupa a esforços em sua ardente defesa, expondo a deficiente moralidade duma sociedade tornada responsável pela sua tragédia. Tess personifica a «mulher perdida» e, ao mesmo tempo, o veículo ideal para a denúncia de valores que se opõem a uma natureza privada de «beleza e sentido», nas palavras de Egerton, e que têm alimentado «lascívia e hipocrisia, em nome de Deus, transformando mulheres “perdidas” em prostitutas» (Henriques, 231). Identificada com uma natureza impoluta, Tess funciona mesmo como sua alegoria, incarnando o seu esmagamento por «mentiras cultivadas», para de novo recorrermos à ima-

³² Tradução minha. Todas as traduções, tanto de passagens do romance de T. Hardy quanto dos estudos críticos citados, são da minha responsabilidade.

gística de Egerton. Quanto aos dois homens que são a causa imediata da sua perdição, poderá dizer-se que representam a lei social arbitrária de que eles próprios se tornam também vítimas.

O texto revela-se, porém, mais complexo do que essas premissas decorrentes do pensamento Rousseauano fariam prever. Nele, a defesa de Tess sofre alguns aparentes desvios lógicos e cai em contradições que, ao longo de gerações, têm feito correr muita tinta crítica. Um dos principais objetivos do comentário subsequente prende-se justamente com o registo de algumas dessas contradições, a fim de tanto quanto possível se clarificar sejam as razões principais por que *Tess of the d'Urbervilles* foi contemporaneamente considerado um desafio à moral vitoriana, sejam os motivos por que ainda hoje esse romance constitui objeto de controvérsia para alguns dos críticos mais particularmente interessados em questões de género e no estudo de contextos literários e históricos específicos.

Entre estes últimos contam-se os que acusam Thomas Hardy de sexista, reduzindo-o às generalizações que fez sobre a «natureza feminina», e os que o consideram feminista *avant la lettre*. Ora, se é incontestável que a sua obra (e não apenas o romance aqui em análise) contem um desafio à validade de certos estereótipos misóginos, incluindo o conceito de *fallen woman*, bem como um apelo à reposição da justiça nesse domínio, a verdade é que Hardy não consegue subtrair-se ele próprio a uma perceção do sexo feminino como sendo, por definição ou por inerência, sujeito a expectativas morais distintas das aplicáveis ao sexo masculino. Nessa medida, também o seu julgamento de Tess se vê comprometido na antinomia lei natural/lei social que ele mesmo pretende denunciar, e a perceção revelada por Hardy da sua protagonista feminina pode ser lida como eivada de uma certa angústia geradora de ambiguidades.

É fundamentalmente sobre as manifestações dessa ambivalência da voz enunciativa neste romance que pretendo doravante debruçar-me, tendo em conta a aparente dificuldade por parte de Hardy de renunciar por completo a um critério de classificação moral onde a castidade feminina ocupa papel preponderante, daí resultando a desvalorização da sexualidade da sua heroína como forma de afirmação da probidade do seu carácter. Dito de outra maneira, as reivindicações até certo ponto feministas de Thomas Hardy acabam sendo

limitadas pelo que George Egerton teria podido qualificar de «cavaleiresca devoção conservadora a um ideal feminino» (Egerton 16)³³ — «devoção» essa que se traduz numa Tess tão espiritualizada quanto possível, apesar da frequente celebração do seu corpo, e cujo desejo sexual só pode existir enquanto imperfeição trágica.³⁴

Críticos contemporâneos do autor, como aliás outros nos nossos dias, viram em Tess ou exclusivamente a vítima passiva dos dois homens na sua vida, Alec e Angel, ou uma mulher assertiva e responsável pelo seu destino. Na verdade, esta segunda imagem de Tess transparece apenas em raras passagens da narrativa. E, no que concerne a sua vitimização, deve acrescentar-se que não ocorre só às mãos dos seus amantes, mas também como consequência das várias formas de preconceito contra as quais ela, inconsciente e ingloriamente, luta. De novo cabe lembrar ainda os limites impostos a esta personagem pelos estereótipos e convencionais juízos de valor a que o seu criador foi incapaz de escapar, uma vez que, preso na armadilha do seu neo-platonismo romântico, não pôde oferecer uma defesa coerente do direito dela ao prazer ou, para utilizar as suas próprias palavras, o direito a satisfazer «o apetite de prazer que invade toda a criação» e jamais deveria ser «controlado por vagas lucubrações relativas à norma social» (258)³⁵.

³³ George Egerton considera que «a incompreensão dos homens, a sua cavaleiresca devoção conservadora a um ideal feminino, cegam-nos [...] perante problemas de natureza complexa» (16-22).

T. Hardy associara-se a outros escritores, tais como Egerton, contra o que entendiam como «a ficção da sexualidade» e a mulher perfeita ou a «boneca fabricada» na literatura do seu tempo. Parece, no entanto, que na opinião de Hardy, Egerton e outros haviam ido longe de mais. Pelo menos, é essa a conclusão que se pode eventualmente inferir do comentário que Hardy escreveu nas margens do seu exemplar de *Keynotes and Discords*: «se as mulheres reais fossem tão indomesticadas e apaixonadas e tão diferentes do conceito ideal que os homens têm delas, como pretende Egerton, seria pouco surpreendente que o casamento fosse uma instituição falhada» (Wright, 8).

³⁴ T. R. Wright interpreta a dimensão erótica da ficção (e da vida) em Thomas Hardy «como ilustrando processos básicos de percepção humana e de auto-entendimento, em condições sociais específicas» (3).

Um outro estudo interessante, e particularmente sobre *Tess of the d'Urbervilles*, é o de Ellen Rooney que se ocupa de questões como a configuração da sexualidade enquanto fardo intolerável para Tess, e enquanto «esfera social do poder masculino na qual o sexo forçado é paradigmático».

³⁵ Todas as citações do romance são extraídas da edição referida na bibliografia.

Hardy, à semelhança de tantos romancistas do seu tempo, não encontrou afinal senão a morte como única solução possível para os dilemas da sua protagonista feminina, encenando uma vez mais a clássica associação Eros/Thanatos. Quando lhe perguntaram por que motivo não permitira a sobrevivência de Tess junto de Angel após o regresso deste, a resposta do escritor eloquentemente desvela o relativo conservadorismo das suas próprias convicções projetadas na figura de Angel: «Um homem hiper-sensível como Angel Clare não poderia ter sido feliz com ela [...] perdoou-lhe o seu maior pecado quando não podia perdoar o menor, sentindo talvez que pelo seu ato desesperado ela obtivera alguma reparação. [...] Ela fez exatamente o que eu penso que alguém da sua índole teria feito na vida real» (Jekel, 173). Dir-se-ia que na mente do escritor a queda e a apoteose da sua criatura são praticamente contíguas, como o são a admiração, o carinho e a condenação que ela lhe inspira.

Entre 1889 — data em que esta obra (à época ainda a meio) sofreu três sucessivas rejeições dos editores a quem T. Hardy se dirigiu — e o ano de 1912, teve lugar uma longa evolução do texto que incluiu deslocamentos significativos da ênfase colocada em determinados aspetos.³⁶ Tais alterações (sentidas pelo autor como inoportuna imposição decorrente das condições contemporâneas de publicação serielizada³⁷) estiveram na origem de grande número de inconsistências e de justaposição de critérios diferenciados, como demonstraram Bernard J. Paris, Penny Boumelha e Patricia Ingham, entre outros.³⁸

Não são, todavia, as contradições atribuíveis às revisões impostas ao escritor que importa aqui realçar, mas antes as potencialmente imputáveis à estrutura mental e emocional que a narrativa permite entrever no tratamento de questões de sexualidade e moralidade. Designadamente, entrecruzam-se neste romance conceitos contraditórios de Natureza e de género, que geram conflitos decorrentes de alguma inconsistência ideológica e emotiva face à

³⁶ J.T. Laird (1975) e Patricia Ingham (1990) apresentam-nos uma boa síntese da evolução do romance desde a sua versão manuscrita até à edição de 1912.

³⁷ Em «Candour in English Fiction», um simpósio de 1890 sobre a questão da censura, T. Hardy protestou contra o que considerava uma forma de tirania (Ingham 78).

³⁸ Veja-se, além da obra citada de Ingham, o livro de Penny Boumelha e o ensaio de Bernard J. Paris referenciados na bibliografia.

moralidade vigente, aparentemente subvertida, embora algumas das suas normas, pretensamente contestadas em teoria, sejam afinal na prática aceites como respeitáveis.

Disso resulta a percepção que o leitor poderá ter da divergência entre intenções frequentemente invocadas pela voz narrativa e a visão do mundo ou, em particular, dos papéis femininos e masculinos, que essa voz acaba de facto traindo. Ao dar-se conta de tal contradição esse leitor irá elaborando o discurso do não dito, mas implícito em «certos “sintomáticos” pontos de ambiguidade, evasão ou ênfase excessiva, os quais nós os leitores somos capazes de “escrever” [investindo nisso emoções nossas, acrescento eu] mesmo se o próprio romance não o faz» (Eagleton 178).³⁹

Antes, porém, de entrarmos por essa via de preenchimento dos «vazios» relativos à problemática aqui em foco, convém estabelecer claramente os parâmetros que sem ambiguidades conduzem no romance a apologia de Tess, ou seja, o projeto ideológico que consiste na sua defesa teoricamente objetiva ou desapaixonada. Nesse projeto figuram Alec e Angel como incontornáveis agentes da sua destruição, o primeiro incarnando a exploração sexual baseada no poder físico e económico-social do género masculino numa sociedade assumidamente patriarcal, o segundo, não menos inquinado por valores patriarcais, representando a idealização do género feminino levada ao ponto extremo de eliminar *a priori* a sua realidade concreta. Posse sexual e idealização erótica surgem pois construídas como equiparáveis e complementares formas de opressão, respetivamente personificadas por Alec d’Urberville e Angel Clare. Observemos então os comportamentos de cada um.

Alec serve-se de todos os meios ao seu alcance para obter os favores sexuais de Tess, que por fim alcança por intermédio de artimanhas e do uso da força no decurso de um episódio só narrado retrospectivamente (e em versões contraditórias) após a sua mais visível consequência, o nascimento dum filho ilegítimo. Antes deste último acontecimento, contudo, ou, mais precisamente, decorridas apenas algumas semanas (cujo número é deliberadamente

³⁹ Eagleton não se refere a Tess of the d’Urberville mas ao papel do leitor, no ato de leitura dos romances em geral. Todavia, a formulação por ele usada neste ponto adequa-se perfeitamente ao que eu pretendo exprimir nesta circunstância específica.

omitido) após a conversão de Tess em «já não donzela», esta abandona Alec recusando ser a sua «criatura». A gravidez, tal como o nascimento e morte da criança, só virão a ser revelados ao pai vários anos mais tarde quando o casal se reencontra e Tess volta, por razões de natureza vária, a ser amante de Alec d'Urberville. Em ambas as circunstâncias da «queda» da jovem, o sedutor tenta assumir o papel de vítima. Da primeira vez lamenta-se repetidamente: «Durante quase três meses mortais brincaste tu com os meus sentimentos, iludiste-me e desprezaste-me; e eu não vou permitir mais isso!» (90). Na segunda, tendo-se entretanto tornado pastor evangélico e descoberto a salvação, acusa Tess de o ter feito sucumbir às tentações da carne (embora ressaltando a inocência ou ausência de intenção por parte dela) considerando-a responsável pela sua perda da fé redentora recentemente adquirida: «Tu foste o meio — o inocente meio — do meu retrocesso. [...] Eu estava no caminho pelo menos da redenção social até que te vi de novo [...] porque é que me tentaste?» (176). O narrador, no entanto, deixará bem claro que fora ele quem se impusera a Tess, a qual tudo fizera para evitá-lo, desdenhando mesmo, durante muito tempo, a sua proteção social e económica e fazendo face à situação de mãe solteira sem jamais recorrer a uma ajuda que tão facilmente e com pleno direito poderia ter obtido. Quanto ao relacionamento sexual de ambos, Tess nunca ocupa o lugar de sujeito erótico, Alec trata-a sistematicamente como mero objeto do seu próprio prazer sensual, exercendo sobre ela (como sobre outras jovens camponesas) o seu «droit de seigneur», segundo a tradição dos antigos d'Urbervilles (ironicamente antepassados também de Tess) em tempos feudais. Além disso, exerce sobre ela chantagem emocional e económica, obrigando-a a reconhecer o socorro financeiro que oferece à sua família.⁴⁰ Em contrapartida, quando Tess recusa o estatuto de *kept woman* e o acusa de se ter aproveitado da sua juventude e inexperiência, ele reage com o desprezo de uma grosseira generalização: «isso é o que todas dizem» (90). Sempre persuadido dos seus direitos de propriedade sobre o corpo dela, ignora-lhe os

⁴⁰ Tess é pois vítima de exploração não apenas sexual mas também económica. Não faltam, aliás, instâncias dessa dupla forma de opressão. Em Flintcomb-Ash, por exemplo, ela foi assediada sexualmente pelo patrão e, ao mesmo tempo, forçada a trabalhar ao ritmo duma máquina por um salário miserável exclusivamente reservado às mulheres.

escrúpulos e até a repulsa: «Lembra-te, minha senhora, eu fui teu dono uma vez! Vou ser teu dono de novo» (188).

Não restam pois dúvidas quanto ao julgamento desta personagem por parte do narrador, nem quanto às reações de antipatia que se pretende ela inspire nos leitores.

Passemos então ao segundo carrasco de Tess. Cerca de um ano após a morte do filho (Sorrow fora o nome que a mãe lhe dera), Tess trava conhecimento com Angel Clare, o outro lado das suas penas. Morre de amores por ele — literalmente no desfecho da história — e Alec, por sua vez, acredita amá-la «por ela mesma; pelo seu espírito, o seu coração, a sua substância» (227), enquanto na verdade se limita a idealizá-la como essência da feminilidade pura, mostrando-se incapaz de apreciá-la enquanto pessoa humana individualizada. Quando pela primeira vez reparou nela foi exclusivamente atraído pelo que tomou como encanto virginal e pelo que presumiu serem os seus laços com a Natureza: «Que fresca e virginal filha da Natureza é aquela leiteira!» (160). É igualmente em conformidade com esse tipo de predisposição que escolhe Tess «de preferência às outras bonitas leiteiras, quando queria contemplar o género feminino em contiguidade» (161). Filho de um eclesiástico, conservara o código moral da sua educação puritana, o que poderia, ao menos em parte, explicar o seu conceito platónico de amor e de mulher, a sua tendência para considerar a ausência do objeto de amor como mais sedutora do que a presença física, os seus constantes esforços para submeter as agitações do corpo às emoções da alma. O amor que devota a Tess é tão imaginário e idealizante que, a seus olhos «ela já não era a leiteira mas uma visionária essência da mulher — todo um sexo condensado numa forma típica. Chamava-lhe Artemisa, Demétria e outros nomes fantasiosos» (175). Estamos portanto perante um homem que prefere a abstração de uma Tess espiritualizada à luz do amanhecer, e que, embora inconscientemente corresponda ao apelo da sexualidade de ambos, não é capaz de admiti-lo. Acaba desposando Tess sem a conhecer, tendo feito sem o saber todo o possível para impedi-la de partilhar consigo as experiências do seu passado. Quando, porém, se vê confrontado com o corpo não intacto de Tess, a sua «inclinação para as generalizações intensifica-se e ele vê a Tess perdida, como camponesa típica e como representante duma família decadente, em contraste com a idealizada

“filha recém-brotada da natureza” e exemplo de “rústica inocência” que ele esperara» (Blake 697). Angel classifica Tess segundo quatro categorias, classe, família, natureza e sexualidade, mas é sobre a última que põe mais ênfase, visto ser o tardio conhecimento da experiência sexual anterior dela que determina a sua decisão de a repudiar.

Essa decisão é aliás implicitamente condenada pelo narrador que faz questão de sublinhar a flagrante hipocrisia do duplo padrão da moral vitoriana ao justapor a confissão de Tess sobre ter transgredido a norma de abstenção de sexo fora do casamento à admissão por parte de Angel de ter também incorrido na mesma transgressão. Fica claro que ela esperava dele tolerância idêntica à que lhe ofereceu sem hesitar, enquanto Angel Clare parece nem sequer se aperceber da semelhança entre a situação de ambos, muito menos considerar a possibilidade de se colocar na mesma plataforma ética.

Fácil é pois concluir-se que, no que respeita aos dois tipificados comportamentos masculinos de Alec e Angel, a voz narrativa é sem reservas nem ambiguidades declaradamente acusatória. Resta agora demonstrar até que ponto essa voz acaba contradizendo ou minando o projeto ideológico que subjaz à narrativa das circunstâncias e experiências de Tess, ao incorrer ela mesma em contradições emocionais e éticas.

Note-se, antes de mais, que tal como Angel e Alec, embora com menor frequência e maior subtileza, também o narrador omnisciente cai em generalizações sobre as mulheres, ao mencionar, por exemplo, «O instinto das mulheres para esconder», «[a] perda feminina de coragem», «a esperança feminina» e «os habituais sentimentos femininos de despeito e rivalidade», além de ocasionalmente introduzir nos seus comentários frases do tipo «tal como a maioria das mulheres» ou «por regra, as mulheres [...]».⁴¹ Para mais, ao fazer Tess incarnar o conceito abstrato de pureza — como o subtítulo do romance desde logo

⁴¹ Cite-se, a propósito, uma passagem de *Thomas Hardy and Women*: «O radicalismo de Hardy é frequentemente atenuado ... esse é particularmente o caso nos seus retratos femininos onde o seu poderoso iconoclasmo moral entra muitas vezes em conflito com o uso de personagens tipo, essencialmente tradicionais.... As próprias qualidades que segundo as crenças suas contemporâneas tornavam as mulheres moralmente superiores, quando interiorizadas como são em Tess, também as deixam indefesas e vulneráveis perante a exploração sexual. Toda a história de Tess sugere que Hardy compreende o efeito atrofiador dessas qualidades de caráter, mas nunca realmente as rejeita» (Boumelha 2-4).

indica — ela torna-se nesse sentido mais uma forma de universalização do que a representação de uma figura individual. Além disso, à semelhança das personagens masculinas do romance, não obstante óbvias diferenças de grau, o narrador não escapa também à convencional bipolarização do gênero feminino em anjos benditos e malditos. Tess é apresentada como mártir quase santificada, mas nem por isso deixa de ser um instrumento do mal arrastando a perda de dois homens na sua própria destruição. Com efeito, Alec d'Urberville morre às mãos dela, enquanto Clare, após um auto-exílio temporário no Brasil (onde sofre terríveis doenças tropicais), perde para sempre a esperança de encontrar a felicidade junto da mulher que desposara. Por isso, não obstante as suas melhores intenções, o seu altruísmo, a capacidade de amor e auto-sacrifício, a recusa de ostentar os seus encantos físicos — chegando mesmo a ocultar a beleza para evitar qualquer forma de admiração agressiva — Tess é afinal concebida como o espírito tentador de Alec e a Eva traçoeira de Angel. Em suma, ela é a «mulher fatal», acima de tudo objeto de desejo erótico — porque a sua reificação faz parte da estratégia narrativa engajada na sua defesa.

Outro elemento de extrema importância é a dualidade sociedade/natureza, o subtexto que atravessa o romance. Conceitos contraditórios de Natureza coexistem em *Tess of the d'Urbervilles* porque, como afirma John Goode, «diz-se frequentemente que Hardy não é capaz de se decidir entre um pessimismo Darwinista e uma [Rousseauana] aceitação romântica do natural contra a convenção» (113). Tess incarna um bom exemplo dessa duplicidade. Recorde-se como é vítima do determinismo hereditário que se reflete na inclinação para a violência, reforçada pelos impulsos auto-destrutivos provenientes da sua suposta «condição de mulher» e, em particular, de camponesa não constrangida pela domesticidade burguesa. Também neste ponto o narrador recorre a estereótipos declarando que, ao contrário das jovens tornadas artificiais pela civilização, as mulheres como Tess são capazes de viver a paixão amorosa como um fim em si própria, pois a sua indomável feminilidade faz delas «vaso de emoções em vez de razões» (185). É portanto em nome dos sentimentos que elas renunciam à auto-preservação, como acontece com Izz, uma personagem secundária, persuadida da incapacidade das mulheres se protegerem «quando se chega ao ponto da agonia» (106), isto é, quando está em causa o amor. Daí os extremos a que Tess se abandona em nome da sua paixão por

Angel. A tirania da emoção pode, alegadamente, conduzir as mulheres ao cúmulo da irracionalidade, típico lugar comum inferido pela narrativa, não sendo pois de surpreender que Angel duvide da sanidade mental de Tess enquanto assassina de Alec. Segundo a estrutura ideológica do romance, os homens agem de acordo com a razão — Angel examina os prós e os contras dos seus atos e mantém-se sempre fiel aos seus princípios, Alec manipula os outros com ardis cuidadosamente engendrados — enquanto as mulheres sucumbem ao poder dos instintos e dos sentimentos irresistíveis. Emoção e natureza, neste caso uma natureza obviamente destrutiva, são território feminino, ao passo que a cultura e o intelecto são do foro masculino. O argumento de que a Natureza deveria impor-se como a única norma moral aceitável não colhe, afinal, quando aos instintos «naturais» se impugna responsabilidade por certas tragédias — responsabilidade esta, em última análise, comparável à de uma ordem social mal adaptada à realidade biológica dos seres humanos. Particularmente se os instintos em causa são tomados como pertença predominante, se não exclusiva, das mulheres.

Por outro lado, o Rousseauismo professado por Thomas Hardy, sob a forma de elogio do universo natural, também se manifesta na defesa de Tess que, segundo o narrador, «tinha sido forçada a desrespeitar uma lei social aceite, mas não uma “lei conhecida pelo meio ambiente onde ela se imaginava [...] uma anomalia”» (112), o meio-ambiente onde ela se via como «figura de Culpa, uma intrusa no reduto da Inocência» (112). Ao seu profundo sentimento de culpa o narrador contrapõe a opinião de que «ela poderia ter visto que o que lhe curvava tão profundamente a cabeça [...] os cuidados do mundo [...] era fundado numa ilusão [...] sozinha numa ilha deserta sentir-se-ia ela assim tão desgraçada [...]? A maior parte da sua infelicidade fora gerada por um fator convencional, e não pelas suas sensações inatas» (111). O narrador assegura repetidamente o leitor de que ela não infringira qualquer lei natural e, por isso, num contexto liberto de convenções mais ou menos arbitrárias não haveria nenhuma razão para o seu sentimento de culpa e, mais ainda, se lhe fosse possível subtair-se à rubrica social, ela poderia considerar a sua relação com Alec como opção viável (Ingham, 87).

No entanto, este é o mesmo narrador que se deixa enredar numa teia de convenções morais, impostas seja pela censura editorial seja pelas suas pró-

prias emoções e ambiguidades ideológicas, insistindo na culpa e repulsa de Tess relativas à sua ligação com Alec que, segundo a doutrina da Natureza, deveria ser considerada inocente. O episódio do primeiro encontro entre Alec e Tess pode ser interpretado como um prelúdio sugestivo, ou mesmo metafórico, da futura apropriação do corpo dela pelo homem que viria a ser pai do seu filho. Trata-se de uma cena em que Alec quase à força introduz um morango na boca de uma Tess «semi-satisfeita, semi-relutante» (98): «Eu antes queria pegar nele com as minhas mãos» — diz Tess — «colocando um dedo entre a mão dele e os seus próprios lábios, mas ele insistiu; e com ligeira ansiedade ela entreabriu os lábios e recebeu-o» (98). A linha entre resistência/intimidação e prazer sensual fica esboçada quase tão indistintamente neste ato de penetração figurada quanto mais tarde se deixará indefinida a fronteira entre sedução e violação. Quando, retrospectivamente, Tess alude às primeiras semanas em que fora amante de Alec, refere esse período como o tempo da sua «fraqueza». Apesar do rancor que Alec lhe inspira agora, mesmo assim ela não deixa de assumir um certo grau de assentimento no passado: «Os meus olhos estavam ofuscados por ti, durante algum tempo, foi só isso» (99). A voz narrativa confirma esse juízo: «Ela tinha [...] sucumbido à hábil vantagem dele sobre a sua falta de recursos; depois temporariamente cega pelas ardentes maneiras dele, tinha sido instigada a uma confusa rendição» (106). É uma tirada que o narrador remata com o mesmo «foi só isso» proferido por Tess, mas esse «só isso» é afinal suficiente para lhe reconhecermos alguma agência na sua «queda», pelo menos no nível mínimo de escolha que lhe concede o seu sedutor.

O que, porém, importa neste momento realçar é o facto de nada na sequência desse episódio vir confirmar e muito menos validar essa agência. Tess como sujeito de desejo sexual permanece algo inconcebível. Em seu lugar acentuam-se as intenções purificadoras do narrador que sublinha a sua vitimização, fazendo dela menos uma mulher do que uma mártir acabrunhada por um corpo sentido como anátema, tanto para ela mesma como para quantos dela se aproximam.

Dir-se-ia, por consequência, que o caso de Tess acaba sendo discutido dentro do quadro dos mandamentos prescritos pelo moralismo convencional. O narrador esforça-se por apagar a sensualidade da heroína (Blake 691),

porque assumi-la equivaleria à admissão de alguma culpa por parte dela. A espontaneidade e a paixão naturais são, portanto, sacrificadas à reticência imposta pelas normas da sociedade. Dito de outro modo, se, por um lado, se pretende exonerar Tess em nome das leis da Natureza, por outro, espera-se que ela seja desculpabilizada em nome de uma moral artificial. Os dois pontos de vista permanecem, como é óbvio, logicamente irreconciliáveis, visto que a sexualidade de Tess teria de ser um atributo não apenas aceitável mas indispensável num universo natural, enquanto de acordo com a moralidade tradicional da época a única forma de salvaguardar a sua pureza e inocência parece consistir na negação do seu direito a assumir-se como criatura sexual. A sua transformação em mera vítima da exploração do seu corpo não pode ser conciliada com a defesa do seu direito natural a usufruir desse corpo para seu próprio prazer.

Por outro lado, na conjuntura acima referida não é possível determinar com rigor até que ponto as motivações do narrador de *Tess of the d'Urbervilles: A Pure Woman* se inspiram nas ambiguidades sobre o género feminino na mente do autor empírico, ou até que ponto este é movido pelas razões da sua expectável audiência. Por outras palavras ainda, parece legítimo interrogarmo-nos: em que medida terá Thomas Hardy precisado de que Tess fosse «pura» a seus próprios olhos para o narrador poder com ela identificar-se emocionalmente, e em que grau foi necessário conformá-la a esse retrato de imaculabilidade para que pudesse inspirar a simpatia dos leitores do seu tempo? De toda a maneira, não é possível deixar de se concluir que, se Tess é indubitavelmente alvo de exploração sexual, nem por isso é menos vítima da repressão social exercida por todos os que com ela interagem, incluindo o seu bem intencionado criador, ele próprio involuntariamente condicionado pela moralidade patriarcal vitoriana, e pelos sentimentos que lhe inspira uma heroína a quem no processo de purificação a que a submete acaba privando da «naturalidade» que aparentemente tanto aprecia, respeita e apregoa.

(Página deixada propositadamente em branco)

***Eva* de Germano de Almeida: Amor e infidelidade nas estórias dos seus protagonistas, ou na história de Cabo Verde e do pós-colonialismo?**

À primeira vista, *Eva* mais não é do que o relato de uma longa conversa entre dois cabo-verdianos, que entre si partilham o amor de uma portuguesa. Tendo lugar em Lisboa é uma conversa que se prolonga durante um dia inteiro — um «extenso dia» (7),⁴² «infundo dia» (9), «longo dia» (10), «aquele dia de muitas horas» (13). Iniciada no momento em que os dois homens se encontram, só termina quase trezentas páginas adiante, na gelada noite de inverno anunciada logo na primeira frase do romance. Os diálogos que se entretecem, pontuados por numerosos solilóquios de um narrador em primeira pessoa, sublinham a dramaticidade do texto — na verdade poderia tratar-se antes de uma peça de teatro ou, melhor ainda, de um guião de filme, dada a inclusão de múltiplas digressões evocativas plenas de pormenorizados efeitos visuais. De toda a maneira, a articulação da forma teatral ou cinematográfica com a da narrativa escrita não passa de elemento secundário no conjunto de categorias sobrepostas, competindo pela atenção do leitor.

Bem perto ainda do início do romance, já nos achamos removidos do limitado enquadramento espacial e cronológico desse dia de Dezembro de 2003 em Lisboa e transpostos para o passado relativamente recente de Cabo

⁴² Todas as citações da obra, com os números das páginas apontados parenteticamente neste texto, são da edição referida na bibliografia.

Verde, o período de vinte e oito anos que se seguiu à independência assumida em 1975. Lembre-se, aliás, que algumas das reminiscências das personagens recuam à época colonial. Além disso, duas das figuras centrais viajam repetidamente entre Lisboa e Cabo Verde conduzindo o leitor na sua peugada e, ao mesmo tempo, iluminando os temas de deslocamento e reinstalação, cruciais nesta narrativa. Por outras palavras, torna-se óbvio desde o começo que nada deve ser percebido como «à primeira vista» parece, não obstante as premissas aparentemente bem estabelecidas no início do texto. O que de resto não constitui surpresa para os leitores de Germano Almeida (porventura o mais inovador dos atuais escritores cabo-verdianos), habituados que estão aos seus idiossincráticos modos de lidar com representações literárias de universos empíricos através da lente dos seus narradores. Como têm amplamente demonstrado os críticos da sua obra, Germano Almeida manipula com perícia diversas técnicas pós-modernas que, entre outros efeitos, permitem ilustrar o impacto da subjetividade e, logo, da vida interior das personagens, em qualquer tentativa de perceção do real. Múltiplas perspetivas, histórias cruzadas, narradores inconfiáveis e leitores internos, bem como elevados níveis de ironia e de paródia, são constantes da escrita deste autor desde os seus primeiros dois livros publicados, *O testamento do Sr. Napomuceno da Silva Araújo* e *O meu Poeta*.⁴³ Duma forma ou doutra ele problematiza em todas as suas obras a viabilidade de verdades monolíticas, ou a implausibilidade de rigorosa e absoluta distinção entre falso e verdadeiro. Dir-se-ia que em nenhum caso o faz melhor, ou mais claramente, do que em *Eva*, cujo tema nuclear é precisamente a infidelidade.

Um dos meus propósitos será pois salientar o esboroamento de dicotomias nítidas. Desejaria, no entanto, conduzir a minha análise um passo mais além, ao inferir da abordagem pós-moderna do autor um significado que ultrapassa a mera repetição de postulados ideológicos tornados já lugares comuns na ficção, particularmente da metaficção historiográfica contemporânea. Central em *Eva* é de facto o infatigável questionamento de ortodoxias binárias. Não

⁴³ Cf. a análise destes dois romances em David Brookshaw, «Old Realism and New Realities: African Literature in Portuguese since Independence and the Postmodernist Fiction of Germano Almeida» e em «Cape Verde» do mesmo autor.

apenas em termos de verdadeiro e falso mas também de ficção e história, espaço e tempo, privado e público, o eu e o outro, identidades nacionais e individuais, raça e gênero. Todavia, mais do que descrever algumas das estratégias narrativas utilizadas na eliminação (ou, pelo menos, na tentativa de apagamento) de fronteiras entre essas categorias, é minha intenção salientar o processo de alegorização que nessas estratégias pode estar implicado, ou nelas poderá eventualmente ser lido. O meu objetivo fundamental é, em síntese, demonstrar em que medida *Eva* sugere uma interpretação do Cabo Verde contemporâneo como parte do mundo moderno globalizado em que se interligam as dimensões econômica, política, afetiva, erótica e ética da vida humana. Dito de outra forma, ainda: procurarei estabelecer uma correlação geopolítica para o drama emocional prioritariamente centrado num triângulo amoroso de que faz parte a protagonista feminina chamada Eva.

Sem de modo algum subscrever a indefensável generalização de Frederic Jameson, para quem os por ele designados «textos do terceiro mundo» pressupõem «necessariamente» a sua leitura como «alegorias nacionais» (3), farei todavia uso desse conceito nos termos em que o entendo definido pelo próprio Jameson, isto é, como figura retórica que gera nexos mais ou menos inextricáveis entre experiência privada e circunstâncias históricas nacionais. Para usar a fraseologia de Frederic Jameson, entende-se por alegoria nacional o processo literário de apagar qualquer «clivagem radical entre experiência privada e pública, entre o poético e o político» (Jameson 69).⁴⁴ Não pretendendo argumentar — e quero de novo sublinhar esse aspeto — que qualquer romance africano (ou qualquer texto produzido fora do que Jameson chama «o primeiro mundo») forçosamente convida a uma leitura do tipo aqui proposto, é minha convicção que o conceito de «alegoria nacional» se revela útil na presente discussão de *Eva*. Mas a minha hipótese de leitura deste texto, como processo de alegorização de Cabo Verde integrado no mundo contemporâneo, só poderá tornar-se inteligível após certo grau de elaboração de alguns elementos que reputo fundamentais.

⁴⁴ Como exemplo excelente de reação crítica a esta posição de Jameson veja-se Aijaz Ahmad em «Jameson's Rhetoric of Otherness and the "National Allegory"».

Segundo atrás se intimou, tempo e espaço não seguem uma linha contínua neste romance. Em vez de nos movermos irreversivelmente de um ponto para outro, tanto em termos cronológicos quanto espaciais, achamo-nos percorrendo o itinerário do narrador que, além da sua própria, conta a história de Eva — cuja presença na intriga nunca se materializa visto surgir sempre evocada por terceiros — bem como a de Luís Henriques, o indivíduo que deambula com ele pelas ruas de Lisboa e que, tal como ele próprio, é também amante de Eva. Pelo caminho vamos igualmente tomando conhecimento de fragmentos da vida de quem, por um ou outro motivo, alguma vez se cruzou com qualquer dos constituintes do trio que é o enfoque central da narrativa. Além disso, partes da História recente de Portugal e de Cabo Verde infundem-se ocasionalmente no presente diegético.

Quando primeiro travamos conhecimento com o narrador, Reinaldo Tavares, e o seu companheiro Luís Henriques, algumas horas após o longo e bem regado almoço de ambos, já estão os dois incapacitados pelo álcool de encontrar um rumo certo para o seu percurso — o que pode, por sua vez, tomar-se como adequada metáfora da nossa própria desorientação quando inicialmente entramos nas suas vidas. Mesmo assim continuam caminhando, mais ou menos erráticamente, imersos em pensamentos e palavras que servem para introduzir as suas figurativas excursões por experiências passadas, quer do foro privado quer da história coletiva. Por seu lado, o leitor acompanha-os na rota que vão traçando desde manhã (parando com eles, para um café, para o almoço, para uma pausa no Jardim Botânico) e vai registando as reminiscências que ambos desfiam em simultâneo com as respetivas visões algo mitificadas de Eva. Transitando com enganadora facilidade entre o diálogo de ambos e os monólogos do narrador, esforçamo-nos por não perder o fio da sua conversa e, ao mesmo tempo, por captar os fragmentos de informação contextual constantemente interjetados no tecido narrativo. Há um permanente malabarismo de perspetivas, ao ponto de se tornar com frequência necessário recuar ou avançar várias páginas antes de se poder atribuir com exatidão opiniões e pontos de vista à personagem devida. Este é um dos mecanismos discursivos que faz ressaltar os porosos limites entre o eu e os outros, bem como a inviabilidade de histórias simples e lineares; além de servir para ativar consideravelmente a atenção e a participação do

leitor na construção do texto. De toda a maneira, essa espécie de zigzagueante estrutura narrativa ecoa eficazmente temas de fragmentação, deslocação e descontinuidade.

Em devida altura apercebemo-nos do sedentarismo de Luís Henriques. Tendo se fixado em Lisboa como aluno universitário⁴⁵ (quando o seu arquipélago era ainda uma colónia portuguesa), nunca regressara à terra natal. O outro cabo-verdiano, Reinaldo, em contrapartida, jornalista de carreira, é um viajante. Ainda adolescente quando Cabo Verde assumiu a independência, escolheu obter educação superior no Brasil, aí tendo permanecido por seis anos antes de voltar a residir na sua ilha, de onde se desloca muitas vezes para o estrangeiro em missões de trabalho. Está aliás em Lisboa naquele momento, precisamente na sua capacidade profissional. O que nos traz de novo à questão da dissolução de fronteiras — neste caso a confluência da arte com o real ou da ficção com a história, sublinhando o respetivo estatuto comum de construções textuais. Com efeito, quando este narrador homodiegético começa o seu dia, no presente da narrativa, em companhia de Luís Henriques, está já no fim de duas semanas passadas em Lisboa por razões de trabalho. Empenhara-se em coligir testemunhos de compatriotas que no pós-independência de Cabo Verde elegeram Portugal como lugar de residência. Trata-se de auto-exilados, dado que «nenhum dos governos de Cabo Verde tinha interditado a quem quer que fosse a entrada no país» (29). Alguns são indivíduos que «durante toda a sua vida souberam e sentiram Cabo Verde como parte integrante de Portugal, e de repente se tinham visto desmamados e perdidos, porque abandonados pela Mãe Pátria e entregues a terceiros pelo próprio governo do país que era o deles» (21). Entre estes conta-se por

⁴⁵ Será talvez interessante notar que há algum secretismo em torno deste estatuto de aluno universitário: «chegámos a conjecturar se por acaso ele não seria um espião disfarçado de estudante [...] estava há anos na Faculdade de Letras a fazer um curso que nunca mais acabava, [...] não se lhe conheciam fontes regulares de rendimento [...] havia a questão de ele desaparecer de tempos a tempos, dizia entrar no clandestinidade [...] «sempre misterioso» (52).

Esse «mistério» não chega aliás a ser resolvido. O leitor pode entretanto teorizar que Luís Henriques, em vez de espião do governo, estivesse antes ao serviço da luta pela independência das colónias portuguesas. No entanto, não havendo evidência alguma da sua participação em qualquer atividade política relevante (nem mesmo depois da descolonização de Cabo Verde) não é possível fundamentar tal conjectura.

exemplo o reformado «Tenente David», que levava os últimos trinta anos «a vociferar contra tudo que cheira a anti-colonialismo» (173), e que é sumariamente posto à margem como alienado resíduo de uma era ultrapassada, alguém aparentemente empenhado em matar-se pela bebida «sem que possa ser acusado de suicídio» (174). Reinaldo está muito mais preocupado com outra casta de gente. Interessam-lhe sobretudo as vozes daqueles que, embora libertos de preconceitos colonialistas e raciais (ou, pelo menos, desse modo se considerando), honestamente acreditaram em 1974/75 que o «arquipélago não tinha o mínimo de condições económicas para viver isolado, portanto era pura loucura sonhá-lo como país soberano» (22). Bom exemplo disto é o caso do dr. Rocha, descrito com algum detalhe.⁴⁶ Elogiado pela sua coragem e coerência ideológica, representa todos quantos, ainda segundo Reinaldo, são credores de uma qualquer forma de compensação por terem sido vítimas do radicalismo — implicitamente justificado pela prévia repressão colonial e colaterais condições miseráveis de vida — que os privara dos seus direitos à expressão livre do pensamento, e à existência «em paz num espaço que era também a sua terra natal» (22). A tragédia que os atingiu foi de resto ainda mais profunda. Uma vez compelidos a abandonar o lugar querido onde nasceram, procuraram abrigo no país que durante séculos reclamara a sua inclusão como cidadãos da mesma pátria, para aí só encontrarem estranhamento quando não antagonismo declarado. Nunca realmente integrados na matriz portuguesa, viram-se para sempre condenados a uma existência de párias, não reconhecidos pelo *mainstream* nem capazes de com ele se identificarem.⁴⁷ Daí a justiça retroativa que, na opinião de Reinaldo, lhes é devida e

⁴⁶ O narrador declara, a dado momento, que a sua conversa com o dr. Rocha foi «a mais pungente» (24) das conversas (cerca de vinte) que teve com auto-designados exilados cabo-verdianos em Portugal. Também merece atenção o motivo alegado pelo dr. Rocha para o seu abandono definitivo de Cabo Verde. Sentira-se forçado a deixar o país quando Fernando Macedo, um amigo, se suicidou, uma vez que, em sua opinião, «Macedo [se matara] para não ver o seu amado arquipélago ser entregue pelos portugueses aos novos usurpadores que chegavam das matas da Guiné» (25). Presume-se que Macedo tenha sido um caso extremo do que o dr. Rocha apelida de «coerência ideológica» (25).

⁴⁷ Vale a pena lembrar, a propósito, o paralelismo estabelecido, mais ou menos ambientalmente, por Reinaldo Tavares, entre «as estórias dolorosas dos nossos pobres párias desenraizados» (30) e a descrição por Coetzee em *Disgrace* «de uma outra forma da violência social» (29), gerada pelo *apartheid* mas «que em nada se mostrava menos aterradora» (30). Parece óbvio que, segundo o narrador, nos dois casos a «desgraça» deriva, respetivamente,

que, em certa medida, ele mesmo pretende fazer-lhes, inscrevendo-os na História do seu país. Por outro lado, é também intenção do jornalista demonstrar, especialmente aos mais egoístas, cujo ceticismo sobre a viabilidade de Cabo Verde teve apenas a ver com interesses privados, o quanto se enganaram, visto que «em pouco mais de 25 anos Cabo Verde tinha dado um salto maior que tudo o que tinha conseguido durante os séculos de presença portuguesa» (26). O projeto abrange aliás uma terceira componente, já que o seu autor «no meio de longas conversas com muitos desses deserdados começara a sonhar com um livro que fosse ao mesmo tempo uma homenagem a todos que tínhamos optado por ficar em Cabo Verde e assumir os riscos e incertezas de uma independência problemática e na qual o mundo não acreditava» (21).

Note-se, todavia, que, após obtido o material necessário à sua reportagem, Reinaldo afinal se envolve em empresa mais diretamente pessoal. Tal acontece justamente ao cruzar-se com Luís Henriques, outro expatriado de diferente linhagem e, sobretudo, o homem cuja história de vida ele presume conhecer antecipadamente, graças aos incansáveis relatos da portuguesa Eva. Sabe, por exemplo, que em vão e por muito tempo ela o esperara em Cabo Verde, onde se tinha instalado quase imediatamente a seguir à independência, decidida a juntar os seus esforços à construção de um novo país. O que não sabe e, à medida que a narrativa progride, lhe parece cada vez mais urgente desvendar é a razão exata por que, ao invés de Eva, Luís Henriques resolveu permanecer em Portugal, assim desertando de uma só penada a sua pátria e a mulher por quem supostamente estava apaixonado. O único dia, de manhã até à noite, que precisamente constitui o âmbito cronológico do romance — excetuadas, é claro, as múltiplas analepses — é de facto preenchido por essa específica interrogação, incessante e alternadamente repetida e evadida. É em torno desta questão que se constrói suspense, excitada a curiosidade do leitor pela insistência de Reinaldo, até que, só nas últimas páginas, a resposta é finalmente obtida.⁴⁸ Dois enredos se intersejam portanto, um mais

do colonialismo e do *apartheid*, e a ironia trágica consiste em que os respetivos «desgraçados» são ao mesmo tempo vítimas e *vitimizadores* ou, pelo menos, aparentados de perto com estes últimos.

⁴⁸ «O suspense é engendrado em ficções e [...] mantêm-nos agarrados à acção. O suspense é uma emoção, que [...] molda a nossa atenção» (Carroll 202).

constrangido à esfera privada e ao nível ficcional, outro abertamente relacionado com o domínio público e o plano da história coletiva. Ambos partilham o mesmo narrador, emocionalmente engajado ou diretamente participante quando interroga Luís Henriques, e mais distante, mais observador neutro, na sua investigação sobre a diáspora cabo-verdiana.⁴⁹ De qualquer modo, em ambos os casos ele é também o que David Brookshaw (referindo-se aos dois primeiros romances de Germano Almeida) designa por «leitor interno»,⁵⁰ ou seja, o que ouve e interpreta todas as restantes personagens, às quais, aliás, só através dele temos acesso.

Porventura mais significativo ainda do que o cruzamento desses enredos será um outro tipo de interseção, provavelmente menos detetável à primeira vista. Refiro-me à coincidência entre as declaradas intenções do projeto de Reinaldo — «ao mesmo tempo uma homenagem [...] [e] uma espécie de desagravo» (21-22) — e o objetivo que o próprio romance *Eva* potencialmente atinge. Ao responder à pergunta de Luís Henriques sobre a sua missão em Lisboa, Reinaldo descreve (repetindo o que noutras palavras já antes comunicara ao leitor) a obra que tenciona escrever e publicar no trigésimo aniversário da independência do seu país. Neste momento faz-se particularmente conspícua a correspondência entre esse livro, planeado no âmbito ficcional, e o de Germano Almeida, já escrito e trazido a público no universo empírico de que o

A utilização do «suspense» funciona portanto como técnica narrativa, eficaz na motivação do interesse do leitor.

⁴⁹ Tendo em vista o trabalho de re-elaboração (paródica, ou de outro tipo) das chamadas «vacas sagradas» dos Claridosos, por Germano Almeida em várias das suas obras, observe-se que Eugénio Tavares (uma das três figuras dominantes da primeira fase da literatura cabo-verdiana), venerado pela geração da «Claridade», «visitou a comunidade cabo-verdiana nos Estados Unidos [como jornalista], criticando tanto as condições económicas que levaram à emigração como a situação dos emigrantes no país hospedeiro» (Brookshaw, Cape Verde 181). Na verdade, embora a amostra de Reinaldo seja muito diferente do objeto de trabalho de Eugénio Tavares, não faltam pontos em comum, a começar pelo facto de os dois «repórteres» partilharem o mesmo sobrenome. De todos os modos, tanto Reinaldo Tavares quanto Eugénio Tavares se interessam pela emigração cabo-verdiana (e suas consequências de fragmentação do eu), embora em *Eva* as razões que moveram as pessoas a emigrar sejam mais de ordem política do que, simplesmente, de sobrevivência económica.

⁵⁰ Com efeito, este conceito é igualmente aplicável a *Eva*: «por inserir um leitor interno na forma de narrador [...] A participação do leitor [...] começa dentro do romance e nós, os verdadeiros leitores, somos deixados [...] sem poder fazer nada exceto talvez reinventar o texto editado, que constitui o romance em si, ou nas palavras de Sarup, a forma sem conteúdo que nossa percepção impõe no fluxo cru da realidade» (Brookshaw 120).

leitor faz parte. Até as datas de publicação são algo sincronizadas, mas é acima de tudo a contiguidade temática que atrai a nossa atenção. *Eva* ocupa-se em certa medida dos deslocados cabo-verdianos que honestamente se sentiram incapazes de acreditar na viabilidade da soberania das suas ilhas. Pode nesse aspeto ser tomado como contributo para a reconciliação nacional, trinta anos após a independência, tanto quanto o projetado livro de Reinaldo pretende investir numa «total reconciliação, que está agora transformada numa espécie de desígnio nacional» (98). Por outro lado, *Eva* faz igualmente eco do projetado livro de Reinaldo ao trazer à ribalta a categoria específica de expatriados voluntários epitomizada por Luís Henriques: «a daqueles que teoricamente engajados na luta clandestina pela independência, e portanto tidos como quadros naturais do seu país de origem acabaram optando por indefinidamente ir adiando uma partida na qual praticamente já ninguém, nem os próprios acreditam vir a realizar-se» (99). Para estes últimos o narrador parece reservar muito pouca tolerância. São retratados em Luís Henriques — discutivelmente a personagem que de modo mais óbvio incarna a convergência das dimensões ficcional e histórica — como fracos, hipócritas e egoístas falhados que, à sua própria maneira, redefinem o tema axial da infidelidade. Outro elemento a adicionar a esta lista de pontos de articulação entre *Eva* e o prometido texto de Reinaldo vem a ser a celebração de todos aqueles que, ao contrário dos céticos, se mostraram prontos a assumir riscos apostando na independência de Cabo Verde. E, por extensão, a homenagem a uma soberania política de trinta anos de idade, e a um país que já dera ao mundo provas suficientes da sua capacidade de sobreviver com dignidade, uma vez liberto do insustentável peso do velho colonialismo. Neste romance de Germano Almeida, as personagens implicitamente louvadas pela fidelidade ao seu país são Reinaldo, a própria Eva (que até adota a cidadania cabo-verdiana) e Zé Manel, o marido dela. O tributo que, juntamente com a nova nação eles recebem, não deixa porém de se fazer acompanhar de sérias reservas, como adiante tentarei demonstrar. De momento, pretendo apenas reenfatizar que tal remoção de barreiras entre história e ficção me parece legitimar o uso que faço do conceito de alegoria nacional, como apagamento de uma «clivagem radical entre poético e político», ocorrido na recriação ficcional de fragmentos da história de um povo. Acrescentaria ainda que esta persistente dissolução de fronteiras se manifesta

também na justaposição de diferentes tipos de discurso, já que a narrativa literária coexiste com relatos históricos e reportagens jornalísticas (incluindo por vezes números exatos e dados estatísticos) e mesmo com passagens tendendo à propaganda turística, como é o caso das imagens da ilha do Sal, do ponto de vista de Eva após aterrar pela primeira vez em Cabo Verde (204-9). Recordo também que, como já foi referido, não apenas me propus apresentar a trama deste romance como permitindo uma leitura alegórica da história de Cabo Verde mas, igualmente, como suscetível de gerar nexos geopolíticos para o drama emocional narrado. Nessa ordem de ideias, lembro que a utilização duma história de afetos privados como veículo para se comunicar dados duma história nacional e além fronteiras não é algo novo nem surpreendente. O prémio Nobel Herbert Simon, um dos pioneiros da ciência cognitiva, por exemplo, ocupou-se em várias circunstâncias na demonstração de que os contextos emocionais servem de estímulo frequente aos seres humanos para se ocuparem da reflexão sobre questões profundas.

Quanto à personagem Eva, já é tempo de reclamar a importância dela no romance que toma o seu nome como título, e onde é constantemente tópico central de conversa. Embora nunca esteja presente senão através do filtro da memória de outros, como já antes assinalei, é uma figura nuclear que desmantela hierarquias alternativas, eliminando nítidas linhas divisórias entre raças nas suas relações amorosas, tal como entre colono e colonizado, (por ela mesma ser, ou ter sido, uma coisa e outra em formas e fases distintas da sua vida) e, em última análise, dissolvendo fronteiras entre pressupostos conceitos de masculino e feminino. Dada a impossibilidade prática de explorar no âmbito da presente análise, com um mínimo de profundidade, todas essas dicotomias tornadas algo fluidas neste romance, tomo como enfoque o binário do género, pelo menos no que diz respeito à presença de «Giovannism»⁵¹ neste romance, o último aspeto que me proponho discutir.

Eva é, claramente, a força centrípeta que atrai as mais diversas figuras masculinas presentes ou apenas mencionadas nesta narrativa. Nela convergem os

⁵¹ O termo, aplicado tanto a homens como a mulheres, pode traduzir-se por *Juanismo* ou *D. Juanismo*. Trata-se de um conceito usado por François Rachline, a quem voltarei a reportar-me nos meus comentários finais.

dois enredos a que antes aludi, uma história de amor e infidelidade, outra de distanciamento relativo ao lugar de origem e, no caso de Luís Henriques, uma consequente quebra de lealdades. As conotações do nome Eva são demasiado óbvias, recuam até à simbologia bíblica e a arquétipos patriarcais de excepcional longevidade. Trata-se, com efeito, de um nome que na mundividência judaico-cristã evoca um mito fundacional, com todos os inúmeros corolários que ao longo dos séculos nele têm vindo a ser enxertados. Engano, tentação ou sedução são apenas alguns dos conceitos que tradicionalmente lhe estão associados. Tido em conta o peso de tantos intertextos relacionados com esse signo de apenas três letras, não é de estranhar que ainda antes de abrir um livro que tal título ostenta já o seu leitor em perspectiva se interroge sobre se esta particular Eva irá corresponder a alguma das expectativas que o seu nome sugere. E mesmo depois de terminar a leitura atenta de todo o texto poderá ainda perguntar-se: será esta Eva uma personagem plausível ou, por outras palavras, será credível como figura de mulher? Ou não passa de mero figmento da imaginação/projeção masculina? Uma fusão de mitos? Alegoria? Cruzamento ou combinação de géneros? Ou todas essas coisas? Um romance onde paradoxos e contradições ocupam lugar privilegiado não oferece resposta simples. Além de que, tomando em consideração as várias fronteiras que esta personagem cruza, poderá eventualmente argumentar-se que a todas as perguntas acima se poderia responder afirmativamente.

Houve mulheres portuguesas na «vida real» que foram de facto para Cabo Verde, bem como para outras ex-colónias portuguesas, por razões e propósitos semelhantes aos professados por Eva. Como ela, muitas o fizeram por rebeldia contra a ordem colonial e patriarcal e, consciente ou inconscientemente, procuraram aliviar a sua culpa «burguesa» envolvendo-se em causas sócio-políticas nas quais puseram toda a fé e paixão. Também à semelhança de Eva algumas se instalaram para o resto da vida nos seus países adotivos. Menos utópicas com o passar do tempo, ou precisando simplesmente de sobreviver num mundo em transformação contínua, ficaram a certa altura fazendo parte do sistema de mercado global, e alimentando-se dos apetites de uma classe rapidamente ascendente, em nações onde impera um neo-capitalismo nalguns casos brutal sob regimes nominalmente socialistas — tudo isso sem nunca terem perdido as suas teóricas, mas firmes, convicções sobre

justiça social para todos. Portanto, sim, Eva constitui uma verosímil metonímia desse tipo de mulheres.

É igualmente um produto de ideação masculina, começando nos seus dois filhos e passando pelo marido, o juiz que é convictamente monogâmico, e disposto a crer na fidelidade conjugal dela apesar da mais gritante evidência em contrário. Mas a imagem que de Eva vamos compondo resulta sobretudo da presumível fantasia dos dois rivais que dela falam *ad nauseam*, engajados num duelo verbal, esgrimindo as suas figurativas espadas em sucessivas recriações da mulher amada. Se tudo o que dizem sobre ela (e o que dizem que ela diz sobre si mesma) for tomado a sério, Eva fez-se uma mulher plenamente liberta, em perfeita sintonia com o seu corpo (aliás também perfeito). Em suma, o à vontade dela perante a própria «corporalidade» sugere uma total ausência de complexos ou preconceitos perturbadores do seu comportamento erótico.

Quando atribuo a esta personagem a capacidade de alterar de algum modo o binómio homem/mulher, tenho especialmente em conta a sua assertiva sexualidade, configurada em termos mais ou menos andróginos, se avaliada em função de conhecidos estereótipos patriarcais. O seu insaciável apetite sexual, por exemplo, contraria o tradicional pressuposto de que um desejo erótico tão agressivo e promíscuo é prerrogativa masculina. Na verdade, Eva assume o papel tipicamente masculino nas trocas amorosas. Ainda adolescente fora ela a perseguir Luís Henriques e a escolher o momento do primeiro encontro sexual entre ambos. Mais tarde, foi Eva quem propôs casamento ao marido, como foi também ela que decidiu quando iniciar, após vários anos de auto-imposto adiamento, a sua relação física com Reinaldo. Além disso, segundo as revelações finais de Luís Henriques, ela tem uma incontável necessidade de subjugar homens ao seu desejo, de preferência dois de cada vez, «como dois escravos domesticados» (273), só alcançando o prazer máximo quando «esmaga o macho vencido e submetido que ela cavalga numa crista de espuma etérea» (273). Se tanto não bastasse, «impulsos inexplicáveis levam-na a aproximar-se de homens que ocasionalmente encontra nos bares [...] às vezes até mesmo na rua» (272) — e é durante esses encontros exclusivamente físicos que «quase no limite do inconsciente» atinge os seus «orgasmos brutalmente intermináveis» (274). Tanto o seu tímido marido, o juiz

Zé Manel, quanto os amantes Reinaldo Tavares e Luís Henriques, aparecem razoavelmente emasculados por comparação, em especial se considerarmos as infundáveis conversas entre eles, que seguem o modelo usualmente reservado à intimidade de protagonistas femininas consumidas por emoções e relações afetivas.⁵²

Não se deve esquecer, por outro lado, que Reinaldo e Luís Henriques reclamam ambos um papel fundamental na educação de Eva, particularmente a nível sexual. O primeiro, Eva apelida-o de «criador de mulheres». Quanto a Luís Henriques, segundo testemunho próprio, foi ele o seu mentor durante vários anos. É de notar portanto que estamos perante uma mulher cujo retrato se aproxima da comum fantasia masculina de insaciável desejo sexual feminino e, mais relevantemente ainda, desejo sexual puro, isento de envolvimento afetivo e de pretensões a exclusividade ou a qualquer forma de compromisso. Trata-se de gratificação imediata no grau máximo — mas não sem alguns riscos. A Eva que os seus dois amantes reinventam é, em última análise, a «mulher fatal», cuja capacidade tanto de obter como de oferecer êxtase erótico contem por inerência um equiparável poder destrutivo. A sua habilidade de seduzir e enganar gera tensão sexual e imenso prazer — às vezes a um preço inimaginavelmente alto para ela própria e pelo menos para alguns dos seus parceiros sexuais. Ainda seguindo esta linha de raciocínio deve igualmente assinalar-se que malgrado a glorificação, em termos mais ou menos abstratos, da liberdade sexual de Eva, cada um tenta possuí-la de modo exclusivo. Há até a possibilidade de que as últimas revelações de Luís Henriques sejam apenas uma forma de retaliação pelas humilhações sofridas às mãos do seu rival.⁵³ Reinaldo chega a opinar isso mesmo: «Estás a mentir,

⁵² Quando refiro as personagens principais masculinas de *Eva* como «emasculadas» é óbvio que, implicitamente, estou definindo masculinidade nos termos da «masculinidade hegemónica» numa cultura patriarcal, termos concebidos no contexto de «um pacote especial de polaridades binárias: onde os homens são vistos como fortes, voluntariosos, controladores, determinados e competentes, [enquanto as mulheres são] frágeis, incompetentes, angelicais, preciosas» (Cusack 102).

⁵³ Durante o duelo verbal que travam entre si, e antes da revelação final de Luís Henriques, Reinaldo está convencido de ter grande vantagem sobre o outro. Tal vantagem consistiria nas confidências que lhe fizera Eva sobre Luís Henriques, julgado por Reinaldo como ignorando o seu próprio relacionamento com a mesma mulher. Por isso, constantemente, se auto-carateriza como *perverso* enquanto classifica o adversário de «atrapalhado», «infeliz», «envergonhado» e «ansioso» (122).

gritei-lhe, estás a inventar uma Eva, a tua Eva, melhor, a Eva em que gostarias de a ver transfigurada, esta é a vingança suja e mesquinha da mente porca que é a tua» (272-3).

O que acima de tudo importa aqui destacar é o facto de os três, e não apenas Eva, viverem sob o signo do engano, da sedução e da infidelidade. A dificuldade ou, em boa parte dos casos, a impossibilidade de distinguir entre falso e verdadeiro é aliás tópico recorrente deste romance. Por exemplo, num dos momentos em que o tema se torna explícito, o narrador usa como intertexto as opiniões do «velho Ballaster» (Gonzalo T. Ballaster) para declarar que «as relações interpessoais, mesmo as mais íntimas, se sustentam sobretudo da hipocrisia e do fingimento. Nós homens descobrimos a inutilidade da verdade, sobretudo pela sua insuficiência [...] porque até mesmo o amor verdadeiro precisa de um acrescento, de um adorno e, em contrapartida, que vasto é o campo da mentira!» (181). (A «ironia dramática» desta passagem consiste no facto de tanto o narrador como o leitor estarem, neste ponto, ainda persuadidos de que «Eva não sabe que não é capaz de mentir!»; 181) — podendo nós, tal como este «inconfiável narrador», ser neste momento induzidos a acreditar que só os homens, *ao contrário das mulheres*, «descobri[ram] a inutilidade da verdade, sobretudo pela sua insuficiência» (181). Pode dizer-se que cada uma das personagens principais a seu modo incarna o mito de D. Juan (repetidamente tornado explícito no próprio texto), cuja natureza infinitamente contraditória se reflete também nelas. Eva define D. Juan como o perfeito sedutor, não «um alarve hedonista de apetites insaciáveis» (185); noutra passagem, ao referir-se aos seus próprios múltiplos amantes, essa declaração é porventura clarificada: «A cada um dos homens [...] não posso dizer que o “amei” [...] digo antes, amo a todos, porque é presente [...] cada um tem [...] um lugar próprio e insubstituível, nenhum tomou o lugar do outro» (157). Como tal, o seu D. Juanismo seria um veículo de celebração do amor, em vez de mera irresponsabilidade amorosa. Por outro lado, Eva identifica-se explicitamente com a imagem do caçador: «também sei do gosto da procura e da espera [...] sobretudo o gosto daquele momento único e irrepetível» (184); «Para o sedutor, só as dificuldades de uma conquista são o atractivo. Como um verdadeiro caçador [...] premir o gatilho é o primeiro momento do anti-clímax» (185).

François Rachline, atrás mencionado, defende uma teoria interessante sobre a sobrevivência secular do mito de D. Juan: «A procura do prazer do corpo não bastaria para transformar [D. Juan] numa figura concetual capaz de nos ensinar algo sobre o modo como a nossa sociedade evoluiu [...] Em muitos aspetos ele prefigura a relação que as mulheres e os homens da civilização económica mantêm com a realidade» (139). Por «civilização económica» Rachline entende o consumismo contemporâneo, com as pessoas mergulhadas na infinita troca de objetos feitos metonímia delas próprias: «A sociedade de consumo induz cada um de nós a saltar de um objeto para o outro [...] Desejar, obter, saborear, deitar fora, começar tudo de novo outra vez [...] Não será isso idêntico à compulsiva errância do sedutor?» (Rachline 124-5). E, voltando ao romance de Germano Almeida, não será essa espécie de percurso nómada o escolhido por Eva? Mais ainda, não será essa também a direção em que hoje se encaminha Cabo Verde, como parte da cultura e da economia ditas globalizadas?

Lembre-se de novo como, ao longo das últimas três décadas, Eva passou de pobre, idealista, politicamente indoutrinada professora cooperante, a empresária bem sucedida, colhendo os frutos da economia liberalizada de Cabo Verde, do capitalismo global e do conseqüente crescimento de poder aquisitivo por parte de alguns, pouquíssimos, privilegiados. Não haverá aqui um conspícuo paralelo com a evolução sofrida pelo próprio arquipélago desde 1975? Quanto a Reinaldo e a Luís Henriques, também eles parecem ter abandonado os ideais revolucionários que em tempos defenderam, mesmo quando, pelo menos no caso de Luís Henriques, nunca passaram da elaboração teórica. Reinaldo contradiz-se admirando o êxito financeiro de *Eva*, ao mesmo tempo que denuncia cruéis desigualdades no seu país. Relativamente ao amante mais velho, bastante foi já dito antes sobre a sua desistência política (mesmo admitindo que tenha havido algum verdadeiro engajamento prévio da sua parte).

Na mesma medida em que o Sr. Napomuceno, protagonista do primeiro romance de Germano Almeida, pode ser interpretado, obviamente que não em termos exclusivos, como alegorizando uma geração em vias de definitivo desaparecimento, ou até como representante simbólico de um certo tipo de identidade cabo-verdiana que perdera relevância no país tornado indepen-

dente, também o triângulo de personagens nucleares de *Eva* poderá ser lido como metaforizando alguns aspetos do Cabo Verde presente e do futuro próximo. Não obstante as suas mais ou menos complexas identidades privadas, Eva e os seus dois amantes entram no domínio público como parte do processo de alegorização que procurei ilustrar. Mais ainda, não será descabido atribuir-lhes lugar num projeto «nacional pós-moderno» porventura contemplado pelo seu criador. Faço neste ponto uso (talvez abuso) do conceito elaborado por Phillip Rothwell a propósito da obra de Mia Couto. De qualquer forma tratar-se-ia de um nacionalismo pós-moderno de cariz distinto daquele eloquentemente articulado em *A Postmodern Nationalist: Truth, Orality, and Gender in the Work of Mia Couto*. Mas esse seria também um tópico para outro tipo de ensaio.

No caso vertente, e para concluir em forma de síntese, dir-se-á que a análise proposta pretende, antes de mais, ilustrar um aspeto fundamental nos estudos pós-coloniais — aqui referido ao caso de Cabo Verde com os seus específicos contornos — nomeadamente: a noção bem substanciada em *Eva* de que simples dicotomias não fazem jus à complexidade, ambiguidades e fragmentação das ex-colonizadas nações africanas.

Por outro lado ainda, neste romance a vida afetiva e sexual das suas principais personagens é narrada de forma a permitir a sua transposição para um nível que largamente ultrapassa o seu microcosmo privado. Na verdade, o leitor é induzido a interessar-se particularmente pelas experiências íntimas do trio Eva, Luís Henriques e Reinaldo Tavares, sendo, em certa medida, manipulado pelo *suspense* criado em torno da questão que só obtém resposta no fecho da narrativa quando, finalmente, Luís Henriques oferece a sua explicação para o facto de nunca ter regressado a Cabo Verde. Tendo pois concentrado a atenção na história dessas três personagens, o leitor acaba constatando que elas podem afinal ser lidas enquanto metonímia de algo muito mais lato do que elas próprias: o contexto político, cultural e histórico-social em que se inscrevem. Por outras palavras, se tomarmos em consideração tanto a retórica do texto relacionada com o processo histórico da nação cabo-verdiana, quanto a interpretação sugerida para o D. Juanismo dos seus protagonistas, podemos inferir que o drama emocional representado tem alegadamente um correlativo geopolítico.

Invenção da história e imitação dos sentimentos em *A costa dos murmúrios* de Lídia Jorge

O livro falava sobretudo da génese da violência e seu tumulto aumentado na interioridade das vidas.

— Lídia Jorge

A costa dos murmúrios (1988), um dos primeiros romances de Lídia Jorge e, porventura, o que da sua hoje vasta obra mais tinta crítica terá feito correr, tanto em Portugal como noutros países, não perdeu atualidade nem pertinência durante o período de várias décadas decorrido após a sua primeira edição — como, aliás, tão bem manifestava já o filme de 2004 dirigido por Margarida Cardoso, que adotou o mesmo título do livro.

A leitura, aqui proposta, da intensamente perturbadora experiência poética e metaficcional que *A costa dos murmúrios* constitui, pretende fundamentalmente reposicionar a aparente contradição entre um discurso, por um lado, seguro de uma certa versão da história e, por outro, pejado de reservas, dúvidas e ambiguidades que relativizam com frequência a sua autoridade. Essa dicotomia, algo paradoxal, surge desde logo figurada nas relações de oposição entre «Os gafanhotos» e o relato de Eva Lopo, mas recorre constantemente ao longo desta última narrativa desconstrutora da primeira. Em 1999, num ensaio intitulado «Memória infinita», Paulo de Medeiros, depois de (como eu) assinalar que este é «talvez o romance de Lídia Jorge que, de forma sistemática, mais atenção crítica tem suscitado» (62), revisita alguns trabalhos concluindo que «o elo comum entre os vários artigos então publicados sobre *A costa dos murmúrios* é a insistência na História», acrescentando ainda: «Todos os críticos parecem concordar que este romance [...] é primordialmente um veículo para desmantelar e reconceptualizar a autoridade do discurso histórico» (63). Sem discordar ele próprio desta premissa, mas considerando que a análise do papel da memória no romance fora sempre suplantada pelo escrutínio dos nexos entre ficção e história, Paulo de Medeiros passa a procurar demonstrar como *A costa dos murmúrios* igualmente desmantela a autoridade do discurso memorialista, uma vez que as recordações de Eva Lopo não se arrogam o direito nem o desejo de «repor a veracidade dos acontecimentos ou corrigir lacunas de uma

qualquer versão» (64). Desde muito cedo, aliás, os estudos críticos interessados nos ecos históricos deste romance têm posto a tónica na inconfiabilidade da sua perspectiva narrativa. Já em 1989 Maria Irene Ramalho de Sousa Santos dava o tom, ao declarar que nele se procedia à «apropriação irónica de um ponto de vista desautorizado, literalmente infiel, que jamais poderia ter acesso à “verdade” ou ao “real”, ou sequer à verosimilhança» (64). Aparentemente consensual é a perceção da «suspeita» (64) que se insinua porque, «embora apresentando-se claramente como histórico pelos aspectos referenciais que insere na evocação da guerra, o romance [...] ao mesmo tempo constrói e põe em causa o seu próprio universo ficcional e, conseqüentemente, as possíveis relações deste com o campo extra-textual» (Cabral 268).

A forma geralmente aceite de explicar a impossibilidade de *A costa dos murmúrios* se assumir como testemunho histórico tem sido a sua inserção na categoria designada por Linda Hutcheon como «metaficção historiográfica», cuja definição inclui o questionamento tanto da transparência referencial da História quanto da autonomia da ficção relativamente ao universo para que remete. Na decorrência desse questionamento admite-se uma outra contradição, manifesta na defesa de valores éticos, o que no caso vertente implica a denúncia de variadas formas de violência racista e sexista, em contraponto com uma desconfiança pós-moderna na distinção conclusiva entre bem e mal. No que diz respeito à tensão entre relativismo ético e afirmação de valores (questão menos trabalhada pela crítica), Manuela Cabral sugere que é «à luz de um conceito de pós-modernidade que inclua a inquietação e a resistência que a obra de Lídia Jorge faz sentido» (273), uma vez que a escritora não opta pela anulação ou nivelção de valores mas pela reconstrução da razão moderna, segundo o paradigma de «pós-modernidade inquietante» definido por Boaventura de Sousa Santos (204).

Sem refutar qualquer desses argumentos, intentarei apenas deslocar para um outro nível o exame das tensões latentes neste romance entre a explícita negação da sua própria autoridade epistemológica e ética e a sua implícita, ainda que relativizada, afirmação dessa mesma autoridade. Para tanto começarei por citar a própria Lídia Jorge (sem deixar de ter em conta o preceito, lembrado por Carlos Reis, de se não tomar as palavras dos autores como «roteiro exegético das suas obras» [22]).

Não me interessava dar, neste romance, uma visão da guerra [...] a guerra é apenas um pretexto [...] o que ali me interessou profundamente não foi o aspecto histórico, que a minha narrativa não pretende assumir, foi a visão do estado de pânico por dentro das consciências, se há intervenção histórica no meu romance, não é ao nível dos factos neste romance, cheio de impulso pessoal de escrita, tudo é inventado, até aos mais ínfimos pormenores [tudo, isto é] [...] excepto o sentimento. (Jorge 48)

Roteiro exegético não será, mas constitui um *insight* de excelente pontaria pois, segundo a leitura que proponho, é na expressão de sentimentos, e no impacto emocional da narrativa sobre o leitor, que fundamentalmente reside a possibilidade de se realizar a síntese entre «o lado oculto da historiografia oficial e o registo da experiência humana» (Gonda, 255), uma das funções atribuídas por Walter Benjamin à ficção em torno de acontecimentos históricos. A «verdade» destes últimos em *A costa dos murmúrios* não consiste numa reconstituição, supostamente rigorosa (além de impossivelmente objetiva ou isenta), de tais eventos, mas antes na tentativa de reprodução de uma certa atmosfera emocional, causa e efeito dos mesmos factos, comunicada ao leitor pela manipulação poética da sua própria adesão afetiva a uma narrativa ficcional menos preocupada com a veracidade histórica do que com a realidade emotiva dos agentes da História. Uma narrativa, repita-se, onde «tudo é inventado [...] excepto o sentimento» (Jorge 48).

O conceito de leitor implícito neste tipo de abordagem literária que entronca na receção afetiva do texto é uma vez mais o de Inge Wimmers: «Trata-se dum leitor que é sensível às estratégias textuais e intertextuais, a estratégias de convite a uma resposta ao mundo ficcional e a estruturas de troca entre o mundo do texto e o mundo do leitor» (14). É aliás tendo em conta essa natureza interativa do ato de leitura que Murray Smith declara também: «precisamos da nossa experiência do mundo para entrarmos no texto, mas o próprio texto pode transformar o modo como entendemos e experienciamos o mundo» (54). Acrescente-se, a propósito, que uma hermenêutica centrada em emoções literárias (imbricadas no texto e na sua leitura) releva da clássica teoria da receção (escola de Konstanz, Iser e Jauss), alargando o conceito de *implied reader* por nele integrar, de modo enfático,

uma dimensão emotiva intrinsecamente associada à cognitiva que já lhe era reconhecida.

A análise apresentada pretende prestar equiparável atenção às forças retóricas do texto e às respostas afetivas que este pode desencadear. Filia-se numa teoria pós-estruturalista que rejeita o conceito de texto literário e seus componentes como meras categorias discursivas e abstratas. A isso contrapõe a importância do *pathos* como força condutora do ato da leitura (e da escrita).⁵⁴

Desde 1988, ano da primeira edição de *A costa dos murmúrios*, que se refere, a propósito deste romance, a construção de um universo psicológico de «violência, repressão, medo, tensões contidas e tensões explosivas, racismo atroz», permitindo o «reconhecimento, num tecido ficcional, de atmosferas e referências comuns à experiência individual e coletiva de quem lê» (E. F., sem página). E houve já na mesma altura quem advertisse:

Entendamo-nos: não é que o panorama da guerra colonial não nos doa. Mas o que se sobrepõe a esse painel, subentendido [...] na escrita límpida e seca de Lídia Jorge, é o indivíduo dentro da sua condição trágica. O excesso não nos é dado pelo confronto de duas forças antagónicas em armas (o ocupante e o ocupado) e sim pela metamorfose deste e daquele homem, desta e daquela mulher [...] a autora dá-nos todo o conflito através do indivíduo escondido que explode dentro de nós quando submetido a pressões que ultrapassam as fronteiras da sensibilidade. (Alvim)

Neste caso, portanto, o atrás referido «impacto emocional» do romance — ou seja, um daqueles motivos que nos impele a «saltarmos para dentro do seu universo e a povoá-lo com a nossa própria leitura» (António) — é obtido sobretudo pela pessoalização ou individuação da tragédia coletiva. A dife-

⁵⁴ Teoricamente, portanto, apoia-se o trabalho de escrutínio crítico deste romance na teoria defendida por filósofos cognitivistas como Martha Nussbaum, que concebem as emoções enquanto respostas inteligentes à percepção de valor; apoia-se também em teóricos da narrativa literária (e nalguns casos cinematográfica, como o referido Murray Smith), entre os quais os autores coligidos em *Emotion and the Arts*, e muitos outros como o Roland Barthes da fase pós-estruturalista, o filósofo Paul Ricoeur (com o seu conceito de interseção entre texto literário e universo empírico), a atrás citada Inge Wimmers, Volker Rolof e David Miall, para apenas citar alguns exemplos.

rença fundamental entre *A costa dos murmúrios* e a típica narrativa ficcional de guerra consistirá menos na omissão das cenas de combate, ou na prevalência da visão de participantes indiretos no conflito, do que no facto de a guerra ser contada em função dos seus reflexos na psique individual. É como se a esfera do coletivo fosse redimensionada em episódios do quotidiano de personagens individuais, cujas emoções o leitor pode identificar e identificar-se com, e as circunstâncias históricas dessem acesso às circunstâncias humanas. Sem a mais pequena desvalorização da História, é esta que surge como instância do particular, delimitada pelas especificidades de um certo lugar e tempo, enquanto geradora de algo tão intemporal e ubíquo como os sentimentos humanos. E, neste contexto, é óbvio que funciona perfeitamente a escolha dum ponto de vista narrativo exterior à ação bélica. Sendo a guerra colonial a circunstância histórica que enquadra *A costa dos murmúrios*, ela é mediada pelos conflitos íntimos que provoca.⁵⁵

Nunca acedemos ao teatro de guerra a não ser em diferido, através de imagens fotografadas e, depois, verbalmente documentadas pelo tenente Góis; ou ainda, muito mais tarde, por intermédio do relato de Luis Alex que, ironicamente, nada revela exceto a inação imposta aos soldados na campanha de Mueda, onde se frustram as suas últimas esperanças de se fazer herói. Mas, se o palco do conflito armado fica deliberadamente fora do nosso alcance, os seus efeitos na vida íntima das personagens com quem nos é dado privar enquanto leitores surgem intensamente iluminados pelas luzes da ribalta. Particularmente focalizada é a perda gradual das respetivas identidades, sobretudo a de Luís Alex, o noivo de Evita (futura Eva Lopo), cuja personalidade

⁵⁵ O romance de António Lobo Antunes *Os cus de Judas*, cuja publicação precedeu o deste em cerca de uma década, partilha esse elemento com *A costa dos murmúrios*. Parece-me ser esse um aspeto digno de atenção sobretudo porque em vários outros planos o contraste entre os dois romances é notório, prestando-se a uma análise das suas diferenças, tais como a predominância do ponto de vista masculino e militar *versus* o ponto de vista feminino de não participantes diretos no conflito armado; imagens brutais e não filtradas de corpos destroçados em combate *versus* fotos de ação guerreira; deslocação do teatro de guerra de Angola (em *Os cus de Judas*) para Moçambique. Atente-se, porém, em como em ambos os textos o enfoque se localiza bem mais nos efeitos psicológicos da violência do que propriamente na sua perpetração. Note-se por exemplo que, enquanto médico militar, o narrador de Lobo Antunes aparece mais como testemunha (assim como Eva Lopo, contemplando os cadáveres recolhidos pelos *dumpers* ou as fotos escondidas por Forza Leal) do que como combatente.

de entusiasta estudante de matemática em Lisboa, liminarmente rejeitando o espírito militarista sob qualquer forma, em solo moçambicano se transforma em não menos entusiasta degolador de pretos e, por fim, em simples músculo que apenas reage a estímulos motores. Mas se é ele quem mais flagrantemente patenteia uma metamorfose causada pela guerra, nenhum dos participantes na história narrada escapa por completo a processos semelhantes de transformação identitária. Até um figurante explicitamente identificado como símbolo — o telefonista Bernardo, que nunca conhecemos senão através do olhar dos que o veem como simples evidência da alegada capacidade de os colonizadores apreenderem e aceitarem uma cultura estranha — , e cuja interioridade permanece para nós totalmente opaca, passa de estereótipo do mito de integração a vítima de secreto genocídio. Porém, as personagens que, filtradas embora pela memória de Eva Lopo, adquirem humanizados contornos, sofrem mais complexas transformações, desde o jornalista Álvaro Sabino, miscigenado feito miscigenador, até à jovem e inocente noiva Evita, tornada a «cínica» Eva Lopo, passando por Helena Forza Leal que, cheia de ódio e desespero, se metamorfoseia em aspirante a viúva de Guerra.⁵⁶

Num plano distinto, mas paralelo, vai acontecendo outro tipo de interação identitária, essa concretizada na diluição do império colonial, o supostamente «Eterno Portugal de Aquém e Além-Mar» que só um cego, em sentido mais alegórico do que literal, podia ainda apregoar. Refiro-me, é claro, ao ex-combatente invisual cuja aparição quase no final da narrativa tão obviamente simboliza a cegueira política dos poderes ainda instituídos. Aqui, como noutros casos, parece legítimo estabelecer-se, ou simplesmente inferir-se, a existência de simetrias entre individual e coletivo. Paralelismos vários não têm passado despercebidos à crítica, que neste romance aponta nexos múltiplos entre sexismo e racismo, entre violência doméstica e violência guerreira.

⁵⁶ Cabe aqui a citação de uma opinião avalizada por estudos empíricos relativos às consequências de traumas, em termos de uma *theory of the self*: «[U]m trauma extremo cria um segundo eu. Em caso de extremo trauma, o sentido do eu é radicalmente alterado. E há um eu traumatizado que é criado. Claro que não é um eu totalmente novo, é o que foi trazido [...] como significativamente, dolorosamente e confusamente, mas de modo fundamental, afetado pelo trauma [...] terá que haver elementos em contradição nos dois eus, incluindo contradições éticas» (Caruth 137).

Daí que Eva Lopo aconselhe o autor d'«Os gafanhotos»: «[N]ão se preocupe com a verdade que não se reconstitui, nem com a verosimilhança que é uma ilusão dos sentidos. Preocupe-se com a correspondência» (42). É em nome da sua própria crença numa «verdade» obtida a partir da correspondência que ela conta, por exemplo, como a mulher do tenente Zurique deu à luz uma criança morta que a rasgou até ao esfíncter anal. Serve-lhe esse episódio para repetidamente insistir em que «nunca se poderão na verdade dissociar [...] dois planos» (181), isso porque, da sua perspectiva, «os músculos invisíveis podem ter um desempenho especial na organização dos factos históricos» (189) ou, por outras palavras ainda, «[neste] conceito de História cabe a influência dos músculos invisíveis que baixam e levantam o ânu» (196). Episódios aparentemente insignificantes no grande esquema das coisas (traduzindo a expressão cunhada em inglês) revelam a porosidade das fronteiras convencionais entre particular e geral, já que os seus efeitos emocionais e comportamentais podem assumir proporções comparáveis ou análogas. Quer isto dizer que o que atrás designei por individuação ou pessoalização de circunstâncias históricas (e poderia inversamente apelidar de historização do pessoal) passa também por correspondências deste tipo. E passa ainda por um outro processo que porventura se poderia chamar metonímico. Falo do trágico e completo desencontro amoroso do jovem par Evita/Luís Alex, de que resulta a morte dele. Refiro-me igualmente à tragédia, mais remota, cujo desenlace é a roleta russa que mata o amante de Helena Forza Leal; e por último, ao desespero final de Helena, incapaz de obter a sua libertação. Sem me deter aqui no exame dessas tragédias domésticas, direi apenas que, tendo especialmente em conta o protagonismo da violência e da morte, elas podem ser lidas como metonímia da própria guerra.

Saliente-se, no entanto, que essa violência e essas mortes surgem envolvidas em mistério, até certo ponto ofuscadas pela necessidade de ocultação. Nem o corpo do amante de Helena, lançado ao mar de madrugada, foi alguma vez achado, nem há consenso sobre as versões da morte de Luís Alex. Quanto a acontecimentos do quadro geral, do mesmo modo se procura fazer desaparecer rapidamente os cadáveres dos envenenados por álcool metílico (cuja existência, quando não passa despercebida aos meios de comunicação, é construída em termos distorcidos e racistas), bem como se ignora os massacres de

civis levados a cabo no mato pelos «limpeza» do exército, que só aparecem documentados em fotos ultra-sigilosas e destinadas a serem destruídas. Esses são os esqueletos que a narrativa de Eva Lopo retira do armário e traz para a praça pública. O seu impacto emocional/cognitivo resulta precisamente do desvelamento de intimidades ocultas, de sentimentos profundos, de escondidos comportamentos individuais e coletivos. As máscaras, enquanto *leitmotif* particularmente expressivo na personagem de Helena (embora implícito noutros casos, como o da infidelidade conjugal de Evita, a «Coluna involuntária» de Álvaro Sabino, ou a semidiscreta exibição da cicatriz de Forza Leal), funcionam perfeitamente como disfarces generalizados, típicos de uma cultura cuja violência intrínseca não é publicamente assumida. O grau de intensidade do racismo colonial, exposto de múltiplas maneiras ao longo do romance, é obliterado das consciências dos militares e suas famílias pelo mito da convivialidade feliz entre raças, representado no telefonista Bernardo. Do mesmo modo, a violência doméstica e as profundas emoções que ela implica são, quanto possível, escamoteadas em aparências de harmonia conjugal, e só tornadas óbvias em circunstâncias extremas, como acontece quando Helena finalmente se despoja da máscara de Penélope voluntariamente enclausurada por solidariedade com o seu guerreiro, cujo regresso espera para dele supostamente se fazer repouso.

Nada disso faz parte da narrativa «Os gafanhotos» que abre o romance, onde até a morte ocorre por excesso de harmonia e felicidade. Porque se, na segunda parte do livro onde predomina o testemunho de Eva Lopo, «[o]s fins de tarde moçambicanos continuam com a cor vermelha de terra a latejar de calor», e se ainda se mantém o «erotismo quente de um ar pesado e pegajoso», como um dia lembrou Lauro António, em contrapartida — como o mesmo Lauro António igualmente assinalou — «tudo o mais ganha um sentido diverso» e «vêm ao de cima [...] o vômito, a dor e a morte». De facto, entre a narrativa d'«Os gafanhotos» e a de Eva Lopo (encenadas como «frente a frente semifantasmático entre o autor anónimo do primeiro relato e a própria Eva, que antes fora só personagem» [Lepecki]), geram-se relações íntimas, logo óbvias, tanto pela mútua dependência estrutural quanto pelo paralelismo detetável na construção mais ou menos centrípeta de cada uma. Remetem uma para a outra e, ao mesmo tempo, para uma comum realidade extratex-

tual. Além disso, ambas utilizam, sob formas muito diferenciadas, estratégias discursivas que contribuem para a sua desnaturalização, quer dizer, para a respetiva receção enquanto artefactos. Mas, apesar de tudo, o hiato entre as duas sequências verifica-se tão intransponível quanto o evidencia o gesto final de Eva Lopo ao fechar o romance, devolvendo «Os gafanhotos» ao seu autor e, no dizer de um outro narrador extradiegético, definitivamente anulando esse relato inicial. A dualidade em causa já foi analisada de vários ângulos (nomeadamente por Arnaldo Saraiva em «Os duplos do real e os duplos romanescos») mas, creio, não da perspectiva que particularmente aqui me interessa explorar.

«Os gafanhotos» apresenta-se à partida, isto é, antes de termos ocasião de confrontar a sua história com a de Eva Lopo, como relato autocontido e autónomo — o que, aliás, é reiterado pelo sinal de FIM justaposto ao seu desfecho. O narrador onisciente, de terceira pessoa, opta por uma focalização inteiramente externa e pela renúncia total a aceder à vida íntima das personagens. Pratica-se, de forma mais ou menos explícita, a independência entre realidade histórica e ficção. A componente de construção artística e, por extensão, a artificialidade do universo narrado, são evidenciadas em vários elementos que apontam para a mediação dos objetos observados, nomeadamente as obsessivas referências a ângulos fotográficos, ao olhar do fotógrafo, a lentes, à distância, e à maior ou menor ausência de luz. Não se estabelece nenhuma forma de analogia realista entre os mundos referencial e fictício ao nível das emoções, até porque, como já se disse, as personagens se apresentam esvaídas de interioridade. Se entre os dois universos é possível estabelecer nexos, será apenas ao nível sensorial, donde a declaração posterior de Eva Lopo de que «tudo é exacto e verdadeiro, sobretudo em matéria de cheiro e de som» (41). Entretanto, Eva acrescentará que «quem pretender achar o âmago dessa pequena recordação não o achará, visto esse se manter tão inviolável quanto o é, por exemplo, a razão profunda do pês-sego» (41). Caberá pois à narrativa da própria Eva Lopo penetrar a camada epidérmica que «Os gafanhotos» exhibe, e desocultar o que esse conto deixa imerso. É isso que fará, desarmonizando, fragmentando um cosmos perfeitamente inteiro e ordenado, ao qual contrapõe o caos, ironicamente chamado «bondoso», das suas recordações. O desvelamento será gradual, como uma espécie de *strip-tease* de aparências e disfarces, eloquentemente refletindo a

aproximação gradual da consciência das personagens que a câmara fotográfica da primeira parte não pudera captar.

No seu desfazer/refazer de «Os gafanhotos», Eva Lopo vai pois retirando máscaras, uma após outra, chegando cada vez mais perto dum âmagô inicialmente encoberto até por fim obter as revelações últimas que descobrem os mais recônditos segredos íntimos. Com efeito, só perto do desenlace Helena abandona definitivamente o papel de esposa fiel e solidária com o marido ausente, como só no fim se declara abertamente o medo que motiva a fuga do jornalista ou a alienação, enfim absoluta, de Luís Alex (o *ex*, o que deixou de ser), alcoolizado e tornado vítima de acidente fatal, ironicamente epitomizando o anti-heroísmo de quem se enfronhara por completo numa mística de herói guerreiro. Entretanto, ao leitor que fora acompanhando este percurso de aproximações sucessivas da interioridade das personagens não terá passado despercebida a intensificação do seu próprio engajamento afetivo na história narrada.

As emoções do leitor podem em certa medida ecoar as da narradora Eva. E esta, a despeito do seu proclamado cinismo, não pode esconder o que sente perante circunstâncias de que foi ela mesma testemunha ou participante. O que a anima não é simples curiosidade, nem simplesmente o desejo de corresponder ao pedido do autor d'«Os gafanhotos» de que ela ofereça o seu comentário dessa primeira narrativa. É algo de bem mais visceral, que não deixa de nos ser também comunicado. Consciente da precariedade, da fragmentação, do subjetivismo, dos multiplicados limites do seu próprio relato, ela confia-se ao poder evocatório desencadeado pela pungência das «cenas vivas» que se lhe gravaram na mente. Ao lembrar episódios ocorridos na sua vida de há cerca de vinte anos, Eva Lopo adere tão rigorosamente ao ponto de vista do seu passado que parece necessitar de repetidamente interjetar no discurso a frase «Evita era eu» (48), como índice de distanciamento relativo. Mas é de facto o olhar de Evita, inicialmente assustado e incrédulo, e depois cada vez mais repugnado e revoltado, que o fio da memória de Eva Lopo retoma. E, seguindo esse olhar, o leitor tem oportunidade de perceber que as raízes do cinismo presente são fundadas nesse passado ou, por outras palavras, se implantaram primeiro em Evita; e o seu fruto, o tal cinismo, foi tomando forma definida à medida que se lhe foram revelando as causas.

Contam-se entre essas causas as referidas «cenas vivas» que Eva Lopo vê ou revê, porque irrecusavelmente se lhe registaram no ecrã da memória e dele irrompem sem obedecer a qualquer sequência que não seja a das prioridades impostas pelo respetivo impacto emocional na corrente de consciência de quem as revive. As imagens nítidas evocadas não são apenas fortemente visuais, como a das filas de flamingos varridos a rajadas de metralhadora, ou a dos bicos da tesoura espetada numa cabeça que «vomitou um líquido» (109), mas, por exemplo, e não menos fortemente, auditivas, como a do «vagido daquele bebé a quem a mãe deixou as nádegas ficarem em carne viva» (108), ou como os gritos de Elisa Ladeira e os da mulher do Astorga batida pelo marido. De todas elas Eva suspeita ser «impossível que por transitório que tudo seja» não tenham deixado algum vestígio físico, visível, audível ou quantificável: «Não haverá um vagido de nenino gritando numa parede?» (108), tão intensamente essas memórias se lhe impõem. Mas não menos intensamente se impõem ainda ao leitor, para quem são ilimitadas, visto esse leitor ter a liberdade de infinitamente as reconstituir ou reproduzir no seu imaginário, acrescentando-lhes as suas próprias emoções, lembranças e experiências.⁵⁷

Recorde-se, a propósito, como Lídia Jorge eloquentemente distingue imagens ficcionais em registo escrito das que a partir delas um filme constrói: «é preciso admitir que existe um certo contraste de meios, porque um livro contém imagens infinitas, enquanto um filme oferece imagens finitas. Por outro lado, as imagens finitas do filme atingem um grau de definição que as criadas por palavras jamais podem atingir» (Jorge, *Entre nós* 150).⁵⁸ Todavia, mesmo as «imagens finitas» de um filme têm sobre a sua audiência o poder ilimitado de sugestão, de projeção e/ou de associação emocional. E parece ter sido justamente a esse aspeto que a autora de *A costa dos murmúrios* deu particular destaque no já referido filme de Margarida Cardoso, quando declarou:

A Margarida tendo entendido que o livro falava sobretudo da génese da violência e seu tumulto aumentado na interioridade das vidas [...] escolheu a parte interna

⁵⁷ Lembre-se que o leitor em causa é o definido por I. Wimmers como sendo capaz de responder às «estruturas de troca» (traduzindo *structures of exchange*) entre o seu próprio universo e o do texto.

⁵⁸ Tradução minha deste excerto de uma entrevista publicada em inglês.

dos ambientes, os gestos domésticos, os actos *au ralenti* pelos quais se expressam os sentimentos, e fê-lo sem cedências ao que se poderia prever ser transformado em aparato de guerra, com sangue, tiros, cabeças decepadas e gritos reais. Tudo isso, toda essa ganga trágica do fim do Império está lá, mas oferecida de outra forma, sugerida, transfigurada pela alucinação da memória. Acho essa forma de criar uma intensidade dramática que fala da violência sem explorar os seus lados vistosos, uma conquista formidável. («Conquista» 7; itálico meu)

Ainda acerca deste filme, Lídia Jorge declara também: «a realizadora foi capaz de abranger a violência embriónica gerada por todas as guerras no íntimo daqueles que ou as instigam ou coexistem, lado a lado, com elas.» E acrescenta um pouco mais adiante: «o filme funciona como uma crónica íntima, extremamente densa e sóbria» (*Entre nós* 150).

Pois bem, o que até aqui tentei demonstrar é que é mesmo assim também que o livro funciona na análise aqui proposta. Como crónica íntima e, por consequência, como forma de, a propósito de uma guerra específica num tempo específico, se transitar do particular para o geral procurando-se alcançar o âmago das consciências humanas. Nessa medida, penso poder ainda acrescentar que a opção deliberada de substituir o aparato bélico exterior pelo «tumulto aumentado na interioridade das vidas» («Conquista» 7) releva de algo mais do que o mero desígnio de se reescrever a narrativa tradicional de guerra recuperando o passado «sem tomar parte no que Nancy Armstrong e Leonard Tennenhouse, seguindo Foucault, designaram por “violência da representação”» (Ferreira 269). Igualmente, transcende o desejo de catarse individual e coletiva que o esforço de anamnese, ou rememoração de factos traumáticos, pode proporcionar (Cabral 280-87; Vieira 74). Ultrapassa, inclusive, o tópico das relações entre História e Ficção, bem como os laços entre História e memória/testemunho.

Mas, em contrapartida, consolida os nexos recíprocos entre essas várias dimensões, ao elevar a História acima do discurso meramente analítico e cognitivo já que, como Paul Ricoeur lembrou, «uma historiografia pode ser desprovida de memória, quando apenas a curiosidade a anima» (342), quer dizer quando deliberadamente pretende distanciar-se dos sentimentos humanos que dela fazem parte integrante.

Ecoss de *A costa dos murmúrios* em *A noite das mulheres cantoras*, de Lídia Jorge: Esquecimento, memória e parábolas sociais

No romance de Lídia Jorge *A noite das mulheres cantoras* (2011), logo de início nos deparamos com a temática do esquecimento como «lei que nos rege», embora imediatamente a seguir nos seja lembrado que, «[n]o entanto, essa não é a única lei que nos rege» (9). Não o é, de facto, por coexistir com o seu oposto: a inescapabilidade humana relativamente ao passado e ao necessário recurso à memória a fim de o narrar e incorporar no presente, para assim atribuir sentido à existência.⁵⁹ Esse tópico, entre muitos outros de equiparável relevância, é sobejamente ilustrado ao longo de mais de 300 páginas por intermédio da história da formação, entre 1987 e 1988, de uma banda musical de cinco mulheres, quatro das quais se reencontram vinte e um anos mais tarde num concurso estival realizado no Cineteatro Tivoli em Lisboa.

A narrativa ocupa-se, por conseguinte, de dois momentos separados por um interregno de duas décadas, permitindo a revisitação crítica do primeiro por uma personagem narradora que pôde entretanto adquirir a maturidade esperada numa mulher de cerca de quarenta anos.⁶⁰ Esse tipo de tempo do discurso, ou seja, de modo de estruturar o tempo da narração é, como se sabe, comum a outro romance da autora, o precoce e muito justamente celebrado *A costa dos murmúrios*, publicado pela primeira vez em 1988 — por curiosa coincidência com a maior parte do tempo diegético de *A noite das mulheres cantoras*. Aliás, a história do passado contada neste último livro mais ou

⁵⁹ Parafrazeando a máxima socrática segundo a qual uma vida não examinada não merece ser vivida, Paul Ricoeur afirma que «[uma] vida não é mais do que um fenómeno biológico se não for interpretada» (127), adiantando ainda: «a vida não pode ser compreendida senão através de histórias que contamos sobre ela, por conseguinte, somos levados a dizer que uma vida *examinada* no sentido de Sócrates é uma vida narrada» (130).

⁶⁰ Pode mesmo dizer-se que neste romance, tal como em *A costa dos murmúrios*, se concretiza, até certo ponto, uma estrutura interna comparável à do *bildungsroman*, na medida em que em ambos ocorre um processo de perda de inocência, e consequente amadurecimento das suas protagonistas, em grande parte por efeito duma experiência marcante vivida na juventude.

A propósito de *A noite das mulheres cantoras*, Carlos Reis refere a sua sintonização «com a lógica de um conhecido e consequente subgénero do romance europeu, o *Bildungsroman*. Nele, mudança, amadurecimento e indagação são sentidos estruturantes de certa forma projetados sobre todo o relato em que a pessoa humana está, como usualmente acontece, no centro dos acontecimentos.»

menos coincide também com o presente da história narrada do primeiro. Dito doutro modo, em *A costa* está-se nos anos 80 e recua-se um decénio para evocar o período da guerra pela independência das colónias portuguesas (no caso específico, Moçambique), enquanto em *A noite* se faz a ponte entre o final da primeira década do século XXI (sendo 2009 a data registada após concluídos cada um de dois relatos justapostos) e os últimos anos de 1980, portanto mais de uma década após o desmoronamento final do chamado império colonial português.⁶¹ Ressalve-se que este modo de localização cronológica, tomando como balizas factos históricos determinantes, se justifica porquanto, nas palavras de Solange de Matos, a narradora do último dos dois romances, «na história de um bando conta-se sempre a história de um povo» (9). Com efeito, e como adiante se pretende demonstrar, se esquecimento e memória constituem dois vetores fundamentais nas duas narrativas, não o será menos o binómio indivíduo/grupo, visto se partir da experiência privada para a construção do que já foi apelidado de parábola social. Tratar-se-á, portanto, de aqui identificar e descrever mecanismos narrativos recorrentes e comuns a ambas as obras, capazes de suscitarem o envolvimento cognitivo e emotivo dos leitores em questões cruciais da sociedade sua contemporânea. Sem esquecer, claro, que no caso de *A costa*, a temática fundamental é a guerra dita colonial e alguns dos traumas que engendrou, incluindo o seu necessário registo no imaginário coletivo, enquanto *A noite* se ocupa principalmente do fascínio da sociedade dos nossos dias pela cultura do espetáculo, pelas celebridades e o seu poder mediático, bem como pela gratificação imediata por formas de narcisismo e egotismo desenfreados. Nos dois romances, porém, questões relativas a colonialismo, racismo, sexismo e sexualidades surgem também entroncadas no eixo temático central de cada um — e isso, em termos de conteúdo, constitui um significativo aspeto comum a ambas as obras.

A nível formal, e no que especificamente respeita ao tópico do esquecimento *versus* memória, os dois textos partilham uma estratégia discursiva que compõe boa parte da sua intrínseca ironia: a insistência da voz narrativa

⁶¹ O romance aqui analisado em mais profundidade é o mais recente dos dois, mas recorro ao estabelecimento de alguns paralelos entre ele e *A costa dos murmúrios*, por me parecerem relevantes para a leitura que proponho de *A noite das mulheres cantoras*.

na inutilidade de se tentar reconstituir o passado, sempre anulada pela não menos insistente evocação dele. Trata-se de um formato retórico, que apetece apelidar de *paraprosdokiano*,⁶² muito eficaz para manter aplicados ao texto a atenção e o engajamento emocional do leitor, constantemente surpreendido por deliberadas e ostensivas contradições. Poderá mesmo dizer-se que a justaposição de relatos — «Os gafanhotos» e a narrativa de Eva Lopo, no caso de *Costa*; «O conto de Solange» e a narrativa posterior em vinte capítulos e um epílogo no caso de *Noite* — se inscreve nesse processo retórico, largamente contribuindo para acentuar o paradoxo aparente e a ironia de se afirmar a irrelevância de lembrar, enquanto ao mesmo tempo se enfatiza a impossibilidade ou o erro de esquecer.

Eva e Solange, longamente desafiando recordações de acontecimentos passados vinte anos antes, e contrapondo-as às versões oferecidas, respectivamente, pelo narrador de «Os gafanhotos» e por Gisela no «Conto de Solange», com frequência declaram, ou pelo menos sugerem em algumas ocasiões, não merecer a pena o esforço de voltar atrás, uma vez que «tudo, mesmo que sejam as armas e os feitos do poder pelo poder, tudo um dia será esquecido» (316), segundo reitera Solange no epílogo da segunda narrativa, da mesma forma que Eva pondera «que uma memória fluida é tudo o que fica de qualquer tempo» (42), acrescentando: «o que possa ficar da sua memória sobre a minha memória não vale a casca de um fruto deixado a meio dum prato» (42). *Costa* termina, aliás, com a seguinte advertência: «não prolongue, não oiça as palavras. A pouco e pouco as palavras isolam-se dos objectos que designam, depois das palavras só se desprendem sons, e dos sons restam só os murmúrios, o derradeiro estádio do apagamento» (259). Mas essa conclusiva afirmação de Eva é acompanhada do seu riso — trocista e cético, como o leitor não pode nesse momento duvidar que o seja — e acompanhada também dum gesto de significado explícito: «[d]evolvendo, *anulando* “Os gafanhotos”»

⁶² *Paraprosdokian* é a figura de estilo definível como construção verbal em que a última parte duma frase ou duma expressão contradiz o que foi dito na primeira, surpreendendo o leitor ou o ouvinte, assim forçado a rever e reinterpretar o sentido da primeira parte. Um exemplo deste processo retórico pode ser a célebre frase de Churchill, «ele é um homem modesto — com muitas razões para ser modesto».

Na escrita de Lídia Jorge é recorrente o uso dum tipo de ironia a tender claramente para o que aqui se convencionou designar por modo «paraprosdokiano».

(259; ênfase aduzida). Por outras palavras, Eva sobrepõe a sua à memória de outrem. Também Solange de Matos procede de modo idêntico, protestando ser preferível a versão de Gisela, sem todavia renunciar à sua própria: «E se aquela narrativa se adaptava perfeitamente ao que era necessário, para que íamos desencantar do fundo do esquecimento a *versão verdadeira*? Invoçando os *factos tal como haviam decorrido*» (24; ênfase aduzida) — declara ela, embora vá sublinhar mais adiante: «Em vez de permanecer no interior daquela bela lembrança, [...] regresso às insignificâncias do passado e nelas me prendo» (30). E a esse passado continuará regressando, precisamente evocando, por mais três centenas de páginas, «os factos tal como haviam decorrido», impondo a sua «versão verdadeira», em suma, revelando a significação da alegada «insignificância» do passado.

A compor a ironia implícita nesta opção, tanto Eva quanto Solange repetem à saciedade que as versões dos outros não só não mentem como contêm em si a mais perfeita das harmonias. «Era um relato encantador, onde tudo foi tão verdade» (29), «um relato completo ... na sua urdidura perfeita» (103) — são apenas dois dos comentários, afinados pelo mesmo diapasão, que Solange prodigaliza referindo-se à narrativa de Gisela, da mesma forma que Eva Lopo se não cansa de aludir a «Os gafanhotos» como «relato encantador onde tudo é exacto e verdadeiro» (41), tal como se não cansa de repetir que prefere esse conto «onde a harmonia rescende» (73). Não obstante isso, ambas fazem questão de salientar a total incompatibilidade desses relatos «perfeitos» com a realidade plena de imperfeição que elas mesmas viveram: «Gisela não mentia, o relato de Gisela era uma outra verdade» (24), ou ainda: «n^o “Os gafanhotos” só a verdade interessa [...] A verdade deve estar unida e ser infragmentada, enquanto o real pode ser — tem de ser porque senão explodiria — disperso e irrelevante, escorregando, como sabe, literalmente para lugar nenhum» (85).

Infere-se então que as histórias condensadas que abrem cada romance representam uma «verdade» autónoma ou auto-referencial e teleológica, desligada do «real» das personagens narradoras, as quais, por isso, se entregam à tarefa de a desconstruir e refutar impiedosamente, noutras bem mais longas narrativas, onde se realça o que as primeiras contêm de idealizado e efabulativo, pela denúncia da artificialidade da sua coesão interna em profundo contraste com a fragmentação, a imperfeição e a dimensão trágica

das experiências alegadamente vividas por elas mesmas: «Mas em vez de me ficar por esse aconchego próximo e sedutor, carregado de coerência, *a imperfeição da vida, tal como ela foi*, levanta-se sem ruído e vem ter comigo» (169; ênfase acrescentada) — diz Solange, reclamando para si a autoridade de contar a vida «tal como ela foi» em lugar de se circunscrever ao «aconchego sedutor» proposto por Gisela. Também Eva reivindica a mesma autoridade quando declara ao autor d'«Os gafanhotos»: «o que pretendeu clarificar clarifica e o que pretendeu esconder ficou imerso» (41). Este sendo o seu primeiro comentário após a leitura, dita cuidadosa, das páginas oferecidas pelo seu interlocutor, cerca de quarenta, às quais vai contrapor mais de duzentas, depois de nos ter implicitamente comunicado a certeza de ser quem sabe o que «ficou imerso», bem como a expectativa de que, a partir deste ponto e por seu intermédio, o acesso a esse conhecimento íntimo nos será facultado.

Com efeito, Eva Lopo irá cumprir a sua implícita promessa de clarificar o mistério que o autor d'«Os gafanhotos» deixara por desvendar. Quer dizer, embora sempre proclamando grande apreço pela perfeição desse conto introdutório — «Prefere a harmonia. Eu também, é por isso que tanto estimo a paz que se respira na noite d'Os gafanhotos» (69) — pouco a pouco irá retirando as camadas protetoras de tudo o que julga necessário desocultar a fim de penetrar no «âmago dessa pequena recordação» (41), cujo sentido se mantivera «tão inviolável quanto o é, por exemplo, a razão profunda do pêssego» (41), onde «como em qualquer outro corpo, tudo converge para um caroço inquebrável [...] que não se vê nem se acha na implosão dos frutos» (41). Especificando, irá introduzir-se(-nos) na consciência das personagens e trazer à superfície os dramas que, mesmo quando privados, intrinsecamente se relacionam com a tragédia coletiva da guerra então chamada colonial.

N'«A noite das mulheres cantoras igualmente se procederá ao progressivo desvelar do cerne invisível duma lembrança alheia — a recordação que Gisela partilha com a audiência do Tivoli durante o que Solange recorrentemente apelida de «Noite perfeita» — , numa bem mais ampla narrativa que irá preencher as lacunas do relato precedente onde deliberadamente tanto se omitira, «até a realidade se transformar numa superfície lisa, parecida com uma folha em branco» (226).

Assinale-se, uma vez mais, que Solange e Eva se nos apresentam como narradoras confiáveis, enquanto investidas da autoridade que lhes confere o conhecimento em primeira mão das experiências relatadas, além da consciência crítica obtida ao longo dos vinte anos decorridos entre o presente e a vivência passada. Disso derivam as suas narrativas fragmentadas, remetendo por simetria ou homologia para a complexa fragmentação do real, em pleno contraste com a linearidade e o acabamento perfeitos dos «relatos encantadores» que lhes servem de contraponto.

Em «Noite perfeita» (título do capítulo de abertura que consiste no «Conto de Solange») Gisela, cognominada a *maestrina*, traz a público a história da formação da sua banda de cinco mulheres, escamoteando alguns dados e falsificando ou mitificando outros. Vale a pena fazer notar que, ao contrário de *A costa dos murmúrios*, onde só na narrativa de Eva Lopo se evidencia as omissões e fabricações de «Os gafanhotos», em *A noite das mulheres cantoras* o leitor é alertado já no conto inicial para as mistificações criadas por Gisela. Fácil se torna explicar essa discrepância se tivermos em conta que, no caso do primeiro romance, o narrador d'«Os gafanhotos», focalizando externamente personagens e circunstâncias, não passa de entidade anónima, omnisciente e não participante, enquanto no último romance é a própria Solange quem faz acompanhar o relato da *maestrina* (inserido em *mise en abyme* no *Conto de Solange*) de comentários irónicos que realçam a forma engenhosa como Gisela Batista manipula as reações dos espectadores do espetáculo por ela montado para entretenimento deles e promoção de si mesma.

Claro que em ambos os livros os esclarecimentos e a recomposição dos factos só ocorrem nas narrativas posteriores, mas não deixa de ser importante salientar o quanto a nossa resposta ao testemunho de Gisela é desde cedo, logo na primeira narrativa, condicionada dissonantemente — o que terá um significativo impacto na nossa potencial adesão ao sistema de valores morais veiculado pelo texto no seu todo.⁶³

⁶³ A esse sistema interno de valores a cuja adesão o leitor é em certa medida condicionado pela simpatia ou pela antipatia que as personagens lhe inspiram e que, por outro lado, é determinado por essas mesmas simpatias e/ou antipatias, Murray Smith atribui a designação de *co-text*, ou seja, uma espécie de «contexto dentro do texto» (Smith 194).

Já se aludiu ao facto de *O Conto de Solange* se ocupar estritamente do espetáculo no Teatro Tivoli durante uma noite de 2009, enquanto na subsequente narrativa Solange apresenta uma «versão alargada» (9), recuando vinte e um anos para contar em pormenor os antecedentes e os efeitos dessa noite recente. Não é dispiciendo o simbolismo da chamada «noite perfeita»,⁶⁴ encapsulando referências à cultura do simulacro e de gratificação instantânea que, segundo Solange, predomina no presente (início do século XXI) mas tem raízes mais antigas, «quando o império do minuto mal se desenhava, no final dos anos oitenta» (15).

Presumindo-se que as respostas afetivas/cognitivas do leitor às premissas ideológicas codificadas num texto são, até certo ponto, determinadas por estratégias discursivas específicas, observe-se exemplos de mecanismos suscetíveis de viabilizarem a adesão do leitor às propostas de caráter ético, explícitas ou implícitas nestes romances. Em *A costa* e *A noite*, um desses mecanismos consiste na relação de distanciamento ou de proximidade criada entre leitor e personagens, em particular as personagens centrais que, nos casos vertentes, são respetivamente Gisela e Solange. À consciência desta última temos acesso direto ou, melhor dizendo, apenas mediado pelo seu próprio discurso, já que é dela a voz narrativa única⁶⁵ — o que, por inerência,

⁶⁴ Valerá a pena chamar a atenção para o facto de os contos introdutórios de ambos os romances em foco concentrarem múltiplos significados nos acontecimentos duma só noite. N'«Os gafanhotos» trata-se da noite que se segue à boda nupcial onde têm lugar dois eventos fundamentais, o aparecimento de cadáveres de negros no mar e o de nuvens de gafanhotos no céu. N'*A noite perfeita* condensam-se significados que permitem narrar não só o momento presente mas todo o conjunto das ocorrências que a ele conduziram. Essas noites constituem, portanto, pontos de partida fulcrais para as duas narrativas, além de evocarem uma imagem de trevas que será necessário penetrar ou desvelar para ser esclarecido tudo quanto carece de iluminação.

⁶⁵ A voz narrativa de *A noite das mulheres cantoras* é, com efeito, exclusivamente de 1.^a pessoa, incarnada na personagem de Solange de Matos, o que em nada invalida uma clara demarcação entre duas sequências narrativas diferenciadas, até porque na primeira Solange se centra na reprodução do que Gisela conta sobre o passado, enquanto na segunda se ocupa da reposição dos factos segundo a sua própria versão .

Em *A costa dos murmúrios*, por seu turno, transita-se de um narrador onisciente de 3.^a pessoa n'«Os gafanhotos» para a 1.^a pessoa nos restantes três quartos do texto, predominando portanto o formato monológico, embora a segunda parte contenha um diálogo implícito entre Eva Lopo e o narrador anónimo de «Os gafanhotos». De resto, «não existem verdadeiros monólogos», conforme se declara na página introdutória de *Noite*, e se confirma em ambos os romances que, além de, naturalmente, conterem o diálogo narrador/narratário comum a toda a ficção literária, são também percorridos pelo diálogo constante entre relatos, pontos de vista e tempos distintos.

a coloca numa posição privilegiada em termos do grau de intimidade que ao longo de centenas de páginas vamos com ela estabelecendo. Note-se que no caso de Gisela, em contrapartida, as suas falas nunca nos são diretamente dirigidas, e mesmo a sua versão dos factos na «noite perfeita» passa pelo filtro da consciência de Solange. Por isso, essa versão se insere em *O Conto de Solange* em vez do *Conto de Gisela* e, também por isso, surge eivada de referências irónicas e juízos negativos que o leitor não pode deixar de registar. O conhecimento que esta primeira narrativa nos oferece de Gisela, embora pareça à primeira vista escasso, não será contradito mas antes fundamentado e completado na narrativa seguinte. E a caracterização inicial da personagem propicia desde logo uma larga dose de reserva crítica em relação a ela. A narradora, usando de ironia, atrás referida como «paraprodoskiana», faz-lhe elogios precedidos ou seguidos de críticas negativas — induzindo o leitor a prestar atenção a contradições óbvias e a tirar delas as suas próprias ilações. Quando se conclui a leitura do capítulo «Noite perfeita» (designado no fim como «O conto de Solange»), Gisela Batista dificilmente terá inspirado simpatia. Como também dificilmente terão sido tomadas ao pé da letra as repetidas manifestações da admiração de Solange pelo seu talento. Do que não nos fica dúvida é de como ela «sabia movimentar-se no território do império minuto» (22), porque sabia manipular o público usando de grande habilidade nas suas estratégias de sedução.

Estratégias que passam pela fabricação de factos: «a *maestrina* acenou para as câmaras, dirigindo-se a Madalena Micaia [...] eu sabia que Madalena Micaia não estaria à superfície da terra [...] por que razão teria Gisela Batista enveredado por semelhante enredo?» (22) — fabricação que provoca a indignação das suas antigas companheiras de banda, como Nani Alcides: «E se saltássemos para cima do palco, e se disséssemos a verdade? Se contássemos como tudo se passou? Se acabássemos de uma vez para sempre com esta hipocrisia?» (23). Nenhuma o faz, porém. A irónica racionalização de Solange sendo que «Gisela não mentia, o passado é que era imperfeito» (24).

O efeito produzido é, repita-se, a consolidação da nossa desconfiança de Gisela, a par com o desejo de conhecermos esse «passado imperfeito». Assim atizada a curiosidade do leitor, ficam também lançadas as suas primeiras impressões sobre a *maestrina*, epíteto que lhe é enfática e repetidamente

atribuído. Percebemos bem cedo o que a segunda sequência narrativa tornará progressivamente mais óbvio: Gisela é a *maestrina* porque, dotada de ambição desmedida, lhe coube o papel de condutora do grupo das «mulheres cantoras», desde a sua fundação. A reiterar a sua imagem de líder indiscutível, temos ainda o triunfo que obtém na «noite perfeita», quando a sua cuidadosamente orquestrada atuação lhe vale o aplauso arrebatado do público e a vitória sobre quatro outras concorrentes (note-se a simetria numérica com o conjunto musical de cinco mulheres, criado em 1988) no concurso estival do Tivoli. Observe-se nos seus vários trâmites a criação de «uma outra verdade» para consumo da audiência do cineteatro. Em primeiro lugar, Gisela reinventa a formação do grupo, vinte anos antes, como uma espécie de chamamento místico: «a maestrina descreveu-nos [...] cinco raparigas magníficas [...] atraídas em simultâneo desde várias partes de África pelo som dum piano [...] fora o seu teclado que nos havia chamado, uma a uma [...] a última vocalista a chegar [...] dizendo — “Aqui estamos nós. Eu vim caminhando por cima do Oceano [...]”» (17). As cinco mulheres cantoras, como acrescentará pouco depois a narradora Solange, são pois «[a]presentadas como descendentes dos pedaços de um velho império perdido que ainda fazia doer por aqui e por ali» (*ibid.*) e tornadas parte de «uma história de transcendência, tão intrusa e tão bem contada» (*ibid.*), que as palmas da plateia enchem a sala, conforme pretendia a criadora dessa história, na sua ânsia de assumir todo o poder do «império minuto».

Na «versão alargada», Solange irá sistematicamente rebater esta «verdade» alternativa, descrevendo em pormenor a intervenção de Gisela na formação da banda. E em torno desse tópico serão abordados outros de indiscutível relevância, diretamente relacionados com o «velho império perdido», como o colonialismo e a descolonização. Por outras palavras, em «Noite perfeita» o leitor é confrontado com uma efabulação exclusivamente destinada a produzir o triunfo da sua autora junto dum público que, supostamente, alberga ainda alguma má consciência e alguma dor relativas ao colonialismo português — sendo essas emoções exploradas em benefício de quem conta a história. Nos restantes vinte capítulos e um epílogo, em contrapartida, as recordações de Solange trazem à superfície dores verosímeis de colonos e colonizados, testemunhos de um sofrimento humano completamente plausível, no período

histórico autêntico do fim do império. Trata-se de memórias impossíveis de rasurar porque passaram a fazer parte da identidade dos seus portadores, permitindo a quem lê imaginar a sua extrapolação para a memória coletiva. A sua intensidade é expressa em «quadros fixos» (79),⁶⁶ imagens visuais de incomensurável poder evocativo como, entre outros exemplos possíveis, a do pai de Solange de catana erguida, disposto a cortar as mãos do jovem negro agarrado ao taipal do camião de caixa aberta onde a família, em fuga do Gurué, viajava pela rota de Joanesburgo. Solange tinha nesse tempo seis anos apenas, mas a propósito dessa imagem, muitas vezes recorrente no texto, afirma: «nada sei concluir sobre esta circunstância a não ser que ela se incorporou no meu corpo, que ficou atada a ele, presa por nervos e ligamentos, como uma perna, um braço, um órgão. Levei-a comigo quando fui para a escola e depois para a universidade [...] viajou com a minha pessoa por onde quer que eu fosse e ali estava comigo» (52). O leitor dificilmente deixará de ser tocado pela força dramática da imagem que Solange afirma ser uma das que carrega ao ombro enquanto caminha pela vida fora. Tanto mais que, como se referiu antes, ela ocorre repetidas vezes ao longo do romance.⁶⁷

Após a fantasia do piano mágico «noite e dia, a convocar cinco raparigas dispersas pela terra [...] a uni-las, atraídas por uma ária interminável, executada por mão invisível [...]» (18), Gisela, prosseguindo o seu trajeto pelo «reino do efêmero», o dito «território do império minuto», vem, surpreendentemente, denunciar uma mentira, escondida durante vinte e um anos, ao declarar que Solange de Matos fora a autora de todas as letras do único disco do grupo. A verdade está sendo reposta, e reparada a injustiça de que Solange fora vítima. Esta, no entanto, reage de forma complexa e confusa: «esse segredo das nos-

⁶⁶ Também este aspeto convida a estabelecer-se um possível paralelo com *A costa dos murmúrios*, onde «quadros fixos» são antes designados por «cenas vivas» mas remetem para um equiparável grau de impacto emocional, exercido tanto sobre narradores e personagens como sobre o leitor.

⁶⁷ Como declara Anne Whitehead em *Trauma Fiction*, a propósito de técnicas utilizadas na representação em ficção literária de experiências traumáticas: «[Certos] romancistas têm frequentemente constatado que o impacto do trauma só pode ser adequadamente representado pela imitação das suas formas e sintomas [...] de modo a que temporalidade [narratorial] e a cronologia coincidam, e as narrativas sejam caracterizadas pela repetição e pela indireção» (3). Como a mesma autora afirma noutro passo, a repetição «sugere a insistente reocorrência dum acontecimento e a disrupção da cronologia ou da progressão narrativa» (86-87).

sas vidas [...] rendeu um minuto de epifania [...]. Um dos passos íntimos da minha vida acabava de ser exposto em público, sem apresentação de causa nem de consequência [...] sentia-me assaltada» (19-20). Esclarecimentos sobre as razões de tal segredo, por tanto tempo guardado, bem como sobre a reação de Solange, só os obteremos muito mais tarde na segunda narrativa. Hão de, porém, revelar-se assaz significativos tanto para reforçar o retrato de Gisela como alguém capaz de vitimizar os outros para satisfação do narcisismo que a consome, quanto para ilustrar o tópico do sexismo, outro dos temas abordados no texto. Com efeito, somos a dada altura informados de que, usando a sua típica eloquência, bem como manipulando emocionalmente Solange, Gisela convencera esta última a assinar apenas três das letras das canções, e a falsamente atribuir as restantes dez a autores fictícios do sexo masculino. Isso só porque a *maestrina* «não acreditava que se confiasse na capacidade das mulheres [...] não iria arriscar. Cinco mulheres no palco, um exército de homens por detrás e que essa proporção ficasse bem vincada» (210) — este sendo apenas um entre os vários exemplos de sexismo neste romance, onde também se incluem situações de violência doméstica a que o leitor não deixará de prestar atenção.

Não fica por aí a encenação preparada por Gisela no intuito de impressionar a seu favor a plateia da «noite perfeita». Um dos momentos altos no palco do Tivoli foi aquele em que se fez ouvir a voz gravada de Madalena Micaia, «a voz verdadeiramente poderosa», a «mais grave» do grupo (21), e Gisela Batista teve de justificar a ausência da «dona daquela bela voz jazzística» (21), explicando que ela «vivia agora nos arredores de uma cidadezinha de África, num lugar sem água, sem luz, sem telefone, sem electricidade, sem antibióticos, sem alimentação condigna, sem nada desta vida, maleitas antigas e modernas a grassarem por toda a parte [...] Vivia lá longe, distante de tudo. Então como chamá-la?» (21). Esta é mais uma das ficções engendradas pela *maestrina*, que desencadeiam a revolta das antigas vocalistas ali presentes, chegando uma delas a ameaçar denunciá-la publicamente, como atrás se apontou. Ainda neste caso, só em fase muito adiantada do relato subsequente nos será oferecida a chave destoutra ficção. Neste primeiro momento, porém, ainda só dispomos de dois dados importantes: primeiro, Madalena não pode encontrar-se perto de nenhuma «cidadezinha de África», uma vez que as quatro restantes

mulheres da banda sabem que ela já «não está à superfície da terra» nem «estaria nunca mais» (22); segundo, Madalena deixara um filho que, conforme as contas de Nani, «deveria ter agora vinte anos» (23). Bastante mais tarde vimos a saber que Madalena Micaia morrera três dias depois de dar à luz essa criança, e que a sua morte poderia ter sido evitada se Gisela não tivesse exercido uma extraordinária pressão sobre a jovem mãe, por causa do concerto agendado para uma data muito próxima do nascimento. Mais ainda, as outras três mulheres da banda tinham sido por ela coagidas a guardar segredo de tudo, ficando para sempre privadas de qualquer informação sobre o destino do recém-nascido.

Quando tais factos chegam finalmente ao nosso conhecimento, torna-se possível estabelecer nexos entre eles e os temas do colonialismo e de pós-colonialismo só aflorados n'*O Conto de Solange*. Sobre Madalena Micaia, apelidada de «African lady», nunca ficamos a saber muito, mas dispomos de alguns dados relevantes: é a única negra na banda, veio de África como as outras (no caso dela, a proveniência é São Tomé), sendo muito mais pobre do que elas, pertence a uma família grande a viver em Portugal com dificuldades, trabalha num restaurante de segunda categoria e é dona da melhor voz do grupo — aparentemente a única razão por que é nele admitida e lhe são tolerados os atrasos para os ensaios, e até a gravidez, quando a todas fora imposto pela *maestrina* uma espécie de voto de castidade e a canalização de todas as energias para um projeto musical pretensamente destinado ao mais arrasador sucesso. Essa relativa tolerância não impediu Gisela de a esbofetear e insultar de «sua selvagem» (175) quando tomou conhecimento da gravidez; nem obistou a que se referisse à criança como «aquilo» que ela trazia «[e]scondido no vão das ancas» (178). Da mesma forma que não impediu ainda que, a propósito de Madalena, um dos homens envolvidos no dito projeto expressasse a opinião de os africanos continuarem «primitivos, estivessem onde estivessem» (178), acrescentando que «[e]ntre africanos há laços inexplicáveis. Filhos e sobrinhos convivem igualmente como se fossem nascidos do mesmo pai» (178) e, portanto, em relação à gravidez era «deixar a rapariga desembaraçar-se, que alguém ficará com o resultado desse desembaraço» (178). Seria, aliás, esse o mesmo homem a referir-se a Madalena como «acidente antropológico» (213), provocando dessa vez uma reação furiosa em Gisela; mas se

pensamos por um momento que esta intervinha em defesa da companheira depressa nos desiludimos; trata-se apenas de pragmatismo ao serviço do seu egoísmo feroz: «Sabes, eu não tenho só ambição, eu tenho visão [...] . O acidente antropológico de que tu falas em breve vai ser moda, e logo vai ser normal [...]. Eu sou uma mulher inteligente, uma pessoa prática [...]» (213). A concluir esta breve ilustração do racismo latente na sociedade portuguesa dos anos 1980 falta ainda mencionar a «Ave-Maria ao contrário» (187) que Gisela dirige a Madalena: «Olá, Madalena, cheia de desgraça, ninguém está contigo, infeliz vais ser entre as mulheres, e não será bendito o fruto do teu ventre, nem sequer se chamará Jesus. Filho de ninguém, agente de violência, é o que se espera» (186).

O leitor estará assim suficientemente esclarecido sobre as razões por que na «noite perfeita» Nani pretendeu subir ao palco e denunciar a hipocrisia de Gisela, quando esta invocava falsos motivos para a ausência de Madalena no Verão de 2009. Terá tomado consciência do calculismo oportunista dessa mulher que apenas pretende a aclamação pública da sua pessoa sem olhar a meios para obtê-la e, mais ainda, ter-se-á porventura apercebido da condescendência implícita no apelo do «homem entretém» (15), adjuvante da *maestrina*: «Palmas, então, para Madalena Micaia, que vive numa casota em África, sida e peste por toda a parte» (22). Pode mesmo dar-se o caso de ter este leitor identificado na «corrente de solidariedade com África» (22), nesse momento desencadeada e traduzida em palmas, uma certa dose de culpa pós-colonial, interiorizada por aquela audiência mas, quiçá, extensível ao leitor.

Resta aludir à «figura mistério» (25) que surge no final da atuação de Gisela e constitui outra das suas manobras de manipulação da assistência. Essa foi a surpresa guardada para o fim e da qual retirou também o partido que desejava. Trata-se da inesperada aparição no palco de João de Lucena, o coreógrafo que duas décadas antes preparara o grupo das mulheres cantoras para o seu primeiro (e único) concerto, e se ausentara de Portugal mais ou menos desde essa época. Solange é de todos os presentes na noite do Tivoli quem parece mais afetada pela surpresa, sendo ela, aliás, que Lucena corre a abraçar — gesto que Gisela se apressa a incorporar no final do seu espetáculo.

Quase a terminar o conto, vemos a *maestrina*, já no exterior do cineteatro, esforçando-se por persuadir Solange de que «jamais poderia ter imaginado

que seria o coreógrafo que iriam fazer descer pela escada mistério» (27), «[a] responsabilidade tinha sido da produção» (*ibid.*). Entretanto, alertado para a duplicidade e inconfiabilidade desta personagem, o leitor duvida, tanto mais que Solange faz rematar as juras da outra comentando: «Gisela despedia-se [...] com a emoção própria dos vencedores que sabem que perderão alguma coisa se ficarem dois minutos para trás, para darem uma palavra aos vencidos» (27). Não podemos nesse momento descortinar o sentido oculto dessas palavras, o que só acontecerá muito mais tarde quando tivermos tomado conhecimento da história de amor entre Solange e Lucena.

Mas essa não será uma história vulgar. Constitui mais uma das experiências traumáticas que determinam o crescimento emocional da protagonista e narradora. Introduz uma nova temática no romance, a da homossexualidade reprimida ou ocultada, e reforça a imagem vampiresca de Gisela como encarnação da cultura do efêmero, do consumismo indiscriminado, e da fácil vitimização dos mais vulneráveis por vencedores completamente autocentrados. Acompanhamos o começo e a evolução do deslumbramento da Solange de vinte anos por um Lucena de mais de trinta, e somos tão surpreendidos quanto ela pela revelação, em fase já bem avançada da relação entre ambos, da homossexualidade dele. Para mais, é por interpostas pessoas que Solange fica a saber que o seu caso amoroso não teria afinal passado de um disfarce de Lucena, como terá sido a opção tomada na chamada «vida real» por muitos daqueles cuja orientação sexual não correspondia na época às expectativas e paradigmas sociais de normalidade. Aparentemente, mesmo entre os dois o assunto não chega jamais a ser discutido. Depois, João de Lucena parte para o estrangeiro e o reencontro com a antiga namorada só acontece na «noite perfeita». Ela reconhece-o de imediato (até porque intui que será ele a aparecer no palco quando é anunciada uma surpresa), enquanto as irmãs Alcides, que a acompanham porque também foram parte da banda, têm mais dificuldade em identificá-lo. Na verdade, a sua aparência tinha-se alterado consideravelmente, as roupas dançavam-lhe no corpo e Gisela chega a comentar «tu bem viste o estado em que apareceu à nossa frente aquele sujeito» (13). Só no final da segunda narrativa saberemos que João de Lucena regressou a Portugal mortalmente enfermo. Nunca a doença é nomeada, mas até essa deliberada omissão nos permite inferir a possibilidade de tratar-se de sida.

Uma possibilidade porventura sublinhada pelo interesse de Gisela em utilizar mediaticamente a sua morte anunciada. O que nos transporta ao desfecho do romance, ao seu epílogo — o momento em que Solange regressa ao presente da narrativa, o ano 2009, após uma excursão de vinte capítulos pelos finais da década de 1980.

Nesse ponto encontramos de novo a antiga *maestrina* agora procurando insistentemente, durante dois meses, localizar mais uma vez João de Lucena. O seu objetivo é fazê-lo participar num programa de televisão em treze sessões onde «[e]la iria desempenhar um papel de destaque» (305). É à Solange que expõe o seu plano. Os rodeios sobre «para que pode prestar aquilo que temos de mais certo, a nossa morte. Acaso uma forma de sermos úteis não seria partilhá-la [...] oferecendo-a aos outros?» (306) imediatamente informam a sua interlocutora e, como é óbvio, o leitor, de ter ela a intenção de fazer os espectadores presenciar «em directo o definhamento», «a decadência de uma personalidade biográfica» (309). «Havia alguma coisa de patristico na sua fala, uma espécie de razão indefectível tecida sobre um pressuposto de falsidade» (306) — é a primeira vez que Solange se refere nestes termos à retórica de Gisela, mas convém notar que esta acusação direta cobre retrospectivamente todas as falas: «parecia que tínhamos regressado aos discursos da garagem», sendo a garagem o lugar onde haviam decorrido, ao longo de mais de um ano, todos os ensaios do grupo.

Desta vez, porém, Solange está preparada para fazer frente a Gisela. Evoca por isso o dia em que, após a ter convencido a inventar nomes masculinos para assinar as letras que ela própria compusera, Gisela lhe dissera: «Somos tão parecidas! Deus nos livre de alguma vez virmos a lutar pelo mesmo pedaço de carne...» (212). Nesse dia Solange tinha assegurado: «[q]uerida Gisela, isso jamais acontecerá na vida» (*ibid.*). Agora, todavia, reconhece: «[s]im, estávamos finalmente a disputar a mesma pessoa, o mesmo pedaço de carne, conforme ela mesma havia dito vinte e um anos atrás» (309). Isto porque Solange sabe onde está Lucena, que desde a noite do Tivoli habita um apartamento no rés-do-chão do prédio de que ela é proprietária. Contudo decide não o revelar. Prefere protegê-lo dos desígnios da mesma mulher que em tempos escondera de todos a morte de uma personalidade supostamente não biográfica, a de Madalena Micaia — cujo corpo enrolado numa carpete fora retirado às ocul-

tas da garagem dos ensaios — mas está na hora presente interessadíssima em expor aos olhos do público televisivo a morte de João de Lucena — num e no outro caso funcionando tudo em prol das suas próprias conveniências. Quando, mais tarde, Gisela se apercebe de como Solange a enganara, troça dela: «*Mater Dolorosa*, queridíssima *Pietà*, a única diferença entre vocês é que ela segura o filho nos braços, e tu foste colocar o teu sob os teus pés [...]. Guardaste-o durante três meses no rés-do-chão da tua casa. Afinal ele foi o teu único amante» (315).

Solange, porém, terminou a sua aprendizagem e, finalmente sem nenhum subterfúgio, partilha com o leitor o que aprendeu sobre quanto Gisela ainda ignora: «Gisela pretende atingir o próprio domínio [...] tudo sozinha, como a ponta de um diamante cego, rasgando o mundo na mira de um triunfo [...]. Parece desconhecer que tudo um dia será esquecido. Ela desconhece que entrou na engrenagem que mais rapidamente faz esquecer [...]. Mas a partir de agora [...]. Podemos conviver. Aprendi a combatê-la» (316).

Verificamos assim, uma vez concluída a leitura integral do romance, que os temas nucleares já estavam presentes, sob forma embrionária, no conto introdutório (como, aliás, também sucedera em *A costa dos murmúrios*), e se entroncam na dicotomia esquecimento/memória que lhes serve ao mesmo tempo de suporte básico e de moldura configurativa.

Cabe neste contexto reequacionar o tratamento da dialética entre olvido e lembrança, no respetivo âmbito específico das obras aqui abordadas. De facto, se um tal formato é central nos dois textos, ele assume contornos particulares em cada um. N' *A costa dos murmúrios* serve para enfatizar a noção de que uma sociedade nada beneficia ao ignorar, distorcer ou pretender obliterar da memória coletiva eventos traumáticos da sua história. Mais ainda: dir-se-ia que, implicitamente, se atribui às testemunhas e aos participantes na história de um povo a responsabilidade — se não o dever — de, para esclarecimento das gerações futuras, em vez de colaborarem no processo de apagamento do passado, registarem a memória do sofrimento humano, por respeito ao preceito socrático de que uma vida (individual ou coletiva) não examinada não merece ser vivida. N' *A noite das mulheres cantoras*, o mesmo binómio esquecimento/evocação do passado surge ligado a uma temática muito diferente, mas igualmente nuclear enquanto eixo semântico em torno do qual se orga-

nizam outros dos mais relevantes significados textuais. Aqui o olvido surge prioritariamente associado ao «império minuto», para usarmos uma expressão criada por Solange, e por ela repetida inúmeras vezes, como sinónimo de «reino do efémero».

A memória, por sua vez, será o antídoto dessa redução do sentido da existência humana aos ilusórios triunfos duns quantos «vencedores», como Gisela, dispostos a sacrificar tudo e todos à sua luta pelo sucesso, por menos duradouro que seja. Cabe-lhe esse papel porque só recorrendo à memória se torna possível aprender, revivendo experiências suscetíveis de iluminar o presente e o futuro, em vez de se promover uma alienação causada tanto pela deturpação ou a ignorância do passado como pela fixação nas conveniências imediatas do presente.

Parece igualmente legítimo presumir-se que a sobreposição de narrativas em larga medida contraditórias (subscrevendo o esquecimento ou a omissão umas, enfatizando o poder da memória as outras⁶⁸) constitui uma estrutura adequada a sublinhar o posicionamento ideológico de cada um dos textos aqui examinados.

Outro elemento também comum aos dois, e contribuindo para esse mesmo efeito, vem a ser o processo gradual de desocultação do passado, à medida que vão caindo disfarces de diferentes espécies. Em rigor, nunca Solange nem Eva são totalmente ingénuas. Com vinte anos ainda, já elas se haviam apercebido do que prefeririam ignorar: «Desde que tinha chegado [a Moçambique] que tudo me parecia extremamente visível [...] tudo parecia destilar a crueza própria de quando se visita a estrumeira duma casa, os canos subterrâneos duma cidade» (89-90) — diz Eva Lopo ao recordar o quanto desejaria reduzir Helena ao plano das abstrações («da Beleza, da Inocência e do Medo» (90), pois assim «ela não seria malévola mas frágil» (*ibid.*). Não o consegue, porém, do mesmo modo que não pode deixar de ver desde bem cedo o seu marido Luis Alex revelado «no centro da crueza» (89). Solange, por seu turno, mostra-se sempre consciente, até certo ponto, do egotismo cruel de Gisela, mesmo

⁶⁸ Lembre-se de novo como até ao nível da estrutura narrativa de ambos os romances se elabora o atrás referido processo parapsrodokiano: a uma primeira narrativa afirmando um certo universo, justapõe-se outra que o nega quase por inteiro.

quando ainda partilhava os seus megalómanos sonhos de glória e colaborava nas suas estratégias para atingi-la. Quanto à sua relação com João de Lucena, recorde-se que até no auge da paixão já ela manifestava certa estranheza perante as barreiras por ele impostas à intimidade sexual de ambos. Mas as duas personagens, e o leitor com elas, precisaram de tempo e experiência acumulada para entenderem por completo o que se escondia atrás de máscaras.

Concluído esse processo de amadurecimento e desocultação, teremos todos reconhecido plenamente os efeitos demolidores duma guerra anacrónica no caso de *A costa dos murmúrios* e, em *A noite das mulheres cantoras*, a futilidade e as potenciais consequências trágicas do esforço humano para, sem quaisquer escrúpulos éticos, se alcançar êxito e poder, tão ilusórios como efêmeros, destrutivos para quem os persegue e, sobretudo, para as vítimas que forçosamente os alegados vencedores fazem no seu caminho. Apenas Gisela, imersa na cultura do *showbusiness* ou do simulacro por excelência, escolhe desconhecer ou desdenhar essa lição da experiência, e só «por essa razão é tão perigosa» (316).

Resta-nos concluir que a letra da canção «Afortunada», a mais aclamada do único disco das mulheres cantoras, contém afinal o auto-retrato de Solange, embora tenha sido inspirada por Gisela. O mote fora o elogio tantas vezes repetido por uma figurinista deslumbrada pelo corpo e o porte de Gisela: «Como a senhora é afortunada!» (147). Sim, sublinha também Solange, «Gisela Batista é uma mulher afortunada. Ela tem tudo ou quase tudo, e o que não tem procura e acha» (147). Em verdade, no entanto, falta-lhe precisamente o principal. O que lembra outra ironia de Solange sobre ela: «tem tudo para ser uma grande cantora. Só não tem voz» (147), como se dissesse: Só lhe falta a alma. A capacidade de empatia. Ou a substância, ou o que quer que seja que faz dos seres humanos mais do que simples corpos em movimento. Vive como animal predador, à custa de outras vidas, desde a do seu suposto pai, o sr. Simon, afinal apenas o marido da mãe eventualmente seduzido por ela e transformado em financiador de todos os seus caprichos, passando pelas mulheres cantoras, Madalena Micaia acima de todas as suas vítimas, até João de Lucena, que acaba por lhe escapar graças à intervenção de Solange.

Esta última, mau grado a sua passada semi-cumplicidade com a *maestrina*, tal como apesar da sua paixão romântica pelo coreógrafo, preservou em si a

porção necessária de humanidade para não apenas se libertar de Gisela como dos limites do seu amor por Lucena, a quem no fim é capaz de defender e amar para além das barreiras da orientação sexual dele e até da sua morte iminente. Recusando o esquecimento e o «império-minuto», Solange não tem nada. Mas tem tudo. Porque, como diz a canção de sua autoria, ela é «[a]fortunada, [...] tem amor, não tem amante, tem morada, não tem casa, tem valor e não tem fama [...] tem o mundo e não quer nada [...] não tem cama, não tem fama, não tem grades nem senhor. Mas tem amor, tem valor, tem morada. Afortunada, afortunada. *Bastaria a liberdade para ser dela namorada*» (153; ênfase no texto).

Malhas que o império teceu: Vínculos emocionais entre o leitor e a figura de Deodata em *Os pretos de Pousaflores*, de Aida Gomes

Movere et delectare, comoção e deleite, continuam sendo efeitos fundamentais da arte — reconhecidos como tal desde os primórdios da reflexão ocidental sobre estética em geral e retórica em particular — apesar do longo período, desde meados do século XVIII até pelo menos à década de 70 do século XX, em que foram desacreditados num contexto cultural que minimizava o apelo dos afetos, tidos como desprovidos de valor cognitivo. Contudo,

[N]as últimas décadas temos testemunhado a re-instalação das emoções na literatura, redescobrimo-as criticamente e valorizando os conceitos herdados da retórica, da poética, da estética e da hermenêutica e colocando-as uma vez mais no próprio ato de leitura, no centro do seu discurso. Identificação e empatia tomaram de novo o seu lugar como parte integrante do processo de comunicação literária [...]. O restabelecimento do interesse nos efeitos emocionais da literatura está provavelmente relacionado com a proliferação de discursos teóricos sobre a conceptualização das emoções, por investigadores em áreas muito diversas do conhecimento, como a filosofia e a neurobiologia — sempre destacando as componentes racional e cognitiva da emoção. (Costa e Furão 226)

A análise do romance seguidamente apresentada toma, portanto, como seu ponto de partida o pressuposto teórico de que as emoções literariamente mediadas, tanto as atribuídas às personagens quanto as provocadas nos leitores, merecem ser examinadas enquanto veículo de construção de sentido(s). O processo consistirá em atentar nas histórias das figuras que habitam a narrativa, bem como nas suas ações e sentimentos, expressos e/ou implícitos, além de se procurar identificar estratégias retóricas e o seu presumível efeito emocional, com o fim de se obter uma leitura coerente da obra.

Cruzam-se em *Os pretos de Pousaflores* múltiplas vozes narrativas que, ao longo de trezentas páginas, nos vão dando conta de experiências diversas vividas, ora em Angola ora em Portugal, pelos próprios narradores delas. O respetivo viés filtra todas as informações a que o leitor tem acesso, sendo esse

filtro que o presente ensaio se propõe examinar, enfocando particularmente Deodata, uma das suas personagens, e as suas circunstâncias específicas, aqui tomadas como catalizador preferencial de emoções e de valores salientados pela narrativa no seu todo.

O romance ocupa-se não apenas dos já referidos espaços diferenciados de Portugal e Angola, mas também de um tempo histórico que se estende desde os anos trinta até à últimas décadas do século XX, e recua até finais do anterior ao evocar passagens da vida de Silva Porto, figura da História portuguesa que se distinguiu pelas suas viagens exploratórias em Angola, das quais deixou relato escrito. No entanto, é sobre os primeiros vinte anos que se seguiram à independência de Angola (1975-95) que incide a maior parte da narrativa, sempre na primeira pessoa (diferenciadas primeiras pessoas), dividida em grandes sequências não intituladas mas designadas por Parte I, II, III e IV. Os protagonistas — narradores, cuja intervenção discursiva assume a forma de monólogos justapostos, são seis — quatro mulheres e dois homens — todos membros da mesma família. As vozes masculinas pertencem a Silvério Prata Paixão e ao seu (presumível) filho mais velho, Justino; as femininas são de Ercília e Belmira, filhas de Silvério, a da irmã dele, Marcolina, e ainda a de Deodata, a última das suas três sucessivas companheiras africanas.

Forçados a abandonar Angola, após a descolonização imposta pela revolução de Abril de 1974 em Portugal, os Prata vêm radicar-se na terra natal do seu patriarca, ou seja, num acanhado meio provinciano que (exceto para Silvério) lhes é completamente estranho: a aldeia portuguesa de Pousaflores. O relato da saga desta família permite a abordagem de temas como raça, género, guerra, exílio, colonialismo e pós-colonialismo, a partir de perspetivas e vivências individualizadas.

Na ausência de um narrador omnisciente, que ajuizasse da confiabilidade do que é contado e preenchesse as lacunas geradas pelas narrativas fragmentadas e incompletas de diferentes personagens, o leitor acha-se diretamente envolvido no chamado *act of plotting* ou construção da intriga, enchendo vazios narrativos, isto é, estabelecendo todos os nexos possíveis e necessários entre eventos e os seus agentes bem como entre os diversos ângulos em que os mesmos surgem perspetivados. Por outro lado ainda, este modo de contar sob pontos de vista singularizados serve como eco ou espelho do ostensivo isolamento dos vários

portadores de voz narrativa, bem como da fragmentação identitária decorrente das suas experiências traumáticas em maior ou menor grau. Refletindo o despaçamento e a solidão das personagens, deparamo-nos com uma sintaxe narrativa paratática, de monólogos paralelos, ou seja, na sua maioria desprovida de pontos de interseção ou sequer de tangência, cada um conversando as mais das vezes consigo próprio ou com os seus mortos (como o compadre Manuel, interlocutor de Silvério, ou a mana Chilembe, a quem Deodata se dirige), ou ainda com ausentes perdidos na lonjura de outra terra, como acontece com a mãe Geraldina a quem a filha Belmira escreve cartas inacabadas e nunca enviadas.

Entre todos, saliente-se em primeiro lugar Deodata, referida de passagem na Parte I do romance, mas só presente na diegese na Parte II. Deixada atrás quando Silvério, juntamente com os seus três filhos de diferentes mães angolanas, partem para Portugal, Deodata, mãe de Ercília, a mais nova, começa por concentrar em si grande parte dessa solidão que se revelará afinal um traço comum da família Prata. Quando com ela travamos conhecimento direto está relatando à meia-irmã, a mana Chilembe, o que aconteceu no Heilongo desde a partida dos outros:

Deixei-me enganar. O Silvério disse, Deodata, levo os meus filhos. Roupa e sapato não leva? Móvel, arca, farinha, cordas de sisal?

Não, o resto fica.

Apertei a mão na boca, o resto sou eu? (53)

O *pathos* desse sentimento de abandono total é reiterado mais adiante: «Fiquei esses dias todos aqui. Sozinha no Heilongo [...]. Não tinha como chorar [...]. Nos olhos círculos amarelos secaram as lágrimas. É verdade, lágrimas não tenho [...]. Na memória, o sol [...] [s]eceu os dias. Secou tudo. Eles foram. Eu fiquei. Mão presa na boca» (54-55).

Depois desses dias — que imaginamos bastantes — será também geralmente só que Deodata terá de enfrentar os maiores desafios da sua vida, sozinha mesmo quando, bastante mais tarde, tiver reencontrado a família perdida. É uma personagem que desde cedo cativa a atenção do leitor, cuja curiosidade é espicaçada pelas circunstâncias-limite em que a encontra logo de começo. Mas não é esse contexto situacional o responsável exclusivo pelo interesse

que Deodata potencialmente inspira. Outros elementos não menos significativos são a intensidade das suas emoções e a sua convincente expressão num discurso adequado (não obstante algumas deliberadas exceções⁶⁹) ao tipo de personagem que ela representa. Com efeito, as intervenções de Deodata ao longo do texto de Aida Gomes assumem quase sempre uma forma realista em termos de correspondência tanto psicológica como linguística entre ficção e real empírico. Por outras palavras: Deodata ganha verosimilhança e gera empatia por aquilo que sente e pela forma como o manifesta.

No seu primeiro monólogo ressalta a dor da separação de Ercília (sua única filha biológica; Justino e Belmira, também criados por ela, nasceram de outras mães negras), demasiado intensa para poder ser expressa no momento da partida:

Não tinha como chorar, só Ercília chorava. Pensamento não tinha palavra pregada nos olhos da filha. Não tinha nada na cabeça. Nada mesmo. Não tinha como pensar. A minha filha sumiu na estrada. O Silvério e a Natércia levaram a Ercília, pequena, não alcança o tamanho de dois braços. Nem me deram tempo, senão ia falar, filha, leva laranja, leva jinguba, torrada, leva rebuçado. Não te vais cansar nessa estrada?
(54)

Descrita assim em tempo diferido, é justamente a inarticulabilidade da sua angústia que a torna inteligível e comunicável ao leitor. O gesto de auto-silenciamento, a imagem da «mão presa na boca», persistirão vívidos na nossa memória. A essa imagem se acrescentarão mais tarde outras duas, igualmente patéticas mas reveladas por outros: Justino batendo em Ercília para conseguir separá-la da mãe, e Deodata prostrada na estrada que a família tomara.

A sua segunda narrativa já não toma Chilembe como interlocutora, antes se dirige implicitamente aos leitores, sendo o assunto a viagem das duas irmãs rumo ao Lobito, na tentativa desesperada de obter notícias de Ercília. A deso-

⁶⁹ Observe-se o seguinte exemplo de exceção a essa regra geral de coerência entre personagem e o seu discurso típico, ou seja, um contraste evidente entre linguagem lírica e registo coloquial normalmente atribuído a uma personagem sem instrução: «No Heilongo vem a noite para lá da varanda das nossas estrelas. As asas dos pássaros esbracejam de sono nos arbustos por detrás dos eucaliptos». (52-53).

lação que encontram pelo caminho tal como a fome e o cansaço de ambas vão corroendo a sua determinação inicial: «solução crescendo até não poder mais. Está a aumentar aqui dentro. A mão na boca, maneira de calar pensamento» (64); «A dor não tem lugar para ir» (65). E é nesse contexto que Deodata evoca dois outros momentos intensamente dramáticos da sua existência, separados no tempo e no espaço mas unidos pelo facto de em ambos ela ter podido socorrer-se apenas das próprias forças. O episódio mais recente fora o do assalto à loja que tinha ficado à sua guarda desde a partida de Silvério: «Os homens que entraram no quintal não me mataram. Podem matar. Levaram tudo.» (65). O outro caso, mais antigo, o do seu primeiro parto: «As dores vieram e o Silvério mandou-me parir na sanzala» (68). O leitor não ficará surpreendido por essa ordem do pai da criança, uma vez que já constatará como Silvério tratou Deodata no momento da partida para Portugal. De qualquer modo, teremos registado mais este exemplo de desigualdade entre homem e mulher, branco e preto, colono e colonizado. A relação entre os dois eventos é por ela inequivocamente estabelecida:

Nasceu. É verdade, mas nasceu morto. Sabia que o tinham matado. Aceitei. Foi vingança. Foi inveja. Era filho de branco [...]. O sangue não parava de escorrer.

Por isso, quando os homens lá no Heilongo me bateram, queriam me matar, me abusar, não recuei. Já vi sangue, sei como é. (68)

Deodata nunca alcançará o Lobito. Nem ela nem Chilembe — que terá entretanto morrido, quando o camião onde as duas conseguiram finalmente boleia é atacado à mão armada. Anos mais tarde, Deodata chegará a Portugal. Mas não sem ter voltado a ver sangue, o dos outros e o seu próprio. De todas as personagens do romance ela é a única diretamente exposta à violência da guerra — o que decerto contribui para reforçar a simpatia que o leitor presumivelmente lhe dedica. Simpatia também alimentada pela resiliência e pelo silencioso, ou desprezioso, estoicismo que lhe permitem sobreviver, e nunca desistir de se reunir à família que a deixara entregue aos seus poucos recursos. Deodata sobrevive ao atentado que vitimou a irmã, tal como volta a escapar viva ao ataque que destrói a Missão onde recuperava dos ferimentos sofridos na mesma ocasião em que Chilembe fora mortal-

mente atingida. Acompanhando o seu percurso, vamos sendo informados do caos à sua volta, do sofrimento do povo angolano em nome de quem se luta. Quando pergunta «Moço, mais por questão de sobreaviso, o inimigo é quem?» (112), recebe por resposta: «mesmo a tia pode ser inimiga combatente, não falou que tinha marido branco?», donde conclui: «o moço acaba de me contar, o inimigo é qualquer pessoa». Adiante voltará a interrogar: «Mas, moço, explica, não tem grupo que não queira matar? Se morrem todos quem vai ficar?» (113). E, desta vez, «[a] resposta foi fumo que cobriu a Estrada. O camião caiu de lado [...] desapareceu tudo o que estava antes. A Estrada ardeu debaixo da chuva de fumo cinzento branco» (126). O desfazamento entre a euforia do discurso político e a realidade do sofrimento humano é também implicitamente expresso quando Deodata desperta na Missão com o anúncio do enfermeiro Barnabé: «dia de hoje é por demais importante. É dia da nossa independência [...]. O Camarada Presidente profetizou que a festa começa com regozijo [...]. Dona, amanhã na enfermaria vão todos levantar-se curados.» Neste momento, o comentário dela é sucinto e eloquente: «A mana Chilembe morreu, nunca vai saber que há festa de independência em toda Angola» (129).

A Parte II de *Os pretos de Pousaflores* fecha com o desespero de Deodata: «Não vou a mais lado nenhum. Vão enterrar-me lá atrás onde enterram quem morre na enfermaria [...]. A minha filha nunca vai me encontrar» (148). Com efeito, após ter recuperado, e estando já há tempo indeterminado a trabalhar na Missão, a ferida da perna infetara e havia suspeita de septicémia. Voltamos a reencontrá-la na Parte III, depois de ter aterrado em Portugal como «refugiada» da guerra civil de Angola: «Fugi com os vivos. Não tínhamos guia. Caminhámos até alcançar a fronteira [...]. Depois sobrevoámos a Terra e vi o mar do avião, só não sei dizer que mar é que era» (156). Ainda em estado de choque, responde «Está bem» a tudo quanto lhe dizem. Será mais tarde instalada nas «termas do Sol Quedo», onde se fará útil, como é seu costume, cozinhando e lavando roupa, enquanto outros apenas se lamentam. A sua única queixa será a impossibilidade de recordar o nome da terra de Silvério. Mas essa guarda-a para si, do mesmo modo que esconde dos outros as suas lágrimas. Por fim, isto é, quando depois de ser vítima duma tentativa de violação decide abandonar as termas, ocorre-lhe o nome que procurava:

Olhando para trás, nem sei como fui esquecer. O nome da terra estava num papel amarelo [...]. Foi com esse papel que o Silvério me ensinou as letras. Na primeira linha estava o nome da criança batizada, Ercília da Paixão Prata, depois era o nome do pai, Silvério da Paixão Prata. O espaço do nome da mãe deixaram vazio. No espaço dos avós paternos escreveram Perpétua da Paixão e Faustino Prata. O espaço dos avós maternos ficou vazio. Lugar de nascimento do pai e dos avós paternos, Pousaflores, concelho do Rosmaninhal, distrito de Coimbra. Estou a lembrar bem, o Lugunga, terra dos meus avós maternos, não escreveram. (176)

A simples constatação dessa disparidade, sem mais comentário (supérfluo), enfatiza a profunda desigualdade entre ela e Silvério, a quem chama marido, ou, melhor dizendo, entre branco e negro, colono e colonizado, mulher e homem, no lugar e no tempo aqui referenciados. O leitor tem agora ocasião de associar este a outros momentos antes evocados, ou seja, novamente, o do primeiro parto de Deodata e, sobretudo, o da partida de Silvério com os filhos, declarando que «o resto» ficava, perante a perplexidade profundamente magoada de Deodata («Apertei a mão na boca, o resto sou eu?» (53)). E, ao recuperar a memória desses dois episódios, uma vez mais o leitor reforçará a sua solidariedade com a protagonista deles.

Não que as outras progenitoras dos filhos de Silvério, a falecida Munuene, mãe de Justino, e Geraldina, mãe de Belmira, sejam menos vítimas do que Deodata dum sistema por de mais injusto, nem de contingências históricas como a guerra, fosse ela «de pacificação», no caso de Munuene, ou a guerra civil do pós-independência vivida por Deodata. Mas do que sofreram Munuene e Geraldina só ouvimos dizer, de modo redutor porque sintético e indireto. O pouco que das suas histórias sabemos é-nos contado por terceiros, ao passo que a de Deodata chega até nós pelo seu próprio testemunho detalhado, comovido e comovedor.⁷⁰

⁷⁰ Como afirma Shoshana Felman, «[f]requentemente, as obras de arte contemporânea usam o testemunho tanto como assunto do seu drama quanto como veículo da sua transmissão literal [...] instru[ndo]-nos sobre as formas em que o testemunho se tornou um modo crucial na nossa relação com os eventos do nosso tempo — a nossa relação com os traumas da história contemporânea» (Caruth 16).

Munuene morrerá quando o seu filho Justino tinha apenas seis meses, mas só já relativamente perto do final do romance somos informados por Silvério de que ele próprio a tinha matado, por suspeita sua de Justino ser filho de outro — essa informação, tal como outras sobre mais formas de vitimização sofridas por Munuene, não merecem a Silvério mais do que meras observações *en passant*, em tom casual, quase indiferente. Como se nem considerasse crime o assassinato cometido na cubata, na presença dos dois filhos pequenos de Munuene, «o João amedrontado a um canto e o Justino sossegado ao lado do corpo inanimado da mãe» (244), pelo simples motivo das suas não esclarecidas dúvidas sobre a paternidade de Justino. Como se essa violência extrema fosse facilmente racionalizável: «a realidade em que se crê ser legítimo matar-se outrem não alberga uma única dúvida [...]. A dúvida tomara conta da minha verdade» (244). O leitor decerto há-de refletir sobre esse episódio e elaborar o seu juízo ético, mas não é estimulado pela narrativa a participar emotivamente nele, pelo menos não em grau comparável àquele em que se acha implicado pelos afetos nas experiências de vida de Deodata.

Análogo ao caso de Munuene será o de Geraldina, embora as circunstâncias desta última tenham mais semelhanças com as de Deodata, na medida em que a ambas Silvério retirou as filhas, sem nunca questionar o seu direito de fazê-lo. No entanto, o espaço textual que a Geraldina é atribuído ultrapassa pouco o ocupado por Munuene; Silvério nem sequer fala dela, e só entrevemos esta personagem por intermédio de sua filha Belmira e da própria Deodata, o leitor não sendo portanto verdadeiramente encorajado a investir afetivamente em Geraldina — e esse é o fator que nos permite associá-la a Munuene. Note-se, por outro lado, o facto de caber ainda a Deodata, pese embora a perspetiva crítica e a atitude displicente que sobre isso adota, a denúncia da vitimização de Geraldina, na passagem em que evoca uma visita dela ao Heilongo e a cita: «O Silvério [...] [d]e me ver conversar com as minhas amigas, batia-me. De me ver fumar, murro e pontapé. Batia, a criança não está nem nascida, a criança vai nascer, ele vai fazer o quê? Pôr corda no meu pescoço, corrente na minha perna?» (88). Curiosamente, porém, a conclusão a que a este propósito chega Deodata redireciona para ela mesma a atenção do leitor, ao focalizá-la no seu próprio estoicismo e capacidade de adaptação, em contraste com a rebeldia de Geraldina à cultura do colono: «Fez bem em

não aparecer mais. Se não aguentava sofrimento de viver com os brancos, o problema era dela.» (89). Mesmo assim será ainda Deodata quem, uma vez mais, irá sublinhar as justificadíssimas queixas de Geraldina, ao repetir-lhe as palavras ditas no dia em que foi entregar a filha ao pai: «Entrámos na roda do branco, perdemos a terra e o nosso gado, agora estou a perder a minha filha» (144).

Note-se ainda que, depois de termos sofrido com Deodata a esperança incerta de rever Ercília, o principal objeto da sua demanda, dificilmente nos passará despercebido o anticlímax que enquadra o seu quase miraculoso advento em Pousaflores. A filha, que tanto chorara a sua ausência, crescera entretanto e parece quase não a reconhecer ou, pelo menos, parece incapaz de com ela se identificar. E Silvério que, como vimos, nunca a tratara igualitariamente, começara já o seu processo de degenerescência física e psicológica, e acolhe-a com uma fria indiferença a que também nos é impossível ficar alheios. O triunfo de Deodata sobre a morte que tão de perto a rondara, e sobre o abandono a que tão cruelmente fora votada, surge deste modo toldado por novas vicissitudes, às quais o leitor consciente ou inconscientemente reage, compelido a torcer pelo sucesso de quem as enfrenta. E, uma vez mais também, Deodata não o desaponta. Na verdade — e, de certo modo, paradoxalmente, visto tratar-se da figura mais «puramente» africana deste grupo de exilados —, será ela entre todos os membros da família quem mais facilmente se adaptará às condições de vida que encontra no exílio, sem contudo perder consciência da estranheza com que é encarada, mesmo duas décadas passadas, pelos habitantes de Pousaflores. A atestá-lo refira-se, a título de exemplo, duas observações suas que figuram já nas páginas finais do romance: «O que vale é que ninguém me está a ver, se não iam dizer, agora é que a preta está doida de todo, anda a falar sozinha. Olha, deixa falar» (265); «Perguntam-me pela minha vida. Puxam conversa [...]. A vossa vida como é? Vou dar conversa às pessoas? Falar da minha vida? Posso é perguntar-lhes, mas a vida é o quê?» (266). Não restam dúvidas de que os seus traços predominantes de caráter — a coragem perante a adversidade, a ética de trabalho, o gosto de ajudar os outros, a total ausência de egocentrismo — constituem a principal chave do seu relativo êxito num universo cultural desconhecido, provincianamente mesquinho, subdesenvolvido e racista. Todavia, o que acima de tudo se revela

digno de nota é o modo como no ambiente de tão limitados horizontes onde se vê forçada a integrar-se, ela preserva intacta a sua identidade, tanto em termos pessoais ou subjetivos, como culturais ou coletivos.

Com efeito, em contraste com Belmira, a menina-poeta que acaba se prostituindo e depois abandonando o país em busca de melhor sorte na Suíça; com Ercília que, depois de se refugiar na religião imitando a tia Marcolina, passa por um aborto traumático mais ou menos imposto pelo racismo do pai da criança; com Justino que sofre metamorfoses múltiplas antes de regressar a Angola; e, sobretudo, com Silvério que, em óbvio estado de demência, progressivamente se vai isolando do mundo à sua volta, refugiando-se em longos solilóquios fantasmaticamente dirigidos ao seu falecido compadre Manuel, e cujo tema é sempre o irrecuperável passado angolano⁷¹, em contraste, dizíamos, com todas as fraturas e descontinuidades experienciadas no exílio⁷², Deodata revela-se a verdadeira responsável pela sobrevivência da família, graças ao seu incansável e nunca proclamado trabalho. A sua última intervenção é duplamente significativa. Em primeiro lugar, por aludir ao diamante escondido por Silvério, que inesperadamente encontrou e que, em vez de vender, vai guardar numa vasilha de água; em segundo, pela referência aos preparativos do seu casamento com Silvério. A relevância destas duas informações reside, respetivamente, em sublinhar a sua fidelidade a hábitos culturais da sua gente — «No Lugunge [...] [a]ntes de dormir, a tia-mãe dava-nos [...] a beber dessa água [de diamante]. Só a mana Chilembe nunca bebeu. Nasceu no tempo em que os brancos nos proibiram de guardar diamantes em casa. Agora posso guardar, essas coisas de branco e preto já ninguém liga» (289) — e em realçar a agência relativa que entretanto adquiriu — a decisão de casar é sua, a Silvério, de quem ela desveladamente cuida até ao fim, nunca teria

⁷¹ Vale a pena salientar a este propósito a ironia implícita no facto de Silvério se tornar em Portugal a mais exilada de todas as personagens (até simbolicamente acabar exilando-se de si mesmo, ao perder a razão), sendo embora o único europeu, enquanto Deodata, a única africana não miscigenada, encontra formas de se adaptar a um meio que lhe é à partida profundamente hostil.

⁷² Citando Said: «O exílio é a incurável fissura criada à força entre um ser humano e o lugar onde nasceu, entre o eu e a sua verdadeira casa. A tristeza essencial da rutura não pode ser jamais ultrapassada [...] [apesar de quaisquer] esforços para a superação da mágoa do afastamento. Os sucessos de qualquer exilado são permanentemente minados pelo seu sentimento de perda» (439).

ocorrido oficializar ou dignificar socialmente a ligação de ambos, mas Deodata ocupou-se de tudo — «O lar vai emprestar-me uma cadeira de rodas [para o noivo perto de completar oitenta anos e já tendo perdido a mobilidade]. A festa vai ser lá. O Ti Zé pode ser o padrinho do Silvério e a dona Otília a minha madrinha. *O Silvério ainda não sabe*» (294; ênfase minha).

Assim, consideramos legítimo concluir que, embora constitua uma apenas entre as seis vozes da polifonia entoada neste romance (com um total de quinze intervenções contra vinte de Silvério, doze tanto de Belmira como de Ercília, catorze de Justino e apenas seis da tia Marcolina) a voz de Deodata representa, discutivelmente, a que mais ou melhor convida a uma resposta empática conducente à nossa sensibilização para questões de género, raça, colonialismo e suas trágicas sequelas. Obviamente que esses mesmos temas são também motivo seminal do discurso, do comportamento e das circunstâncias vividas pelas restantes personagens; mas pode argumentar-se que o nosso «alinhamento»⁷³ com Deodata é mais abrangente, dado ser-nos permitido acompanhá-la, em termos geográficos mas também subjetivos, ao longo de boa parte do seu percurso desde que é deixada só no Heilongo até ao reencontro com a família em Portugal e à sua integração num espaço que nunca antes conhecera. Temos, como se referiu já, ocasião de participar com ela em trágicos incidentes da luta pelo poder de vários movimentos políticos em Angola, aos quais Silvério e os filhos são poupados por terem entretanto já partido para Portugal; vemo-la chorar a sua interiorizada culpa pela morte de Chilembe, e testemunhamos o seu próprio internamento e lenta recuperação; fazemos com ela a viagem para Portugal (como fizéramos com Silvério e as crianças) e partilhamos da sua frustração e angústia perante os obstáculos

⁷³ No seu livro *Engaging Characters*, focalizado particularmente no cinema, embora salientando sempre características comuns entre a narrativa literária e a cinematográfica, Murray Smith estabelece três níveis diferenciados no que ele apelida de «estrutura da simpatia»: *recognition* (reconhecimento); *alignment* (alinhamento); *allegiance* (aliança, ou fidelidade).

O segundo nível é assim definido: «o termo *alignment* descreve o processo pelo qual os espectadores [leitores, no caso da literatura] são colocados em relação às personagens em termos de acesso às suas ações, e ao que elas sabem e sentem.» (83; tradução minha).

Relativamente a esse acesso, Smith também distingue entre duas funções interligadas: vínculo espacio-temporal e acesso subjetivo. A segunda destas funções refere obviamente o grau de acesso que temos à subjetividade das personagens, enquanto a primeira remete para o grau de acompanhamento no tempo e no espaço que a narrativa nos proporciona em relação a elas. (83)

que tem de enfrentar antes de reunir-se aos seus – tal como havíamos antes partilhado da ansiedade que a levava a empreender a sua primeira malograda viagem em Angola, em busca da filha. Em suma, temos oportunidade de construir com ela uma relação porventura mais íntima e duradoura do que com todas as restantes personagens.

Retomando o início deste ensaio onde se procurou justificar uma leitura de *Os pretos de Pousaflores* centrada no valor expressivo dos sentimentos das suas personagens e dos seus leitores, termino citando William Deresiewicz em *A Jane Austen Education* onde, a contrapêlo daquela crítica académica que defende o estudo das obras literárias limitado à análise dos seus elementos estéticos e das suas implicações políticas, e classificando de subjetiva ou impressionística qualquer abordagem interessada numa dimensão de caráter mais pessoal, o autor reivindica a legitimidade de também na academia se recuperar «os modos como costumávamos ler — os modos como as pessoas leem quando o fazem por diversão — mas também intensificando-os, tornando-os mais refletidos e profundamente informados». E acrescenta como esclarecimento:

Trata-se de confiar nas nossas respostas, mas também de examiná-las.

Os sentimentos são também a forma primordial de conhecermos os romances — que são afinal campos de treino para respondermos ao mundo, santuários imaginativos onde afinamos e testamos os nossos juízos éticos e as nossas escolhas. Os nossos sentimentos são a matéria com que os romancistas trabalham, as cores da sua paleta. (99)

(Página deixada propositadamente em branco)

PARTE II

**OUTROS NEXOS ENTRE EMOÇÃO
E COGNIÇÃO**

(Página deixada propositadamente em branco)

3

SENTIR PARA CONHECER E CONHECER PARA SENTIR

Sentir para conhecer: O poder persuasivo das emoções em *Levantado do chão* de José Saramago

Começarei por salientar o facto (aliás lugar-comum da crítica) de que, sendo *Levantado do chão* uma obra datada e epigonal, é também anunciadora de algumas das linhas de força definidoras de boa parte da ficção saramaguiana.⁷⁴ Entre o que considero eixos unificadores da sua obra, destaco neste caso o envolvimento afetivo do leitor como elemento nuclear da análise que proponho, a qual consiste essencialmente na demonstração — dentro das constrações óbvias dum ensaio curto — de como em *Levantado do chão* se gera um tal envolvimento, e que impacto lhe poderá ser atribuível.

Parto de dois pressupostos fundamentais. Primeiro: o narrador joga com a participação afetiva do leitor enquanto veículo de persuasão, se não de uma verdade única, ao menos de verdades parcelares que resultam de (e na) reescrita da história do latifúndio alentejano a partir das circunstâncias de vida dos por longo tempo silenciados. Segundo: as estratégias narrativas que mais diretamente têm a ver com a resposta emocional do leitor funcionam eficazmente, na medida em que, mesmo quando plenamente consciente e/ou descrente das

⁷⁴ Para dar apenas um exemplo dos críticos que atribuem a *Levantado do Chão* um lugar crucial na obra saramaguiana, refira-se o ensaio de Vitor Viçoso que, ao analisar as relações dos romances de Saramago com a tradição literária portuguesa que os precede, declara que *Levantado do Chão* não é só «o epílogo de toda uma literatura», mas também «funda, quanto ao modo de narrar, um novo ciclo romanescos em José Saramago» (Viçoso 240).

premissas ideológicas desta narrativa, o *leitor motivado*⁷⁵ não deixará de ser afetado emocionalmente e, por implicação, também cognitivamente.

A questão torna-se intrigante sobretudo pelo facto de esta obra se não identificar em termos especificamente narratológicos com o texto autoritário do típico «romance de tese», embora ideologicamente se filie na tradição realista e neo-realista que o cultiva.⁷⁶ O que em *Levantado do chão* ocorre é, citando Isabel Pires de Lima, o «entrecruzamento de duas propostas narrativas contraditórias e aparentemente irreconciliáveis, o romance metaficcional, tido como pós-modernista, e o romance de tese de tradição realista» (938). Daí que, embora portador duma mensagem épica de forte potencial utópico,⁷⁷ o seu narrador não raras vezes se assumia como sujeito de um «discurso de suspensão», «relativizado e incerto», consciente tanto da subjetividade textual quanto da textualidade da história (com *b* maiúsculo e minúsculo).

Como entender e caracterizar então o poder persuasivo desta voz narrativa largamente inconfiável? Essa é a questão seminal a que este ensaio procura dar resposta, tomando como hipótese que tal poder resida, ao menos em parte, no engajamento dos afetos do leitor. Começarei por afirmar que a implícita ambivalência de Saramago no que respeita ao código pós-moderno⁷⁸

⁷⁵ Utilizo o termo leitor motivado no sentido que lhe atribui Inge Wimmers (cf. *Proust and Emotion*), aplicado a uma abordagem da ficção narrativa com enfoque nas emoções. O conceito de leitor motivado pretende dar conta de forças motivantes da leitura, não meramente cognitivas mas também afetivas num processo de interseção do universo do leitor com o universo do texto.

⁷⁶ Horácio Costa é um dos críticos que sintetiza essa ideia de forma lapidar: «em *Levantado do chão* as correntes neo-realistas que haviam predominado na prosa de ficção portuguesa durante décadas, e que tinham profundas raízes no realismo e no naturalismo português, conhecem aquela que o futuro virá a confirmar como a sua última e fundamental cristalização — e subsequente superação, em termos literários» (213).

⁷⁷ Teresa Cristina Cerdeira da Silva refere a «presença fantasmática d'Os *Lusíadas*» em *Levantado do chão* por ela classificado como «épica campesina» ou, mais especificamente, como «discurso épico que reclama o direito de parar no tempo da glória conquistada», acrescentado ainda: «José Saramago permite-se fazer da ficção um espaço de celebração da utopia realizada, naus de volta a Lisboa, sem haver sequer a contrapartida de «uma austera, apagada e vil tristeza» (252).

⁷⁸ Em *Levantado do chão* essa ambivalência perante a estética literária chamada pós-moderna manifesta-se na forma assim definida por Isabel Pires de Lima: «*Levantado do chão* é um romance que absorve traços do código literário pós-moderno, designadamente ao nível do *modus faciendi* da narrativa, não deixando, porém, de ser um romance que supõe uma crença moderna no sujeito epistemológico, no poder do homem para se levantar do chão» (Lima 938).

produz uma tensão fértil do ponto de vista da resposta afetiva do leitor, porquanto gera incertezas, negações e espaços vazios cujo preenchimento é parte crucial do ato de leitura.

O narrador principal de *Levantado do chão* (como por regra todos os narradores saramaguianos) é uma figura carregada das complexidades múltiplas que a crítica lhe tem apontado. Muda tão frequentemente de focalização quanto de papel, assim destabilizando e, por isso intensamente ativando, a atenção do leitor, forçando-o a seguir as suas manipulações de ponto de vista e a conferir-lhes sentido. Veja-se como logo nos dois capítulos iniciais este narrador facilmente transita da omnisciência ao conhecimento fragmentário, da especulação ao testemunho, do geral ao particular, implicitamente instando o leitor a acompanhá-lo no seu próprio percurso de aproximação progressiva das personagens com quem irá criando laços de solidariedade e identificação. Imagens cinemascópicas da terra alentejana abrem a narrativa, mas passadas pelo filtro sentencioso de um narrador que logo se anuncia na frase inicial: «O que mais há na terra é paisagem. Por muito que do resto lhe falte» (11).⁷⁹ Ainda na primeira página, este narrador exerce uma função ideológica enquanto prossegue no mesmo tom generalizante: «o mundo nunca está contente, se o estará alguma vez, tão certa tem a morte.» Juízos mais específicos ocorrem no final deste capítulo introdutório, quando a paisagem de que se vem falando é definida como «madre de tetas grossas [...] terra dividida do maior para o grande [...] do grande para o maior» (13), ou quando a voz narrativa ao mesmo tempo proclama o seu poder ilimitado de efabulação e os limites desse poder: «Mas tudo isto se pode contar de outra maneira» (14). É essa «outra maneira» que vemos instaurada desde o capítulo seguinte onde a gente «solta e miúda que veio com a terra» (14) se concretiza em personagens individuais, inicialmente figuradas em Domingos Mau-Tempo, Sara da Conceição e João, filho de ambos — a geração fundacional da família Mau-Tempo cuja saga acompanharemos até ao final do romance.

No começo assistimos ao penoso caminhar daquelas três personagens (espécie de réplica da Sagrada Família em busca de poiso; até o jumento

⁷⁹ José Saramago. *Levantado do chão*. Todas as citações do romance são da edição referida na bibliografia.

faz parte do quadro), seguidas a par e passo pelo narrador que então se materializa também, ora se desdobrando em comentários irônicos sobre si mesmo — «é um dito do narrador que bem se dispensava» (18) — ora de tal modo se deixando implicar no objeto narrado que insensivelmente troca a função de relator na terceira pessoa — «debaixo da azinheira, o homem abria gestos» — por outra, de caráter judicativo — «bem se vê que não sabe o que é trazer um filho ao colo, melhor fará cuidando de esticar as cordas» — para, finalmente, passar à primeira pessoa gramatical, apoderando-se da palavra das personagens em cena — «era o que faltava partir-se o pouco que *temos*» (17; itálico meu).

São de resto inúmeras ao longo do romance as recorrências da transição mais ou menos abrupta do sujeito de enunciação da terceira para a primeira pessoa. Bastarão algumas referências apenas para atestar súbitas mudanças de perspectiva e seus efeitos no grau de participação emocional do leitor. À semelhança do que acontece na passagem acima referida, trata-se com frequência do uso do *monólogo narrado*⁸⁰ como forma de projeção do narrador nas personagens, num gesto empático que imperceptivelmente estimula a cumplicidade do leitor. A mesma técnica é utilizada, por exemplo, no relato onisciente das errâncias de Domingos Mau-Tempo, onde se interjeta inesperadamente a expressão da consciência da personagem no seu próprio idioma: «que prisão é esta na minha alma, com trinta demónios» (29). Assim se manifesta não apenas o desespero da personagem, mas a profunda compreensão desse sentimento por parte do narrador que o comunica ao leitor nessa forma pungente.

Casos há em que o uso inopinado da primeira pessoa não consiste já na fusão da fala das personagens com a do narrador. Refiro-me aos momentos em que, em lugar de se apropriar do discurso das personagens, a voz narrativa parece substituir-se ao leitor na expressão da sua própria resposta afetiva aos acontecimentos narrados. Circunstância paradigmática disso mesmo ocorre a propósito do nascimento de Maria Adelaide, personagem de significação

⁸⁰ Adoto a tradução do termo *narrated monologue* cunhado por Dorrit Cohn e por ela sucintamente definido «como técnica para traduzir o pensamento duma personagem no seu próprio idioma, mantendo simultaneamente uma voz de terceira pessoa e o tempo verbal básico da narrativa» (100).

crucial em *Levantado do chão*, por vir a representar a geração que atinge a idade adulta no momento das transformações ocorridas com o 25 de abril de 1974. Após longa e comovida narração do evento — claramente figurado em termos evocativos do Natal cristão — anuncia-se deste modo a chegada do pai da criança: «Manuel Espada não traz presentes, nem de aqui nem de além. Estende as mãos e cada uma delas é uma grande flor, diz, Gracinda, não sabe outra palavra, e dá-lhe um beijo na face, um só, *mas este único beijo não sabemos que tem para assim nos apertar a garganta*» (300). Diga-se em jeito de parêntesis que seria, no mínimo, necessário citar aqui o episódio na íntegra para percebermos como este aperto na garganta pode — de facto — antecipar ou refletir a reação emotiva do leitor.⁸¹

Outra forma de identificação com as personagens, diretamente implicada na alteração extemporânea do ponto de vista narrativo, consiste na intrusão no discurso de terceira pessoa de contos da tradição popular oral narradas por diferentes personagens (histórias de lobisomens, tesouros escondidos e bons ladrões como o José Gato e o Zé do Telhado), de fábulas em jeito de parábola, como as de Segismundo Canastro e António Mau-Tempo, e ainda de casos exemplares contados por figuras anónimas, como ocorre no relato da luta física entre um pai e seu filho por ordem e para divertimento da Guarda Republicana. O simples facto de o narrador onisciente se deixar interromper sem cerimónia pelo discurso direto destas personagens é indício seguro da importância que lhes atribui e que ao leitor não passará despercebida. Mas não ficam por aí os sinais. Se não veja-se como na história da briga entre pai e filho, este último, ao contá-la, usa imagens deliberadamente refletoras do *tropos* porventura mais significativo entre os utilizados pelo narrador, visto nomear o próprio romance; ao referir o riso de gáudio e desprezo dos guardas, comenta: «*não se levantaram as pedras, será para isto que os homens nascem [...] não somos homens se desta vez não nos levantarmos do chão*» (336; *italico meu*). E a coroar a sua fala é justamente o narrador quem toma a palavra, insistindo na mesma ideia de se erguerem as criaturas humanas

⁸¹ Cite-se a propósito Inge Wimmers, que define a resposta afetiva do leitor como consistindo essencialmente de «troca imaginária de papéis — incluindo reações como identificação, projecção, construção de associações, simpatia e antipatia» (8).

acima das indignidades a que as sujeitam: «Quando esta voz se calou, *levantaram-se* os homens todos [...] quando as dores são muito grandes, os olhos é que não suportam vê-las» (336). Mas é a vê-las e a participar delas que este narrador nos vai sempre incitando.

Também noutros casos se faz uso igualmente inesperado e eficaz da primeira pessoa, nomeadamente quando implícita na interlocução, ao apostrofar-se um *tu*, ora com estatuto de personagem coletiva: «Ah povo [...] mata-te a trabalhar [...] diz este é o meu sangue, bebei, esta é a minha carne, comei» (74), ora individualizado em João Mau-Tempo: «tu baixaste-te como um camelo [...] tu deixaste de ser tu [...] és o parceiro de uma grande batota universal» (76). Ou ainda quando este narrador, sem prescindir da sua omnisciência, resolve confundir o leitor entrando de repente em diálogo com um outro narrador, hipodiegético esse, habilitado a esclarecê-lo sobre o caso de certo homem carregando às costas por montes e valados o bidão que serve de alvo aos exercícios de tiro dos donos desses valados e montes (272-74). Aí as fronteiras entre sujeitos de interlocução de tal forma se esbatem que em frases como «sentemo-nos aqui a descansar [...] e então saberemos» (272) ou «e nós que somos da cidade a esta sombra nos acolhemos» (275) mal destrinçamos o(s) narrador(es) dos leitores que somos todos nós.

Dificuldade idêntica surge numa das mais pungentes cenas do romance, a da tortura e morte de Germano dos Santos Vidigal — uma das duas figuras a quem a obra é dedicada, e que nela assume o duplo estatuto de personagem fictícia e histórica. De início, o ponto de vista adotado distancia-se em certa medida, embora a imagística utilizada remeta para os limites do sofrimento físico: «é como se estivéssemos a ver uma fita sobre a vida de Cristo, lá em cima é o calvário» (167). Mas em breve chegamos tão perto do objeto narrado que, quase sem nos apercebermos de como fomos seguindo o olhar e os passos figurados do narrador («cuidado não tropece no degrau», adverte-nos ele ironicamente), estamos já contemplando um corpo martirizado — desta vez tão próximos que a nossa perspetiva é a mesma das formigas que atravessam o chão onde ele incessantemente cai até não mais se levantar. O episódio em causa, merecedor de análise bem mais detalhada, pode ser tomado como um dos «momentos de verdade» a que Barthes aludia quando, inspirado sobretudo pela sua releitura de Proust e Tolstoi, concebeu uma poética de leitura

capaz de reconhecer o *pathos* como seu vetor fulcral, sobrepondo-se à análise estrutural da narrativa.⁸²

Eu gostaria porém de citar outro momento, banal por comparação, mas capaz, a meu ver, de exercer também um efeito de «dilaceração emotiva», para de novo usar uma expressão barthesiana. Trata-se da passagem onde se narra a visita de Faustina Mau-Tempo a seu marido preso em Caxias. Durante uma longa jornada a pé, Faustina descalça os sapatos apertados, e logo o *nylon* das meias se cola ao alcatrão derretido pelo calor de Agosto. Nesse momento comenta o narrador: «não teremos coração se com isto nos pusermos a rir, são humilhações que depois ficam a queimar a memória para o resto da vida» (257); mais adiante, acrescenta: «o palhaço não faz rir, está espantado, assim nós estamos ao pé de Faustina e fazemos biombo para que a companheira dela a ajude a tirar as meias, com recato [...] e nós voltamos para casa e se há algum de nós a sorrir é de ternura» (257). O contexto da situação (desde a vulnerabilidade e despaisamento de Faustina à sua ansiedade de chegar junto do marido que não vê há meses) é nosso conhecido, mas é particularmente esta proximidade do narrador, espectador enternecido, que se estende ao leitor, implicado no uso da primeira pessoa, e acentua a sua capacidade de igualmente se compadecer. O quadro serve de preâmbulo à diferida chegada de Faustina à prisão onde a informam de que a hora da visita já passou. Nessa altura o narrador exorta-a: «é o tempo de chorares todas as lágrimas», e é como se o convite fosse também extensivo ao leitor.

Não acabaria se pretendesse examinar aqui todas as estratégias suscetíveis de funcionar como meio de nos envolver emocionalmente, ou de nos fazer participar num processo imaginário de troca de papéis com os participantes na ficção narrada. Seria necessário começar por discutir os modos de nomeação das personagens enquanto veículo de distanciamento ou aproximação. Ou as razões por que, no caso da família Mau-Tempo,

⁸² Inge Wimmers define sumariamente essa poética de leitura: «A nova forma de leitura [de Barthes] é ativada por certos momentos de verdade, não por serem intelectualmente persuasores, mas porque nos dilaceram emocionalmente» (16).

O próprio Roland Barthes refere esses *moments de vérité* nos seguintes termos: «Constatarei primeiro que esses episódios, recebia-os eu (não encontro outra expressão) como “momentos de verdade”: de repente a literatura (porque é dela que se trata) coincidia absolutamente com uma dilaceração emotiva, um “grito”» (323).

«o protagonismo coletivo não obsta à individuação» (Viçoso 245) mas, em contrapartida, as figuras representantes do poder e do privilégio social carecem de traços distintivos, ou sequer humanizantes, assim bloqueando à partida qualquer via possível de identificação com elas. Seria igualmente preciso avaliar os efeitos potenciais de um discurso paródico ou, simplesmente irónico e, mais ainda, examinar a tensão gerada entre sarcasmo e *pathos* (duas componentes que, segundo Óscar Lopes afirmava já em 1981, talvez só em Camilo Castelo Branco se achem articuladas de forma comparável). E muito mais haveria a acrescentar se fôssemos analisar em detalhe a retórica associada à «sacralização laica da gesta dos trabalhadores alentejanos» (Viçoso 245).

Esta e outras dimensões de *Levantado do chão* dariam matéria a outros tantos ensaios e urge concluir este, retornando precisamente ao seu ponto de partida. Defendi já que o cruzamento de propostas narrativas, «aparentemente irreconciliáveis» no dizer de Isabel Pires de Lima, em lugar de criar distância afetiva antes intensifica o engajamento emocional do leitor. Espero ter fundamentado essa asserção. Gostava de reiterá-la com o auxílio de uma última referência ao texto. Declara o narrador a páginas tantas (não muito longe do fecho da história) que «todas as famílias têm as suas fábulas, algumas nem isso sabem, como esta dos Mau-Tempo, que a podem agradecer ao narrador» (298). Trata-se de um entre vários comentários metaficcionais que atraem a nossa atenção para a textualidade do relato enquanto, por outro lado, a este relato inculcam uma componente de autenticidade tão forte que parece interferir no processo de fabulação. Ao contrário do romance neo-realista típico, onde a ilusão referencial se pretende tão completa quanto possível, este narrador vem esbatendo as linhas limítrofes entre omnisciência e incerteza, realidade e ficção, individual e coletivo, típico e atípico, ou mesmo entre personagens, narradores e leitores. Mas nada disso parece reduzir, antes se diria que reforça, o poder persuasivo veiculado pelas emoções que a narração evoca — avivadas estas pela presença intrusiva dum narrador que reclama crédito para a criação das personagens, a cujas dores e alegrias conferiu substância, ao testemunhá-las comovido, e ao partilhá-las com o leitor.

Conhecer para sentir: O Ricardo Reis da reinvenção de Saramago

Nexos textuais entre Ficção e História — e/ou Anti-História — são constantes, e facilmente observáveis, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, publicado em 1984. Ricardo Reis, heterónimo de Fernando Pessoa, é a personagem central, conforme o título deixa entrever. Fernando Pessoa, seu criador em primeira instância, ocupa lugar preponderante na diegese, como seria previsível.

«Aqui o mar acaba e a terra principia» (11),⁸³ significando o fim do caminho marítimo percorrido pelo navio que trouxe Ricardo Reis do Rio de Janeiro a Lisboa, é a frase-chave que abre a narrativa e há-de fechá-la também em variante sinónima — entretanto enriquecida a sua carga semântica ao longo de mais de quatrocentas páginas: «Aqui onde o mar se acabou e a terra espera» (415). A posição destacada destas frases confere circularidade ao discurso narrativo, e de modo nenhum é casual. Intertexto camoniano, porém invertendo a lógica do verso épico «Onde a terra se acaba e o mar começa»,⁸⁴ assim contrariando a ideologia da expansão marítima e tecendo o fio ideológico que conduz o sentido pluridimensional desta obra.

Nessa medida, direi que este romance dá conta de uma das linhas-mestras da narrativa portuguesa contemporânea de *O ano da morte de Ricardo Reis*: a busca de uma nova identidade para um país órfão da sua História de portugueses-marinheiros, «saturado de sal» e «desempregado de mar» (Silveira), durante séculos aprisionado em sonhos de grandeza e mitos que a Literatura ajudou a consolidar, ou que ela mesma instituiu. O novo imaginário português repensa Portugal, adotando variados percursos, cuja invariante é o diálogo com as tradições literária e histórica, no sentido de uma esperança nova que se quer enraizada no espaço metropolitano.

Saramago elegeu como protagonista de uma intriga complexa (e simultaneamente linear) aquele dos heterónimos que voluntariamente — de acordo com a ficção pessoana — se expatriara no Brasil desde 1919. O romancista

⁸³ José Saramago. *O ano da morte de Ricardo Reis*. Todas as citações desta obra são da edição referida na bibliografia.

⁸⁴ Vide Luís de Camões, *Os Lusíadas*, Canto III, est. 20.

trouxe-o de volta à pátria , onde chegou em 29 de Dezembro de 1935, precisamente um mês após a data da morte de Fernando Pessoa. O próprio Ricardo Reis invoca a notícia desta morte como principal motivo do seu retorno a Portugal. Quanto às razões do narrador, poder-se-á associá-las ao desejo de trazer Portugal, confrontado com os seus definitivos limites territoriais, de regresso a si mesmo. Diria entretanto que este narrador chamou a si empresa ousada — iconoclasta, diriam outros — quando decidiu apropriar-se da ficção de outrém, neste caso Pessoa, poeta mitificado, em cujo imaginário se intromete a imaginação de um escritor mais. Arrojado feito, o de quem assim desafia sólidos pressupostos, legendárias leituras que os estudos pessoanos já sedimentaram. Este processo de *mise-en-abîme*, ou de incorporação de uma ficção literária alheia noutra ficção literária, já havia sido legitimado pelo modernismo, como afirmação da auto-suficiência da literatura enquanto sistema dotado de coerência interna e, por isso, autónomo em relação à vida. Mas esse carácter autonómico é aqui (pós-modernisticamente, apetece dizer) neutralizado pela intrusão constante de referências histórico-sociais do universo extraliterário.

Por outro lado ainda, dir-se-ia que Fernando Pessoa, ao fragmentar a própria identidade na plurivocidade dos seus heterónimos, criou uma ficção que, como qualquer outra, não esgota todas as possibilidades de criatividades, deixando em aberto as vias que os recetores poderão percorrer e, a seu modo, preencher. Traçou supostos perfis biográficos de vários poetas a quem atribuiu obras distintas, apontou as respetivas datas de nascimento, mas omitiu os óbitos (com exceção para Alberto Caeiro). Deste modo abandonou-os, sobrevivendo-lhe nas suas existências fictícias. Por isso Saramago pôde arrogar-se o direito de fixar ele próprio a data da morte de um deles, Ricardo Reis, sobre quem escrevera Pessoa em carta datada de 13 de janeiro de 1935, «nasceu em 1887 (não me lembro do dia e do mês, mas tenho-os algures), no Porto, é médico e está presentemente no Brasil».⁸⁵ Saramago fê-lo regressar a Portugal, para residir em Lisboa, durante vários meses, até ao momento em que ele decide reunir-se pela morte ao poeta seu criador primeiro.

⁸⁵ Carta de Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, em *Fernando Pessoa: Correspondência 1923-1935*, p. 344.

Espero demonstrar a simbologia possível dessa morte, logo anunciada no título do romance. A ficção pessoana e o próprio Fernando Pessoa serão tratados no livro de Saramago como tema de ficção enquadrada em coordenadas históricas, cuja referencialidade factual é ambigüizada pela sua convivência, em condições de igualdade, com a fantasia literária, mas também por quase exclusivamente se basear no noticiário jornalístico da época, selecionado e comentado pelo narrador de *O ano da morte de Ricardo Reis*. Assim, num múltiplo padrão ficcional se entrecruza o tempo histórico, como se a instância narradora quisesse diluir uma categorização nítida dos termos Ficção e História. Em suma, conferindo à História o tratamento que este autor privilegia e que, nas suas próprias palavras, consiste em «entretecer dados históricos não mais que suficientes num tecido ficcional que se manterá predominante» (História e Ficção, *Jornal de Letras*). Falamos de leitura histórica pela via do romance, a qual — e volto a citar José Saramago — «introduzirá, digamos, uma instabilidade, uma vibração, precisamente causadas pela perturbação do que poderia ter sido, quiçá tão útil ao entendimento do nosso presente como a demonstração efetiva, provada e comprovada, do que realmente aconteceu» (idem).

Decerto virá a propósito chamar à colação mais uma frase emblemática: «Sobre a nudez forte da fantasia, o manto diáfano da verdade» (*Ano da Morte* 62) — que, presente neste romance, «expõe o nervo da concepção romanesca saramaguiana» (Rebello 145). Trata-se de intertexto de outra escrita prestigiada das letras portuguesas, a de Eça de Queiroz, e que, também de novo, subverte o sentido que na sua formulação original — «sob o manto diáfano da fantasia, a nudez forte da verdade» — lhe atribuíra Eça, quando definia as coordenadas do realismo literário no século XIX. Considero pertinente acrescentar que a fantasia literária em Saramago reveste variadas formas (das quais teremos ocasião de apreciar exemplos), entre elas uma omnipresente componente irónica, muitas vezes velada, uma vez que, como em dado momento neste mesmo livro se declara: «A ironia é sempre máscara» (361).

E, para voltarmos às relações entre História e Ficção, dir-se-á que a revisão de Pessoa é levada a cabo por um narrador que contempla o passado com os olhos postos no «entendimento do presente», usando a expressão de que o mesmo Saramago se serve. Esse narrador opta pelo heterónimo na apa-

rência menos promissor como herói romanesco. Autor de odes neoclássicas, Ricardo Reis é o poeta contemplativo por excelência, o mesmo que aos deuses pagãos pede a graça de nada desejar, e cuja filosofia de vida se condensa no verso que serve de epígrafe a este romance: «Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo.»

Nesta opção de Saramago manifesta-se a ironia algo perversa que enforma a quase totalidade do discurso narrativo de *O ano da morte de Ricardo Reis*. Creio que tal opção tem um significado mais profundo, já que aquele Ricardo Reis, uma vez tornado ator involuntário no espectáculo quotidiano do mundo, será posto à prova e tornado personagem ideal para denunciar, a cada passo, a inviabilidade de alguém se manter vivo enquanto se obstina em afetar a quietude e impassibilidade reservadas aos deuses. Tanto assim que, embora sem o admitir explicitamente, será essa mesma professada ataraxia que há-de conduzi-lo a escolher a morte como o desfecho mais ajustado ao drama de «a vida não pode(r) ser não vida» (154).

Submetido a julgamento, o avatar de Ricardo Reis irá denunciar a sua desejada indiferença como profundamente inadequada a qualquer forma de existência humana. Em particular, inadequada a um tempo de graves sismos sociais, a década de 1930, e ao espaço onde lhe é proposto viver, a Lisboa do Estado Novo no seu apogeu. Curiosamente, o próprio Fernando Pessoa irá assumir-se como juiz do seu heterónimo.

Impõe-se neste momento esclarecer como surge no romance um Fernando Pessoa morto, contracenando com Ricardo Reis. Para obter este efeito, Saramago recorre à «nudez forte da fantasia». Fernando Pessoa visita Ricardo Reis no Hotel Bragança, onde este se hospedara nos primeiros tempos da sua estada em Lisboa, para cumprir preceitos sociais, retribuindo a visita que Ricardo Reis lhe fizera no cemitério dos Prazeres, e da qual tivera conhecimento embora se encontrasse ausente nesse particular momento. Perante a relativa surpresa de Reis, informa-o de que os mortos podem deambular livremente entre os vivos durante os primeiros oito meses do *post-mortem*; mais ou menos o tempo de uma gestação, sublinha. Os encontros entre ambos tornam-se frequentes, ainda que inesperados nas mais das vezes, até ao encontro definitivo. Antes desse final, cada um vive, parcialmente independente do outro, a sua forma particular de existência. Subsiste, no entanto, em tal

autonomia um certo equívoco, implícito na resposta de Pessoa a Reis, que lhe pergunta por que razão só para ele se torna visível: «Porque eu quero que me veja, e afinal de contas, se reflectirmos bem, quem é você?» (82). Importa notar o que melhor distingue este tipo de fantasia literária: uma total ausência de restrições, por parte da instância narradora, na aceitação do sobrenatural dentro do «cosmos» da obra, sem cuidar de reconciliá-lo com a verosimilhança lógica, i.e., sem preocupações de coerência com o mundo exterior.

Dissemos que Fernando Pessoa assume função judicativa relativamente a Ricardo Reis; fá-lo com um direito novo que a morte lhe deu, uma lucidez especial, ou a autoridade que um morto pode ter sobre um vivo, pela experiência cumulativa de vida e morte. Será revestindo tal superioridade relativa que, por diversas vezes, funciona como voz da consciência de Ricardo Reis, confrontado com a própria impassibilidade e egoísmo, ou à *la limite* com a acusação de não passar de fingimento de si mesmo. Constantemente Pessoa põe em dúvida a coerência dos princípios por que se rege Ricardo Reis, chamando a sua e nossa atenção para as suas pequenas e grandes cobardias quotidianas. Procurando despertá-lo do seu alheamento do mundo, dir-lhe-á por exemplo, em conversa «duas vezes improvável» porque registada como produto da imaginação de Ricardo Reis:

só estando mortos assistimos, e nem disso podemos estar certos, morto sou eu [...] e contudo não me sinto como se apenas assistisse [...] o pior, porque é irremediável definitivamente, é o gesto que não fiz, a palavra que não disse [...]. Não há sossego no mundo, nem para os mortos nem para os vivos [...] os vivos ainda têm tempo para dizerem a palavra, para fazerem o gesto [...] morre-se de a não ter dito, morre-se de o não ter feito, é disso que se morre, não de doença. (147)

Note-se que a si mesmo julga Fernando Pessoa, ou seja, munido da distanciação que a morte lhe proporciona, julga o que fez ou se absteve de fazer em vida. Semelhante atitude autocrítica se manifesta quando, aludindo à «importância das contradições», declara: «uma vez fui eu ao ponto de admitir que a escravatura fosse uma lei natural da vida das sociedades sãs, e hoje não sou capaz de pensar sobre o que penso do que então pensava e me levou a escrevê-lo» (384). Também os leitores da sua obra poética são submetidos

a avaliação: «se o Quinto Império foi em mim vaguidade, como pode ter-se transformado em certeza vossa, afinal acreditaram tão facilmente no que eu disse, e mais sou esta dúvida que nunca disfarcei» (147).

Retomando os juízos pessoais sobre Ricardo Reis, convoque-se agora uma personagem feminina de primacial importância no romance. Refiro-me a Lídia, a criada de hotel que, ironicamente, Saramago transforma em versão animizada de uma das musas inspiradoras das odes reisianas. Lídia e Marcenda são as duas mulheres (quase antítese uma da outra) na vida de Ricardo Reis. Muito interessante seria determo-nos na respetiva análise, mas isso constituiria matéria bastante para outro ensaio. Diga-se apenas que a Lídia são atribuídas qualidades excelentes, das quais destaco a completa generosidade do amor que dedica a Ricardo Reis. Generosidade que ele aceita, mas se dispensa de retribuir. A condição de humilde mulher do povo aparenta constituir o principal obstáculo à rendição afetiva de Ricardo Reis, que a ama fisicamente embora aspire ainda, contraditoriamente, ao ideal de platonismo amoroso e à mulher espiritualizada que as suas odes decantam. Por isso, quando Fernando Pessoa faz esse comentário sarcástico: «afinal, a tão falada justiça poética sempre existe [...] tanto você chamou por Lídia, que Lídia veio», ele responde: «veio o nome de Lídia não veio a mulher». De novo cabe ao seu interlocutor chamá-lo à razão: «Não seja ingrato, você sabe lá que mulher seria a Lídia das suas odes, admitindo que exista tal fenómeno, essa impossível soma de passividade, silêncio sábio e puro espírito». E Ricardo Reis concorda enfim: «É duvidoso, de facto» (118). Na verdade, cada vez mais a personagem será envolvida em contradições e dúvidas, geradas pela sua filosofia existencial. E, se nunca de modo explícito a ela renuncia, exceto porventura na opção final da morte, o seu comportamento íntimo e exterior irá refletindo consideráveis mudanças, mesmo que delas não tome abertamente consciência.⁸⁶

⁸⁶ A sua obstinada recusa de retribuir o amor de Lídia pode ser lida como equivalente, no plano pessoal, à recusa de se envolver no espetáculo do mundo que o rodeia. Essa escolha acaba conduzindo-o ao isolamento total, à depressão profunda e, por fim, à morte. O que, em todo o caso, parece ficar demonstrado é que não é sábio quem se contenta com o papel de espectador, porque é preciso conhecer e sentir profunda e intimamente o mundo para nele se estar vivo.

A notícia da carnificina em Addis-Abeba, lida nos jornais, ainda o fará evocar os seus antigos versos de louvor implícito àqueles jogadores da Pérsia, que impávidos continuavam o seu jogo de xadrez, «Quando a invasão ardia na cidade [...] e «Violadas as mulheres eram postas / Contra os muros caídos, / Traspassadas de lanças, as crianças / Eram Sangue nas ruas» (301). Todavia, já no final do romance, após testemunhar em Lisboa a derrota dos marinheiros que intentaram rebelar-se contra a Ditadura, Ricardo Reis «atira-se para cima da cama desfeita [...] para poder chorar à vontade» (411). Isso apesar de, ainda assim, achar absurdas as suas lágrimas, «que esta revolta não foi sua, sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo, hei-de dizê-lo mil vezes, que importa àquele a quem já nada importa que um perca e outro vença» (411-12).⁸⁷

Certamente cansado de «este longo fastídio de existir», que o quotidiano finalmente lhe ensinara a reconhecer como «fingimento de lhe chamar serenidade» (371), e talvez receoso de estar a perder a capacidade de alheamento, vai encontrar-se com o que, já no início da narrativa, fora anunciado como «morte definidora», aquela que, supunha ele, o viria «desobrigar do compromisso» (60), que ele sempre considerara «a pior coisa do mundo, o compromisso, liberdade que a nós próprios negámos» (60).

Vou concluir em breve e direi antes que muitas foram as omissões a que tive de submeter este texto. Não poderei contudo abster-me de formular algumas observações finais que me permitam estabelecer nexos lógicos com as minhas afirmações iniciais.

Associei a vinda de Ricardo Reis para Portugal com um dos traços distintivos de um certo tipo de narrativa portuguesa, a mencionada busca, pela via do literário, de uma renovada identidade para a cultura lusitana. Levarei ainda mais longe essa associação se considerar que a morte da mesma personagem poderá equivaler, por deslocação metonímica, à proclamação, profecia, ou mero desejo do fim do imobilismo nacional.⁸⁸ A

⁸⁷ Sublinhe-se nesta frase o valor expressivo da palavra *já*, introduzida no discurso para subreticiamente evocar o desespero para o qual progressivamente se caminhou, em lugar da abulia desde sempre inalterada.

⁸⁸ Recorde-se, a propósito desta morte livremente procurada, a declaração (atribuída a Fernando Pessoa) de que não se morre de doença mas de palavras por dizer e gestos por

nota de esperança que encerra a narrativa ajuda-me a fundamentar esse ponto de vista. E para tal contribui uma outra referência, que agora invoco. Trata-se de Adamastor, o símbolo camoniano com tanta insistência nomeado ao longo das páginas deste romance. N'Os *Lusíadas*, Adamastor — metáfora mitológica do Cabo da Boa Esperança — representava os perigos afrontados pelos portugueses na epopeia marítima e, por inerência, a glória que alcançaram na vitória sobre tais perigos. Assumia ainda outra dimensão, lírica essa, oculta na sua aparência gigantesca e aterradora, porém desvendada quando conta aos navegantes a história das suas origens; ele havia sido o gigante apaixonado por Tétis, ninfa dos mares, e porque ousara amá-la fora para sempre transformado em rocha dura.⁸⁹ Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, o mesmo Adamastor é só a estátua mal talhada em pedra bruta, e toda a ênfase é posta no seu desgosto causado pela eterna petrificação. Para Ricardo Reis esta estátua — erguida tão perto da casa que veio habitar no Alto de Santa Catarina — torna-se referência obrigatória. Dir-se-ia que, até certo ponto, ele se identifica com este Adamastor cujo *rictus* facial parece conter um grito, durante séculos adiado. Creio possível ver-se também nessa identificação algo da mudança ocorrida em Ricardo Reis durante o ano da sua morte, passado em Lisboa. Aqui ele testemunhou a vida dos habitantes da cidade, a pobreza indigna de muitos e a repressão política da grande maioria. Aqui ele foi objeto do amor de Lídia, e pai do filho dela. Aqui ele terá constatado que o alheamento emocional, a que julgara poder para sempre entregar-se, não passava de paralisia ou petrificação — auto-imposta, no seu caso, e pena capital imposta a Adamastor por ter ousado amar. A Ricardo Reis só resta a morte, depois do reconhecimento de que ser mero espectador do mundo não pode ser vida. Talvez o filho que Lídia traz no ventre represente esperança em renovadas escolhas existenciais, que o pai preferira ignorar.

fazer. Poder-se-ia inferir do paralelismo estabelecido a noção de que um país que escolhe a inércia escolhe a sua própria morte simbólica.

⁸⁹ Observe-se que a sua fixação amorosa, tal como o castigo de que é vítima, têm origem no mar. Dentro da perspectiva aqui adotada, pode alargar-se o sentido alegórico desta figura aproximando as conotações negativas atribuídas ao mar — ou à memória coletiva da expansão marítima — enquanto elemento inibidor das energias nacionais.

No final da narrativa, o Ricardo Reis «nervoso e inquieto» (409), que desce ao jardim para olhar os barcos implicados numa conspiração política (segredo que Lídia lhe confiara, e ela própria soubera pelo irmão, um dos marinheiros revoltosos) está completamente só. Adamastor já não lhe serve de apoio: «Era o único ser vivo no alto de Santa Catarina, com Adamastor já não se podia contar, estava concluída a sua petrificação, a garganta que ia gritar não gritará, a cara mete horror olhá-lo» (415).

Mas, em contraste com este paralisado desespero, a esperança de libertação e mudança, implícita na última frase do romance, é ainda reforçada pelas precedentes palavras *requiem*, que acompanham a partida definitiva de Ricardo Reis: «o Adamastor não se voltou para ver, parecia-lhe que desta vez ia ser capaz de dar o grande grito. Aqui onde o mar se acabou e a terra espera» (415).

Ser e não ser: A ambiguidade como substância e princípio em Machado de Assis

O sangue, de facto o núcleo, do mundo ficcional de Machado de Assis é a ambiguidade — ambiguidade elevada a princípio e substância.

— Waldo Frank⁹⁰

De há muitas décadas data a afirmação de Waldo Frank usada em epígrafe. Falar de ambiguidade a propósito do mais célebre escritor brasileiro não é, pois, novidade para ninguém. Trata-se, no entanto, de um conceito por inerência vasto que se presta a abordagens várias.

O que se pretende trazer aqui é uma tentativa de elaboração da ambiguidade machadiana; mais do que exemplificar manifestações dela, proponho-me atribuir sentido à sua notória centralidade no universo ficcional onde se erige como princípio e substância. Tomo por referência os dois romances (os últimos de Machado de Assis) em que Aires funciona ora como narrador ora como personagem,⁹¹ *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, reportando-me também, ocasionalmente, a *Dom Casmurro* por me parecer difícil tocar o tema em causa omitindo a obra onde a sua presença é porventura mais óbvia.⁹²

⁹⁰ Frank, Waldo (1953: 6).

⁹¹ No caso de *Esau e Jacó* tomo como postulado as controversas «duas versões de Aires» apontadas por Marta Peixoto: «Em *Esau e Jacó* há dois níveis de narração que refletem o processo de conferir forma verbal aos eventos do romance. Essas duas vezes parecem constituir duas versões de Aires, escrevendo em dois tempos distintos e sob duas perspectivas diferentes. Primeiro, como autor do diário, ele dá estrutura verbal à sua experiência recente, do ponto de vista de alguém que está seguindo, no presente, os eventos da intriga. Estes excertos diarísticos são incorporados num segundo nível de narração — o de Aires como narrador construindo o seu romance. A experiência de Aires como personagem é agora contada na terceira pessoa. A voz do narrador relata eventos duma perspectiva omnisciente e num tempo distante dos episódios que formam a intriga» (82).

Todas as citações de estudos críticos foram traduzidas por mim.

⁹² Justificadamente afirma Paul Dixon ser esse «um livro ambíguo par excellence» (1988, 38); tendo por isso desde cedo atraído especial atenção a essa sua particularidade. É também por o tema da ambiguidade ter já sido tratado com grande insistência e pormenor no que respeita a *Dom Casmurro*, que não confiro aqui a este romance o lugar central que sob esse ponto de vista merece.

Acerca do chamado «enigma de Capitu», Waldo Frank adianta que «qualquer que seja a conclusão do leitor sobre a heroína, soberbamente retratada, e sobre o rapaz, Machado não discordará dela; ele não sabe mais do que nós» (12). (Curiosa esta assimilação narrador-

Ao instaurarem a dúvida no seu interior as narrativas machadianas autorizam interpretações que, mesmo se mutuamente exclusivas, são igualmente legítimas quando provada a respetiva plausibilidade. O exemplo dos narradores precede, aliás, as especulações dos leitores. Aqueles constroem os seus textos conjecturando sempre. Questionando gestos, palavras, atos, intenções, convidam-nos a participar de um constante exercício especulativo aplicado a uma realidade tão fluida quanto efémera. De resto, se tivéssemos a veleidade de pretender fixá-la, Aires se encarregaria de nos advertir, como a Natividade que esperava dele um conselho seguro: «Baronesa a senhora exige respostas definitivas, mas diga-me o que é que há definitivo neste mundo, a não ser o voltarete de seu marido? Esse mesmo falha» (*EJ* 72).⁹³ E se «o mundo», a coisa representada, nos escapa entre os dedos, a sua representação será por força ainda mais problemática. A todo o momento se evidencia a falibilidade dos esforços humanos no sentido de imitarem a vida através da arte (ou simplesmente através da palavra): «Se minto, não é de intenção. Em verdade, as palavras não saíram assim [...] Traduzi-as em língua falada, a fim de ser entendido das pessoas que me lêem; não sei como se poderia transcrever para o papel um rumor surdo e outro menos surdo» (*EJ* 21).

Com efeito, a capacidade inerente ao discurso literário de distorcer a experiência ou a realidade empírica revela-se elemento chave. Discurso arbitrário porque antimimético, ou regendo-se por leis próprias, independentes de uma realidade que lhe é exterior, mantém porém com o universo não-ficcional

-autor, ao sublinhar-se as limitações do seu conhecimento da intriga e ao apontar-se-lhe um plano deliberado de irresolubilidade — e ambiguidade — do conflito central.) Ainda dos anos 1950 data «O processo penal de Capitu», um estudo apresentado à Academia de Letras da Baía em 29 de setembro de 1958, por Aloysio de Carvalho Filho, que enfatiza igualmente a impossibilidade do veredicto definitivo de culpa ou inocência, embora mais do ponto de vista da criminologia do que de uma perspectiva especificamente literária (Dixon 1985, 161, nota 11). Em 1965, Keith Ellis publica outro dos primeiros artigos que referem a irresolubilidade do enigma, concluindo que «A questão da culpa de Capitu é revestida de uma ambiguidade que resiste a qualquer clarificação. É a ambiguidade que constitui um deliberado artifício literário, contribuindo em grande parte para o efeito central da obra» (440). Depois disso, muitos outros críticos tomaram posição idêntica. Paul Dixon refere como exemplo Sónia Brayner e Afrânio Coutinho (1985, 161) e faz ele próprio uma análise profunda da ambiguidade em *Dom Casmurro*, definida não apenas como duplo ou indeterminado sentido mas como fenómeno de coexistência de «duas possíveis estruturas narrativas subjacentes ou, por outras palavras, duas leituras mutuamente exclusivas» (28).

⁹³ Usarei a sigla *EJ* para *Esau e Jacó*, *M* para *Memorial de Aires* e *DC* para *Dom Casmurro*. As citações respetivas são extraídas das edições referidas na bibliografia.

um curioso paralelismo, na medida em que reflete as ambiguidades internas desse universo e a impossibilidade de nele se atingirem reconfortantes certezas. O narrador de *Esaú e Jacó* é mais esclarecedor a esse respeito quando, por exemplo, menciona Nóbrega atribuindo a Santa Rita o obséquio da esmola que cerca de vinte anos antes julgara proceder da generosidade de uma mulher apaixonada:

Não, leitor, não me apanhas em contradição. Eu bem sei que a princípio o andador das almas atribuiu a nota ao prazer que a dama traria de alguma aventura. Ainda me lembram as palavras dele: «Aquelas duas viram passarinho verde!» Mas se agora atribuía a nota à protecção da Santa, não mentia então nem agora. Era difícil atinar com a verdade. A única verdade certa eram os dois mil-réis. Nem se pode dizer que era a mesma em ambos os tempos. Então a nota de dois mil-réis equivalia, pelo menos, a vinte [...] agora não subia de uma gorjeta de cocheiro. (*EJ* 133)

Em suma, na arte como na vida é «difícil atinar com a verdade», mutável ao sabor do tempo e do ângulo de visão. Ambas se manifestam no relativismo que as caracteriza, uma e outra textos lacunares, vulneráveis à intrusão da fantasia dos sentimentos, e, por consequência, à parcialidade de quem os lê e/ou elabora. Procurarei demonstrar, especificamente, o modo como Machado repudia o ilusionismo naturalista, ou a sua pretensão de fotografar o real, e acaba criando uma ficção cujos mistério e profundidade apenas são comparáveis à complexidade da vida. As obras aqui consideradas denunciam implícita ou explicitamente a sua ficcionalidade mas, ao mesmo tempo, instauram a noção de que não apenas elas são mera construção baseada numa coerência interna: a realidade empírica que não podem nem querem imitar (porque recusam em relação a ela um estatuto secundário) também, em última análise, se revela texto construído. Como afirma M. J. Muratore, «a realidade pode não passar de uma conspiração verbal [...]. Os valores que guiam a nossa prática talvez não sejam mais do que reiteradas ilusões que “leitores” descuidados transformaram em verdades» (50).

Creio que o conselheiro Aires nos dá testemunho da transformação da vida em texto social sempre que nos revela como ele próprio se rege, na convivência com os outros, por valores que ele mesmo não defende

enquanto verdades essenciais mas apenas como ideologia de particular eficácia na construção da harmonia. Quando instado a pronunciar um veredito sobre algo que lhe não inspira opinião pessoal, Aires que «não pensava nada, mas perceb[era] que os outros pensavam alguma coisa, fez um gesto de dois sexos. Como insistissem, não escolheu nenhuma das duas opiniões, ach[ou] outra, média, que contentou a ambos os lados, coisa rara em opiniões médias» (*EJ* 37).

A evidente ironia, nesta e noutras passagens de timbre idêntico,⁹⁴ não deixa ainda assim de sublinhar a ausência de uma verdade abstraível dos contextos específicos onde «verdades» *ad hoc* são continuamente adequadas às situações que as enformam. Por isso, o narrador insistentemente nos adverte: «Não cuides que não era sincero, era-o» (*EJ* 37). Por isso também, o jogo da verdade ou sinceridade *vs.* mentira, deliberada ou não, é um importante fio condutor das narrativas em foco, onde ser e não ser constantemente se confundem ou dissolvem um no outro porque «verossimilhança é muitas vezes toda a verdade»: «Deixo aqui esta página com o fim único de me lembrar que o acaso também é corregedor de mentiras. Um homem que começa mentindo disfarçada ou descaradamente acaba muita vez exato e sincero» (*M* 70).

A sinceridade não pode, portanto, constituir medida do certo ou do incerto, já que a elaboração das perceções é sempre um processo subjetivo, condicionado pelas mais diversas variáveis e implicando que todos os factos narrados, determinados por essa elaboração subjetiva, interditem o acesso do narrador à certeza em termos absolutos. Daí que Aires se abstenha tão deliberadamente, e tantas vezes, de pronunciar juízos definitivos, introduzindo quase sempre observações mais arrojadas pelo dubitativo *parece que*: «O céu parecia escrever o tratado de paz que ambos teriam de assinar; ou, se prefe-

⁹⁴ Veja-se outro exemplo significativo de ironia associada à utopia de alcançar a Verdade e, por outro lado, ao desejo de preservar a cortesia social pelo culto das aparências: «D. Cesária [...] parece que duvida da viuvez de Fidélia. Eu não lhe disse que já pensara o mesmo, nem lhe disse nada [...] e fiz bem. D. Cesária aceitou daí a pouco a hipótese da viuvez perpétua, por não achar graça à viúva [...]. Eu sorri como devia, e fui ouvir a explicação que me davam dum bluff. No poker, bluff é uma espécie de conto do vigário» (*M* 91).

Note-se a sarcástica justaposição das opiniões de D. Cesária e a definição de *bluff*. Melhor ainda, note-se como o «conto do vigário» se pode atribuir indiferentemente ao conselheiro Aires e a Cesária.

res, a natureza corrigia as índoles, e os dois rixosos começavam a ajustar o *ser* e o *parecer*. Também não juro isto, *digo o que se pode crer só pelo aspecto das coisas*» (EJ 154; ênfase minha).

Não obstante tais reservas e a plena consciência da arbitrariedade de um julgamento fundado apenas no «aspecto das coisas», Aires não se coíbe de reincidir na interpretação de pessoas e eventos e, mais ainda, na sua deliberada manipulação, incarnando ele próprio a impossibilidade de escapar às contradições de uma realidade multifacetada. No capítulo XIII de *Esau e Jacó* as personagens são comparadas a peças de um tabuleiro de xadrez, imagem bem expressiva do seu estatuto de marionetes; de algum modo reiterada no *Memorial de Aires*, apesar de neste caso o narrador estar manifestamente mais interessado em contar a si próprio o que vê do que em influenciar os outros: «sempre me sucedeu apreciar a maneira por que os caracteres se exprimem e se compõem, e muita vez *não me desgosta o arranjo dos próprios fatos. Gosto de ver e antever e também de concluir*» (M 141; ênfase minha).

As previsões do Conselheiro antecedem, por definição, os factos, e as conclusões sobrepõem-se-lhes. Nem a sua sexagenária sageza, nem a prática da diplomacia, nem o seu olímpico ceticismo o imunizaram afinal contra o humano e «invencível desejo de conhecer a vida alheia» (EJ 15), nem contra o perigo de enganadoras conjecturas. Logo na terceira entrada do *Memorial*, durante a cena passada no cemitério onde Aires e sua irmã Rita de longe espiam Fidélia, ele extrai discutíveis ilações dos gestos que observa na jovem viúva: «Nesse momento, a viúva descruzava as mãos, e fazia gesto de ir embora. Primeiramente esprou os olhos, como a ver se estava só. Talvez quisesse beijar a sepultura, o próprio nome do marido, mas havia gente perto» (33).

Repare-se na interpretação do gesto de esprou os olhos. De imediato, o narrador conclui que Fidélia se quis certificar da ausência de testemunhas, quando muitas outras explicações seriam igualmente plausíveis, incluindo a sugerida por Gledson: o desejo de assegurar-se da presença de espectadores de uma encenada devoção conjugal *post-mortem*. Gledson usa este e outros exemplos para fundamentar o argumento de que, mau grado a intenção, mais de uma vez expressa, de contemplar várias explicações possíveis dos compor-

tamentos humanos, Aires vem afinal a ser outro dos narradores inconfiáveis de Machado de Assis.⁹⁵

Ora, se mesmo o distante e moderado Conselheiro, aparentemente contentando-se na contemplação do espetáculo do mundo⁹⁶ e negando a si próprio a capacidade de amar («I can give not what men call love») e de odiar («eu não odeio ninguém, *perdono a tutti* como na ópera»), se mesmo ele, dizíamos, é vítima dos erros das percepções humanas, estamos definitivamente imersos no relativismo, na ambiguidade e em inescapável suspeita latente. De resto, a suspeita atravessa ostensivamente os textos em análise. O narrador (seja ele Aires ou Bento Santiago)⁹⁷ a si mesmo ilude, ou tenta iludir-nos e, sobretudo,

⁹⁵ John Gledson alude às hesitações de Aires relativamente às emoções que Fidélia lhe desperta (ora meramente estéticas, ora de afeto paternal, ora de desejo sexual), argumenta de seguida que ele interpreta erradamente a relação amorosa de Tristão e Fidélia e conclui que «Tudo isso sugere uma falta de autêntica penetração nos seus sentimentos [...] sugere também que ele é um observador inconfiável — não só daquilo que a si mesmo diz respeito, mas também sobre aquela relação amorosa» (128). Mais adiante defende que «é completamente possível [...] tratar a relação entre narrador e intriga em *Memorial de Aires* da mesma forma como tem sido e deve ser tratada em *D. Casmurro*» (130). As citações transcritas integram-se numa fascinante leitura do *Memorial de Aires* que, entre outros méritos, conta o de atribuir àquele romance uma intriga bem mais interessante do que a crítica tradicional lhe tem reconhecido, além de sugerir um possível significado político da obra, sob a forma alegórica, que ninguém antes assinalara.

Todavia, e apesar do repetido cuidado do autor em apontar o caráter «determinadamente especulativo» do seu artigo, dois aspetos me intrigam. Em primeiro lugar, tendo antes afirmado que não são dados suficientes factos desprovidos de ambiguidade para ser possível achar a «verdadeira» história, acaba optando por uma conclusão exclusivista: «o romance torna-se um experimento na demonstração de como, por que complexos modos e com que grau de satisfação, as pessoas se persuadem de que têm razão quando a não têm» (150). Trata-se obviamente de uma escolha definitiva de todo comprometendo a irresolubilidade que, do meu ponto de vista, o texto elabora. Além disso, uma outra tese de Gledson me perturba. Declara ele que «*Memorial de Aires* é simplesmente um caso, mais extremo do que *D. Casmurro*, de um romance com uma mensagem em código que Machado sabia não poder ser decifrada pela sua audiência» (150). Impossível também não nos interrogarmos sobre a função de uma mensagem codificada que se não destina à descodificação...

⁹⁶ Aires «é só olhar, o diabo de mãos atadas, incrustado na loiça. A vontade impotente que se satisfaz com a curiosidade, a premonição, a representação e a utopia. E a impotência é a condição da unanimidade, todos gostam dele» (Roncari, 65). O próprio Aires se refere, aliás, à sua «vontade sem acção, veleidade pura».

Neste aspeto, ele lembra o heterónimo pessoano Ricardo Reis, re-ficcionalizado por José Saramago em *O ano da morte de Ricardo Reis* (cf. Ensaio meu sobre esta obra, incluído na presente coletânea). Note-se, todavia, que, se há semelhanças na filosofia de vida de R. Reis e Aires, as motivações de ambos divergem. Reis procura alhear-se do mundo para atingir uma espécie de impassibilidade que transcenderia a existência humana, enquanto o conselheiro Aires parece prioritariamente preocupado com a harmonia e o bem-estar sociais.

⁹⁷ Há que estabelecer, porém, uma importante distinção de grau. Porque, como afirma Luiz Roncari, em «Aires as pontas do compasso abrem-se sempre [ou quase sempre,

constatamos que todas as ações, palavras, gestos, expressões das personagens (e elas próprias, é claro) estão sob permanente suspeita pelas prováveis e improváveis razões ocultas que lhes servem de impulso. Suspeita, infidelidade e traição pertencem a campos semânticos tangenciais, talvez por isso tantas vezes se entrelacem na ficção machadiana.

Importa enfatizar, porém, a componente mais positiva da suspeita: a admissão, ou legitimização, de visões alternativas. Sempre condicionais, já que nenhuma pode presumir o estatuto de última. O próprio ceticismo não oferece outra solução que não seja a de reduzir todas as «verdades»: «Aires negou que fosse incrédulo; ao contrário, sendo tolerante, professava virtualmente todas as crenças deste mundo» (*EJ* 72). Professar crenças contraditórias equivale ironicamente a limitar em igual medida o alcance de cada uma. E é necessário aduzir que, no contexto desta citação, ao negar a sua incredulidade para afirmar uma indiferenciada, ou indiferente, tolerância, Aires mais não faz do que participar na edificação da aparência que é a vida social; edifício cujo periclitante equilíbrio o narrador/personagem fielmente sustenta, de todas as vezes que encobre pensamentos ou opiniões pessoais, e se congratula por isso numa das suas frases prediletas: «recuei a tempo». A bem das aparências, Aires mascara ideias e sentimentos, sem esquecer de apontar a necessidade da máscara social como meio de evitar a discórdia. Aliada à sua já referida atitude contemplativa, esta capacidade de fingimento é também a «condição de unanimidade» a que alude Roncari. O teatro das emoções contribui para a convergência do verosímil e do verdadeiro.

O elemento histriónico tem, aliás, lugar de destaque na ficção machadiana: «a teatralidade das ações de muitas das personagens de Machado é um dos aspetos mais profundos e perturbadores do retrato que ele faz dos seus semelhantes» (Gledson 136). Tal destaque atribuo eu à intenção de se questionar, por meio da encenação de emoções, não só a autenticidade/espontaneidade da expressão do eu como ainda a fidelidade na representação do outro. São

acrescentaria eu] como se houvesse duas razões, ou mais, no mundo [...] as boas e más razões [...] o narrador é extremamente cauteloso em fazer um julgamento definitivo» (68). Por outras palavras, assiste-lhe plena consciência da ambiguidade, ou a suspeita relativa a quaisquer pretensões de absoluto. Em contrapartida, Bento Santiago escolhe, julga e condena sem apelo.

frequentes nas narrativas de Assis as referências ao espetáculo de teatro ou de ópera — algumas vezes apenas como intertexto literário, outras assumindo uma pertinente simbologia a nível diegético. O teatro ocupa todo um capítulo («Entre um ato e outro», 83) de *Esau e Jacó*. Nesse momento, o leitor é incitado a imaginar que o tempo da história, elidido pelo tempo do discurso («os meses passaram, vieram férias, acabaram-se férias»), não passa afinal de intervalo de um espetáculo em cuja plateia se encontra o leitor. Este é primeiro convidado a ignorar as «costas» do cenário (ou os mecanismos ocultos da representação literária, e artística em geral), depois, junto da audiência (ou a realidade exterior ao texto representado), é instigado a cultivar a máscara social («não te esqueças de contar anedotas que desfeiem as belas, e virtudes que compo- nam as feias»); as virtudes que relatar poderão ser banais porque «a mesma banalidade na boca de um bom narrador faz-se rara e preciosa». Insensivel- mente, neste ponto já o texto teatral (e/ou literário) de todo se confundiu com o texto social. Entretanto, o narrador de *Esau e Jacó* conclui o seu capítulo num golpe de perfeita subtileza irônica: «e a realidade substituiu a ficção. Falo por imagens; sabes que tudo aqui é verdade pura» (83).⁹⁸

Igualmente relevante se torna assinalar o capítulo que precede e o que se segue a este. O anterior relata o momento em que Aires cita passagens da *Iliada* e da *Odisseia* como «modo de definir o carácter» dos gémeos, obtendo o resultado de cada um «dar um sentido deprimente ao que era aplicável ao irmão» (*EJ* 82-83). No capítulo após «Entre um ato e outro», assistimos à transformação do Batista conservador em Batista liberal, depois de persua- dido pela mulher de ser «um liberalão, nunca foi outra coisa» (26), e após ter evocado o discurso «do visconde de Albuquerque ou de outro senador que dizia [...] não haver nada mais parecido com um conservador que um liberal e vice-versa» (86).

⁹⁸ Por outro lado, cenas como a famosa encenação do suicídio de Bento (*DC* cap. CXXXVI), pretensa imitação de *Cato*, que acaba por não se concretizar, evidenciam a des- valorização das emoções envolvidas nos casos narrados.

No que respeita a *Memorial de Aires*, Gledson (op. cit.) chama a atenção, para o *simile* explicitado pelo narrador entre os *love affairs* Fidélia-Eduardo e Julieta-Romeu. Mais per- tinentemente em termos do seu argumento central vem, no entanto, a ser o paralelismo, que o próprio Gledson sugere, entre o libreto da ópera wagneriana *Tristão e Isolda* e a relação amorosa de Fidélia e Tristão.

Neste teatro da vida, emparceirado com o artificialismo ficcional, continuamos sempre no âmago da duplicidade/ambiguidade, pela leitura deformadora de textos escritos ou ditos. À leitura distorcida segue-se a edificação de outras narrativas adequadas às motivações das personagens. Cada personagem, como cada narrador, toma nas mãos o poder de estruturar a sua realidade a partir da ficção que constrói. Facto extremamente óbvio em *Dom Casmurro*,⁹⁹ mas igualmente presente nos romances que temos vindo a discutir. Em qualquer dos casos se encontra a perspetiva que possibilita a primazia da ilusão sobre a verdade referencial. Se a autenticidade em *Dom Casmurro* não é estabelecida em termos de mimese da realidade externa, mas antes se instaura em função de relações metafóricas no interior do universo fictício (note-se a título ilustrativo a imagem dos olhos de Capitu primeiro associados à dissimulação atribuída às ciganas e, depois, à maré devoradora — «olhos de ressaca» — que destrói Escobar e por fim Santiago),¹⁰⁰ o mesmo poderá dizer-se, por exemplo, de *Esau e Jacó*, onde um evento central como a morte de Flora só adquire sentido quando inserido no contexto figurativo da realidade discursiva. Nesta perspetiva, «a obra de arte torna-se a única realidade que importa» (Muratore 41) ou, melhor dito, «o diegético e o mimético opõem-se ativamente entre si, minando o mito da referencialidade textual, ou seja, a presunção de que o discurso reflete passivamente uma realidade coerente e objetiva à qual é inferior» (*idem*, 47).

Por conseguinte, o tratamento da mimese artística em Machado de Assis põe a nu o que ela tem de ilusório, na medida em que a representação se sobrepõe ou mesmo substitui à verdade empírica. E descobre-lhe os limites inerentes à subjetividade, provando que ela não vai além do que parece, isto é, não transcende o que pode ser abarcado pelo olhar, sendo para mais condi-

⁹⁹ «Em *Dom Casmurro*, somos constantemente tornados conscientes do texto como construto deliberado, uma estrutura suportada não por fenómenos reais mas por outros discursos [...] a realidade é percebida como um conjunto de discursos que entre si competem, o de Bento e o de Capitu [...] o facto de as provas de Bento dependerem pesadamente de uma variedade de corroborações intertextuais [e intratextuais, acrescento eu] sublinha a natureza puramente discursiva da culpa da sua mulher e perturba radicalmente a nossa percepção da confiabilidade objetiva do escritor» (Muratore 42).

¹⁰⁰ Sobre a metáfora *olhos de ressaca*, veja-se a sugestiva análise que dela fez Paul Dixon ao nível dos seus possíveis significados metaliterários e existenciais (1985, 46-59; 1988, 38-39).

cionada pelo contexto psicológico do ato de percepção.¹⁰¹ Deve, todavia, sublinhar-se (de novo) que a dita «verdade empírica» é parcialmente imitada na ficção machadiana: imita-se a ambiguidade e a complexidade da própria vida.

No que respeita à construção literária de emoções, é importante determinarmos brevemente neste ponto. Pode argumentar-se que a duplicidade, ambiguidade e inconfiabilidade das personagens e dos narradores de Machado de Assis inspiram nos leitores algum distanciamento afetivo das suas vidas íntimas. É preciso, todavia, lembrar que a chamada da nossa atenção para a artificialidade das máscaras sociais, bem como para os construtos produzidos pelas artes deverá contribuir para nos darmos conta do complexo universo emocional que habitamos. Mesmo se tivermos de admitir que o nosso acesso ou conhecimento dele só na verdade se materializa através de textos, discursos, linguagens, por inerência omissos.

O que em termos fundamentais a obra de Machado questiona é a utopia, professada pela chamada «escola de Zola», de se pretender reproduzir servil e fotograficamente uma realidade contraditória e fugidia como a define Aires: «Tudo é fugaz neste mundo. Se eu não tivesse os olhos adoentados dava-me a compor outro *Ecclesiastes*, à moderna, posto nada deva haver moderno depois daquele livro. [...] Tudo é assim contraditório e vago também» (*M* 107).

Narradores, personagens e a própria diegese continuamente refletem e projetam a dúvida instalada no seio das certezas e teorias oitocentistas, explicativas dos seres humanos e do mundo que habitam. Por isso, Machado foi já identificado com o impressionismo literário «enquanto reação ao naturalismo, ao positivismo e ao cientificismo da[sua] época» (Roncari 78). A ausência de dúvida equivaleria a alcançar-se o absoluto — ou a perfeição que «não existe [...] na Terra», onde «a mais bela alma não passa de um ponto de vista» (*EJ* 63). Consequentemente, os postulados naturalistas de fiel representação do real são desconstruídos em «textos omissos», onde se instaura uma permanente tensão entre o que é e o que parece ser, entre o que foi e o que pode ter sido.

¹⁰¹ Paul Dixon, concentrando-se num dos «códigos interpretativos derivados da história de Bentinho e Capitu — o código metaliterário [ilustra a tese de que *Dom Casmurro*] examina a experiência de sua própria leitura. A obra-prima machadiana é um modelo das possibilidades e dos perigos de auto-referência» (1988, 31).

Os narradores subjetivos, ou pretensamente objetivos, vivem aprisionados numa teia de imponderáveis.

Por outro lado ainda, a consciência machadiana da polifonia do real destrói, na mesma penada, a crença na autenticidade do confessionalismo sincero e espontâneo do hipertrofiado eu romântico. Se é verdade que «Machado revitalizou a ficção “autobiográfica” no Brasil (e na América Latina, em geral) numa época em que ganhava impulso a “objetividade” e a “omnisciência”, privilegiadas pelo positivismo naturalista» (Ramos 79),¹⁰² não será menos verdade que nas mãos de Assis o género autobiográfico é largamente transformado e subtilmente parodiado. Com efeito, *Dom Casmurro* ficcionaliza a autobiografia e *Memorial de Aires* o diário íntimo.¹⁰³ Como tal, convidam o leitor a acreditar na veracidade do que lhe é dito, supostamente confidenciado sem reservas, após aturada análise introspectiva por parte de um eu que ocupa o primeiro plano da narrativa. No entanto, a condição da sua existência é ostensivamente o mundo exterior. Bento Santiago desde logo contradiz o apelido de Casmurro («no sentido que [...] lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo»; *DC*: 13), ao trazer a público a versão que elaborou do seu passado, mediante o modelo da confissão; Aires constrói uma identidade a partir de constantes confrontos com a sociedade onde se julga forçado

¹⁰² Chamo a atenção para o facto de a tese de Julio Ramos, no artigo citado, ser a de que Machado de Assis usa a imitação da «forma individualizadora da confissão [...] desarmando assim os postulados básicos da ideologia liberal que representa ou, melhor, que parodia» (80).

¹⁰³ Se bem que a designação seja *Memorial*, o que pode ser investido de significação: «Aires [...] escreve um memorial, *a lembrança* do que pode ter sido, *e não um diário*. O que foi, a sucessão de factos» (Roncari 71; ênfase minha). Trata-se de uma coleção de memórias cuja correspondência aos factos é aparentemente menos necessária do que o é a distância estabelecida entre o narrador que a si mesmo se examina, bem como examina a realidade que o cerca.

Com *Dom Casmurro*, como declara Keith Ellis, estamos na presença de um texto que «contradiz a noção expressa em 1958 pelo romancista Juan Goytisolo em *Problemas de la Novela*, de que “nos romances escritos na primeira pessoa [...] o leitor não tem outro remédio senão aceitar o ângulo de visão proposto”» (440).

Esau e Jacó, por seu turno, é narrado numa terceira pessoa cuja neutralidade é problematizada «mediante as sistemáticas marcas individualizadoras da enunciação que relativizam a credibilidade e a “ausência da terceira pessoa”» (Ramos 80). De resto, já que atrás se apontou o estatuto narrativo ambivalente de Aires neste romance, acrescenta-se que a sua dupla função introduz um duplo filtro, engrossando a lente (neste caso o meio literário) que separa o objeto da sua reprodução.

a retrain impulsos e reprimir desejos.¹⁰⁴ Além de desprovido de autonomia existencial, o eu que se confessa não pode fazê-lo senão parcialmente, iludido como é por escondidas (de si próprio e dos outros) motivações pessoais, bem como pelos falíveis recursos de que lança mão para reconstituir eventos — a memória e a imaginação: «A imaginação foi a companheira de toda a minha existência, viva, rápida, inquieta [...] capaz de engolir campanhas e campanhas correndo» (DC 151).

É esta imaginação, obviamente traiçoeira, aliada a uma memória igualmente infiel — «Não, não, a minha memória não é boa» —, que permite a Bento Santiago preencher as «lacunas alheias», incitando-nos a imitá-lo, e pondo assim em causa tanto a sua como a nossa credibilidade:¹⁰⁵ «É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas» (DC 90).

Quanto a Aires, com todos os seus protestos de veracidade, confia-nos ele esta sucinta paródia do confessionalismo romântico: «Fique isto confiado a ti somente, papel amigo, *a quem digo tudo o que penso e tudo o que não penso*. [Ou ainda:] Não é mau este costume de *escrever o que se pensa e o que se vê*, e dizer isso *mesmo quando se não vê nem pensa nada*» (M 91; ênfase minha).

Podemos então deduzir que Machado estabelece um diálogo com as correntes literárias do seu tempo e nos dá conta das insuficiências dos modelos romântico e naturalista como formas de traduzir e interpretar a experiência humana. Os seus romances da maturidade reúnem provas cabais de não existirem, como supunha Bento Santiago, «retratos que valem por originais» (DC

¹⁰⁴ Também Pedro e Paulo, os gémeos de *Esau e Jacó* constroem (e desconstroem) imagens de si próprios, determinadas por circunstâncias exteriores ao eu.

¹⁰⁵ «O romance *Dom Casmurro* é intensamente, intimamente, sobre o narrador de primeira pessoa que se revela como um homem altamente sensível, imaginativo e ciumento [...]. Como narrador ele mantém contacto constante e direto com o leitor, mas, no entanto, a proximidade do seu contacto, ao revelar a sua personagem, serve para negar a realidade objetiva do que ele relata [...]. Ele conduz o leitor ao reconhecimento da relatividade do ponto de vista» (Ellis 439). O que não invalida a noção de que se não deve exagerar a importância do ponto de vista neste romance, na medida em que «a estrutura narrativa de *Dom Casmurro* é ambígua independentemente do ponto de vista; isto é, a obra seria ambígua mesmo se narrada na terceira pessoa» (Dixon 45).

22).¹⁰⁶ Quando muito, fazem-se «fotografias instantâneas» que apenas captam o momento transitório. Porque, além de tudo o resto, não é possível negar o efeito do tempo, esse

rato roedor de todas as coisas, que as diminui ou altera no sentido de lhes dar outro aspecto (*EJ* 49), [esse] tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada. Nada em cima de invisível é a mais subtil obra deste mundo, e acaso do outro. (*EJ* 51)

Pedro e Paulo são o espelho um do outro, contudo a sua idêntica exterioridade oculta o abismo interior que os separa.¹⁰⁷ Nem quando a cópia imitasse na perfeição o seu modelo, nem assim nos seria permitido inferir absoluta sinonímia entre ambos. A mimese perfeita é utópica:

Inexplicável é o nome que podemos dar aos artistas que pintam sem acabar de pintar. Botam tinta, mais tinta, outra tinta, muita tinta, e nunca lhes parece que a árvore é árvore, nem a choupana choupana. Se se trata então de gente, adeus. Por mais que os olhos da figura falem, sempre esses pintores cuidam que eles não dizem nada. E retocam com tanta paciência, que alguns morrem entre dois olhos, outros matam-se de desespero. (*EJ* 67).

Resta-nos concluir que a grande lição machadiana reside na rejeição de uma única abordagem possível. Tomá-la como exclusiva não é senão partilhar das limitações dos narradores e personagens, ignorando como eles a

¹⁰⁶ O mesmo Bento admitira um dia a hipótese de que a construção de uma casa à imagem e semelhança daquela onde decorrerá a sua infância lhe traria o passado de volta. O projeto da casa concretizou-se, mas o «fim de atar as duas pontas da vida» falhou por completo: «não consegui recompor o que foi nem o que fui» (*DC* 14).

¹⁰⁷ E, todavia, nem talvez desse abismo possamos ter certeza, já que as suas diferenças temperamentais quase sempre lhes garantem efeitos semelhantes: «Paulo era mais agressivo, Pedro mais dissimulado, e, como ambos acabavam por comer a fruta das árvores, era um moleque que a ia buscar acima, fosse a cascudo de um ou com promessa de outro» (*EJ* 44).

Veja-se ainda como as suas aparentemente tão díspares inclinações políticas lhes acarretam exatamente o mesmo grau de poder e prestígio. (Quase poderíamos arremedar o tal «Visconde de Albuquerque ou outro senador», declarando que nada há mais parecido com um monárquico que um republicano, e vice-versa.)

complexidade do real. Escolher sem consciência prévia das múltiplas opções latentes não é apenas redutor, pode resultar profundamente destrutivo, como o atesta *Dom Casmurro*.¹⁰⁸ Tentar substituir a escolha pela dissolução ou unificação dos contrastes (simbolizada na impossível união dos dois gêmeos) é a via seguida por Flora — a personagem que procura alcançar «uma coisa fora do tempo e do espaço, uma idealidade pura», algo tão inatingível como a «inocência primitiva naquele recanto do paraíso que o homem perdeu por desobediente, e um dia ganhará, quando a perfeição trouxer a ordem eterna e única» (*EJ* 124).¹⁰⁹ Também esse caminho conduz, literal e metaforicamente, a um beco sem saída. O conselheiro Aires chega, pela tolerância, mais perto de um ponto de equilíbrio. Equilíbrio tenso e pago a preço elevado. Toda a cautela nos seus juízos não lhe garantiu isenção plena, i.e., à prova de demonstração capaz de negar-lha. Renunciou à paixão — vedando as portas à tragédia pessoal, mas também à felicidade. Após a contabilização de perdas e ganhos, obtidos pela renúncia a um verdadeiro envolvimento emocional com a vida, o que sobretudo parece evidenciar-se é uma profunda esterilidade, metafórica e literal, dificilmente compensadora da suposta harmonia que a cultivada ataraxia de Aires lhe deveria proporcionar. Ele lançou um olhar equitativo ao passado e ao futuro, ou à juventude e à velhice, à morte e à vida, à dor e à alegria — e não achou modo de definitivamente os conciliar, nem de neles encontrar um significado satisfatório. O *Memorial* parece criar às vezes a ilu-

¹⁰⁸ Estou ciente de não diferenciar aqui dois planos distintos: o epistemológico e o ético. O relativismo de Machado de Assis aplica-se a ambos ao expor as opções morais e afetivas das suas personagens e, simultaneamente, a sua/nossa capacidade de conhecer o real em termos objetivos e absolutos. Quer dizer: não se situa meramente ao nível dos valores, toca as raízes do próprio conhecimento humano, assume dimensão marcadamente epistemológica.

¹⁰⁹ Em estudo, hoje datado mas alargado a um leque apreciável de personagens machadianas de contos e romances, António A. Cirurgião, comparando Flora à Maria Regina do conto «Trio em lá menor», põe ênfase na indecisão das protagonistas, causada pela sua «sede de perfeição», enquadrando ambas na proposta de demonstrar que «a indecisão em que se debatem várias das personagens que povoam a obra [de Machado de Assis] é um mero corolário [da] dúvida metafísica e [do] pessimismo» que «são umas das constantes» dessa obra (Cirurgião, 61).

Não pretendo incluir-me entre os que viram na obra machadiana uma mundividência simplesmente pessimista, quando não niilista e mesmo sado-masoquista. Procurei, em vez disso, demonstrar que ela reflete, de variadas maneiras e com particular incidência no uso da ambiguidade, uma consciência aguda da complexidade, tanto da ficção artística como do universo referencial.

são de ser isso possível. Aguiar e D. Carmo chegam a acreditar na sua união por tempo indefinido com os «filhos postiços»; Aires sugere que o amor de Fidélia por Tristão é a continuação em vida do amor antes votado por ela ao defunto Eduardo. Mas o desfecho do romance mostra bem quanto o presente acaba forçosamente traindo o passado.¹¹⁰

Qualquer simplificação, seja ela manifestada na crença no poder representativo da arte, seja na crença na comunicabilidade humana em qualquer circunstância, acaba revelando a sua falibilidade. Todas as linguagens, imediatas ou mediadas pela expressão artística, ficarão aquém de uma suposta ou desejada verdade comunicável. Sem que isso signifique a inautenticidade dos sentimentos humanos. A vida como a arte são impregnadas da radical infidelidade de não poderem saturar a eterna aspiração humana ao Absoluto. Que não nos surpreenda, portanto, a presença obsessiva da ambiguidade/multiplicidade, ou a onnipresença da traição real ou imaginada na obra de Machado de Assis.

¹¹⁰ Deliberadamente, abster-me de trazer à colação significados histórico-políticos presentes (verossímil e provavelmente) sob forma alegórica nos romances a que me referi. Assinalo contudo, a propósito da «traição» final em *Memorial de Aires*, a leitura que dela faz Gledson, em termos de «alegoria oculta»: «Os dois jovens estão traindo o seu país, tanto literalmente, no sentido em que ambos partem para Portugal com dinheiro ganho no Brasil (e graças à escravatura) quanto metaforicamente, no sentido em que abandonam os pais adotivos Aguiar e Carmo [...]. [A] sugestão é o seguinte: Neste romance, tal como em obras anteriores, Machado lida com um Brasil condicionado pelo seu passado colonial, que alimentou hábitos continuados muito tempo depois da Independência oficial» (144-45). (Ressalve-se, porém, que a interpretação de Gledson é bem mais elaborada do que as poucas linhas citadas deixam entrever.)

IDENTIDADES MISTURADAS

Opacidades da história e transparências da ficção: O Moçambique de *As visitas do Dr. Valdez* e de *Crónica da Rua 513.2*

Envolvei-me muito na História Contemporânea, mas sempre tive claro que a actividade científica é apenas uma das maneiras de dar conta da realidade. A literatura é um processo importante de interpretar aquilo que nos cerca.

— João Paulo Borges Coelho

O historiador não julga e o escritor interpreta emocionalmente.

— João Paulo Borges Coelho

Ao longo do tempo, João Paulo Borges Coelho, o autor dos dois romances seguidamente abordados, referindo-se a possíveis nexos entre as suas duas áreas de trabalho — como académico (docente universitário de História de África), e como escritor — tem prestado declarações várias, entre as quais destaco a título meramente ilustrativo:

O discurso científico diz que a menor distância entre dois pontos — em princípio, aquela que deve ser seguida — é uma linha recta. No romance, todavia, o caminho é feito de muitas curvas [...] a «história» que vai sendo escrita [...] mistura o racional com o emocional e o inexplicado, e é da síntese desses elementos que resulta [...] [o] seu desfecho. (Coelho 2006b)

Obviamente que, no contexto, «discurso científico» se refere a discurso histórico e é confrontado com discurso literário. Confrontado, mas não contraposto antagonicamente. Ambos são antes colocados em diálogo reciprocamente proveitoso. É também das pontes estabelecidas entre os dois que se pretende fazer eco na análise aqui proposta, tanto de *As visitas* como de *Crónica* — tendo em conta não só a (re)construção literária dos universos empíricos para que cada uma dessas obras remete, mas também o potencial engajamento emotivo do leitor nessa reconstrução. Nas palavras de Martha Nussbaum,

a literature enfoca o possível, convidando os leitores [...] a colocarem-se no lugar de pessoas de muitos tipos variados e a assumirem as suas experiências [...] transmite o senso de que há vínculos de possibilidade, pelo menos ao nível geral, entre as personagens e o leitor. Como resultado, as emoções e imaginação do leitor são altamente ativas. (*Poetic Justice* 5)

Nussbaum acrescenta que também existem obras de História que podem despertar no leitor uma comparável atividade imaginativa, «se são escritas num estilo de narração convidativo. Mas à medida que promovem identificação e simpatia no leitor, assemelham-se a obras literárias. Isto é o caso especialmente se demonstram o efeito das circunstâncias nas emoções e no mundo interior — parte saliente da contribuição do literário» (*ibid.*)

É fazendo jus a essa «parte saliente da contribuição da literatura» para o conhecimento dos seres humanos e dos seus percursos individuais e coletivos que tomo como hipótese de trabalho que «ao nos engajarmos na arte do teatro ou do romance, nós somos induzidos a fazer passar na nossa própria mente simulações narrativas de ações e das suas consequências e efeitos emotivos» (Oatley e Gholamain 267). Aliás, retomando a poética aristotélica, os mesmos autores propõem uma reinterpretação do termo *mimesis* não já como imitação ou representação, mas enquanto simulação: «A ideia de Aristóteles era que a tragédia é a simulação de ações humanas. Tais ações são retratadas por atores no teatro e — mais importante ainda — a peça no seu todo deve passar nas mentes dos espectadores, como uma simulação computarizada passa num computador» (Oatley e Gholamain 265). Com efeito, quando lemos

ficção narrativa dita mimética, temos plena consciência de que a cópia do real não obtém jamais uma correspondência exata; antes sabemos que estamos acompanhando uma situação simulativa onde o que ganha predominância é a coerência entre os vários elementos do texto, bem como a relação que se estabelece entre este e os seus recetores. Mais ainda, a estabelecida analogia entre este processo de leitura e a simulação de modelos computarizados parece clarificar melhor o que se entende por literatura como lugar de invenção de possibilidades da existência — muito mais do que mera interpretação do real empírico. O que ocorre, portanto, é o ativo envolvimento do leitor num *role playing* imaginário que inclui reações como identificação, projeção, construção de associações mentais, aproximação simpatética e/ou distanciamento afetivo (Wimmers 8). Se, além disso, acreditarmos que as personagens ficcionais são o mais direto e poderoso ponto de contato entre o leitor e o texto (Wimmers 13), admitiremos também que ao entrarmos na sua pele, para melhor as sentirmos e entendermos,¹¹¹ estaremos engajados num imaginário ficcional que nos permite projetar-nos em inúmeros papéis, ao mesmo tempo que «[we] are also played by the text» (Wimmers 187).

Ora, no caso de *As visitas*, o argumento que fundamentalmente aqui defendo é o de este romance constituir o tipo de texto que convida à leitura acima esboçada e, porventura ainda mais significativamente, de executar ele próprio um modelo analógico desse tipo de leitura. Publicado em 2004, *As visitas do Dr. Valdez* apresenta em primeiro plano as relações, eivadas de mais ou menos subtis complexidades, de Sá Amélia e Sá Caetana, duas velhas irmãs mestiças, com Vicente, o seu empregado negro. Embora recuando, por vezes, às primeiras décadas do século XX, o tempo da narrativa situa-se principalmente no início dos anos 1970, pouco antes da independência de Moçambique. Os episódios onde o jovem Vicente representa o papel de Dr. Valdez, um médico branco já falecido, ocupam posição nuclear na diegese. As aparições dessa personagem dupla em visita às duas idosas senhoras, com o objetivo de acalmar os acessos de loucura de Sá Amélia (a mais velha das duas), detêm

¹¹¹ Já no séc. XVIII afirmava Adam Smith que «o nosso sentimento solidário com o sofrimento alheio» provém da nossa capacidade de «trocar de lugar, imaginariamente, com quem sofre» (Wood 172).

aliás uma tão grande centralidade no romance que constituem o seu título. Durante as visitas (quatro ao todo) não só Vicente se transforma, também as suas patroas sofrem assinaláveis alterações. Por sua vez, o leitor implicado nas sucessivas encarnações destas três personagens, ele próprio assumindo em certa medida os seus papéis, vai aprofundando o seu conhecimento das figuras em cena, das experiências, emoções e comportamentos delas, além do conhecimento de si mesmo por intermédio das eventuais associações que, conscientemente ou não, vai estabelecendo com as suas próprias experiências pessoais.

Mais ainda: essas visitas de Vicente (Vicente/Valdez), o criado negro educado em estritos preceitos de respeito, lealdade, obediência e fidelidade indiscutíveis (a ponto de poderem levar ao sacrifício da própria vida — como viera a acontecer com o seu pai, Cosme Paulino), servem de trampolim para relatos do passado e para comentários do narrador que, por seu turno, remetem para temas amplos e recorrentes neste romance, nomeadamente questões de identidade racial e étnica, bem como de colonialismo e do pós-colonialismo então embrionário, num tempo «em que o passado perdeu a força e o futuro ainda não adquiriu uma forma definida» (Turner 133). Quase sempre essas linhas isotópicas são desenvolvidas a propósito daqueles momentos particulares em que Vicente muda de aparência física e de personalidade, transformando-se em visita de cortesia que é preciso mandar sentar no sofá, onde como criado nunca antes tivera lugar, e receber chá (ou até cerveja) das mãos de uma Sá Caetana muito relutante perante este *make believe* de subversão das hierarquias sociais nunca antes questionadas por ela.

Quer dizer, em vez de um discurso científico que partisse do geral para o particular, estamos perante o processo inverso de uma narrativa ficcional que toma como ponto de partida microcosmos privados e fictícios para alcançar significações alargadas ao macrocosmo coletivo e histórico. Note-se, a propósito, como já a poucas páginas do final do romance o narrador de certa maneira exemplifica esse processo de preenchimento das lacunas da História ao chamar a atenção para a incapacidade, por parte dos poderes políticos da época, de lerem nas existências individuais uma crucial mudança, no caso o anúncio do fim do império colonial: «Tudo normal, a oficial inatividade ignorando que se conspira em silêncio. E, todavia, se estivessem atentos a esta

casa, se soubessem ler-lhe os sinais, se conseguissem sentir a ansiedade de Sá Caetana e o palpitar das dúvidas de Vicente, saberiam que a situação tinha que mudar como mudou» (187-8).

Antes porém dessa mudança definitiva, que acabaria forçando a partida de Sá Caetana para Portugal após a morte da irmã, Vicente procurou repetidamente entrar «na pele do Dr. Valdez». Começou como fingimento para satisfazer Sá Amélia, reconduzida por esse meio ao seu passado solitário de órfã, viúva e mãe privada da sua única filha, recebendo as visitas do autêntico médico Valdez. O jovem criado, que mantinha com ela uma cumplicidade especial (noutros momentos de *make believe* regressavam à meninice cantando em coro canções infantis), preparou cuidadosamente a sua encarnação do médico — que ele mesmo apenas conhecera quando em criança o via passar na rua. Procurando responder às suas próprias perguntas, «Como pensa um branco? Como sente um branco? Como age um branco?» (48), acabou criando uma figura compósita «alimentada pelas imagens todas juntas de todos os brancos que foi vendo passar ao longo da vida» (48). À semelhança afinal do que faz um escritor quando cria as suas personagens, à semelhança também do que faz um leitor quando intenta penetrar na intimidade delas.

Cada visita mereceria uma análise detalhada, que ultrapassaria o escopo deste ensaio. Limito-me a reiterar a noção de que os três protagonistas sofrem transformações profundas no decorrer de cada um desses episódios. Sá Caetana, que no início se interrogava sobre «Como pode um jovem fazer de adulto? Como pode um criado fazer de doutor? Como pode até um preto fazer de branco?» (38), virá a ser «percorrida por um calafrio» ao reconhecer um dia no seu criado a autêntica «voz do falecido Valdez» (103). Em contrapartida, Sá Amélia que para espanto dos outros parecia nunca ter alimentado dúvidas sobre o disfarce, acaba revelando no dia da sua morte que «prefer(ia) este Valdez novo ao chato do velho doutor» (194), acrescentando: «Hoje já não quero visitas [...] só quero a nós os três, juntos como se fôssemos uma família» (*ibid.*). Quanto a Vicente, chega este a não saber quem imita quem, e a estabelecer um vivíssimo diálogo com a figura de sua invenção.

De resto, outras instâncias onde se instaura o fingimento igualmente mereceriam a nossa atenção. Refiro-me à única vez em que Cosme Paulino se senta na cadeira da sua patroa «para ver o que sentia quem mandava» (55); ou à

carta imaginada por Sá Caetana como tendo sido escrita pelo então já falecido Cosme Paulino, colocando-se ela no lugar do criado; refiro-me também, ainda voltando às fantasmáticas visitas de Valdez, ao episódio em que Vicente usou uma máscara de *mapiko* para observar o olhar da sua audiência sem deixar que o seu próprio fosse visto — à maneira do que fazemos nós leitores, *voyeurs* das emoções das personagens e nelas participando vicariamente, sem reciprocidade possível.

Em todas essas situações, afinal, o que se passa é a tentativa de conhecer o que, para usar uma frase de Dorrit Cohn em *Transparent Minds*, «escritores e leitores menos sabem na vida: como outra mente trabalha, [como] outro corpo sente» (5-6).

Como afirmava o narrador de Proust em *À la recherche du temps perdu*, «um ser real, por mais profundamente que simpatizemos com ele, percebemo-lo em grande parte através dos nossos sentidos, quer dizer mantém-se opaco para nós, oferece-nos um peso morto que a nossa sensibilidade não pode erguer»¹¹² (Wimmers 245), um ser fictício, direi eu em contrapartida, será potencialmente transparente, figura sem contornos nítidos nem limites, oferecendo-se infinitamente à imaginação de quem a cria e recria.

Passando à *Crónica da Rua 513.2*, o outro romance anunciado no título deste ensaio, registre-se, antes de mais, que também aí se recorre a específicas estratégias de acesso à intimidade das personagens e de engajamento emocional dos leitores nas suas fictícias existências.

Publicado em 2006, constitui uma narrativa cujo tempo histórico se sucede, mais ou menos imediatamente, àquele para que remete a acção principal de *As visitas do Dr. Valdez*. Quase se poderia dizer que, em termos cronológicos, a *Crónica* retoma a narração no ponto em que nos deixara o primeiro romance: estava-se no fim do colonialismo, entramos agora decididamente no período pós-colonial; acabara a guerra pela independência, começara a guerra entre a Renamo e a Frelimo, representada na *Crónica* principalmente pela personagem do Comandante Santiago. No entanto, embora essas balizas temporais apareçam assim bem anunciadas, vamo-nos dando conta de que, novamente, as fronteiras entre passado e presente com frequência se diluem,

¹¹² Tradução minha

e, também neste caso uma espécie de fluidez cronológica decorre dos papéis desempenhados pelas personagens desta outra história. Quanto às coordenadas do espaço físico, somos agora situados quase exclusivamente na cidade de Maputo, e quase confinados a uma só rua. Mas não parece grande ousadia ver esse microcosmo como sinédoque de todo um país em transição social, cultural, económica e política.

Desta vez, João Paulo Borges Coelho aventura-se por caminhos não explorados na obra atrás abordada, ao penetrar num universo fantasmático que, em lugar de deliberadamente criado por uma personagem mascarada de outra (como Vicente/Valdez), obtrusivamente se intromete no quotidiano dos habitantes da Rua 513.2, residindo, sem muita estranheza, nas mesmas casas e convivendo com os seus ex-moradores que, pouco tempo antes, as tinham abandonado por morte, fuga, ou simples necessidade derivada da radical mudança de Moçambique tornado independente. Em traços largos, resume-se a acção narrada aos encontros e desencontros dos atuais moradores entre si e destes com os ditos ex-inquilinos, designados por «resquícios» que, apesar de excluídos, desaparecidos e alguns já mortos, continuam saindo e entrando como muito bem entendem nas suas antigas habitações.

Retomando a argumentação desenvolvida sobre *As visitas* no que concerne a importância da empatia para a compreensão de factos, atos e seus agentes, e lembrando que esse romance exemplifica processos de obter empatia através da troca de papéis entre personagens, bem como entre personagens e leitores, chamo neste momento a atenção para outros meios de alcançar efeitos comparáveis na *Crónica da Rua 513.2*. Neste caso não estamos perante a inversão de papéis, do criado fingindo-se patrão ou do negro vestindo pele branca, mas, em contrapartida, assistimos à interação de figuras por definição antagónicas, mortos e vivos, um Inspector da PIDE e um Secretário do Partido, por exemplo, colocadas frente a frente e, não raro, tornadas cúmplices sem disso suspeitarem. A proximidade física dos supostos opostos acentua-lhes as diferenças, mas também a condição humana que partilham. Querendo ou não, até certo ponto se projetam uns nos outros, gerando cumplicidades que, ocasionalmente, lhes permitem algum conhecimento recíproco e um tanto de autognose, potencialmente extensiva ao leitor.

Filimone Tembe, o Secretário do Partido, e o Inspetor Monteiro, antigo PIDE, formam o primeiro binómio, introduzido na narrativa do seguinte modo: «Desde que vieram morar para esta casa que os Tembes convivem (uma maneira de dizer) com este Inspetor do passado que entra e sai a seu bel-prazer, parecendo ali habitar também» (24). Na verdade, somos logo adiante informados, ele «[v]ivia neste número 8 com a esposa Gertrudes, doméstica, na altura dos grandes acontecimentos, quando chegou a notícia de que ocorrera um golpe de Estado em Lisboa» (25). Pouco depois fora forçado a fugir para a África do Sul, com apenas D. Gertrudes e a roupa que levavam no corpo, deixando intacta a sua moradia. Moradia esta que Filimone mais tarde ocuparia, «com os odores de Monteiro ainda a pairar no ar» (37), mas afinal ainda habitada pelo Inspetor, já que o «maldito acha sempre maneira de atravessar portas fechadas e se fazer presente onde não é chamado» (24). A primeira comparação explícita entre os dois surge no final do capítulo onde com eles traváramos conhecimento: «Filimone não só ocupou a casa como se tornou visível em toda a rua, tão visível quanto o havia sido o Inspetor no seu tempo» (33). Com efeito, apesar das suas frequentes e rancorosas discussões, causadas por ideologias políticas opostas, não faltam semelhanças entre ambos. Começando por terem os dois a função de vigiar e controlar os seus vizinhos. Note-se ainda, a título de exemplo, como o Dr. Pestana se acha compelido a abandonar o país por se sentir perseguido por Filimone, ainda mais violentamente do que o mecânico Marques se vira ameaçado e forçado a abandonar a casa, abalando para se salvar «das garras do Inspetor Monteiro» (35).

Outra significativa ocorrência de quase «obliteração de fronteiras entre o eu e o outro, a confusão da identidade própria com a do outro» (M. Apprey e H. F. Stain 1) tem a ver com a velha prostituta Arminda de Sousa e com Antonieta Mbeve, mulher de Josefate Mbeve. Tendo movido influências, o casal Mbeve conseguira trocar a sua habitação de madeira-e-zinco em Xinhambanine, «cercada por um charco imundo onde pululavam os mosquitos» (84), pela casa n.º 6 da Rua 513.2, «de cimento, casa grande onde cabe a família inteirinha» (139). Aqui residira Arminda e aqui deixara ela «[o]dores velhos de tabaco, restos ténues de perfume [...] soterrados pela poeira e pelo tempo» (84), mas «um dia toda aquela decadência foi perturbada pela entrada de rompante da

numerosa família Mbeve» (*ibid.*). No começo é Antonieta quem «dá logo com os cheiros — o perfume velho, o tabaco entranhado» (*ibid.*) — franzindo o nariz e abrindo janelas, mas em pouco tempo já o marido irá encontrá-la «no quarto, sentada na borda da cama, conversando animadamente com Arminda de Sousa» (91). Porque realmente, «as duas mulheres gostaram uma da outra à primeira vista» (*ibid.*). De novo, nada à partida tem em comum esta figura do passado colonial, solitária prostituta reformada, com a negra bem mais jovem, casada e mãe de família, colhendo os frutos da luta pela independência, ao menos na medida em que logrou vir residir na casa que Arminda se vira constrangida a largar. No entanto, entendem-se as duas perfeitamente e em várias ocasiões se solidarizam, como quando juntas confrontam Josefate, ou quando Antonieta quase ergue a voz no meio da multidão para contradizer o idolatrado Presidente Samora Machel em defesa da sua amiga. No final, quando «já pouco resta a Josefate» (326) (após ter cumprido pena de prisão), este cai «num estado de apatia que inquieta as duas mulheres» (*ibid.*). E quando Antonieta perde igualmente a alegria de viver, também «Arminda se faz mais rara, vai-se deixando secar [...] se vai tornando ausente, cada vez mais uma lembrança, um véu translúcido [...] Uma velharia por quem, nos tempos que correm, aos Mbeves raramente ocorre perguntar» (*ibid.*).

Tecem-se, de resto, laços de solidariedade entre boa parte das personagens femininas deste romance, mesmo quando não chega a haver comunicação direta entre elas. É isso que se passa, por exemplo, com Aurora Pestana e Judite. Dona Aurora, esposa do Dr. Pestana [mais dois «resquícios do antigamente» (215)], da varanda da sua antiga residência observa Tito Nharreluga — imigrado do campo para a cidade — na companhia de Judite, e os dois filhos pequenos desta, jantando no quintal da casa de que se haviam apropriado, apesar de o Dr. Pestana nela ter causado consideráveis estragos como vingança de ser coagido a deixá-la. Enquanto o marido trata de «usurpadores» (112) os novos ocupantes do n.º 7, Dona Aurora compadece-se da fome das crianças e adverte o marido: « — Mas não os podes culpar a eles [...] sabes bem que quando aqui entraram já pouco restava [...] Em grande parte por culpa tua» (113). É também Aurora quem tem artes de conhecer as fantasias de Judite, quando esta sonha acordada com o Presidente Machel saboreando as deliciosas *bagias* que ela cozinha e vende na rua para sobreviver. E, porque

tal sonho se não realiza, «Aurora Pestana, da varanda, a abanar reprovadamente a cabeça [interroga-se]: será que ninguém dá uma oportunidade à rapariga?» (154).

Regressando às figuras masculinas, lembre-se o intrigante caso do jovem zambeziano Alberto Pedrosa que, na qualidade de diretor provisório de uma empresa nacionalizada, veio habitar o n.º 2, antiga residência de cada um dos passados e defuntos diretores cujos retratos se conservam nas paredes da sala, porque «sempre que um se ia punham-lhe o retrato na parede e tratavam de mandar vir outro que o substituísse» (181). O elegante Pedrosa, dando todos os sinais de uma existência privilegiada, plena de cerveja, tabaco, vestuário e caviar importados, não hesita em responder aos vizinhos que pretendiam saber se vive ali sozinho:

Não propriamente, camaradas. Vivo com estes meus colegas aqui [...] Este [...] chama-se Imperialismo [...] aquele ali é o Taxa de Câmbio [...] Seguiam-se outros, como o autoritário Parlamento [...] a Contabilidade e a Auditoria. A um canto [...] o Sindicato [...] — Este é o Secretário-Geral. Chamo-lhe assim porque dizem que foi muito autoritário no seu tempo [...] como podem ver, tenho aqui um Comité Central todo inteirinho! (185-86)

Consta, além disso, que Pedrosa conferencia amiudadas vezes com os seus «resquícios» em forma de retrato. Tudo isso compoem a ironia de vir Pedrosa a ser despromovido do cargo de diretor por ter sido acusado de corrupção. Aliás, à semelhança de outras personagens, nomeadamente Teles Nhantumbo, marido da professora Alice, e Josefate Mbeve, ambos condenados por sabotagem económica.

Está longe de ser exaustiva esta lista de casos exemplificativos, mas aqui e agora importa acima de tudo assinalar o «intercâmbio entre realidade e sonho» (286), ou a «realidade e sonho decorrendo juntos como em paralelo» (*ibid.*), ao longo da quase totalidade da *Crónica da Rua 513.2* onde *role playing* ocorre numa atmosfera quase onírica ou surreal, de todo incompatível com a política nacional em vigor nos «tempos em que a revolução dava ainda os primeiros passos» (172), quando «todo o cuidado era pouco» porque «a revolução é marxista — leninista [...] e o marxismo é materialista. Resquícios [...] não existem

nem de um lado nem do outro da barricada!» (*ibid.*). Assim mesmo: tudo racionalizável e direto como a linha reta, a «menor distância entre dois pontos», como nos lembra João Paulo Borges Coelho na sua referência ao discurso científico. Bem gostaria, por exemplo, o Secretário Filimone de seguir à risca as prescrições do Partido — e, todavia, é-lhe impossível ignorar o Inspetor Monteiro, o seu resquício. Porque os percursos humanos e históricos não são nunca em linha reta, nem admitem ruturas súbitas e radicais. Em vez delas, deparamo-nos com sucessivos momentos históricos, e seus agentes, diversos mas contíguos, evidenciando as diferenças que os separam mas também as semelhanças que partilham. Além de que a complexidade humana exige um lugar para os sentimentos e a fantasia individuais — não apenas para os interesses coletivos. Disso parece ter alguma consciência Josefate Mbeve, para quem a «revolução é coisa boa» (139), «mas é também coisa fechada», que vai «tirando espaço às alegrias de cada um para poder espriar uma alegria só, imensa e colectiva» (145). Daí que ele, artista do saxofone, sonhe vagamente com o dia em que lhe fosse possível explicar aos dirigentes políticos «o poder do velho Monk, a magia de Coltrane [...] a liberdade da música!» (*ibid.*).

Ainda em relação à troca de papéis entre as personagens, lembre-se novamente que, se não assistimos aqui a algo semelhante à teatralização de *As visitas do Dr. Valdez*, observamos em contrapartida uma certa contiguidade entre Arminda e Antonieta, Monteiro e Filimone, Aurora e Judite, Guilhermina e Eulália, além de muitos outros, abrindo espaço à proximidade emotiva/cognitiva entre criaturas por inerência de sinal oposto. Uma contiguidade que, não menos significativamente, sublinha analogias possíveis entre eras distintas, e permite a revisão da História numa perspetiva sincrónica. Muda-se o nome dos lugares, das cidades, das ruas e das pessoas, como forma de exorcizar os demónios do passado, mas as mudanças estruturais são mais lentas e, nalguns casos, improváveis.

O final de *Crónica da Rua 513.2* parece entretanto anunciar (de novo por intermédio da deslocação dos moradores dessa rua potencialmente representativa do país todo) uma mais radical alteração do *status quo* do que a ocorrida nos anos 70 com o êxodo dos colonos portugueses. Com o passar dos anos, os moradores que tinham vindo substituir os antigos colonos «um a um, foram partindo [...] da Rua 513.2 para lugares desconhecidos» (331).

Os Mbeves voltaram ao seu antigo bairro de Xinhambanine, renomeado Bairro Luís Cabral. Outros, como a professora Alice e o próprio Filimone Tembe, tomaram residência no bairro popular. Na Rua, as velhas casas foram remodeladas e alteados os muros que as separam, «para que, atrás deles, uma nova privacidade por nós desconhecida possa ir fermentando» (332). Entretanto, o narrador comenta sobre a desnecessidade de tal medida, «pois não se sabe que resquícios ali pudessem acoitar-se: não saberiam falar a nova língua» (*ibid.*).

Com este retrocesso de um povo que, em vez de se achar progressivamente mais dignificado, se vê de novo remetido à pobreza e ultrapassado por uma nova classe emergente e estrangeira, torna-se óbvio o não cumprimento dos objetivos mínimos da revolução que Josefate reconhecia como «coisa boa», sentida «na carne», mesmo nos momentos em que de si para si reconhecia as suas limitações. Fora ela que lhe permitira trocar por uma casa de cimento a de madeira-e-zinco de Xinhambanine, onde é agora forçado a retornar. O neo-colonialismo capitalista — sugere-se nos últimos parágrafos deste romance — veio repor e agravar injustiças passadas, reencaminhando os moçambicanos para os bairros de caniço, e gerando a inacessibilidade de novas mudanças, simbolizada na frase de duas palavras que encerra a narrativa e serve de título ao seu epílogo: «Muros altos» (332).

Tão altos que podem também representar a dita impossibilidade de comunicação, ou de partilha de espaços, afetos, serviços ou saberes, com «resquícios» cuja língua os novos ocupantes por completo desconhecem. Tão altos que podem mesmo sinalizar quanto controlo se perdeu de um mundo que «hoje nem de cima da acácia de dona Aurora se vê» (*ibid.*). Assistimos, portanto, ao decorrer da História recente de Moçambique, aqui transformada pela ficção literária. Porque só na ficção — ao contrário do discurso dito científico — é viável o uso alargado da metáfora, «essa louca ponte entre mundos diferentes, entre passado e presente, entre intenção e acção, entre sonho e padecimento até — uma forma sagaz de nos levar a desnudar o verdadeiro sentido das coisas» (160). E também porque, como já afirmava George Eliot, «a arte é o que há de mais próximo da vida; é um modo de ampliar a experiência e de alargar o contacto com os nossos semelhantes para além dos limites do que pessoalmente nos cabe em lote» (Wood 171).

E essas serão apenas algumas das razões por que João Paulo Borges Coelho precisa tanto dos seus talentos literários como da sua competência de historiador para interpretar e reinventar o mundo que o rodeia.

Do Eu ao Outro, ou as identidades misturadas (perdidas?) em Herman Melville e Marguerite Duras

— *Eu choro sem razão que possa dizer-lhe, é como um desgosto que me atravessa [...] ela dá a impressão de estar agora prisioneira dumador demasiado antiga para ser ainda chorada.*

— (*Le Vice-Consul* 198)¹¹³

Você está salvo: o que é que ainda o assombra assim?

— O Negro. («Benito Cereno» 223)¹¹⁴

Estabelecer um alegado nexos entre dois textos distintos no tempo, no espaço e em múltiplas outras dimensões, constitui o objetivo primordial do estudo que se segue. Tomo como enfoque duas narrativas que remetem para universos referenciais bem diferenciados entre si, mas se prestam, todavia, a uma análise comparativa, na medida em que, de acordo com a argumentação aqui defendida, ambas se servem de engenhosas estratégias literárias que permitem criar fusão onde, à primeira vista, só existem intransponíveis barreiras culturais, raciais, económicas e de género. Dito de outra forma, segundo a análise seguidamente proposta, cada uma gera, a seu próprio modo, a possibilidade de leituras onde se estabelecem pontes, ou mesmo osmose, entre elementos aparentemente demasiado díspares para se ligarem e, menos ainda, se fundirem.

Os textos em causa são o conto «Benito Cereno» de Herman Melville, publicado pela primeira vez em 1855, e a obra *Le Vice-Consul* de Marguerite Duras, cuja primeira edição data de 1966. O conto de Melville pode ser caracterizado

¹¹³ Extraído de Marguerite Duras, *Le Vice-Consul*. Paris: Gallimard, 1966.

Todas as citações são desta edição. As traduções para português são, todas também, da minha responsabilidade.

¹¹⁴ Extraído de Herman Melville, *Billy Bud and Other Tales*. New York: Penguin Books USA, 1979.

Todas as citações são desta edição. Traduções minhas.

como «revelatório»,¹¹⁵ na medida em que contem um enigma esclarecido no final, enquanto o romance de Duras cultiva o que pode ser designado por estética da opacidade. O primeiro centra-se em acontecimentos ocorridos a bordo do *San Dominick*, embarcação espanhola que transporta escravos amotinados. Amasa Delano, o narrador, é o capitão do navio de baleeiros que presta auxílio ao cargueiro de escravos, e a história contada gira sobretudo em torno do fidalgo branco Benito Cereno, capitão destronado do *San Dominick*, e de Babo, um escravo negro. *Le Vice-Consul*, por sua vez, situa a acção narrada na Índia onde se intersejam as existências de personagens locais e as de forasteiros europeus, respetivamente representados, (em grande plano, visto haver várias outras figuras secundárias), pelas personagens de uma jovem mendiga natural do Camboja, mas peregrina na Índia, Anne-Marie Stretter, esposa do embaixador francês em Calcutá, e Jean-Marc de H., ex-vice-cônsul de França em Lahore.

Apesar das óbvias diferenças — por de mais evidentes mesmo para quem das ficções em questão só conhecer as brevíssimas referências acima — identifico nelas significativos elementos comuns, nomeadamente a presença em ambas de interações de brancos com não-brancos, escravos e seus proprietários, colonos e colonizados, cujas vidas forçosamente e de múltiplas maneiras se interpenetram, não obstante as cruéis consequências das operações osmóticas que por isso tomam lugar. Morte em vida, vida em morte, ou morte *tout court* saturam as duas narrativas, significando, ao menos parcialmente, até onde pode elevar-se o custo da perda de rígidos limites individuais e, mais ainda, o quanto alguém pode sentir os nexos que ligam o eu ao outro.

Le Vice-Consul, enquanto ficção literária dos anos 1960 e manifestação da estética do *nouveau-roman*, revela um *modus operandi* onde a causalidade é aparentemente abolida e a autoridade autoral ganha força plena. Ao leitor

¹¹⁵ «Revelatory» é o adjetivo escolhido por Arnold Weinstein, referindo-se no quarto capítulo do seu *The Fiction of Relationship* (pp. 174-83), ao conto de Herman Melville.

A análise do referido conto proposta neste ensaio segue de perto a interpretação sugerida por Weinstein, aqui subscrita e desenvolvida. O paralelo estabelecido com *Le Vice-Consul* é, supõe-se, o contributo original que trago à colação. Daí o maior relevo que esta última obra obtém na argumentação que se segue.

Tal como relativamente aos textos de Melville e Duras, todas as citações dos críticos incluídas neste estudo, a começar pelas de Weinstein, foram traduzidas por mim. (Os números de páginas remetem, obviamente, para os textos na língua original.)

não é concedida uma lógica espaço-temporal, nem de enredo, tal como lhe é vedado o acesso a um narrador onisciente, ou meramente confiável, mas também ao fechamento do texto. Em contrapartida, é-lhe permitida a liberdade de construir toda a espécie de associações com experiências pessoais, e também com as das personagens — embora com estas últimas lhe seja praticamente impossível identificar-se emocionalmente, uma vez que, graças sobretudo à ausência de relações lógicas explicitamente estabelecidas entre eventos e personagens, estas se tornam dificilmente verosímeis ou plausíveis.

Por oposição, em «Benito Cereno», como em qualquer narrativa tradicional ou menos experimentalista, a identificação emocional dos leitores com os protagonistas constitui efeito relevante. Concentremo-nos, porém, naqueles aspetos porventura mais significativos para o argumento fulcral deste ensaio, os que se prendem prioritariamente com a dissolução de fronteiras entre o eu e o outro. «Benito Cereno» surge à primeira vista como mero texto revelador (ou «revelatório»), fundado nas construções e desconstruções do seu narrador, Delano, cujo ponto de vista prevalece numa história onde ser e parecer se confundem demasiado, em especial para «alguém de natureza particularmente desconfiada» (BC 144) como é este capitão americano. Inicialmente iludido pelas aparências, Delano consegue por vezes vislumbrar algo para além da teatralização que o rodeia. Durante a cena em que Don Benito Cereno está sendo barbeado pelo escravo Babo, por exemplo, Delano não pôde evitar «o devaneio de que no negro ele via um arrais, e no branco um homem no poleame» (BC 187), por isso, «lhe passou pela mente a ideia de que talvez o escravo e o dono estivessem, por qualquer desconhecido motivo, representando diante dele [...] algum tipo de malabarismo» (BC 189). As «escamas» são-lhe retiradas dos olhos apenas quando todas as outras personagens retiraram também as máscaras usadas durante aquela perigosa representação. Mas, nesse momento, já todos nós podemos claramente ver e compreender o *omen* insuspeitado no começo da história, configurado num «escuro sátiro mascarado, com o pé sobre o pescoço prostrado duma figura em gestos contorcidos e igualmente mascarada» (BC 147). Quando, finalmente iluminado por um «lampejo de revelação» (BC 202), Amasa Delano partilha com o leitor a sua descoberta, resolve-se o enigma, a conclusão é óbvia. Mais ainda, reforçando a veracidade da história contada, encontramos nas últimas páginas a referência

ao conhecimento factual obtido através dos documentos oficiais citados em tribunal e que, alegadamente, serviram de pré-texto ao conto. O percurso do leitor através de um labirinto de causas e efeitos foi definitivamente achado: «todos os enigmáticos eventos daquele dia [e] toda a viagem anterior do *San Dominick*» (BC 202) surgem perante o seu esclarecido olhar — podemos dar crédito ao, agora metaficcional, narrador quando ele se desculpa pelas «inevitáveis confusões do início» (BC 221), acrescentando que o testemunho de Don Benito durante o julgamento do caso «servia de chave adequada à fechadura das complicações que o precedem» (BC 221).

Assim, enquanto Melville cria verosimilhança, apesar da ambiência operática e dos efeitos melodramáticos da sua história, M. Duras, escritora de época e estética bem distintas, substitui a técnica do faz-de-conta por outra destinada precisamente a enfatizar os ingredientes artificiais da ficção literária e, portanto, a destruir qualquer eventual ilusão de realismo. Se em «Benito Cereno» supostamente lidamos com factos «verdadeiros», registados em documentos legais, em *Le Vice-Consul* espera-se que vamos seguindo o fluxo da imaginação de um narrador de histórias fragmentadas, cuja invenção faz ressaltar a auto-suficiência da arte literária, ou a noção da ausência de um referente empiricamente reconhecível e com o qual o texto que lemos devesse até certo ponto identificar-se. Peter Morgan, o autor fictício do romance, praticando uma «escrita que desloca princípios canónicos» (Sherzer 380)¹¹⁶, tece comentários metatextuais que dão visibilidade à fabricação literária, à falta de relações de causa e efeito, e à sua própria intenção de abolir construções lógicas, assim como de evitar a penetração no foro íntimo das suas personagens:

ela caminbaria e a frase com ela [...] ela avançaria voltada para o sol poente [...] durante dez anos e depois em Calcutá *como um... ponto no final duma linba de factos sem signficação diferenciada?* Não haveria senão... somos, fomos, *desaparição de sentimentos, e também da ligação entre a causa e o efeito?* [...] ... ah, eu não desejaria deixar esse nível da sua crosta feita de tudo [...] feita da sua pele;

¹¹⁶ Ainda citando Sherzer: «Por intermédio dos comentários de Peter Morgan, Duras realiza duas tarefas: tece comentários sobre ficção e escrita de ficção e refere o que [ela mesma] está fazendo [neste] romance» (Sherzer 378).

... feita de suor, dos restos de sanduíches de *foie gras* [...] *causar-vos repugnância*, foie gras, poeira, betume, mangas, escamas de peixe, sangue, tudo. (VC 182; itálicos meus)

Nesta passagem, P. Morgan refere-se, como é óbvio, à mendiga cuja vida decidiu inventar. Mas as restantes personagens principais, que pertencem a outro plano da narração, não são apresentadas de modo muito diferente. Relações de causalidade estão igualmente ausentes nas vidas, nunca de facto explicadas, de Anne-Marie Stretter ou de Jean-Marc de H. Tudo sobre elas é contado como se os seus criadores (o ficcional Morgan e a própria M. Duras) não estivessem interessados em penetrar mais fundo do que o «nível da crosta»¹¹⁷, mostrando-nos, por isso, os efeitos imediatos dos seus atos mas reservando para nós a tarefa de lhes imaginar tanto as causas como as consequências menos imediatas. Jean-Marc dispara ao acaso sobre leprosos e cães, tal como sobre os espelhos onde se reflete a sua própria imagem; Anne-Marie solta repentinas lágrimas e é-nos dito que fizera uma tentativa de suicídio; mas de tudo isso apenas nos chegam ecos e nenhum motivo específico. Somos mesmo prevenidos sobre a possibilidade de uma infinita distância entre o que acontece e o seu porquê, pela voz da própria Anne-Marie: «por vezes... uma catástrofe pode eclodir num lugar muito longínquo daquele onde teria podido produzir-se» (VC 129). A atrás referida «estética da opacidade» manifesta-se numa profusão de lacunas, bem enfatizadas pelo uso frequente de reticências, e de peripécias só alusivamente evocadas. Da fragmentaridade e eliminação de fronteiras nítidas fazem também parte múltiplas perspetivas, o uso de *mise-en-abîme*, de analepses, e de um espaço confuso onde se cruzam referências geográficas autênticas com lugares imaginários. Como paisagem predomina, significativamente, uma mistura de terra e água

¹¹⁷ Em certos momentos é como se o olho de uma câmara de filmar estivesse seguindo os movimentos das personagens e as suas vozes fossem sendo gravadas. Tudo é apresentado de um ponto de vista externo. O estado de espírito, o interior das personagens é vedado ao leitor, que se vê forçado a estabelecer conjecturas permitidas (mas nunca completamente validadas) pelo texto. Isto aplica-se tanto aos papéis principais como aos secundários. Sente-se frequentemente a impressão de estarmos a ler um roteiro de filme em vez de um romance. Veja-se um exemplo: «*O embaixador parece espantado* [...] *parece* querer afastar-se do Vice-Cônsul. *Não, ele recua* [...] *Insolência, deve pensar* o embaixador, essa é a palavra que convém» (VC 117-18; itálicos meus).

nos pântanos atravessados por milhares de caminhos, formando uma rede incompreensível onde a mendiga se perde, como figurativamente se perdem as restantes personagens e nós próprios, os leitores.¹¹⁸ Somos, com efeito, deliberadamente abandonados à incompletude e à ambiguidade duma narrativa que pode bem representar a impossibilidade de se captar qualquer forma de verdade unidimensional. Privados de pontos de referência sólidos, ou de uma sólida familiarização com o próprio texto, somos, todavia, compensados, como já antes se mencionou, por uma larga margem de possibilidades hermenêuticas e de relativamente livres associações.

Retome-se «Benito Cereno», agora para destacar, em vez das grandes diferenças já apontadas, os paralelos possíveis com *Le Vice-Consul*. Recapitulando: aludiu-se já a vários aspetos contrastantes nas duas obras, designadamente a lógica da intriga, o seu fechamento, a unidade de espaço, tempo e ponto de vista no conto de Melville, por oposição ao que ocorre no romance de Duras. Deliberadamente omitido até este momento foi o que o conto, não menos deliberadamente, permite apenas entrever. Porque, como Weinstein deixa subentender, se o reduzíssemos a mera decifração dum enigma, certamente perderia muito da profundidade que é possível atribuir-lhe: «A pirotecnia de Melville seria de pouco interesse se o seu objetivo fosse simplesmente expôr ou ridicularizar Delano» (Weinstein 176-77). Ou, por outras palavras, não passaria de exercício lúdico se o que estivesse em causa fosse apenas mostrar como Amasa Delano e o leitor na sua peugada levam demasiado tempo a compreender que o que se passara no *San Dominick* fora só que os escravos negros tinham tomado o poder contra os seus carcereiros brancos e estes últimos — incarnados metonimicamente por Don Cereno — haviam sido forçados, sob pena de morte, a ocultar esse facto debaixo do véu de uma não muito bem representada farsa perante quem viera prestar auxílio ao navio

¹¹⁸ Tomo de empréstimo a opinião de Madeleine Borgonamo neste ponto: «Em *Le Vice-Consul* estarão as terras do Delta todas misturadas com o oceano, e as planícies de arrozais e de pântanos [...] “nós vivemos num meio vago, sempre incerto e movediço”, afirmava Pascal. É esse exatamente o espaço durassiano. / Espaço propício à errância: a mendiga perde-se nele [...] perde nele a morte [...] Mas todas as personagens durassianas, mesmo quando não chegam a tais extremos, acham-se vagueando em incertezas semelhantes» (Borgonamo 486).

negreiro, imobilizado no mar por falta de perícia dos navegantes e de víveres para a sua sobrevivência.

Há mais do que isso, embora tal só venha a revelar-se quando «começamos a vislumbar as profundezas da história, o seu alcance em termos de vida e de morte, que nada tem a ver com [...] ingenuidade, ou jogos de adivinhação» (Weinstein 176-77). Ou seja, não obstante as estratégias de verossimilhança (das quais *Le Vice-Consul* consistentemente abdica), em «Benito Cereno» existe uma história por contar, precisamente aquela que Cereno se abstém de dizer, fechando-se em obstinada mudez sobre certos tópicos «relativamente aos quais, na verdade, se acumularam todas as suas reservas» (BC 223). Entre esses assuntos Babo destaca-se como o mais indizível; Don Benito Cereno, incapaz de sequer suportar vê-lo, recusa-se a identificar o amotinado líder negro perante o tribunal, e desmaia quando os juízes o pressionam nesse sentido. Mais ainda, a morte de Cereno, vários meses após ter recuperado «a saúde e a livre vontade» (BC 206), nunca é explicada ao leitor; pelo menos não mais do que pode entendê-la o «estupefacto e magoado» capitão americano, Delano, que se interrogava sobre o que tanto assombrava alguém de quem se esperaria apenas júbilo por ter sido salvo. A essa interrogação só é fornecida uma resposta hermética, com a qual tanto ele como o leitor supostamente se devem contentar: «O Negro» (BC 223). Nele reside a chave da porta para uma «silenciada narrativa de deslocamento e metamorfose», o «avesso do conto de Melville» (Weinstein 174)¹¹⁹. À pergunta de Delano a resposta possível é que Don Benito se tornara a vítima trágica e fatal da sua irreversivelmente perdida identidade — uma identidade imaginada com base no conceito de um mundo imutável construído sobre leis universais e essências absolutas. A representação do papel de Capitão, quando ele se tornara nada mais do que o escravo do seu antigo escravo, matara o espírito de Cereno antes de o seu corpo ser exposto na eça, por lhe ter dado conhecimento de quanto poder «se investe [numa] imagem por si mesma» (Weinstein 181).

¹¹⁹ Além de «avesso», Weinstein também alude à parte não verbalizada da história de Don Benito como «agonia silenciada existindo no lado de lá da linguagem, uma história de deslocamento psíquico, de alguém que é esfolado em vida precisamente através da representação teatral» (Weinstein 177).

Ainda longe da revelação da autêntica versão dos factos, já Delano pusera a hipótese de Benito ser «um aventureiro de baixo extrato social, mascarado de figurão oceânico», mas o mero vislumbre do seu perfil, «de corte claramente definido [...] tanto quanto enobrecido pelas linhas do queixo e da barba» (BC 164-5), fora o bastante para ele recuperar a prévia certeza de que estava lidando com «um verdadeiro rebento da autêntica fidalguia dos Cereno» (BC *ibidem*). Esta identidade aristocrática era a única conhecida por Don Benito até ao momento de ser forçado a desfazer-se dela, através da representação de um papel, ao mesmo tempo que se apercebia de que a nobreza de sangue podia afinal ser reduzida à vacuidade da artificialmente enfunada bainha da sua espada.¹²⁰ Pendurados ao pescoço, Atufal conservava ainda uma chave e um cadeado, «símbolos significativos» (BC 163), segundo Delano, da autoridade de Cereno sobre os escravos do seu navio. Mas chave e cadeado haviam-se transformado em falsos sinais, análogos «à espada de prata, símbolo aparente de comando despótico, [que], na verdade, não era já uma espada mas apenas o fantasma dela» (BC 223). De igual modo, a identidade de Cereno como «Master» dificilmente poderia ele agora ignorar que se torna também fantasmática, desde que construída como ficção, teatralização cuidadosamente concebida pelos escravos amotinados a bordo da embarcação hispânica. Feito escravo mascarado de capitão, enquanto contempla os seus ex-prisioneiros no uso da liberdade, ainda que disfarçados de escravos na presença de Amasa Delano, Don Benito apercebera-se de como as supostas essências respetivas não passavam de simples papéis sociais, facilmente permutáveis e reciprocamente conetados.¹²¹ O precon-

¹²⁰ A inversão de papéis entre «Masters» e escravos, imposta pela rebelião destes últimos, havia ditado o fingimento perante Delano de que o *status quo* se mantinha inalterado; daí a simulação de que Don Benito continuava de espada à cinta.

¹²¹ Uma vez, percorrendo a popa do *San Dominick* e passando no meio dos escravos negros, Delano só foi capaz de ver os corpos dos brancos «como peças brancas de peões envolvidas à sorte nas filas das peças opostas de xadrez» (BC 172). Nessa mesma ocasião calhou-lhe também observar um marinheiro branco «empenhado na tarefa de brear a correia dum grande cadernal», viu-lhe a mão negra «porque continuamente mergulhada no alcatrão e, como seria de esperar, essa mão não lhe pareceu «naturalmente aliada ao rosto do marinheiro» (BC 172). Note-se que nesse momento brancos e negros eram para Delano entidades diametralmente opostas, como o são para o leitor até ao ponto em que este se vê confrontado com a impossibilidade de ignorar uma conexão possível entre escravos e escravocratas.

ceito tácito de um capitão de navio incarnando autoridade total e de um escravo como equivalente de mera servidão fora assim destruído, tal como «a ilusão de uma existência separada de qualquer desses termos opostos [fora] o mito que Melville pretendia denunciar e fazer explodir» (Weinstein 182). Nada disso pertence, no entanto, à superfície da narrativa que à primeira vista se é tentado a classificar como detetivesca. Pertence antes ao plano do subtexto, como fonte implícita de energia que conduz a história de Benito Cereno e que, especificamente para o propósito deste ensaio, serve de pretexto à segunda parte da análise comparativa com *Le Vice-Consul* seguidamente exposta. Isto porque se o universo criado por Melville no seu conto se revela pleno de sombras intersetadas, deixando entrever a noção de que a hegemonia ou a independência da subjetividade individual é um mito a merecer desconstrução, algo comparável ocorre no romance de Duras onde a diluição de fronteiras nítidas entre entidades distintas se verifica mais ou menos omnipresente. Mais ainda: se o estado de morte em vida experimentado por Don Benito pode ser associado à dissolução do eu — graças ao deslocamento psicocultural que o transforma em *zombie* antes de fisicamente o matar — algo surpreendentemente semelhante acontece em *Le Vice-Consul*, como adiante se verá.

Antes de mais, convém esclarecer que, apesar de as atrás descritas características do romance significarem acima de tudo a preponderância da escrita sobre o enredo, este texto não se constitui como puramente autónomo ou auto-referencial. Na verdade, e à semelhança de «Benito Cereno», *Le Vice-Consul* narra um drama de dissociação cultural e psicológica, gerador da perda de previamente imaginadas identidades e do movimento do eu em direção ao outro. Os seus principais protagonistas, novamente a exemplo do que se passa com Don Benito e os escravos revoltados, acham-se separados das suas origens vivendo uma experiência de exílio que, de diferentes modos, cria contiguidade na óbvia descontinuidade das respetivas existências, mesmo quando isso vem a resultar em loucura ou em morte, real ou figurada. Marguerite Duras justapõe dois mundos drasticamente opostos — um na Ásia, outro na Europa — e, por esse processo, sublinha tanto as diferenças entre ambos quanto o apagamento das fronteiras que os separam. As suas personagens e os seus leitores são confrontados com um vívido con-

traste entre fome extrema, lepra, luta radical pela sobrevivência e, por outro lado, abundância, prosperidade, ócio e tédio. Contudo, fadiga, monotonia, vazio, loucura e morte (tal como excesso de humidade, de calor e de certo tipo de luz) são comuns a ambos os extremos do que nos vamos, gradualmente, apercebendo serem as duas faces duma muito complexa realidade cultural e material.

Isto é confirmado pela forma como as personagens, a contrapêlo do isolamento que aparentemente as confina, percorrem caminhos que se interseccionam. Não é que sejam, como Don Benito, forçadas a assumir uma metamorfose e a reconhecer, através duma imposta troca de funções sociais, a dimensão ficcional ou construída (em vez de inerente ou essencial como a imaginavam antes) da sua própria identidade. Nenhuma das personagens durassianas se transforma num outro eu por auto-infligida desconstrução,¹²² como a que acabou matando o capitão do *San Dominick*. Nem por isso são menos suscetíveis de conexões recíprocas, e alheias à sua própria vontade, do que no caso de Benito Cereno e do Negro Babo. Apenas se misturam de forma natural e inexorável, tal como se misturam os universos a que pertencem. No âmago do sofrimento indiano, a contaminação revela-se inescapável. Pobreza e morte atravessam barreiras num lugar onde o número de famintos é incontável, onde as altas cercas de ferro nem sempre podem manter os indigentes suficientemente longe dos ricos, embora construídas para impedir a entrada dos mendigos (tal como os obstáculos que os privilegiados mandaram erguer à beira-mar para interditar o acesso dos tubarões). Mesmo não sendo diretamente atingidos (e nunca será de mais enfatizar os diferentíssimos graus e tipos de sofrimento) os europeus não ficam imunes às calamidades que os rodeiam: «Os suicídios de Europeus durante as crises de fome que nunca os tocam é algo curioso» (VC 161). Igualmente curiosa será a irónica projecção do cansaço de uma multidão de extenuados camponeses indianos, dos arrozais do Delta, nos passageiros ociosos do luxuoso Lancia preto que atravessa esse espaço. *Fadiga* é a palavra tão ambigualmente colocada no texto que pode

¹²² *Undoing*, termo para qual não acho tradução verdadeiramente adequada, seria preferível a «desconstrução».

aplicar-se tanto aos trabalhadores dos pântanos quanto aos viajantes ou, em particular, à personagem adormecida no carro:

Ela pousou a cabeça no ombro de Charles Rossett.

— Tudo bem?

Mil sobre os aterros, eles transportam, poisam, partem de novo de mãos vazias, gentes em torno da água vazia dos arrozais, arrozais de arestas direitas, dez mil, em toda a parte, cem mil, em toda a parte, em grãos fechados sobre os aterros eles caminham, procissão contínua sem fim. De cada lado deles pendem os seus utensílios de carne nua.

Fadiga.

Não falam, para ela não acordar [...]. (VC 176; itálico meu)

A melhor evidência de nexos entre entidades e mundos diferenciados pode, porém, achar-se nos modos como as três personagens centrais de *Le Vice-Consul* se relacionam entre si, bem como com os contextos tangenciais (mais na aparência porque, de facto, se interseam) onde se inserem.

A primeira de quem o leitor toma conhecimento é a mendiga, anónima até ao fim, cuja individualidade se vai progressivamente desintegrando a cada passo da narrativa. A cerca de trinta páginas do desenlace (se assim lhe podemos chamar, visto estarmos perante uma estrutura aberta), já ela se tornara símbolo de todos os párias da sua espécie, ou talvez de algo ainda mais amplo: «Quando tu falas dela vejo-a entre as jovens, vejo-a no meio das velhas entre Siam e a floresta e jovens ao chegarem a Calcutá [...] Mas tu podes escolher falar só dela, no fundo» (VC 180). Havendo perdido todos os pontos de referência, tanto a memória do passado quanto a consciência do seu eu foram para sempre apagadas. «A morte durante o curso de uma vida [...] à qual jamais se reuniria» (VC 174) pode ser o que melhor descreve a sua semi-existência num estado que várias outras personagens experimentam em graus e modos específicos, sendo sobretudo o estado incarnado pelos leprosos, epítome do horror e sofrimento da Índia.¹²³ O périplo dela desde

¹²³ Bastante significativamente os leprosos não são nunca individualizados, nunca referidos por nome, idade, género ou qualquer outra categoria de identificação. Sempre

Savannakket até Calcutá, odisseia equivalente a dez anos de dores infindáveis, já foi apontado como alegórico: «uma geografia mágica e simbólica das «Índias sofredoras» (Borgomano, 482). Finalmente estacionada em Calcutá, o lugar culminante da pobreza e da doença, ela chegou muito perto da abstração:

— É o quê para ti a mendiga? [pergunta dirigida à autora M. Duras que responde:]

— Um estado ilimitado do indivíduo. O lugar da escrita sem fundo, sem fim. Também, ela não existe — é uma malha na cadeia da miséria... Existe sem conhecimento... sem passado, sem futuro, sem estupidez, sem inteligência. Sem referências. Sem identidade. Ela é o instante... Nem tristeza nem alegria... É como... Um estado animal do humano... Portanto, está o mais perto possível da ideia. (Borgomano 482)¹²⁴

Para se estabelecer o trânsito, ou a diluição de limites nítidos, entre ela e Anne-Marie, sua aparente antítese, comecemos por notar que a expressão «o lugar da escrita» é retomada a propósito de Anne-Marie Stretter, eventualmente significando que ambas as personagens existem dentro das fronteiras do texto a que pertencem. Em *Le Vice-Consul* elas são justapostas, espelhando os laços que unem, e os contrastes que dividem, os mundos do leste e do oeste de onde as duas respectivamente provêm.¹²⁵ Obviamente, as condições materiais da existência de cada uma delas não poderiam ser mais díspares, porém, sendo

designados como um grupo de corpos que perderam os seus traços humanizadores («será matar quando não se mata senão leprosos e cães?» VC 94) eles incarnam a mais definitiva imagem de esvaziamento, sendo comparados a espantalhos, de cabeça recheada de palha, ou considerados incapazes de sentir dor quando explodem como sacos de serradura se um tiro os atinge.

¹²⁴ Borgomano, Madeleine. «L'Histoire de la mendiante indienne: une cellule génératrice de l'œuvre de Marguerite Duras», *Poétique — Revue de Théorie et d'Analyse Littéraire*, 1981 Nov., 12: 48, 479-93.

¹²⁵ «Em certos momentos Duras consegue confundir a personagem de Anne-Marie Stretter com a da mendiga indiana [sic] pelo uso ambivalente do pronome *elle*. Paradoxal aproximação de duas personagens que parecem tão opostas. A nível temático, o efeito duma simples manipulação gramatical é poderoso: o leitor, derrotado, vê oscilarem as suas certezas, e é forçado a interrogar os valores recebidos, a reconsiderar os Brancos de Calcutá, a sua ideologia. É um estado de desconforto, consequência duma narração incerta, que se instala no espírito do leitor: em certos momentos, torna-se impossível distinguir entre as duas mulheres, e a perturbadora loucura de que é tomada a mendiga poderia muito bem descrever Anne-Marie Stretter» (Fitzgerald, 67-68).

embora uma delas rodeada de luxo supérfluo, enquanto a outra carece dos meios essenciais à sobrevivência, partilham ambas de um certo deslocamento físico e psicológico que as une num *continuum* de vazio espiritual. «Nem alegria nem tristeza», diz a própria Marguerite Duras a propósito da mendiga; mas a sua personagem Anne-Marie usa palavras semelhantes referindo-se a si mesma e à sua vida na Índia: «não é nem penoso nem agradável viver. É outra coisa [...] não é nem fácil nem difícil, não é coisa nenhuma» (VC 109). Parece expressar assim a ausência de sentimentos, o vazio emocional resultante de uma perda profunda. Crawn, um dos amigos de Anne-Marie, afirma a dada altura sobre a mendiga sem nome: «ela encontrou como perder-se [...] esquecer, já não sabe que é filha de X ou Y, não há mais aborrecimentos para ela» (VC 181) e acrescenta, pouco depois, «nós estamos aqui para isso em princípio. Nunca, nunca a menor suspeita de aborrecimento» (VC 181). É uma analogia imperfeita e carregada porventura de desesperada ironia, mas não deixa de manifestar uma certa consciência de semelhanças entre caminhos aparentemente opostos. E, falando de caminhos, desta vez em sentido literal, recorde-se os percursos geográficos traçados pelas duas mulheres. Ambas deixaram os países onde nasceram e viajaram pela Ásia durante anos, antes de pararem em Calcutá. Uma perdeu a memória da sua origem no Cambodja, a outra, de quem se diz ter vindo de Veneza, escolheu obliterar até esse sinal da sua individualidade: «Quer dizer, é um pouco simplista acreditar-se que se veio apenas de Veneza, pode-se vir doutros lugares que se atravessou pelo caminho, parece-me» (VC 111)¹²⁶. Ambas são marginalizadas, ressalvadas as diferenças devidas, e ambas são objeto de obsessivo fascínio. Podem ser vistas como réplica uma da outra em termos do vazio e prostração em que as duas se encontram no presente da narrativa. Além de que temos delas uma imagem vívida de fusão no momento final do romance, quando as vemos imersas no oceano que rodeia as ilhas do Delta ou, mais precisamente, quando a mendiga

¹²⁶ Madeleine Borgonamo, que vê a mendiga como célula geradora («cellule génératrice») da obras de Duras no seu todo, refere-se nos seguintes termos às personagens durassianas em geral: «As personagens perderam os seus pontos de referência: longe de procurarem orientar-se, e apesar da sua nostalgia do Norte perdido, elas instalam-se na sua existência desorientada: o movimento da mendiga prefigura e arrasta consigo todos os outros» (Borgonamo, 487).

é vista mergulhando enquanto Anne-Marie é apenas imaginada nadando no mesmo mar. O ponto, porém, é que se acham, em última análise, ligadas por esse elemento fluido (tido como origem das espécies individuais e como meio possível da sua dissolução), o qual, neste caso particular, recorde-se, acontece ser o oceano que liga a Europa à Índia.

Resta-nos verificar que o próprio Vice-Cônsul, Jean-Marc de H, a terceira personagem de maior visibilidade no texto, terá por seu turno a ver com nexos entre mundos privados e sociais, afinal menos distantes entre si do que parecem. Começemos por notar as várias afinidades que o ligam a Anne-Marie e à mendiga, tanto em termos mais especificamente formais — como a construção estilizada das três personagens — quanto ao nível das suas estruturas psicológicas e experiências existenciais. O que fundamentalmente as une, pode dizer-se, é a não-vida que partilham. «A morte durante o curso de uma vida» (VC 174), frase já citada, constitui a imagem que Jean-Marc oferece da mendiga, mas representa também uma boa síntese da existência dele mesmo, tal como equivale à morte em vida de Anne-Marie. Os três são ostracizados, ainda que os três sejam foco da atenção da comunidade europeia de Calcutá, tal como também se acham distantes dos respetivos lugares de origem. A identidade de Jean-Marc é tão fragmentada como a das duas mulheres. A este propósito, vale a pena evocar as suas memórias de disparar contra espelhos refletores da sua imagem, ato simbólico de fragmentação de si mesmo ou forma de suicídio figurado. O Vice-Cônsul é, aliás, associado à ideia de morte de modos ainda muito mais explícitos do que acontece com Anne-Marie e a mendiga.¹²⁷ Mais recentemente, os seus tiros haviam encontrado outro alvos além dos espelhos. Costumava disparar contra leprosos (e cães vadios) nos jardins da sua casa de Lahore, crime para cuja explicação nunca acha as palavras adequadamente esclarecedoras:

¹²⁷ Segundo McNeece, Jean-Marc é a personagem escolhida para exibir «o grau até onde a morte faz parte de todo o edifício do poder colonial», visto ser ele «o emissário (le bouc emmissaire) a quem cabe garantir a morte da presença colonial francesa—e a sociedade, no sentido mais lato, que esta representa» (444). Lembre-se ainda que em *Les Parleuses* (livro de conversas entre M. Duras e Xavière Gauthier) a própria Duras lhe chama «um engenho de morte».

As palavras para lhe explicar, a si, as palavras... de mim... para lhe dizer, a si, não existem [...]

— A respeito de si ou de Lahore? [...]

—De Lahore. (VC 125)

Todavia, apesar de não encontrar nenhum meio de elucidação desse comportamento, acrescenta um pouco adiante: «Lahore era ainda uma forma de esperança» (VC 126). Talvez esta última declaração, não obstante a ambiguidade sublinhada pela ausência de qualquer outro comentário, permita a leitura do seu crime como tentativa de pôr fim ao interminável sofrimento de outros¹²⁸, esperança agora para ele definitivamente perdida. Fossem, porém, quais fossem os seus motivos, não o eram de certeza a repulsa pelos leprosos, visto ser Jean-Marc a única personagem que se atreve a caminhar ao lado deles. É ele também quem proclama não ter medo da lepra, insistindo até no desejo de contraí-la. De resto, esse «desiderato de contaminação ou contacto com as realidades materiais da vida que os colonos mantêm a considerável distância» (McNeece, 431) pode, por outro lado, ser interpretado como desejo de morte ou, pelo menos, de um estado de oblvio comparável à indiferença física e emocional atingida pela mendiga e desejada por Anne-Marie, bem como por outros do círculo social dela.

Interrogada sobre quem é o Vice-Cônsul de Lahore, a Sra. Stretter não hesita na sua resposta lacónica: « — Oh! Um homem morto...» (VC 128), o que, por sua vez, não pode deixar de lembrar o leitor de todas as ocasiões em que ela mesma é associada a morte, tema latente que permeia o romance a nível sub-textual.¹²⁹ Quando, por exemplo, Charles Rossett a imagina como um cadáver em Veneza «com os buracos dos olhos no seu cadáver no meio de Veneza» (VC 191), uma tal visão traz-lhe, inopinadamente, o Vice-Cônsul ao pensamento e, mais tarde, quando o mesmo Rossett se pergunta «a que é

¹²⁸ Note-se que os seus atos criminosos já foram classificados, por exemplo, como «libertação da esterilidade da abstração» (McNeece, 443) e como «ação contra a indiferença social da comunidade branca» (Struebig 78).

¹²⁹ Cite-se uma vez mais McNeece, agora a propósito da temática da morte ou, mais precisamente, da morte em vida: «Na literatura e mito ocidentais, um estado de vida-morte é frequentemente atribuído a experiências de dissociação ou doença psíquica, um diagnóstico adequado às três personagens centrais» (McNeece 143).

que se parece o Vice-Cônsul de Lahore» (VC 204) a resposta obtida é «A mim», articulada por Anne-Marie: «A mim, diz Anne-Marie Stretter» (VC *ibidem*).

Jean-Marc de H. e Anne-Marie Stretter parecem na verdade conscientes das suas identidades e, porventura, da sua co-identidade:

— Eu sei quem você é, diz ela. Não precisamos de nos conhecer melhor. Não se iluda.

— Eu não me iludo. (VC 143)

Mais ainda, a paradoxal relação entre ambos é reconhecida de modo a não deixar dúvidas: «Eu estou consigo aqui completamente como com mais ninguém, aqui esta noite, nas Índias» (VC 144)¹³⁰.

As três principais personagens são portanto análogas em aspectos cruciais. Além disso, relacionam-se todas de modo semelhante com a sua atmosfera circundante de torpor físico e espiritual. «O calor [...] esta monotonia, esta luz, não há cor alguma» (VC 101), bem como a vastidão e a «desolação cósmica» da Índia, geram nelas uma disposição de espírito comum. A Índia surge como ambiguidade não resolvida, como enigma, como conjunto de dualidades que constantemente se interpenetram. Pobreza/Prosperidade, Leste/Oeste, Homem/Mulher, Velhice/Juventude, Patrão/Servo, Colono/Colonizado, Horror/Beleza, Animal/Humano apresentam-se como componentes inseparáveis e reciprocamente condicionadas, numa realidade multifacetada. Como se estivéssemos perante um mundo feito de luz e sombras («O que é que esta sombra, em que sempre aparece Anne-Marie Stretter, dissimula [afinal]?»), VC 109). As lágrimas da esposa do embaixador francês, derramadas sem manifesta razão, podem ser efeito dessas inescapáveis sombras, do mesmo modo que os tiros do Vice-Cônsul alvejando os leprosos de Lahore possivelmente significam a sua incapacidade de se dissociar do indizível sofrimento alheio. Ambiguidade e continuidade, ou contiguidade, são palavras-chave nesta rede ficcional onde nada parece assumir existência independente, ou uma intacta

¹³⁰ Patricia Struebig, após analisar tanto as semelhanças como as diferenças entre estas duas personagens, faz o seguinte comentário: «Os termos finais da oposição mostram a resolução do conflito aparente: Anne-Marie Stretter é *Anima* para o Vice-Cônsul e ele é *Animus* para ela [...] Eles são “Um” [...]» (85).

identidade única. As fronteiras são porosas e tão permeáveis como a «rede de arame contra a mendicidade» que é, afinal, facilmente atravessada pela mendiga na ilha do Delta.

Foi já afirmado que em «Benito Cereno» Melville faz explodir o mito da independência plena entre constituintes de vários complexos binários, e que o faz iluminando o facto de estarmos ligados uns aos outros — para usar a formulação de Weinstein — , «tão mais poderosamente quanto mais poderosos julgamos ser» (Weinstein 182-3). As mesmíssimas palavras são aplicáveis a *Le Vice-Consul*, onde o eu é consistentemente apresentado como parte duma realidade mais vasta e, sobretudo, onde os mais privilegiados partilham afinal a identidade dos mais miseráveis. As duas obras, por conseguinte, adotam como *leitmotif* a ideia de invasivas conexões. Nunca isso é explicitamente articulado em qualquer delas; todavia — e é esse o argumento central aqui defendido — constitui em ambos os textos uma fonte que não apenas os energiza como também confere significado às suas personagens, cujas identidades se confundem (embora forçadamente, em vez de por impulso empático) além de incitarem o leitor a participar emocionalmente (e, por inerência, cognitivamente) na construção de sentidos dos textos e dos seus respetivos protagonistas. Por outro lado, demonstrou-se também até que ponto as duas obras diferem nos mecanismos formais utilizados e nos conteúdos que veiculam. Em «Benito Cereno» testemunhamos a metamorfose do capitão espanhol que acaba causando a sua morte. Don Benito, o *master*, fica conhecendo Babo, o escravo, o Negro, ao ver-se a si mesmo forçado a transformar-se nele, no outro. A sua tomada de conhecimento desse facto leva-o à morte, primeiro psicológica, depois física. Uma tal metamorfose acontece sob o nosso olhar, ao princípio inocente, quando ainda esperamos a resolução dum enigma. No final, o mistério resolve-se, a iluminação atinge-nos.

Em *Le Vice-Consul* dispensa-se qualquer forma de ilusionismo, não há nenhuma verdade escondida e à espera de ser revelada no momento certo aos leitores ou a um ingénuo narrador. Tudo isso se torna supérfluo quando o outro foi desde o começo revelado como parte do eu. Ou, melhor dito, quando a experiência traumática de se tomar consciência da existência do outro através da forçada transformação do eu nesse outro é substituída pela experiência quotidiana de se não poder escapar à presença do outro na exis-

tência própria. Além do mais, no romance de Marguerite Duras o modo retórico prevalecente institui, como julgo ter demonstrado, a erosão das formas e dos limites, o que, por sinal, se adequa melhor à fusão das personagens do que qualquer metamorfose radical. E mesmo no que concerne a morte concretizada de Benito Cereno, vêmo-la figurativamente ao longo do romance durassiano e, porém, nunca sugerida como solução para os paradoxos que o atravessam. É que a morte não poderia constituir um final onde não há fim, ou seja, onde a ausência de limites bem definidos nos conduz à ambiguidade de um cosmos infinito.

(Página deixada propositadamente em branco)

5

ANGÚSTIA PERANTE O «TERROR DE SE VIVER PARA MORRER»

Erotismo e cristianismo, ou a permeabilidade dos contrários na poesia barroca

A ideia de Barroco é daquelas que nos fogem entre os dedos; quanto mais a consideramos, menos a apreendemos; se nos aproximamos das obras, a diversidade evidencia-se mais do que as semelhanças; se nos distanciamos tudo se evapora na generalidade.

— (Rousset 249)

Tomo como epígrafe estas palavras de Jean Rousset não porque epitomizem a questão central seguidamente abordada mas porque em mim evocam, por um lado, a consciência da diversidade a que alude Rousset e, por outro, a noção de nela ter eu mergulhado para selecionar um traço apenas (embora globalizante), dos supostamente definidores da estética barroca. Escolhi designá-lo por «permeabilidade dos contrários», e é de alguns modos da sua ocorrência na arte barroca — em particular na poesia lírica portuguesa desse período, e com especial relevo para as suas componentes erótica e cristã — que pretendo dar breve conta em alguns comentários tanto quanto possível ilibados de «evapora[ções] na generalidade». Não se trata de sugerir aqui uma visão original, mas antes de acentuar um tipo de abordagem porventura suscetível de agarrar um pouco «entre os dedos» a ideia de Barroco, por enquadrá-lo numa mundividência até certo ponto definível ou tipificável.

As manifestações artísticas do Barroco, tal como as do Maneirismo, são produto da visão de um mundo anelante, pleno de tensões, desequilíbrios e conflitos. No entanto, quando em florescência plena, o estilo barroco parece lidar com o conflito de modo diferente do maneirista, onde as contradições eram pungentes, geradoras de angústia, insolúveis. Como se, passe a generalização, o artista barroco tivesse superado a incerteza maneirista ao assumir os binómios Vida/Morte, Carne/Espírito, Terra/Céu, Homem/Deus, Religião/Ciência, Virtude/Pecado, Ser/Parecer enquanto conjuntos binários que reciprocamente se complementam, tão necessária e irreversivelmente inseparáveis como uma página e o seu verso.

Já no século XVII, Tesauro, um dos teorizadores literários contemporâneos do Barroco, definia o engenho poético como a faculdade de «ligar conjuntamente as distantes e separadas noções dos objectos considerados», «encontrando a semelhança nas coisas dissemelhantes» (Tesauro 162).¹³¹ Por isso, a metáfora, elemento fulcral de uma poética reveladora de analogias recônditas, com tanta frequência traduz aquela «harmónica correlação entre dois e três cognoscíveis extremos expressa por um acto de entendimento» (Gracián 239) que, segundo Baltasar Gracián, representa a essência do conceito criado. Daí também o privilégio atribuído a figuras como a antítese, o paradoxo e o oxímoro, que encerram um máximo de efeito psicológico num mínimo de espaço verbal, e criam a convergência de categorias distintas, coexistentes num universo ambíguo e misturado onde nada faz sentido isoladamente mas apenas como parte de uma realidade instável e multiforme.

Um argumento central a ser defendido fundamenta-se, pois, numa possível concetualização do que se toma como mundividência típica do período barroco português no seu apogeu, e da arte que gerou. No que especificamente diz respeito a literatura e emoções, evoca-se alguns dos modos como a poe-

¹³¹ Mais perto dos nossos dias, um crítico como Dámaso Alonso — em *Poesía Española: Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1966 — define o barroco como «uma enorme coincidentia oppositorum». Helmut Hatzfeld, por seu turno, em *Estudios Sobre el Barroco*. Madrid: Gredos, 1964, já lhe apontara como traço preponderante o «fusionismo», isto é, a tendência para associar elementos contraditórios numa unidade orgânica — presuponendo, portanto, uma visão da unidade como dualidade (ou mesmo como multiplicidade).

sia lírica da época interpreta e comunica sentimentos coletivos de angústia perante a brevidade da existência e a inexorabilidade da morte, cruzados com um desejo inescapável de fruição dos prazeres da vida e, por outro lado, com a culpa e os impulsos penitenciais inerentes a uma visão religiosa do mundo. Tomada como pressuposto a noção de que as contradições, resultantes do cruzamento de tais sentimentos, são agonicamente expostas na arte maneirista, avança-se a hipótese de, em certas formas de expressão do barroco na sua maturidade, elas tenderem à elisão, graças à representação literária (ou plástica) da porosidade das fronteiras entre elementos de sinal oposto. Os contrários absolutos são suprimidos ou, melhor dizendo, deixam de mutuamente se excluírem para surgirem como complementares ou até reversíveis entre si, de certo modo neutralizando parcialmente a profunda ansiedade humana perante a certeza da morte e a transitoriedade da vida. «Quando o sol nasce e a sombra principia» abre um poema de Jerónimo Baía onde a bimestração presente em cada verso ilustra bem o emprego típico da antítese barroca, cujos polos se interpenetram, ou um no outro se metamorfoseiam em incessante busca de homeostasia:

*A F., favorecendo com a boca
e desprezando com os olhos.*

Quando o sol nasce e a sombra principia,
A doce abelha, a borboleta airosa
Procura luz ardente e fresca rosa,
Que faz a terra céu e a noite dia.

Mas quando à flor se entrega, à luz se fia,
Uma fica infeliz, outra ditosa,
Pois vive a abelha e morre a mariposa
Na favorável rosa e chama impia.

Fílis, abelha sou, sou borboleta,
Que com afecto igual, com igual sorte,
Busco em vós melhor luz, flor mais selecta.

Mas quando a flor é branda, a chama é forte,
Néctar acho na flor, na luz cometa,
A boca me dá vida, os olhos morte.¹³² (Pires 205-09)

Mesmo o tema da fugacidade da vida e o desengano do mundo, que aos artistas maneiristas inspirava profunda angústia e ascetismo verídico, quase sempre desperta na poética barroca apenas uma espécie de melancólico desencanto, presente por exemplo em muitos sonetos de António Barbosa Bacelar, célebre poeta da *Fénix renascida*¹³³, em versos do tipo «Flores pela manhã, cinzas de tarde» ou em apóstrofes teatrais: «Ó mundo! Ó sombra! Ó zombaria! Ó nada!». Por vezes, a ansiedade dilui-se na exaltação do desengano como meio de se aceder à salvação eterna. Mas, em todo o caso, afirma Aguiar e Silva que, o «tom lúdico, teatral e grandiloquo» quase sempre abafa um «débil empenhamento religioso e psicológico-moral subjacente a este tipo de poesia» (413-14). Não faltam, aliás, os exemplos em que a lição da efemeridade da beleza e da própria existência convoca o apelo ao fruir da hora evanescente. Mas o que acima de tudo importa neste momento realçar é a recorrente obsessão na poesia barroca da morte enquanto metamorfose última da vida, estando nesta contida o seu germen, como eloquentemente sustenta Francisco de Vasconcelos no soneto «À fragilidade da vida humana»:

Esse baixel nas praias derrotado
Foi nas ondas Narciso presumido;
Esse farol nos céus escurecido
Foi do monte libré, gala do prado.

Esse nácar em cinzas desatado

¹³² Das linhas de leitura relativas a este poema fazem parte as seguintes afirmações: «Nos tercetos [...] lexemas opostos passam a ser representantes do mesmo representado. [...] Não há a neutralização da oposição, mas a convergência dos elementos contrastantes, representação de forças opostas em tensão, numa situação de ambiguidade» (Pires 209).

¹³³ O mais extenso cancionero de poesia barroca. Compreende cinco volumes dos quais o primeiro saiu em 1715, e os restantes quatro foram publicados em 1728 pelo editor de D. Francisco Manuel de Melo.

Foi vistoso pavão de Abril florido;
Esse estio em vesúvios encendido
Foi Zéfiro suave, em doce agrado.

Se a nau, o sol, a rosa, a primavera
Estrago, eclipse, cinza, ardor cruel
Sentem nos auges de um alento vago,

Olha, cego mortal, e considera
Que és rosa, primavera, sol, baixel
Para seres cinza, eclipse, incêndio, estrago.¹³⁴ (Pires 308)

Em vez de quedar-se em agónica contemplação das contradições da natureza e existência humanas, o poeta barroco compraz-se, pois, em patenteá-las e assumi-las até ao excesso, construindo às vezes uma forma de equilíbrio, feito ora da coexistência mais ou menos pacificada de realidades aparentemente antagónicas, ora do incessante movimento de cada uma na direção da sua oposta.

Também nas artes plásticas do mesmo período se inscrevem motivações idênticas. Veja-se como, por exemplo, se expressa o desejo (assinalado por W. Pinder) de transformação de espaço finito em infinito; infinito na aparência, é claro, porém ninguém ignora a função da teatralidade na arte barroca onde «o que parece é». Observem-se os zimbórios curvilíneos erguendo-se nas alturas, ou os tetos das igrejas prolongando-se ilimitadamente graças ao efeito ilusório das pinturas que figuram céus abertos. Quanto às paredes interiores, ora são revestidas de azulejaria reproduzindo cenas do espaço exterior, ora se apresentam «fornadas a ouro» — o ouro que ostenta a riqueza do metal incorruptível. Multiplicam-se também as colunas em espiral, a forma barroca por excelência, já que as curvas misteriosas partem do solo visível e sobem bem alto, como tentando ligar algures o chão ao céu, num movimento circulatório

¹³⁴ Mais diretamente ainda se explicita essa ideia que domina todo o Barroco, a identificação Morte/Vida, no soneto de Francisco de Pina e Melo «A um berço com o feito de uma tumba»: «Já é túmulo o berço [...] já passaporte da morte traz a vida» (Pires, 332).

onde côncavo e convexo, luz e sombra, se sucedem ininterruptamente, porventura significando a fugacidade de cada instante que a vista retém. Quase supérfluo será acrescentar que, na pintura, o típico e simbólico jogo de claro-escuro amplia a ilusão de profundidade e equivale à combinação harmoniosa de elementos opostos. No movimento ascensional da espiral barroca, é possível identificar-se o apelo à transcendência de um mundo pletórico de realidade ou, por outras palavras, a pretensão de se iludir o sentimento da inferioridade humana perante Deus. No desejo do absoluto inalcançável, revelado na ostentação e na desmedida, consiste o misticismo barroco. De novo se afirma assim a escolha existencial e estética de uma arte que procura na exacerbação da aparência os meios de compensar a inacessibilidade da essência.

Por seu lado, os poetas inquietam-se perante a infinitude do Universo e a onnipotência divina; refletem sobre a vanidade da beleza e dos prazeres mundanos, nalguns casos procuram elevar-se a Deus por intermédio da ascese e de atos de contrição teológica. O belo — real ou imaginário — é encarecido, mas a sua contemplação faz-se acompanhar da consciência de como é efêmero e mortal. Sendo a morte repetidamente apresentada enquanto contraponto inadiável da vida, necessariamente o arrependimento da alma acompanha, num contexto cristão, os mais sinceros prazeres do corpo. O sentimento do pecado percorre muita da lírica barroca portuguesa, nomeadamente a do seu expoente máximo D. Francisco Manuel de Melo¹³⁵, e a de muitos outros autores representados na *Fénix renascida* e no *Postilhão de Apolo*.¹³⁶

Eis-nos assim chegados ao enfoque desta revisitação do imaginário barroco em termos da tensão entre erotismo e cristianismo, centro em torno do qual, segundo Eduardo Lourenço, gira o código cultural do Ocidente desde que a religião cristã nele assume importância fundamental e o amor adquire

¹³⁵ D. Francisco Manuel de Melo (1580-1666) foi em Portugal a mais acabada personificação da cultura barroca peninsular durante a época da Restauração. Existe uma compilação de textos seus, intitulada *Obras Métricas*, publicada por ele próprio em Lyon no ano 1665.

¹³⁶ Coletânea de poemas, plagiada da *Fénix Renascida* e publicada em 1761-62. Os textos foram selecionados segundo critério muito sumário. Truncaram-se ou eliminaram-se obras, abundantemente produzidas na época, tidas como «profanas» ou impudicas.

primado enquanto experiência onde o ser humano encontra a finalidade intrínseca da vida: a demanda da felicidade.¹³⁷

O Renascimento fora um momento mágico de equilíbrio, onde ocorrera uma espécie de conciliação entre o amor profano e o divino, correspondendo à crença na ausência de conflito entre a ordem divina e a humana, a alma e o corpo, a natureza e a razão, a razão e a fé religiosa; uma crença otimista na adequação perfeita do real ao ideal, fundamentada na conceção do Universo como um todo harmónico segundo a configuração aristotélico-ptolomaica que haveria de ruir graças a Copérnico. Toda a mundividência ocidental viria, aliás, a sofrer alterações profundas depois de o heliocentrismo ter abalado certezas até então estabelecidas acerca do Universo. O apelo cristão redobrou de intensidade, o divino triunfou com o Maneirismo, onde o fascínio da vida eterna quase sempre secundarizava ou apagava o brilho da vida terrena.

No Barroco, porém, se profano e divino são ainda extremos de conflito máximo entre fruição terreal e renúncia ascética, ambos se posicionam, frequentemente, numa relação de contiguidade ou de reversibilidade recíproca, como o atestam os poemas extáticos de inspiração explicitamente religiosa e implicitamente erótica no mais elevado grau. De facto, na literatura barroca, a expressão da religiosidade está muitas vezes intimamente associada a motivos eróticos. Sensualismo e espiritualismo constantemente se fundem numa visão do mundo permeada pelos sentidos, e pela cultura do espetáculo, favorecendo por isso, a propósito do divino, o realce de cores, sons, sabores, perfumes e formas. Secularizando pois o transcendente, como acontece, por exemplo, no «romance» de Jerónimo Baía «Ao minino deos em metáfora de doce», no soneto de D. Francisco Manuel de Melo «Domine, tu mihi lavas pedes», em composições do tipo de «A Santo António alistando-se por soldado» (autor anónimo), ou ainda nos poemas ao nascimento de Cristo por Sórora Violante do Céu — como o vilancico todo composto de metáforas extraídas da linguagem musical, assim introduzido:

¹³⁷ Cito (de cor) afirmações de Eduardo Lourenço durante o seu seminário «Erotismo e cristianismo na literatura portuguesa, de Garrett a Jorge de Sena», no Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros da Brown University (EUA), no primeiro semestre de 1995–96.

Vá de música, Menino,
fazei-me vós o compasso
por que de vossos preceitos
não saiam nunca meus passos.
Compositor sois agora,
e compositor tão raro,
que compondes lindamente
o divino e o humano. (Pires 119)

De resto, «os mesmos que cantam a evanescência e efemeridade de tudo, que se atormentam com a brevidade da vida, que pregam o desengano e a mortificação dos sentidos», são não raro também os que «exaltam os voluptuosos prazeres da carne e revelam, na temática e na linguagem, uma autêntica obsessão sexual» (Aguiar e Silva 467-68). Veja-se o caso do poeta baiano Gregório de Matos, cujas desbragadas sátiras em verso, carregadas de vulgar materialismo, alternam com reptos místicos. É por muitos considerado precursor de Bocage pela sua vida libertina. Uma abundante produção poética de caráter religioso a par de grande quantidade de textos obscenos valeram-lhe mesmo o epíteto de *Boca do Inferno*.

Dir-se-ia que ao referido movimento ascensional para Deus corresponde outro, no sentido inverso, sempre que a impossibilidade de elevação ao divino se compensa na fruição do momento que passa, no encarecimento da beleza física — ainda que, ou justamente porque, reconhecidamente precária — e na sugestão, ou na plena assunção, do prazer erótico. Por isso, além de uma poesia satírica claramente transgressora, em muitos casos pornográfica mesmo, são em quantidade significativa os poemas líricos que subvertem sem peias os valores petrarquistas de espiritualização da mulher e do amor, celebrando em contrapartida os atributos físicos femininos (com especial ênfase para os mais sexualmente conotados) e o comprazimento no amor sensual. Os seios e a boca são com frequência referidos nos retratos barrocos de mulher. A título de exemplo, veja-se como Jerónimo Baía e Fonseca Soares tão despudoradamente referem os seios das respetivas amadas:

Por ser tão tenrinho

Tão de leite todo
Seu colo podia
Andar inda ao colo. (Pires 211-12)

Já se vê de um peito a neve
Ou pomo de nata doce
Para que d'amante o desejo
Num mar de leite se afogue.¹³⁸ (Aguiar e Silva 465)

Trata-se de abertamente reagir contra o neoplatonismo petrarquista que tão bem se adequava à ideologia sexual de inspiração cristã. Nalguns casos impelidos por uma desenfreada exuberância vital, e noutros por uma visão cínica da condição humana, muitos poetas rejeitam o conceito de amor idealizado, exaltador do espírito, que substituem pela evocação do gozo carnal, não raro mercantilizado. Também à mulher endeusada e etérea sobrepõem um ser de carne e osso, apetecível e acessível, em que frequentemente fazem convergir pulsões do corpo e da alma, como acontece por exemplo num célebre poema anónimo à formosura de Atalanta, descrita em minúcia através de metáforas extraídas da doçaria conventual «como que convida[ndo] o leitor a saborear gulosamente esse corpo feminino» (Aguilar e Silva 463), indireta e ironicamente conotado com o espaço monástico de adoração a Deus.¹³⁹ Aliás, como já fiz notar, mesmo a poesia de carácter especificamente religioso se deixa contaminar pela dimensão erótica. Os temas religiosos são tratados como quaisquer outros (é a «secularização do transcendente», como também

¹³⁸ A primeira quadra é de autoria de Jerónimo Baía, extrato do poema «Retrato». A segunda é de Fonseca Soares, extrato do «romance» «Deixay, meus olhos, enfeites». A propósito da metáfora *pomo de nata doce*, diz Aguiar e Silva: «Esta imagem, que Fonseca Soares utilizou mais vezes e que outros poetas barrocos também usaram, não comunica apenas uma sensação cromática — a brancura dos seios —, mas também uma sensação táctil de superfície lisa e macia e uma sensação gustativa, fortemente lúbrica, acentuada ainda pelo adjectivo *doce*. O sintagma *num mar de leite*, cuja ambiguidade significativa pode raiar a obscenidade, prolonga a imagem voluptuosa dos seios visionados como nata doce».

¹³⁹ O autor do poema a que me refiro, intitulado «Fabula de Hypomenes e Atalanta», anuncia assim o seu retrato de mulher: «Temendo / perder-me nos matizes da pintura / porq' a copia sahisse verdadeira / pedi, q em Odivellas / ma pintasse de doces hua Freira» (Aguiar e Silva, 460).

referi), o profano e o religioso servindo indiferentemente de pretexto à exibição de engenho poético.

Saliente-se, porém, como traço distintivo a devoção a certos santos, dos quais a mais significativa é porventura Maria Madalena (também preferida pelos pintores barrocos), cujo fascínio deve provir da sua duplicidade de pecadora e beatificada, impondo-se aos fiéis pelo arrependimento cristão mas também pela componente erótica (imaginadamente extensiva ao amor dela a Cristo) dos seus pecados. Cite-se a propósito o soneto «Dor de Maria Madalena na Paixão de Cristo», da autoria de Francisco de Vasconcelos, como um dos muitos exemplos de aproveitamento poético daquele símbolo religioso:

Dous mares, um de aljôfar, outro de ouro,
Soltando a Madalena espalha e chora
Um de perlas caudal, ciúme da Aurora
Outro de Ofir prisão do sol desdouro.

Quebrando a imunidade o raio ao louro,
Com louros raios melhor sol namora,
E quando perlas verte, ondas arvora,
Faz o aljôfar erário, o Ofir tesouro.

Os olhos e os cabelos aos pesares
Tremulando troféus, vertendo ensaios,
São da dor sentinelas, da ânsia rondas.

E dobrando as tormentas em dous mares,
Em pélagos de neve afoga os raios,
Em naufrágios de fogo bebe as ondas.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Este poema faz parte de um conjunto denominado «Hecatombe métrico», «obra composta de cem sonetos em que se narra a história da redenção do homem, desde o pecado de Adão até à paixão redentora de Cristo» (Pires 312, nota 1, e 315).

A religiosidade enquanto emoção é substituída pelo virtuosismo técnico e o apelo ao visualismo, comuns na literatura da época. A descrição de Maria Madalena reduz-se ao desdobramento de duas linhas metafóricas conotando o seu choro, anunciadas desde a primeira quadra: dois mares, «um de aljófar», as lágrimas metaforizadas em pérolas, «outro de ouro», os cabelos louros em sinal de luto desatados, como um pranto. É na segunda quadra que identificamos certa ambiguidade relativa à fusão aparente entre amor humano e amor divino: «Quebrando a imunidade o raio ao louro, / Com louros raios melhor sol namora». Vagamente se alude aqui à história mitológica da perseguição de Dafne por Apolo, que levava aquela a metamorfosear-se em loureiro para fugir ao deus apaixonado; porém, neste caso, o raio, isto é, os reflexos dourados dos cabelos de Maria Madalena, quebram «a imunidade» do louro (loureiro), permitindo-lhe namorar «melhor sol» — representação metafórica de Cristo. A mesma simbiose de amores, místico e erótico, pode ver-se sublinhada no verso final (habitualmente a chave dos sonetos), onde predomina o símbolo do fogo comumente associado à paixão amorosa: «Em naufrágios de fogo bebe as ondas.»¹⁴¹

A Virgem Maria constitui outro objeto de culto dos poetas barrocos que lhe louvam as graças em termos muito próximos dos usados em profanos retratos de mulher.¹⁴²

¹⁴¹ Outro exemplo curioso, entre os muitos possíveis, de interferências eróticas e cristãs na figura de Santa Maria Madalena (que ao longo dos séculos permearam o imaginário popular, como prova o famoso fado de Coimbra «Samaritana»), seria o soneto de A. Fonseca Soares — mais conhecido pelo pseudónimo religioso de Frei António das Chagas — onde o intertexto camoniano (cf. famoso vilancete «Descalça vai para a fonte Lianor pela verdura») é óbvio na primeira quadra: «De noite a Madalena vai segura, / Passa por homens de armas sem temor, / Tanto elevada vai no seu amor / Que não atende o quanto se aventura. // Indo buscar a vida à sepultura, / Quando não achou nela a seu senhor, / Com suspiros, com lágrimas, com dor / Movia à piedade a pedra dura. // — Suave Esposo meu, todo o meu bem — / Os olhos no sepulcro, começou / — Quem vos levou, Senhor, donde vos tinha? // Quem vos levou, Senhor, onde vos tem? / Torne-me [meu] Senhor quem mo levou / Ou leve com seu corpo esta alma minha» (Pires 237).

¹⁴² Aliás, em Portugal o culto Mariano — traduzido em cânticos e poemas de louvor à Virgem, em linguagem sublimada mas idêntica à dos poemas de amor e homenagem à mulher amada — remonta ao período trovadoresco (lembre-se as *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X) e atravessa os séculos até ao presente. Não falta quem atribua a prevalência e força deste culto ao interesse que desperta num clero masculino, e celibatário por imposição da Igreja Católica.

Algo de paradoxal ou equívoco na figura de São José terá também atraído o gosto da época, que o tomou muitas vezes como ícone poético. A propósito da equivocabilidade de São José enquanto símbolo cristão, mencione-se o sermão do século XVIII, atribuído a Frei Jorge de Santa Rosa, anunciado deste modo: «*Sermão dedicado ao filho de David, pai do menino Jesus, mais pai do que o Pai Eterno, esposo da Virgem Maria, mais esposo do que o Esposo Eterno.*»

Até a figura de Jesus (tal como a de sua mãe) é encarada como objeto de amor místico mas referenciada de modo idêntico aos objetos de amor profano. Efêmero e eterno aparecem assim similarmente celebrizados e a paixão terrena muitas vezes se identifica com a Paixão de Cristo. A contaminação dos dois planos ocorre em termos estilísticos e simbólicos. Com frequência as setas de Cupido se confundem, literalmente, com as que representam o amor divino. Comprovam-no passagens de um vilancico de Violante do Céu, cujo tema é o nascimento de Jesus:

Todos dizem, meu menino
Que vindes libertar almas,
Mas eu digo, vida minha,
Que vindes a cativá-las,

Porque é tal a formosura
De vossa divina cara,
Que as almas todas cativa
Como corações abrasa
[...]
Porque são vossos cabelos
Frechas para quem vos ama,
E frechas que amor atira,
Porque são frechas douradas.

[...]
A vossa linda boquinha,
Sendo tão pequena arma,
Muitas liberdades rende,
Muitas vitórias alcança.

Enfim, tudo quanto vejo
Nessa cara soberana
São armas de quem cativa,
Não, meu bem, de quem resgata.¹⁴³

«O ideal barroco foi transformar a própria religiosidade numa magnificente e embriagadora festa dos sentidos, numa mistura inextricável de elementos espirituais e terrenos, como eloquentemente atestam a decoração das igrejas e as pinturas que figuram o paraíso» (Aguiar e Silva 468). O itálico é meu e pretende realçar a articulação destas asserções com o pressuposto aqui defendido: a arte barroca esmera-se na interpenetração de elementos *a priori* contrastantes, evidenciando a sua mútua permeabilidade. Constantemente se interpenetram, com efeito, traços do sagrado e do profano, seja no aparato festivo e espetacular das manifestações religiosas — traindo a evidência das pulsões sensórias —, seja, em certos casos, na fruição sincera dos prazeres do corpo, não desligada contudo da consciência religiosa do pecado ou da espectral iminência da morte. Convém, de resto, não esquecer que «muitos dos poemas de amor da época barroca funcionam ainda como reflexo de uma realidade social sua contemporânea — os chamados amores freiráticos, ou seja, as relações amorosas centradas nos conventos (muito numerosos), e que originaram uma abundante produção poética» (Pires 36-37).¹⁴⁴ Imanente e transcendente, corpo e espírito, são dois pólos da mesma esfera. Tanto

¹⁴³ Sobre este poema onde predomina a imagística tradicional da prisão de amor (lembramos mais uma vez Camões e as suas célebres «Endechas a bárbara escrava»: «Aquele cativa que me tem cativo»), registre-se um fragmento do comentário de Maria Lucília Pires: «Note-se [...] a sua semelhança com qualquer poema-retrato em que a beleza da amada é referida como motivadora da prisão da alma que o amor é. Note-se ainda a oposição que o poema estabelece entre a imagem de Cristo apresentada pela doutrina cristã — libertador das almas cativas do pecado — e este Cristo sedutor que, em vez de as libertar, as prende de amor» (Maria Lucília Pires, *op. cit.*, p. 123).

¹⁴⁴ Numa época em que proliferam conventos, e jovens neles enclausuradas por razões alheias às de ordem espiritual, foram pois lugar-comum os ditos «amores freiráticos». Muitos são os poemas dirigidos a freiras ou a elas se referindo. Apenas para brevemente sugerir a malícia e, ao mesmo tempo, a aparente naturalidade com que se encaravam amores proibidos pela Igreja Católica, cito alguns versos, primeiro de uma canção de D. Tomás de Noronha endereçada «A uma freira que lhe mandou pedir meias e sapatos para entrar em uma comédia, e um vestido (a); segundo, de um romance (sem título) da autoria de António Serrão de Castro (b); e, por último, de um soneto de Gregório de Matos intitulado «Agradecimentos de uns doces a sua freira» (c).

mais que a criação barroca usa a excitação sensorial, ou o deslumbramento dos sentidos, como meio de penetrar nos espíritos, apelando sobretudo à afetividade e à imaginação. Milagres, êxtases, visões, onde ambigualmente se misturam a sensualidade e o misticismo (segundo Jean Rousset o êxtase, no contexto de arte barroca, permite a realização máxima do eu num «paraíso de delícias ambíguas») — servem de motivo decorativo em santuários que constituem um verdadeiro desafio às supostas moderação e humildade cristãs.

Consciente da sua própria vulnerabilidade e das limitações da teologia — cuja evolução em definitivo inviabilizara a recuperação do totalitarismo medieval, mau grado neo-escolásticos e autos-de-fé —, o artista barroco ora transfigura o real, ora se abandona à voluptuosidade do corpo, tanto mais gratificante quanto mais suscetível de induzir à penitência. Nesse contexto, tornam-se espetáculo público certas práticas de autoflagelação, envolvendo uma componente sado-masoquista e, até certo ponto, concretizando nexos latentes entre ascetismo e erotismo. A este propósito, citemos algumas passagens de *O memorial do convento*, obra de ficção meta-histórica, cujo autor do séc. XX, José Saramago, afirma ter levado a cabo aturada investigação sobre o contexto sociocultural da época de D. João V, isto é, o período áureo do Barroco português, chamado «barroco joanino». São, bem entendido, palavras repassadas de ludismo, de ironia e da posição ideológica assumida por um autor-narrador nosso contemporâneo, mas cremos valer a pena recordar pinceladas do retrato satírico que assim nos é sugerido:

(a) «[...] / Buscai, senhora, outro amante, / Que tal vestido vos dê, / Porque vos não quer vestida / Quem só despida vos quer. / [...] Lá vos havei com o trino, / Pedi-lhe, senhora Inês, / Que vos vista e que vos calce / Como marido a mulher / [...]» (Pires, 101-103) (Note-se nesta segunda quadra a cómica irreverência herética do poeta, aconselhando a «sua freira» a pedir ao esposo divino — «o trino», isto é Deus, do ponto de vista do mistério da Trindade — que a vestisse e calçasse como era, ao tempo, obrigação de marido.)

(b) «[...] / Porém, como a freira é fogo / e seu devoto é estopa, / por que a estopa se abraze / o diabo o fogo assopra. / [...]» (Pires, 159-160).

(c) «[...] / O vosso doce a todos diz: comei-me, / De cheiroso, perfeito e asseado; / Eu por gosto lhe dar comi e fartei-me. // Em este se acabando irá recado, / e se vos parecer glutão, sofri-me / Enquanto vos não peço outro bocado» (Pires, 268). (Atente-se na associação implícita, e ironicamente estabelecida, entre o prazer do paladar e sugeridos prazeres eróticos).

Vai sair a procissão de penitência. Castigámos a carne pelo jejum, maceremo-la agora pelo açoite. [...] Os penitentes, homens todos, vão à cabeça da procissão, logo atrás dos frades que transportam os pendões com as representações da Virgem e do Crucificado. [...]

Nas janelas só há mulheres, é esse o costume. Os penitentes vão de grilhões enrolados às pernas, ou suportam sobre os ombros grossas barras de ferro, passando por cima delas os braços como crucificados, ou desferem para as costas chicotadas com as disciplinas, feitas de cordões em cujas pontas estão presas bolas de cera dura, armadas de cacos de vidro, e estes que assim se flagelam é que são o melhor da festa porque exibem verdadeiro sangue que lhes corre da lombeira e clamam estrepitosamente, tanto pelos motivos que a dor lhes dá como de óbvio prazer, que não compreenderíamos se não soubéssemos que alguns têm os seus amores à janela e vão na procissão menos por causa da salvação da alma do que por passados ou prometidos gostos do corpo. [...]

[...] é aquele o seu homem e servidor, que lhe está dedicando a vergastada violenta e que, não podendo falar, berra como o touro em cio, mas se às mais mulheres da rua, e a ela própria pareceu que faltou vigor ao braço do penitente ou que a vergastada foi em jeito de não abrir lanho na pele e rasgões que cá de cima se vejam, então levanta-se do coro feminino grande assuada, e possessas, frenéticas, as mulheres reclamam força no braço, querem ouvir o estralejar dos rabos do chicote, que o sangue corra como correu o do Divino Salvador, enquanto latejam por baixo das redondas saias, e apertam e abrem as coxas segundo o ritmo de excitação e do seu adiantamento [...] e provavelmente o espasmo de cima veio em tempo de responder ao espasmo de baixo, o homem de joelhos no chão, desferindo golpes furiosos, já frenéticos, enquanto geme de dor, a mulher arregalando os olhos para o macho derrubado, abrindo a boca para lhe beber o sangue e o resto. Parou a procissão o tempo bastante para se concluir o acto, o bispo abençoou e santificou, a mulher sente aquele delicioso relaxamento dos membros, o homem passou adiante, vai pensando, aliviadamente, que daqui para a frente, não precisará vergastar-se com tanta força, outros o façam para gáudio doutras [...]

Pelas ruas de Lisboa [...] com uma igreja a cada esquina, um convento por quarteirão, corre um vento de Primavera que dá volta à cabeça, e, não correndo o vento, fazem os suspiros as vezes dele, os que se desabafam nos confessionários ou em lugares escusos, propícios a outras confissões, as da carne adúltera oscilando

na beirada do prazer e do inferno, ambos gostosos nestes dias de mortificação, de altares despídos, de lutos rituais, de pecado omnipresente. (Saramago, *Memorial* 28-31)

Não será porventura de excluir a hipótese de, nas páginas acima referidas, se ter Saramago inspirado em obras da época, como o *Anatómico jocoso*, de Frei Lucas de Santa Catarina, composto de retratos contemporâneos, caricaturando desvios de práticas de penitência para manifestações de caráter erótico.

Quero, no entanto, assinalar que não foi meu propósito reduzir a expressão artística da religiosidade cristã na idade barroca ao extremo de desviadas sugestões eróticas. Como igualmente não pretendi limitar os poemas de amor desse período à constante interferência da consciência do pecado relativa à paixão amorosa. Apenas fiz questão de acentuar uma faceta da estética barroca: a importância nela assumida pelo que Jean Rousset designou por uma «moral de ambiguidade», inscrita num discurso plurívoco, manifestado numa estrutura dual não sob a forma de conflito mas de duplicidade.

Comecei este estudo por afirmar que não pretendia sugerir uma perspectiva nova sobre o, tanto quanto parece, inesgotável tema do Barroco. Quis, todavia, integrar o ponto de vista que defendi na mundividência de uma época dominada pela consciência da transitoriedade de tudo, ou da inexistência de uma apreensível realidade estável, consciência parcialmente traduzida na associação quase obsessiva de elementos contraditórios, bem como no paradoxo de ser a inconstância a única constante do Universo: «[...] estável no inconstante / Firme somente estás no fugitivo.»¹⁴⁵ É também de algum modo sob o signo da instabilidade, como essência de todas as coisas, que estabeleci as descritas relações entre realidades em conflito latente, até certo ponto resolvido no permanente fluir de umas para outras.

Concentrei-me em exemplos de expressão simbólica destinada, conscientemente ou não, a contornar o interdito, esbatendo limites definidos entre pulsões libidinosas e forças constrangedoras provenientes da moral cristã. Aludi a casos onde essa ausência de fronteiras nítidas, elevada à potência máxima,

¹⁴⁵ Soneto de António da Fonseca Soares: «Ao loureiro de João de Saldanha de Sousa, que está com as raízes fora da terra sobre uma fonte» (Pires 239).

pôde transformar a transgressão em aparente cumprimento das normas impostas. Referi outros onde, de forma mais moderada, ocorre a interpenetração de originalmente incompatíveis emoções e comportamentos representados na arte. Sublinharei uma vez mais aqueles, não menos significativos, em que a interseção dos planos erótico e cristão, tantas vezes decerto insuspeitada do próprio poeta, acontece subtilmente pela contaminação dos discursos lírico e religioso. Como no soneto de Violante do Céu, introduzido pelo versículo 7 do Salmo 25, «*Delicta Juventutis Mea et Ignorantias Meas Ne Nemineris Domine*», onde o sujeito poético roga o esquecimento de erros passados a um Deus que apostrofa nos mesmos termos que serviriam para invocar o homem amado: «*Oh! no te acuerdes, no; olvida amante, / Pues solo de tu amor decir se puede / Que un firme amor cualquier agravio olvida*» (Pires 115). Todavia, se, por um lado, «a poesia religiosa da época barroca com frequência confunde as águas da religiosidade e erotismo» (Pires 38-39), originando a «expressão ambígua da emoção religiosa», não é em contrapartida menos autêntica, em grande número de poemas, a presença de «ideias fundamentais na religiosidade do homem barroco: a miséria do homem perante a grandeza de Deus, a recusa de um passado a que se renuncia em atitude de conversão, a contraposição da felicidade ilusória e efémera do mundo à felicidade real e eterna de que Deus será a fonte» (Aguiar e Silva 468). O meu objetivo foi, porém, assinalar a ocorrência dessas mesmas «ideias fundamentais» em poesia de amor humano. Por outras palavras, quis sobretudo apontar tanto a «atitude de conversão» e a entrega do arrependido a Deus, quando reproduzidas na linguagem amorosa dos poemas da época, como o reverso disso — o misticismo cristão servindo de veículo à expressão do amor profano. Escolhi, em suma, ilustrar a noção de que «na mundividência barroca, o impulso vital, a sedução sensória, o hedonismo existencial tingido de libertinismo se sobrepõem às motivações religiosas repressivas, penitenciais e mortificantes» (Aguiar e Silva 468).¹⁴⁶

¹⁴⁶ Por sua vez, Rui Bebiano caracteriza o barroco como «Situado entre dois campos magnéticos agindo estes sobre um território comum de ideias e de sentimentos em permanente turbilhão. A direcção dominante será então determinada por correntes de movimento, de tensão e de força» (3). Do confronto desses «campos magnéticos» resultaria a coexistência, no mesmo texto e duplicando o sentido das categorias coexistentes de macabro e festivo, místico e sensual, sinceridade e afetação, mortificação e arreatamento. Ainda segundo Bebiano, do movimento constante («correntes de movimento, de tensão e de força») resul-

Referi no início a exteriorização de um Deus interiorizado e o desejo do absoluto inalcançável como marcas essenciais da religiosidade barroca. Na demanda do absoluto inscreve-se a transformação do real em ilusório e vice-versa, ou, melhor dito talvez, a hiperbolizada indistinção entre ambos. Isto se observa nos relatos de êxtases místicos de freiras, transcritos pelos padres seus confessores, que descreviam visões celestiais feitas de elementos humanos. Se é certo que aqueles transportes representam a ponta extrema de um esforço desesperado para se atingir a grandeza espiritual pela renúncia aos bens do mundo, não deixam por isso de sublinhar as relações entre os tranSES da alma e os do corpo — em particular se tivermos em mente a imagem emblemática de *Santa Teresa* de Bernini (tornada, como diz Aguiar e Silva, «lugar-comum dos estudos sobre o Barroco» [450]), penetrada por um raio de amor divino, em arroubo místico eivado de comprazimento erótico.

A concluir em nota humorística, um brevíssimo epigrama do poeta Tomás de Noronha dirigido a «hua beata q andava cõ hu frade», o qual poderia, caraturalmente, ter servido de epígrafe às minhas considerações sobre elusivas portas estanques entre cristianismo e erotismo na arte barroca:

Q importa o cuidado vosso
De fechar todos os dias
A porta às Avé-Marias
Se a abris ao Padre-nosso?¹⁴⁷

taria também a incapacidade de captação das essências e a compensação disso no culto das aparências — donde a «sedução sensória» e o «impulso vital» a que se refere Aguiar e Silva. Porém, na opinião de Bebiano não é isto produto de uma ética puramente hedonista nem de uma vontade naufragada; corresponde a objetivos bem definidos por parte do poder instituído, a Igreja e o Estado, ficando a sobrevalorização do espetacular a dever-se ao desejo de comover espiritual e politicamente. Por outras palavras, se o «hedonismo existencial» predomina não é por se sobrepor às motivações repressivas do sistema, é antes para servi-las. Toda a argumentação do autor se constrói sobre a ideia de uma alegada utilização durante a época barroca das emoções humanas mais profundas no sentido da consolidação do poder das classes hegemónicas. Das citadas afirmações de V. M. Aguiar e Silva e de Rui Bebiano, o que importa sobretudo assinalar neste particular contexto são as relações de coexistência, contiguidade e/ou interpenetrabilidade de pecado e penitência na mundividência barroca.

¹⁴⁷ Tomás de Noronha (outras vezes citado neste ensaio) constitui um bom exemplo dos cultores da sátira em verso, cujos temas — formalismo gongórico, decadência da nobreza, clausura monástica e hipocrisia beata, entre outros — frequentemente ilustrados por alusões mais ou menos obscenas, denunciavam muitas das contradições da fachada barroca.

«Aparição» da arte como transcendência em Vergílio Ferreira

A perplexidade e, em último grau, o medo, causados pela certeza de que se vive para morrer, em especial quando desacompanhados de convicções religiosas sobre uma segunda existência, extra-terrena, são emoções que passam boa parte da obra do escritor Vergílio Ferreira. *Aparição* é um dos romances deste autor onde essa temática é fulcral. A proposta de leitura que se segue pretende dar conta do que, alegadamente, o texto sugere como eventual resposta para essa generalizada perplexidade, isto é, para os sentimentos humanos de ansiedade e frustração perante uma vida destinada à morte definitiva.

Sendo inegáveis os nexos possíveis entre a Literatura e outras artes, incluindo a chamada sétima, e tendo em conta o reconhecido pendor filosófico tanto de Vergílio Ferreira quanto de Woody Allen, não será talvez descabido começar por citar este último (numa entrevista obtida em Portugal nos finais de 2004):

Nada tem sentido. Vivemos a nossa vida, morremos e, depois, nada restará [...]. Havia uma frase num filme meu [...] acho que era em *As faces de Harry*, que dizia: «Toda a gente sabe a mesma verdade sobre a vida; e as nossas vidas consistem em escolher maneiras diferentes de distorcermos essa verdade.» É isso [...] cada um distorce esse saber à sua maneira: há quem se torne religioso [...] há quem queira ficar famoso, há quem pense levar a sua vida só com sensualidade e prazer, outros que só procuram o poder político... Mas, no fundo, todos os comboios vão dar ao mesmo sítio [...]. É muito importante continuarmos a enganar-nos a nós próprios. Temos as nossas estratégias [...]. Qualquer coisa que nos impeça de pensarmos em que situação estamos metidos. E inventamos problemas [...] coisas muito dolorosas para nós mas que, afinal, não são comparáveis ao verdadeiro terror com que toda a gente lida ao longo das suas vidas. (Allen 107)

Woody Allen apregoa a angústia da solidão final num universo despovoado de deuses, um universo, como dizia Vergílio na sua *Carta ao futuro*, «reduzido à incrível escala humana» (1981b 50). Descrentes um e outro da transcendência divina, cada qual exhibe na arte que cria o seu modo particular de lidar

com o paradoxo, ou o «terror», de se viver para morrer. Porém, ambos parecem partilhar do sentimento expresso por Julian Barnes na frase que abre *Nothing to Be Frightened of*: «Não acredito em Deus mas sinto a Sua falta.» Woody Allen julga «trágico» o «guião das nossas vidas» (Allen 107), por ele qualificadas de aleatórias e sem sentido, enquanto para Vergílio Ferreira a existência humana constitui, nas suas próprias palavras em *Um escritor apresenta-se*, «um valor desconcertante pelo contraste entre o prodígio que é e a sua nula significação» (1981a 111). Os dois coincidem na consciência de um certo problema metafísico, mas logo divergem nos meios de confrontá-lo: onde Woody Allen aponta a tragicidade da vida e as múltiplas estratégias de alienação humana face à inevitabilidade do fim, Vergílio Ferreira acentua a dimensão prodigiosa da nossa existência e preconiza o enfrentamento do conflito entre a «nula significação» e o «prodígio», até ao desgaste, e do desgaste à aceitação (*ibid.*). Pode dizer-se que boa parte da sua obra se concentra na busca de uma «filosofia da vida» que conduza à «mútua integração destes contrários» (*ibid.*) ou, melhor dito, à reconciliação entre o milagre de se estar vivo e a inescapabilidade da morte. Esse é o foco das vertentes ficcional e ensaística da sua escrita, que, aliás, perfeitamente se combinam, na medida em que os ensaios expõem ideias que os romances encarnam. O ato de «encarnar» é, de resto, enunciado pelo próprio autor em *Um escritor apresenta-se* quando afirma: «A filosofia no romance é uma encarnação. As ideias em arte têm sangue. [...] Na filosofia teoriza-se, no romance vive-se» (*ibid.*: 112).

Ainda segundo o escritor, *Aparição*, como exemplo da transformação de ideias em modelos existenciais pretendeu traduzir a necessidade da «reconquista de uma harmonia do homem com a vida, depois de conhecidos, iluminados os limites da nossa condição» (*ibid.*: 224). Ou seja, busca-se nesse romance, como declara Alberto Soares — narrador autodiegético e mito ou alter-ego do autor implícito —, «justificar a vida em face da inverosimilhança da morte» (Ferreira 1980, 43). Em torno deste narrador move-se um grupo de personagens que, «objectivadas pela subjectividade egóide e centralizadora de Alberto Soares» (Fialho, 54), não passam em última análise de «uma espécie de cristalização das várias possibilidades que o narrador teria de encarar o problema do Ser e da Morte e do Ser e do Nada» (Fialho, 54). Trata-se, com efeito, de cristalizações de paradigmas, meras encarnações de posturas existenciais

perante a vida e a morte. Lembre-se a afirmação do próprio Vergílio Ferreira: «As ideias em arte têm sangue», sendo de algum modo antropomorfizadas. Lembre-se também Kendal Walton quando assevera que se nós não promovemos a ficção à realidade fazemos o inverso, para assim podermos empatizar com os nossos semelhantes e entendê-los melhor. Recorde-se, por fim, James Wood e o seu comentário dirigido aos escritores que se quedam na ficcionalidade das suas personagens: «I know that they are only fictional — you keep on suggesting this. But I can only *know* them by treating them as real» (Wood: 68; itálico meu).

Quanto às personagens de *Aparição*, todas elas conhecem, à sua maneira, o que o protagonista de *As faces de Harry*, citado por Woody Allen, classifica de a «verdade sobre a vida» (Allen 107) e, como ele diria também, todas encontram as suas próprias estratégias de «distorcer» essa verdade. Mas as opções que tomam vão sendo sucessivamente rejeitadas por Alberto Soares: desde a escolha — personificada por Alfredo e pelo Dr. Moura — de simplesmente ignorar a questão, até ao regresso aos deuses perdidos que Ana representa, passando pelo materialismo implicitamente marxista de Chico, pelas tendências auto e hetero-destrutivas de Sofia e Carolino, e ainda pela suposta imortalidade de Tomás, alcançada através da frutificação da terra e da gestação de multiplicados filhos.

Ecoando o pensamento de Vergílio Ferreira e antecipando o de Woody Allen, o narrador de *Aparição* sabe que «riqueza ou miséria, ciência, glória, vexame e a política, e até a arte para tantos artistas» mais não são do que «modos de esquecer ou de não saber ainda o pequeno problema fundamental» (Ferreira 1980, 43). Por isso ele se engaja inteiramente na busca da «verdade primitiva» de si mesmo, «verdade não contaminada ainda da indiferença» (*ibid.*). Por isso persistirá, tal como o seu próprio criador, na sua busca sisífica duma espécie de transcendência dentro dos limites da imanência humana.

Logo no terceiro capítulo da narrativa, Ana cita alguns versos de Alberto Soares que a intrigam:

Do sangue nascem os deuses
que as religiões assassinam,
Ao sangue os deuses regressam e só aí são eternos. (34)

A exemplo de Ana, também o leitor aguardará o esclarecimento do enigma assim enunciado. Todavia, só uma leitura integral e retrospectiva do romance poderá talvez proporcionar alguma sorte de entendimento.

Ajudará conhecer-se certas coordenadas ideológicas em que se move o autor empírico que, mais claramente, se exprime assim: «Se Deus nasceu em resposta ao «espanto» de estarmos vivos [...] é no regresso ao começo que o problema de Deus se situa» (Ferreira 1981.^a, 119). Isto é, se os seres humanos inventaram deuses para explicarem a própria existência, necessário se torna que tomem disso consciência para poderem realizar o que, voltando a *Aparição*, Alberto Soares define como «o sonho invencível — lúcido ou ignorado» «de uma condição de Deus» para a «condição do homem» (Ferreira 1980, 240). Desse ponto de vista, os deuses criados pelos humanos seriam, figurativamente falando, os próprios seres humanos — «deuses regressados ao sangue». Não que Alberto venha a realizar tal sonho. A sua permanente indagação sobre como atingir esse fim atravessa, porém, toda a narrativa. Aliás, já no epílogo, Alberto irá declarar ainda os limites do seu conhecimento e dos passos já percorridos para alcançar a meta não atingida: «o que sei é que a morte não deve ter razão contra a vida, nem os deuses voltar a tê-la contra os homens, o que sei é que esta evidência inicial nos espera no fim de todas as conquistas para que o ciclo se feche — o ciclo, a viagem mais perfeita. *Não me pergunteis como consegui-lo, não me pergunteis*» (247; itálico meu).

Repita-se que nem o desespero/paixão de Sofia e Carolino, nem a serenidade de Tomás, nem qualquer das soluções existenciais mediando entre esses extremos podem, da perspectiva de Alberto (implícita, mas insistentemente comunicada ao leitor), «adequar a vida (que é um pleno de ser, um absoluto, uma positividade necessária) com a morte (que é uma nulidade integral, uma pura ausência, um nada-nada)» (*ibid.* 99). A verdade é que, ainda segundo este narador¹⁴⁸, nenhuma dessas personagens foi capaz de harmonizar o que a ausência de Deus desarmonizou.

¹⁴⁸ Sobre este narrador veja-se, por exemplo, a teorização de António Sérgio Mendonça (1982), que estabelece uma distinção entre duas funções — a de narrador-personagem-dos-eventos e a de «narrador fictício» -, ambas desempenhadas por Alberto Soares. Enquanto «narrador fictício», Alberto Soares «assume o lugar do texto filosófico» (44) na sua reflexão. Por outro lado, «se a fabulação dos eventos gira em torno do narrador-personagem-dos-

Alberto, por seu turno, terá porventura achado uma forma de reorganizar a finitude da existência humana quando afirma: «a vida do homem é cada instante — eternidade onde tudo se reabsorve, que não cresce nem envelhece — centro de irradiação para o sem-fim de outrora e de amanhã» (*ibid.* 250). Será por via dessa eternização ou presentificação dos instantes que o narrador de *Aparição* circula tão livremente num tempo sem fronteiras, onde as memórias da infância e da idade madura constantemente se entrecruzam. Mas, mais significativo ainda, será o facto de aparentemente decorrer de um tal conceito de eternidade a possibilidade humana de se atingir — em determinados momentos ditos de «evidência», «aparição», «comunhão» ou «encontro fulgurante» — uma espécie de plenitude que, em qualquer visão religiosa do mundo, só a Deus se atribui.

Uma única personagem, de entre as várias que compõem o círculo de Alberto, gera alguns desses momentos «centro[s] de irradiação para o sem-fim de outrora e de amanhã» (*ibid.* 250). Trata-se de Cristina, cuja trajetória existencial brevíssima, tanto no espaço do texto quanto na história narrada, se pode ler como reflexo ou metáfora do conceito de «aparição» anunciado no título do romance. Tem sete anos apenas quando Alberto e o leitor travam com ela conhecimento, e terá ainda essa idade quando um acidente fatal a vitima. Surge sem preâmbulo na narrativa: «E eis que chega a tua hora, Cristina [...] tu não és de parte alguma, de tempo algum, Cristina. Súbita aparição» (*ibid.* 35). Depois, o narrador ouve-a tocar piano e pronuncia-se em tom de exaltação profética:

E então eu vi, eu vi abrir-se à nossa frente o dom da revelação. Que eram, pois, todas as nossas conversas [...] diante daquela evidência? Tudo o que era verdadeiro e inextinguível, tudo quanto se realizava em grandeza e plenitude, tudo quanto era pureza e interrogação, perfeito e sem excesso, começava e acabava ali, entre as mãos indefesas de uma criança. (35-36).

-eventos, este é expressão da reflexão do narrador fictício, e a solução da narrativa sofrerá as mesmas limitações que esta reflexão apresentar» (46).

O leitor atento poderá facilmente associar este momento àquele em que o narrador, pouco antes, estabelecera a sua própria definição de arte: «uma comunhão com a evidência, uma reencarnação na verdade de origens» (*ibid.* 32). Na música de Cristina, Alberto vê «a passagem do mistério», algo que transcende a pianista e lhe permite «erguer o mundo nas mãos» (*ibid.* 36). São recorrentes as passagens onde esta criança e a arte que as suas mãos executam são assim referidas, numa linguagem que apetece classificar de mística. E também neste aspeto o narrador de *Aparição* se faz porta-voz do autor, que cito de novo: «A forma mais eficaz de abordar o mistério do Ser é a obra de Arte» (Ferreira 1962, 40), ou ainda:

Arte para mim é a raiz do conhecer. Pela criação do objecto estético ela dá ao homem a possibilidade de ser o criador, o senhor do seu destino, digamos em termos religiosos: o grande concorrente de Deus [...] a obra de arte é a coroação do homem finalmente centro, base, finalidade de si mesmo. (Ferreira 1981.^a, 129)

A analogia suscetível de estabelecer-se entre transcendência divina e uma outra forma de transcendência, obtida por intermédio da arte (embora mantida nos limites da imanência humana), é sugerida, por exemplo, naquela passagem da narrativa onde Ana, tendo recuperado a sua fé cristã, evoca a arte de Cristina atribuindo-lhe o poder de reacordar nela a crença religiosa: « — Sei-o, porque foi a *sua* linguagem que eu achei para me exprimir a mim mesma, para me certificar a mim mesma» (Ferreira 1980, 208; *italico meu*).

Como a música, a literatura igualmente inspira em Alberto Soares momentos ditos de «alarme». Repetidamente se estabelece um nexos fundamental entre essas duas formas de arte, bem como entre elas e um certo «rasto divino» reconduzido à dimensão humana. Casos paradigmáticos vêm a ser tanto o poema camoniano «Sôbolos Rios» quanto a música de Cristina, associados na memória de Alberto enquanto objetos estéticos e «avisos surdos» que de forma idêntica lhe «abalam» as «raízes do ser» (*ibid.* 108). Aliás, tal como Cristina tocando piano, também Alberto produz arte, através da palavra escrita: «o que me excita a escrever é o desejo [...] de perseguir o alarme [...] recuperá-lo pela evidência da arte. Escrevo para ser, escrevo para segurar nas minhas mãos inábeis o que fulgurou e morreu» (*ibid.* 179). Mais uma vez estas palavras

são eco de outras, semelhantes, do próprio Vergílio Ferreira autodefinindo-se: «escrevo para estar vivo» (Ferreira 1981.^a, 225) ou para «reabsorver (hoje, amanhã, um dia) em plenitude o que se transpôs outrora a uma dimensão divina» (*ibid.* 224).

Ao contrário de Woody Allen, ou de Julian Barnes, que tão eloquentemente expõem a sua própria forma de tanatofobia, Vergílio Ferreira e o seu avatar Alberto Soares rejeitam a contemplação passiva da contingência humana e da sua dimensão trágica. Embora admitindo plenamente essa contingência, insistem em atribuir-lhe um sentido, conferindo-lhe uma transitória dimensão de absoluto. Por isso Alberto declara, convicto, ter conseguido «ver, em instantes de fulgor, o que [lhe] era, o que [lhe] cumpria [...]». E ver é já conquistar, possuir» (*ibid.* 247). No epílogo da sua história reitera a noção de que, se por enquanto não é possível erigir a «Cidade do Homem» (metáfora do humanismo integral que ele não chega a alcançar), «o terreno é este» (*ibid.* 248). E acrescenta: «Não será tempo ainda de construir a minha cidade. Mas é já tempo de saber que se deve construir...» (247-48). E não será decerto por acaso que precisamente se escolhe o fecho da narrativa como lugar privilegiado para se lançar a sugestão certa: «Talvez a tua música, Cristina, ajude a mover as pedras; como certa lira de outrora...» (*ibid.*). A alusão mitológica a Anfião, o filho de Zeus tornado rei de Tebas graças à música que pôde arrastar as pedras necessárias à reconstrução duma cidade destruída, parece claramente apontar-nos a arte como meio de se atingir uma forma de transcendência, mesmo se provisória ou circunscrita a meros instantes de fulgor.

(Página deixada propositadamente em branco)

Germano Almeida e o filtro dos afetos na transfiguração do real em *A ilha fantástica*

Na sua introdução aos contos inter-ligados que perfazem *A ilha fantástica*, é o próprio escritor quem desde logo levanta dúvidas sobre a verdade que poderão conter: «Digo que estas estórias são verídicas, mas é bem natural que a Boa Vista que flutuava nas fantasmagóricas florestas de Angola fosse apenas a invenção de um ilhéu perdido num mundo sem limites» (9-10).¹⁴⁹ Superficialíssima análise das linhas isotópicas fundamentais desta tirada (como há poucas décadas era costume fazer-se) de imediato havia de revelar a predominância da fantasia — presente, nomeadamente, nos campos semânticos de *flutuava, fantasmagóricas, invenção, perdido, sem limites* — sobre a realidade, denotada em «digo que estas estórias são verídicas». Além disso, a mesma

¹⁴⁹ No que concerne a questão do subjetivismo, considerada pelo próprio Germano Almeida relativamente a *A ilha fantástica*, veja-se alguns depoimentos do autor:

«As histórias que conto no livro *A ilha fantástica* eram histórias que conheci desde miúdo» (website Sobre/On Germano Almeida).

À pergunta «essa sociedade caboverdiana que descreve nos seus livros é a verdadeira sociedade destas ilhas ou tem muito da sua imaginação?», responde ele: «É como eu vejo e caricaturó a sociedade caboverdiana. Tenho consciência de que quando escrevo sobre a Boa Vista o meu olhar é particular [...] Sou um homem da Boa Vista e, então, o carinho que eu tenho pela minha ilha é completamente diferente [...] na Boa Vista sou filho de dentro e sinto-me filho de dentro» (*ibidem*).

Noutra entrevista declara ainda: «Com *A ilha fantástica* pensei, de facto, num tributo à minha terra [...] *A ilha fantástica* nasc[eu] da minha terra, por contraposição ao verde da floresta. [...] tenho consciência de que quando escrevo sobre a Boa Vista lido com determinadas emoções» (*ibidem*).

*Todas as citações do livro são da edição referida na bibliografia.

«nota de autor» onde essa declaração figura claramente destaca a dimensão invencional da obra, ao chamar a nossa atenção para as distâncias geográfica e cronológica que separam o ato de narrar do objeto narrado. Segundo Germano Almeida, o propósito inicial terá sido «reinventar a tranquila paz da [...] infância no angustiado silêncio daquela imensidão desconhecida e hostil» (9), que era a Angola para onde, já adulto, se vira temporariamente deslocado. Fora afinal aí que, como igualmente afirma, «sonhara» a Boa Vista, «porque até lá nunca tinha pensado a [sua] terra e descobri-la assim no imenso verde de Angola era um verdadeiro encantamento pessoal» (9). Assim sendo, *A ilha fantástica* projeta uma nostalgia duplicada no tempo e no espaço, a da infância e a da ilha natal, ambas evocadas a partir do continente africano. Por isso também, o autor chegou a hesitar sobre a publicação de histórias cujo valor, em sua opinião, era «demasiado subjectivo para interessar a outras pessoas» (9). Não faltam pois ao leitor, que embarca em viagem imaginária à ilha assim anunciada, avisos mais ou menos conspícuos, tanto sobre a sua inconfiável veracidade quanto sobre o investimento afetivo que lhe atribuiu o seu reinventor. Aliás, se mais não houvesse, já o título da obra realçava a componente ficcional desta Boa Vista, bem como o seu poder de deslumbramento ou, se quisermos, de «encantamento pessoal» — significados contidos no epíteto *fantástica*, de valoração inegavelmente positiva.

Será então porventura necessário que o leitor à partida se atenha à sentença de João Ubaldo Ribeiro, para quem alegadamente «o segredo da verdade é o seguinte: não existem factos, só existem histórias».¹⁵⁰ Parece ao menos ser esse o segredo de *A ilha fantástica* onde as histórias vão decorrendo umas das outras, como se entre elas se gerassem e, por outro lado, nos vão de tal modo familiarizando com um certo espaço físico, social e psicológico que, a páginas tantas, nos tornamos capazes de o imaginar, de o reconhecer e, possivelmente, de com ele nos identificarmos, integrando essa experiência de representação ficcional no nosso próprio reportório de experiências do universo empírico.¹⁵¹

¹⁵⁰ É essa a epígrafe de *Viva o Povo Brasileiro* de João Ubaldo Ribeiro, citada por Russell Hamilton (316).

¹⁵¹ Passamos portanto pelo processo que Kendall L. Walton descreve nos seguintes termos: «Ficções, ao contrário de objetos de outras atitudes intensionais [sic], são desta forma

Passemos então a observar o modo como acedemos à realidade imaginada desta narrativa ou, por outras palavras, analisemos as principais estratégias narrativas de provável eficácia na sedução e no envolvimento afetivo do leitor. Porque, de facto, quando nos embrenhamos no texto acabamos facilmente por suspender a nossa descrença relativamente aos casos mais bizarros — ou por nós sentidos como tal — , assim como nos predispomos a rir ou a sofrer com os seus protagonistas. Isso apesar do afastamento deliberado da ilusão mimética, implícito na referida «nota de autor» e, sobretudo, manifestado na intrusiva presença de um narrador que expõe o artefacto exibindo os seus modos de contar a par das suas próprias emoções.

Repare-se, antes de mais, na ausência de um enredo único, de uma estrutura fechada e de linearidade cronológica na sintaxe narrativa. O livro organiza-se como um jogo de caixas chinesas, cada estória contendo várias, produzindo um efeito ora de círculos concêntricos ora de contiguidade cumulativa. Obedecendo a uma lógica interna bem mais comum no discurso oral do que na escrita, o narrador segue à letra a fórmula que, a certa altura, ele mesmo descreve com precisão: «palavra puxa palavra, uma estória logo traz outra arrasada, fico aqui nesse vai não vai» (71).¹⁵² Ele segue, pois, o fluxo da memória, livremente seleccionando e associando personagens, factos e eventos, além de com frequência se interromper para acrescentar detalhes, esclarecimentos, e vários outros casos que entretanto lhe vão ocorrendo.

Um tal formato, potencializando a ilimitada adição de estórias, proporciona a circulação livre do narrador entre os mais variados aspetos da vida da comunidade boavistense, nunca se sujeitando a constrangimentos estruturais nem temáticos. Mais ainda, esse formato permite-lhe construir uma perfeita aparência de espontaneidade que encoraja o leitor a assumir-se como ouvinte curioso e atento, pronto a deixar-se enredar num emaranhado de sucessos. Se

pensadas como se existissem. Temos uma forte tendência para vê-las como parte da nossa realidade, apesar de termos conhecimento de que não o são [...] Nós não promovemos as ficções ao nível da realidade, mas descemos ao nível da ficção quando “partilhamos” mundos com personagens fictícias» (Walton 21).

¹⁵² Note-se que este parêntesis metaficcional se refere justamente a um dos momentos em que o narrador demora dez páginas para retomar o fio inicial da narrativa, neste caso a estória de Mari Bijóme e Tifulinho, interrompida por uma longa explicação dos rituais de namoro da época, seguida de memórias da escola primária e da professora D. Odília.

tivermos em conta a analogia entre este narrador e os antigos contadores de estórias da tradição oral, cujo público ao vivo nós, os leitores, imitamos, poderia até dizer-se que neste caso os atos de ler e narrar largamente contribuem para a chamada «ilusão de real».

N'A *ilha fantástica* multiplicam-se de resto os fatores de cumplicidade entre narrador, leitor e universo narrado. A sofisticada manipulação do ponto de vista, por exemplo, constitui outro processo de extraordinária eficácia. Assinale-se novamente que desde o início se instaura a configuração autobiográfica, colocando-se o narrador na perspectiva do adulto que evoca a ilha e as suas vivências de infância. O leitor, contagiado pela atmosfera memorialista que se vai adensando, automaticamente se envolve neste exercício evocativo, inclusive pelas possíveis lembranças do seu próprio passado. Quando se pensa na obra no seu conjunto, em leitura retrospectiva, predomina a percepção de momentos felizes ou de emoções geralmente positivas. Resulta isso da centralidade conferida ao ponto de vista otimista e inocente de quem estreia a vida e se abre ao mundo antes de sobre ele exercer poder judicativo tendencialmente negativo. A atitude definidora de tal perspectiva é a de quem afirma: «quando recordo os dias da minha infância o que mais vejo são festas» (39). Ou a de quem declara que «nunca se sabia o que é que proporcionava uma melhor festa, se uma morte ou se um casamento e muitos eram de opinião que não fosse a ausência do baile sem dúvida que a morte era a festa mais rija» (43).

É a partir de uma visão do mundo assim desprovida de tragicidade que precisamente os rituais de luto nos são apresentados muito mais como ocasiões propiciadoras do reforço dos laços comunitários do que como sofridas representações da morte. Vem a vizinhança toda, vem o grogue e, principalmente, vêm as estórias e memórias sob a forma da «guisa» lançada por carpiadeiras talentosas, como a Ti Campa, que não só abrem as válvulas da catarse coletiva como também conferem sentido à prévia vida do defunto e à atual existência do povo ali reunido.

Podemos também aparentemente responsabilizar o mesmo olhar pueril — ou o conhecimento restrito do mundo nele implicado — pelos relativo acriticismo e ligeireza de tom no tratamento de alguns tópicos mais controversos, como sejam, a crueldade com os animais, a violência sofrida às vezes pelas

crianças (incluindo o narrador) e por diversas personagens femininas. Quer dizer, mesmo quando entram em cena questões essenciais da existência em sociedade, como a inequidade das relações entre humanos e animais, crianças e adultos ou entre homens e mulheres, os aspetos mais contemplados parecem, no balanço final, ser os de sinal positivo, nomeadamente a solidariedade comunitária, em vez de (como em muitas das situações descritas seria naturalmente de esperar) se destacar a opressão claustrofóbica característica dos meios pequenos e isolados.

As personagens, em cujas vidas penetramos com surpreendente imediatividade, revelam as suas fraquezas sem inspirarem antagonismo, em boa parte porque o narrador, sem as poupar à exibição dos seus defeitos, não as acusa nem humilha. Particularmente relevante é o facto de jamais as ridicularizar, embora os seus comportamentos estejam indissolúvelmente ligados ao humor que atravessa o texto.

Lembre-se, a propósito, o papel fundamental desempenhado pelo humor na desdramatização da vida e das figuras que habitam *A ilha fantástica*. Ocasionalmente *self-deprecating* e, nalguns casos, tomando a forma da ironia ou da sátira, sempre que claramente associado ao enfoque restritivo da perspectiva infantil, o humor praticado é simples e direto, não raro escatológico, contribuindo largamente para o divertimento do leitor e para a sua adesão emocional ao universo narrado.

Importa, ainda assim, notar que o uso do ponto de vista da criança é nesta obra bem mais complexificado do que numa primeira abordagem possa parecer. A sempre presente dualidade do narrador adulto desdobrando-se no menino que foi manifesta-se em mais de uma maneira. Em certas instâncias adota-se uma visão *ex ipso facto*, refletindo a distância temporal relativa ao que é contado e, ao mesmo tempo, lembrando o leitor da impossibilidade de plenamente revelar o que se terá de facto passado, como acontece quando se declara: «nunca houve uma versão completa e definitiva do que efectivamente aconteceu naquela tarde» (188). Noutros momentos, mais raros, penetra-se a interioridade das personagens interpretando-se os respetivos desejos e emoções.

Quase a fechar a narrativa refere-se a tentativa frustrada de Tio Tone de «concentrar-se na leitura da sua Bíblia» (222), para obliterar da mente os

protestos de Lela, «sempre clamando pela revolta dos famintos contra os abusos do poder [...] gritando por aqueles [...] que sentados nos seus funcos choravam de uma fome que ninguém queria ver» (222). Observe-se a marca disfórica desta passagem num momento tão decisivo como é a conclusão de um livro. Na verdade, à medida que nos aproximamos do fim apercebemo-nos de como se adensa uma certa tristeza. Nos capítulos finais os episódios cómicos cedem gradualmente lugar às justificadas queixas do Lela, a única personagem que reclama — e mesmo ele só quando embriagado — contra a ordem instituída na ilha. Nas últimas linhas ainda está ele falando «sem parar as suas palavras atravessando as grades, chocando nas portas fechadas» (222-23). Por isso, tal como Tio Tone não consegue ignorá-lo, também o leitor é forçado a reconhecer a força da sua presença, não só neste momento mas, quando considerada retrospectivamente, ao longo de todo o texto, tanto mais que esta é a personagem a quem cabe fechar a narrativa e a quem igualmente coubera inaugurá-la.

O que eventualmente nos fará interrogarmo-nos sobre a suposta casualidade da sequência das várias estórias, à primeira vista contadas em ordem mais ou menos arbitrária, ou apenas obedecendo aos caprichos da memória e a espontâneas associações mentais. O modo narrativo de *A ilha fantástica* lembra o chamado *esprit en escalier* (espírito em escada), pela sua abrangência simultânea de tempos distintos.¹⁵³ Afinal, no começo do texto já o Lela era «um ancião meio cego e ensimesmado» (12), depois de ter sido «[n]outros tempos [...] um homem calmo e doce mas a quem bastavam dois copos para se transfigurar numa língua atroadora e temível» (11). E, também no início, o narrador declarava que, na mesma época em que essa língua podia a todo o momento tornar-se ameaçadora, já a ilha «nada tinha a ver com o que tinha sido antes da febre-amarela, [mas] a verdade é que eram ainda bons tempos» (15) — donde se infere que depois deles viria a decadência anunciada no final do livro. Pode argumentar-se que uma tal organização temporal não permite uma idealização absoluta ou ingénua, como a perspectiva puramente

¹⁵³ Em termos cronológicos, a imagem que me ocorre é precisamente a dos degraus duma escada, visto podermos contemplar simultânea ou alternativamente tanto o presente da história narrada quanto outros momentos que o precedem e/ou lhe sucedem.

infantil poderia proporcionar, embora igualmente em abono da verdade, se deva acrescentar que no capítulo derradeiro o narrador continua assumindo o ponto de vista da criança (vemo-lo, por exemplo, na escola sujeito ao «rigoroso interrogatório» do seu colega Di, que pretendia saber quem «já tinha visto o pai em cima da mãe a fazer má-criação» (200)). Não deixa, contudo, de ser tentador perceber nos segmentos finais do livro uma possível analogia com o *bildungsroman*. É que, embora o menino não tenha crescido em idade, a narrativa a que ele empresta a sua voz (mas que não se esgota nele), depois de se ter deleitado no relato dos jogos e leituras infantis, do despertar sexual e das aventuras na escola, parece agora bem mais preocupada com avaliar o contexto sociopolítico da Boa Vista em todas as suas implicações emocionais e éticas.

Daí que o tópico da morte surja nesta última sequência investido de um maior sentido do trágico, particularmente quando se conta o naufrágio onde perecem vários pescadores que, para alimentar as suas famílias, saíram para o mar em noite de temporal, obedecendo a uma ordem arbitrária do dono da fábrica Ultra. Talvez por isso outros temas, como o do poder colonial e suas ramificações, se revistam então de maior *gravitas*. Antes víramos a surpresa das crianças perante o enorme dístico colocado à entrada do cais aonde aportaria o presidente da república Francisco Craveiro Lopes, anunciando *Aqui é Portugal*:

novidade que aprendíamos pela primeira vez, porque não obstante a bandeira içada na Câmara todos os domingos e todas as lições de história de Portugal e da geografia do continente e as cantigas da Mocidade Portuguesa que cantávamos a plenos pulmões celebrando os valentes portugueses que no dia da Restauração nos tinham dado livre a nação, nunca nos tinha ocorrido que estávamos a estudar «terras nossas», pensávamos que saber de cor aquelas coisas era apenas condição necessária para se fazer a 4.^a classe. (94)

Agora, porém, este tipo de absurdo é ilustrado menos anedótica e mais dolorosamente com exemplos dos abusos da Ultra e, sobretudo, da tirania do sr. Coralido, o odiado administrador trazido de fora e imposto ao povo da Boa Vista. O destaque cabe menos aos «heróis» que lhe fizeram frente, como o Filipe mandando-o «bardamerda», ou a Pepa ameaçando despejar-lhe

em cima uma lata de *pupu*. São neste momento as vítimas quem acede ao primeiro plano, representadas nos pescadores mortos, no homem faminto a receber palmatoadas públicas por roubar dois cocos, e no Lela, espancado pelo próprio Coralido, clamando através das grades contra a miséria, a corrupção e a injustiça.

Mas no contexto da presente análise importa especificamente realçar a profunda empatia do narrador com o microcosmo da Ilha, sejam quais forem o ponto de vista e o modo de focalização adotados. Aliás, mesmo a forma tão natural, tão sem costuras à vista, de incorporar no tecido narrativo questões inerentes ao contexto político,¹⁵⁴ parece na perfeição sintonizada com a ausência de dissonância entre narrador e universo narrado. Já a outro nível de correspondência entre linhas temáticas e forma do discurso narrativo, a mesma nota de consonância emotiva se torna óbvia no modo como a voz central se dilui em quase todas as restantes. O uso recorrente do discurso indireto livre reduz ao mínimo «o hiato entre o narrador e a figura» (Cohn: 112), constituindo uma técnica que põe em evidência a identificação do narrador com as personagens¹⁵⁵ — identificação essa potencialmente extensível ao leitor. Outra forma de a acentuar é a escolha de uma linguagem bem representativa do seu discurso característico; multiplicam-se as expressões do crioulo, generaliza-se a sintaxe típica da oralidade e, mais relevantemente ainda, mesmo quando o sujeito do discurso é o narrador de terceira pessoa, a fala deste narrador deixa-se claramente contaminar pela dos Boavistenses.

Chega-se ao fim com vontade de dar razão a João Ubaldo Ribeiro sobre o suposto «segredo da verdade». Afinal, mesmo descontando a componente metafórica da afirmação da supremacia das estórias sobre os factos, temos de

¹⁵⁴ A propósito dessa forma de integração aparentemente acidental no universo ficcional da Boa Vista, veja-se a seguinte afirmação sobre outra obra de Germano Almeida, *O mar da Lajinha*, a meu ver inteiramente aplicável a *A ilha fantástica*: «O uso casual do contexto político, em vez do mais convencional enquadramento da história numa política colonial ou pós-colonial, que frequentemente prejudica a escrita africana, reflete uma sofisticada sensibilidade literária» (Silva).

¹⁵⁵ Dorrit Cohn, que prefere *narrated monologue* (monólogo narrado) a *free indirect style* (discurso indireto livre), insiste precisamente nesse ponto: «o efeito do monólogo narrado é precisamente reduzir ao menor grau possível o hiato entre o narrador e a figura, existente em toda a narrativa de terceira pessoa [...] E é a sua *identificação* — não a sua *identidade* — com a mentalidade das personagens que é supremamente realçada por esta técnica» (Cohn 112).

reconhecer que só acedemos a eles contando-os, duma maneira ou doutra. Talvez a própria vida não seja mais do que uma história incipiente ou, parafraseando Ricoeur, um conjunto de ações em busca da sua própria narrativa, com todas as inevitáveis intervenções da fantasia na seleção e combinação dos dados da experiência.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Ricoeur argumenta que a vida humana tem, por inerência, uma dimensão narrativa, na medida em que para lhe conferirmos sentido sempre selecionamos, alteramos e/ou antecipamos os eventos que a compõem (Ricoeur. *Life: A Story in Search of a Narrator*).

A redenção pela palavra em *Terra sonâmbula* de Mia Couto

*Uma das coisas que eu acho mais trágicas neste processo todo de guerras consecutivas é que deixámos de ter amizade com o futuro. Não confiamos muito nele. Eu sou um pessimista com esperança.*¹⁵⁷

— Mia Couto

Terra sonâmbula é um romance feito de costuradas estórias que em inesgotável caudal se entrecruzam, multiplicam e reciprocamente nutrem. Os seus protagonistas são também contadores e «ouvidor[es]» (102)¹⁵⁸ de narrativas várias, que não se organizam segundo uma estrutura linear nem se conformam a simples relações de causalidade, antes surgem espontaneamente como brotando do mero desejo de contar. No seu todo, representa figurativamente os múltiplos sofrimentos dum país em Guerra. Mas não se fica por aí. Tudo quanto conta, evoca e convoca lugares de dor, é verdade, mas, por outro lado, sugere também formas de salvação. O que fundamentalmente se pretende demonstrar através da análise subsequente é como este romance, sem nunca perder de vista o presente trágico dos habitantes duma terra dilacerada pela violência, se empenha em comunicar uma mensagem de esperança no futuro. Nele, nada é simplesmente o que parece ser porque tudo pode ser encarado como gerador de novas possibilidades. Assim, defendo o argumento de que o discurso desta narrativa é construído em função duma postura que pode ser definida, à semelhança da auto-caraterização do próprio Mia Couto, como «pessimista com esperança». Tal atitude concretiza-se na insistência no poder da imaginação e do sonho na recriação da existência, mas também na própria sintaxe do discurso narrativo e nas estruturas retóricas que ele mobiliza, sempre acrescentando e multiplicando sentidos. À comunicação humana através de linguagem verbal, oral ou escrita, atribui-se uma função redentora da vida. A palavra, lida como a dos cadernos de Kindzu, ou escutada com paciência, agrado ou avidez, é desde o início investida do poder mágico de transformar

¹⁵⁷ Cf. entrevista concedida por Mia Couto ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias* de 17 de Agosto de 1994.

¹⁵⁸ Todas as citações do romance remetem para a edição indicada na bibliografia.

o quotidiano impregnando-o de fantasia e novidade: «[...] cada vez que lê os cadernos de Kindzu. No dia seguinte à leitura, seus olhos desembocam em outras visões» (109).

A dimensão imaginativa e visionária é realçada pela frequente intromissão de sonhos, que assumem primordial relevância no texto. O «primeiro caderno de Kindzu» (dos onze encontrados junto do seu cadáver por Tuahir e Muidinga, as duas personagens cuja viagem é contada paralelamente à narrativa de primeira pessoa do périplo de Kindzu), reportando-se à sua infância, evoca o pai (Taímo) que «sofria de sonhos, saía pela noite de olhos transabertos [...] e assim recebia notícia do futuro por via dos antepassados» (16). Os sonhos, as visões e os delírios atravessam todos os capítulos do romance, cujo fechamento ocorre, precisamente, sob a forma de sonho profético. E a par dessa componente onírica, estão as narrativas várias de casos, ora supostamente acontecidos ora puramente imaginados, sempre modificadores do universo em que se movem as personagens; quando Taímo chamava os filhos a escutar seus «imprevistos improvisos, as estórias dele faziam [aquele] lugarzinho crescer até ficar maior que o mundo» (16).

Estamos perante uma obra que, já pela sua estrutura narrativa, mimetizando a tradição africana dos contadores de histórias, já pela criouliização da sua linguagem, plasticizada para melhor traduzir uma particular visão do mundo, já pela sua temática, facilmente trai o contexto cultural que a enforma. A propósito da escrita de Mia Couto diz João Soares que «a sua prosa, impregnada de uma grande limpidez poética, constitui uma pesquisa arqueológica no sentido de dar a conhecer um tempo que teima em sobreviver» (*JL*, 11 de Fevereiro de 1992) ou, mais ainda, diríamos nós, no sentido de desempenhar um papel na sobrevivência desse tempo.

Constituem tema deste estudo algumas das estratégias narrativas e retóricas utilizadas no romance *Terra sonâmbula*, em cuja polissemia nos parece possível identificar o pessimismo esperançoso do seu autor. Dessa postura do escritor faz também parte, acrescente-se, a sua tentativa incessante de recriação da cosmogonia africana num mundo onde se intensifica o choque entre o sagrado e o profano, ou onde uma ancestral tradição de apropriação do real por via mítica se acha ameaçada por, entre outros fatores, um «processo de guerras sucessivas», com seus corolários de corrupção e indizíveis sofri-

mentos. Num presente em apocalíptica decomposição insere-se — é a tese aqui defendida — a esperança no futuro, subtilmente entretecida em todos os fios da narração, já que a onnipresença das «costuradas estórias» por si só representa a reinvenção de uma realidade, que seria potencialmente letal se desprovida de alternativas imaginadas.¹⁵⁹

Quando Kindzu pediu ao indiano Surendra: «Me explique por que razão você quer que eu acredite em coisa que não vi», a resposta do amigo não se fez esperar: «Porque não quero que sofra» (28). Já adulto, Kindzu compreende o poder salvífico da imaginação: «Precisava salvar Farida porque ela me salvava da miséria de existir pouco. Havia, por fim, um alguém que não estava metido no mesmo lodo em que todos chafundávamos, alguém que mantinha a esperança, louca que fosse. Farida, ao menos, tinha uma ilha com um inviável farol, um barco que viria de lá onde habitam os anjonautas» (14).¹⁶⁰

No tempo em que a guerra ia chegando cada vez mais perto da aldeia de Kindzu e «seu veneno circulava agora em todos os rios da [...] alma», ele sabia que havia perdido o poder da efabulação ou a capacidade de ver para lá do medo e a dor: «de noite não sonhávamos. O sonho é o olho da vida. *Nós estávamos cegos*» (17; itálico meu). Repare-se no uso deliberado do plural. É que a importância do sonho não se restringe ao indivíduo, ganha ressonância coletiva, destina-se a ser verbalizada, isto é, partilhada com outros através da palavra investida dos poderes de renomeação do mundo e de estabelecimento de laços de solidariedade comunitária. Também a palavra escrita, tida pelos parentes de Kindzu como «saberes, feitiçarias dos brancos», é ainda assim aceite e desejada: «Falar bem, escrever muito bem e, sobretudo, contar ainda melhor. Eu devia receber esses expedientes para um bom futuro» (23). Por isso, o filho do velho Taímo, com a ajuda do pastor Afonso, seu mestre

¹⁵⁹ Como afirmava T. S. Eliot no primeiro poema («Burnt Norton») de *Four Quartets*, «o género humano não suporta muita realidade» («humankind cannot bear much reality»). Decerto por isso dispõem as criaturas humanas da linguagem e da sua função poética que lhes permitem toda a sorte de ficções capazes de minorar, e às vezes redimir, a tragédia da vida.

¹⁶⁰ O poder de salvar da «miséria de existir pouco», atribuído à imaginação pela sua capacidade de sonhar o passado e inventar o futuro, é de tal modo nuclear neste romance que o protagonista da sua intriga principal (a viagem iniciática de Kindzu em demanda da paz) a si mesmo se vê como meramente «cumprindo o que sempre fora, sonhador de lembranças, inventor de verdades» (117).

e amigo,¹⁶¹ «ganhara paixão das letras, escrevinhador de papéis como se neles pudessem despertar os tais feitiços» (25). E na mesma ordem de ideias se há-de enquadrar a certeza de Muidinga sobre o poder mágico da palavra, quando relaciona os cadernos de Kindzu com o imaginário indispensável à sobrevivência humana: «os sonhos são cartas que enviamos a nossas outras restantes vidas. Os cadernos de Kindzu não deveriam ter sido escritos por mão de carne e ossuda mas por sonhos iguais aos dele» (71).

O lugar da comunicação humana, e a sua capacidade metamorfoseadora do real, pelas vias da oratura ou da literatura, são pois destacados desde as primeiras páginas de *Terra sonâmbula*. Importa caracterizar o modo como se organizam em termos narrativos os acontecimentos que ora imitam o real empírico, ora dele aparentemente se desprendem, assumindo um estatuto marcadamente imaginário e simbólico. Aparentemente, repetimos, porque nem esta disjunção é legítima se o «real» e o mágico ou fantástico (tanto quanto o profano e o sagrado) se interpenetram no texto ou, pelo menos, aí coexistem em harmonia perfeita.

O que de imediato se faz notar é a plurivocidade concretizada na atrás referida multiplicação de narradores e de contos. De todo ausentes pretensas neutralidade e omniscência de tipo naturalista, o leitor é confrontado com o subjetivismo das várias personagens que contam as suas histórias. Embora, por outro lado, todos os capítulos que alternam com os cadernos de Kindzu¹⁶² sejam relatados na terceira pessoa, nem por isso o sujeito do discurso narrativo se assume como objetivo ou se investe de incontestável autoridade. Logo no segundo parágrafo da página inaugural do romance, o deítico «nossos» — englobando narrador, personagens e narratário — indica o subjetivismo do enunciado: «A estrada que agora se abre a *nossos* olhos» (9; itálico meu). Proliferam as ocorrências em que este narrador de terceira pessoa se abstém de interpretar os episódios descritos ou as emoções das personagens. Ao longo

¹⁶¹ Aquele a quem os fazedores da guerra cortaram as mãos — em ato figurativo de castração da sua faculdade de escrever e ensinar a escrever — e as deixaram «penduradas de um triste ramo» (30) da árvore onde amarraram o seu cadáver decepado.

¹⁶² O esquema paralelístico é óbvio na alternativa estrutura externa do romance: ao «primeiro capítulo» segue-se o «primeiro caderno», o «segundo capítulo» precede o «segundo caderno» e assim sucessivamente; a repetição do número ordinal só não acontece na última sequência — onde o «décimo primeiro capítulo» é seguido do «último caderno».

do texto, predomina o *showing* sobre o *telling*, obviamente significando que ao comentário narrativo largamente se sobrepõe a pluridimensionalidade das personagens em ação.

Como já foi dito, não estamos perante uma intriga única, subordinada à lógica de progressão cronológica e diegética, antes nos deparamos com o modo de contar adequado a uma estrutura paratática: somam-se episódios numa sequência que poderia prolongar-se infinitamente, sugerindo-se acumulação em vez de hierarquização de sentidos ou, melhor dito, representando-se uma realidade complexa e múltipla em vez de redutivamente linear. Mais ainda: o efeito de justaposição, acentuado pelos mencionados pares de capítulos (cada caderno ao lado de um capítulo narrando em terceira pessoa as aventuras de Tuahir e Muidinga, os leitores dos cadernos de Kindzu), substituindo a subordinação própria da narrativa convencional, confere ao texto escrito marcas de registo oralizante — contribuindo para a ilusão de maior proximidade da escrita relativamente à tradição oral africana. Sendo este romance organizado como uma sequência de *estórias* ligadas por coordenação,¹⁶³ nem por isso constitui no seu todo uma narrativa desconexa. Ao contrário, atinge um grau de unidade que é fundamental ser percebido para se apreciar a complexa significação do texto na sua globalidade.

São vários os tipos de forma narrativa assumidos pelos muitos contos de *Terra sonâmbula*. Desde a *fábula* do boi enamorado de uma garça, aos *sonhos* visionários, entre os quais se conta a *parábola* das palmeiras carregadas de frutos proibidos, passando pela explícita *alegoria* de um país devastado pela fome, cobiça e crueldade desenfreadas, incarnado numa baleia esfaqueada em vida — ou figurado no próprio *símbolo* de uma terra que se move sonâmbula entre a noite e o dia, ou a vida e a morte — multiplicam-se as referidas formas narrativas de que apenas citamos escassos exemplos entre uma infinidade de outros.

¹⁶³ Para sermos exatos, devemos acrescentar que essa estrutura coordenativa se associa a outra de *mise en abîme*, porquanto a narrativa da viagem de Kindzu não é apenas tangencial à história da viagem de Tuahir-Muidinga, antes enforma o modelo do conto-dentro-do-conto (modelo este infinitamente repetido em *Terra sonâmbula*, onde cada *estória* existe dentro de uma *estória* e por sua vez incorpora outras).

Em vez de tentarmos caracterizá-las tão rigorosamente quanto possível, descrevendo as distinções que melhor as definiriam, julgamos mais útil — ao nosso objetivo de entendimento do tecido textual enquanto síntese — identificarmos as relações fundamentais entre as diversas componentes desse tecido, segundo os sinais que apontam para o seu denominador comum: um modo retórico dominante, o alegórico, no sentido lato de discurso figurativo e polissêmico. Sob a designação genérica de «modo alegórico» estamos englobando um conjunto de formas narrativas identificáveis por *differentiae* específicas (embora instáveis), dado considerarmos que todas elas têm em comum os aspetos que mais nos importa salientar na nossa abordagem deste romance.¹⁶⁴

Clarifique-se os termos em que utilizamos o conceito de alegoria, já que de certo modo nos afastamos da sua definição mais convencional. De acordo com uma tradição que remonta à Idade Média, e foi definitivamente consagrada no período renascentista, a alegoria tem sempre sido definida como fenómeno disjuntivo: figura retórica que partindo de elementos concretos cria abstrações, distinguindo-se, se não totalmente se desligando, dos objetos ou das palavras que lhe servem de pré-texto. Ou seja, ao interpretar-se uma alegoria, o sentido literal é ignorado como mera aparência, isto é como disfarce de outro, um sentido segundo e figurado, tomado como o único verdadeiro ou, pelo menos, como o único pertinente. Para Quintiliano, alegoria é a alienação das palavras relativamente ao sentido: «Alegoria [...] apresenta ou uma

¹⁶⁴ É curioso notar como as definições clássicas das figuras retóricas mais frequentes, enquanto formas narrativas de *Terra sonâmbula*, nos remetem para o conceito de alegoria, ao sugerirem sempre um modelo de ficção funcionando contínua e consistentemente em níveis múltiplos — mimético e simbólico, abstrato e concreto, individual e universal.

Veja-se o caso da parábola, designação atribuível a narrativas como as de Squileto, de Nhamataca o fazedor de rios, das «idosas profanadoras», etc.: «Segundo o *Oxford Dictionary*, parábola é definida como «qualquer dito ou narração em que alguma coisa é expressa em termos de uma outra coisa» e também se acrescenta, «qualquer dito enigmático ou obscuro» (MacNeice, Louis 2). Esta e as restantes traduções de estudos críticos citados são da minha responsabilidade.

As ideias de enigma a descodificar e de ficção que apresenta um objeto mas simultaneamente sugere outro («alguma coisa expressa em termos de outra») é comum às definições de fábula, apólogo, símbolo e, claro, de alegoria. Esta última é assim referida por Harry Shaw: «Método de representação em que uma pessoa, uma ideia abstracta ou um determinado facto nos parece como aquilo que realmente é e também como alguma outra coisa diferente» (*Dicionário de Termos Literários*, 22-23).

coisa em palavras e outra no sentido, ou mesmo algo completamente oposto.» Essa foi a definição adotada pelos retóricos da Idade Média e do Renascimento; Richard Sherry, por exemplo, escreve, «*Alegoria*, a segunda parte de um tropo, é a inversão das palavras, onde é uma coisa nas palavras e outra na fraseologia e no sentido.» E seja qual for a confusão estabelecida em análises modernas de alegoria, estas partem sempre da definição de Quintiliano. Nos termos mais simples, escreve Angus Fletcher, «alegoria diz uma coisa e significa outra» (Van Dyke, 25). É Angus Fletcher (entre os teóricos modernos, um dos mais convictos rehabilitadores da alegoria enquanto género literário) que assim faz eco do que durante séculos foi comum dizer-se sobre a figura retórica em questão: «alegoria não significa o que diz significar, mas em vez disso transforma uma declaração direta e aberta em outra diferente» (Fletcher, 2). A noção de «outra» remete para a etimologia do termo alegoria: *allos* + *agoreuin* — sendo *allos* apontado pelos retóricos como *inversio* ou *alieniloquium*; e *agoreuin* como o que é proclamado na àgora ou praça pública — e justifica a asserção tradicionalmente aceite de que a alegoria «destrói a expectativa normal que temos sobre a linguagem, a de que as palavras significam o que dizem» (Fletcher 2).

Parece-nos que *Terra sonâmbula* ilustra bem a redefinição de alegoria de que nos dão conta estudiosos mais recentes como Maureen Quilligan e Carolynn Van Dyke:

O *outro/a* nomeado/a pelo termo *allos* na palavra alegoria não é um sentido que paira acima das palavras do texto, mas a possibilidade de algo outro, uma polissemia inerente às periféricas palavras na página; [...] O que é radical nesta redefinição é a ligeira, mas fundamental, mudança de ênfase, não já colocada na tradicional insistência na distinção criada pela alegoria entre as palavras ditas e os significados que se lhes atribui, mas antes na simultaneidade implícita num processo de significação múltipla.

[...] Toda a leitura procede linearmente, seguindo a fórmula palavra-a-palavra [...] Seria, portanto, mais exato dizer-se que a alegoria funciona horizontalmente, em vez de verticalmente, de modo a que o sentido seja acrescentado serialmente, estabelecendo nexos e cruzamentos ao longo da superfície verbal, muito antes de se poder falar, com rigor, de mudança para um outro nível «além» do literal. E

esse «nível» não está acima do literal num espaço ficcional verticalmente organizado, antes se localiza na auto-consciência do leitor que gradualmente reconhece, à medida que vai lendo, o modo como vai criando o sentido do texto. (Quilligan 26, 28)

Na pegada de Quilligan, Van Dyke observa que:

Se um texto diz uma coisa, ele também significa essa coisa: não podemos separar discurso de sentido, por isso quando o texto diz algo querendo significar outra coisa, diz e significa duas coisas em simultâneo. E, a menos que sejamos linguisticamente esquizofrênicos ou estejamos dispostos a ignorar metade do que lemos, um texto que diz e significa duas coisas deve dizer e significar algo complexo [...]. O próprio texto não é um nível com paralelos implícitos nem um conjunto de níveis paralelos; é uma linha, que liga entre si [os seus] níveis diferenciados. (Van Dyke 42) ¹⁶⁵

Na verdade, *Terra sonâmbula* constitui um paradigma perfeito de cruzamento e simultaneidade de sentidos não verticalmente hierarquizados. Vimo-lo já na sua estrutura básica, mas podemos afirmar com segurança que o mesmo se passa em todas as restantes componentes textuais.

Por exemplo, a criação de novos vocábulos, a partir de outros já existentes, faz-se por associação e justaposição de novos sentidos (ou sentidos extra), segundo um processo de contiguidade que de modo nenhum implica eliminação ou subordinação do significado do vocábulo primitivo. Ocorrências dessa natureza são inúmeras; limitamo-nos a citar algumas, retiradas ao acaso das primeiras páginas do romance:

«*Andam bamboletos*» (9) — à noção de movimento vacilatório contida na palavra *bamboleante* associou-se a de lentidão expressa no qualificador «lentos»;

¹⁶⁵ A bibliografia sobre o tópico alegoria é extraordinariamente extensa. Entre as obras que consultei ou usei como referência neste ensaio, destaco duas, além das já citadas: o consagrado estudo de Edwin Honig, *Dark Conceit: The Making of Allegory*, e a coleção de ensaios de vários autores, editada por Morton W. Bloomfield, *Allegory, Myth and Symbol*.

«o marmulbar das ondas» (23) — a epêntese da consoante [m] aduziu ao vocábulo um valor sinestético, adicionando a um conceito de sensação auditiva outro cujo referente é tátil, por intermédio da associação de *molbar*, *murmurar* e *marulbar*;

«bichorão» (23) — referindo-se a uma baleia em sofrimento, combina os sentidos de animal de grandes dimensões com a ideia de lamento, dor, ou choro;

«A baleia moribundava, esgoniada» (23) — em *moribundava*, a morte lenta do animal é associada à imagem da sua abundância (cf. semelhança fonética com *abundava*) ou tamanho exagerado; *esgoniada* contém simultaneamente a ideia de agonia (agoniada) e a da dificuldade respiratória (esganada) que antes havia sido referida assim: «Respirava aos custos como se puxasse o mundo nas suas costelas.»

Também a propósito de linguagem, e do modo como se criam sentidos novos — enriquecendo mas não substituindo nem secundarizando os que lhes preexistem — , citemos outro exemplo. No parágrafo que abre o romance, uma certa paisagem (legível como sinédoque da área total de um país em guerra) é assim descrita: «Eram cores sujas, tão sujas que tinham perdido toda a leveza, esquecidas da ousadia de levantar asas pelo azul. Aqui, o céu se tornara impossível. E os viventes se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem da morte» (9). Mais adiante, no capítulo intitulado «As letras do sonho», Muidinga descobre que «A cor azul tem o nome certo. Porque tem as iguais letras da palavra luz, fosse o seu feminino às avessas» (38). (A)zul, acróstico de luz, portanto. Faz-se óbvia a relação entre ambos. Como óbvia se torna a relação entre as duas passagens transcritas: a não existência de azul na paisagem equivale a peso e escuridão, impossibilidade, por parte do espírito e do poder criativo, de acesso à luz ou à elevação acima da terra até à órbita do sonho; significa ausência das «letras do sonho», as mesmas que Muidinga descobre quando se apercebe de que sabe escrever e usar a sua própria imaginação para achar ocultas semelhanças entre entidades concretas e abstratas, ou entre as palavras que as referem.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Os tópicos do sonho e da capacidade de transformação do mundo através da fantasia e da criação poética são tema axial neste ensaio (conforme já antes assinalamos), e por isso em breve os retomaremos. Mas, no contexto presente, importa sobretudo salientar que, em qualquer caso, azul e luz conservam integralmente o seu respetivo valor semântico

E tal como na linguagem se combinam em linha horizontal sentidos «próprios» e «figurados», também no plano da diegese História e Ficção convivem pacificamente e/ou se interseitam. A dimensão mimética, ou a realidade empírica do historiador, mais a dimensão poética, ou o universo esteticamente possível de acordo com leis de probabilidade e necessidade estabelecidas pelo(s) narrador(es), constantemente se associam e reciprocamente se alegorizam. O início da narrativa de *Kindzu* situa-nos num tempo mítico pontuado pelos sonhos proféticos do pai Taímo, indistinguíveis de ocorrências reais na mente infantil do seu filho. Inaugura-se os cadernos de *Kindzu* fazendo-se entrar o leitor no universo do sagrado ou do poder maravilhoso de adivinhação de acontecimentos futuros. Não faltam porém, logo no primeiro caderno, várias referências ao tempo colonial em que Taímo sofre a repressão dos cipaios e embebedada de sura os seus cabritos para que não sintam a fome que os mata. Como não faltam alusões à euforia resultante da Declaração da Independência do país — festejada por Taímo com tanto entusiasmo que seu filho mais moço é nomeado Vinticinco de Junho — e, finalmente, ao Estado pós-colonial, onde de novo proliferam atos discriminatórios, terror, miséria e guerra. Quer dizer, desde o começo, o tempo mítico e o histórico são equiparados e concomitantes. Assim se conservam no decorrer da narrativa onde as constantes alusões históricas à guerra, à corrupção, à fome, à doença, a campos de refugiados, a ex-colonos, se deixam entrecortar de contos fantásticos, aparições e prodígios vários de xipocos e demais entes de ignotos mundos — vindo tudo a culminar em sonho apocalíptico protagonizado por um feiticeiro adivinho. Nenhuma daquelas duas dimensões, a mítico-ficcional e a histórica, se sobrepõe à outra, antes reciprocamente se alimentam, porque uma na outra incansavelmente se refletem.

Das personagens se pode dizer, também, que todas são em simultâneo criaturas fictícias e pessoas ou representantes coletivos da História de Moçambique. Uma das figuras mais representativas desse duplo estatuto é o colono português Romão Pinto. O seu caso é, de resto, mais complexo ainda. Romão é protagonista de acontecimentos narrados a *Kindzu* por Farida, e mais tarde

literal. Ambos os signos foram todavia complexificados por lhes terem sido aduzidos outros significados de cariz simbólico.

por Quintino. Este último, no entanto, refere-se-lhe na dupla qualidade de seu patrão, enquanto vivo, e de fantasma seu perseguidor, depois de morto. Mesmo Kindzu lhe reconhece a existência de fantasma quando conta uma conversa do antigo colono, pós-falecido, com o atual administrador de Matati. Por outro lado, Romão Pinto incarna perfeitamente uma das personagens-tipo da História colonial de Moçambique: é o colono rude e ignorante, irremissivelmente racista e machista, violador, além de capaz de destruir com as próprias mãos toda a sua propriedade quando o processo de descolonização o obrigava a reparti-la ou abandoná-la; e, finalmente, é ele que personifica o ex-colono inteiramente desprovido de escrúpulos, disposto a depois da Independência se aliar ao poder local corrupto para voltar a prosperar graças à miséria alheia.

Todas as personagens, dissemos, assim se desdobram e/ou se multiplicam. Junhito merece no entanto destaque especial dado que representa aquilo que os retóricos consideram a forma mais pura de alegoria: a personificação de um conceito abstrato. Antes ainda do seu nascimento já Taímo decidira chamar-lhe Vinticinco de Junho, o que foi «nome demasiado. Afinal o menino ficou sendo só Junho. Ou de maneira mais mindinha: Junhito» (17). Era o irmão mais pequeno de Kindzu e o mesmo que um dia recebeu do pai ordens de «mudar, alma e corpo, na aparência de galinha» (19), passando a viver na capoeira a fim de escapar ao vaticínio de vir a perecer às mãos assassinas dos bandos. Realizada a metamorfose, o galo Junhito (afinal tomou antes aparência de macho) acaba por desaparecer, e só no final do romance é recuperado, num derradeiro sonho profético onde readquire a forma humana. Parece óbvio que o homónimo da data da Declaração da Independência simboliza não só a alegria com que por muitos é acolhido este acontecimento histórico mas, principalmente, os perigos em que ameaça soçobrar — incarnando a necessidade de se ocultar primeiro e de renascer por fim em dignidade plena. Com tudo isto não deixa porém Junhito de existir como personagem de estatuto equivalente ao de todas as restantes, na qualidade do irmão de Kindzu, e cujo «desaparecimento treslouqueceu toda a casa» (20). Tão integrado na vida quotidiana, tão capaz de experimentar emoções como qualquer dos seus semelhantes: «Junho se escondeu entre meus braços, tremedroso» (10). Logo, e mais uma vez, podemos constatar em *Terra sonâmbula* o estatuto de romance

auto-referencial, mas também mimético de uma realidade que lhe é exterior. E em ambas essas dimensões refletindo a força reinventiva da palavra poética.

Resta determo-nos na simbologia de outra das componentes fulcrais do texto: as narrativas de viagem nele incorporadas. A primeira a ser referida é a de Muidinga e Tuahir. Tem sobretudo o caráter de fuga — «Fogem da guerra, dessa guerra que contaminara toda a sua terra» —, embora seja também uma demanda, «vão na ilusão de, mais além, haver um refúgio tranquilo» (9), além de que Muidinga ainda espera achar seus pais e desvendar assim o mistério da sua origem. Qualquer destes objetivos só em termos simbólicos é alcançado. A evasão, o refúgio e, até certo ponto, a identidade de Muidinga,¹⁶⁷ só através da leitura dos cadernos de Kindzu puderam de algum modo ser encontrados. E a própria viagem da criança (representante do futuro) e do velho (o passado de mãos dadas com o devir) é sobretudo significativa na sua dimensão imaginária. No oitavo capítulo, somos afinal informados de que um e outro não saíram nunca de perto do machimbombo incendiado em cujas redondezas haviam encontrado os escritos de Kindzu: «Tuahir revela: de todas as vezes que ele lhe guiara era só fingimento [...] tudo acontecera na vizinhança do autocarro. Era o país que desfilava por ali sonhambulante. Squileto ardendo, Nhamataca fazendo rios, as velhas caçando gafanhotos, tudo o que se passara tinha sucedido em plena estrada» (147). As aventuras que ambos viveram mais não foram do que o desfile de episódios figurativos da vida num país «sonhambulante», aguardando a hora de finalmente despertar. O próprio lugar onde se acolheram, um autocarro imobilizado e cheio de corpos carbonizados, constitui um símbolo óbvio do poder destrutivo da guerra.

Relativamente à viagem de Kindzu, diríamos que muito melhor se conforma ao modelo da jornada como demanda, a viagem iniciática personalizada num herói. Tomemos de empréstimo a seguinte definição do esquema subjacente a esse tipo de percurso:

¹⁶⁷ É graças aos cadernos que Muidinga acha em Tuahir um pai substituto. O miúdo propõe um jogo ao seu companheiro: «Vamos fazer de conta que eu sou Kindzu e o senhor é meu pai» (166). Passado algum tempo já ele se apercebia de que «seu pai estava ali, grande, sem mentira. Pela primeira vez alguém lhe dava abrigo. O mundo se estreava, já não havia escuro, não havia frio» (168).

Quanto à sua origem por parte materna, o final do romance claramente sugere que Muidinga é o filho perdido de Farida, o Gaspar demandado por Kindzu.

Esse esquema define três momentos fundamentais: a chamada, a viagem propriamente dita, e o regresso. Depois de ter reconhecido a chamada à aventura (e recusá-la seria iniciar um processo inverso de autodestruição), o herói separa-se do mundo familiar da comunidade a que pertence e parte para o mundo desconhecido. Encontra aí forças fabulosas, umas que o ajudam e outras que se lhe opõem, e que ele pode ou não reconhecer pelo que são, mas cujos efeitos inevitavelmente sente. Para a sua aventura se tornar numa verdadeira iniciação, terá de conseguir expandir a sua identidade pessoal, ao ultrapassar sucessivos obstáculos, até que, no encontro com a Magna Mater — momento indispensável e objectivo implícito da sua demanda —, tenha assumido o poder paterno de que depende a renovada continuidade da própria comunidade nele personalizada. Terá então merecido a apoteose que consagra o seu triunfo e a última benesse que simboliza em si a imortalidade colectiva que conquistou. Por essa razão, é sempre necessário que regresse e se reintegre na comunidade de que tinha partido, de modo a assegurar, dentro dela, a circulação da regeneradora energia espiritual que a sua aventura libertou. Com efeito, do ponto de vista da comunidade, o regresso do herói constitui o propósito e é a única justificação da sua longa ausência. (Macedo 33-34)

O momento da chamada é perfeitamente identificável na narrativa de Kindzu, implicando a sua demanda dos naparamas e, posteriormente, do filho de Farida. Também a viagem, as forças fabulosas e os obstáculos a transpor se acham claramente representados. O último caderno de Kindzu (último capítulo do romance) narra a sua própria transformação em naparama e o encontro com Gaspar — embora ocorridos apenas no sonho que «viajou» em sua cabeça, enquanto regressava a casa durante a derradeira noite da sua vida. Mas o herói Kindzu não alcançou o terceiro momento, aquele que, segundo a supracitada definição, constitui o único «propósito e é a única justificação da sua longa ausência». Aliás, durante a sua (incompleta) viagem de regresso Kindzu é só imagem viva de desânimo: «O que queria mesmo era ir mar adentro [...] sem destino. Ou fazer como minha mãe me ensinou: ser a mais delicada sombra. É isso que desejo: me apagar, perder voz, desexistir» (214).

Contudo, logo acrescenta: «Ainda bem que escrevi, passo por passo, esta minha viagem. Assim escritas estas lembranças ficam presas no papel, bem

longe de mim. Este é o último caderno» (214). Cumpria assim o que no começo prometera: «Acendo a estória, me apago a mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem voz» (15). Os cadernos ficaram em lugar de Kindzu, e marcam presença forte nas últimas linhas do texto que tão bem conotam a fecundação da terra e do tempo: «as folhas se espalham pela estrada. Então, as letras, uma por uma, se vão convertendo em grãos de areia e, aos poucos, todos meus escritos se vão transformando em páginas de terra» (218). Dir-se-ia que se, por um lado, Kindzu se fez sombra sem voz, por outro delegou nos seus cadernos a função de «assegurar a circulação da regeneradora energia espiritual que a sua aventura libertou». Isto porque são os cadernos que, em plena vigência do modo alegórico (tal como aqui foi definido), combinam o sentido literal da viagem física de Kindzu — percurso deambulatório através das ruínas de um país entre o sono e a vigília — com o sentido figurado da viagem épica da palavra redentora, enquanto alimento do sonho e da esperança. São de resto eles que anunciam, através da profecia do feiticeiro presente no último sonho de Kindzu, «um novo princípio» após a guerra apocalíptica, quando «os sobreviventes abraçarão a vida com o ingênuo entusiasmo dos namorados». Sob uma condição, todavia: «Tudo isso se fará se formos capazes de nos despiremos deste tempo que nos fez animais. Aceitemos morrer como gente que já não somos. Deixai que morra o animal em que esta guerra nos converteu» (216). Precisamente por tudo isso, uma das últimas visões de Kindzu, registradas nos seus escritos, consiste na derrota de todos os corruptos («o colono Romão Pinto junto com o administrador Estêvão, Shetani, Assane, Antoninho e os milicianos») no momento em que iam matar Junhito, e, em vez disso, «se extinguiram num fechar de olhos» (217) ao verem Kindzu tornado naparama. Depois é Junhito que se re-humaniza, ou, por outras palavras, em termos alegóricos é o país que retoma integralmente a Independência e a paz.

Uma tal mensagem de esperança, sonhada num futuro sonhado, passa por outro veículo de transmissão: Gaspar-Muidinga. Depois de deixar cair a mala onde traz os cadernos, diz Kindzu:

prossigo ao longo da estrada. Mais adiante segue um miúdo com passo lento. Nas suas mãos estão papéis que me parecem familiares. Me aproximo e, com

sobressalto, confirmo: são os meus cadernos. Então, com o peito sufocado, chamo: *Gaspar!* E o menino estremece como se nascesse por uma segunda vez. De sua mão tombam os cadernos» (218). As folhas, logo convertidas em páginas de terra, caem das mãos de Gaspar, filho bastardo do colono Romão Pinto, produto da violação da negra Farida ou, em última instância, da violência colonialista exercida sobre África. Mas Muidinga nascendo pela segunda vez, na pessoa de Gaspar, faz parte do «novo princípio» anunciado pelo feiticeiro. Como parte dos sonhos que nutrem «as forças subterrâneas onde as almas se recuperam» (205).

Os caminhos de Kindzu e Muidinga-Gaspar acabam por cruzar-se como se cruzam em enredadas teias os múltiplos sentidos deste complexo e riquíssimo romance que apresentamos como sendo predominantemente alegórico, e da autoria de um pessimista com esperança empenhado em restaurar a nossa amizade com o futuro.

— O que andas a fazer com um caderno, escreves o quê?

— Nem sei, pai. Escrevo conforme vou sonhando.

[...]

— É bom assim: ensinar alguém a sonhar.

— Você não sabe, filho. Mas enquanto os homens dormem, a terra anda procurar [...] É que a vida não gosta sofrer. A terra anda procurar dentro de cada pessoa, anda juntar os sonhos. Sim, faz conta ela é uma costureira dos sonhos. (195)

Por isso é que a *Terra é sonâmbula*. E também por não poder acordar antes da chegada daquela «manhã cheia de luz nova» em que «surgirão os doces acordes de uma canção, o terno embalo da primeira mãe» (216).

De *Mayombe* a *Predadores*, ou o germe precoce de distopia na ficção de Pepetela

Apesar de cerca de quatro décadas de permeio, bem como de incomensuráveis diferenças nas condições de produção e no contexto histórico-político que reproduzem, dois romances de Pepetela, *Mayombe* e *Predadores*, partilham entre si algumas componentes fundamentais em termos ideológicos.

A relevância desse facto tem diretamente a ver com um aspeto suficientemente significativo para suscitar reflexão: a capacidade de antecipação dum processo histórico que veio mesmo a acontecer, e é revelado em *Predadores*, por parte de uma consciência autoral que, ainda em fase de construção utópica, já alcançara a extraordinária distância crítica e o concomitante poder de prognosticar o futuro manifestos em *Mayombe*.

Pretende-se, por conseguinte, realçar algumas das formas obtidas por essa consciência, em cada um dos romances em causa, como expressão literária da evolução histórica de Angola, desde os últimos anos da sua existência ainda como colónia até à primeira década do segundo milénio após a concretização da sua independência nacional.

O aspeto mais intrigante da leitura de *Mayombe* aqui proposta consiste na tensão, subjacente à narrativa, entre utopia e o seu inverso, num momento histórico em que acima de tudo se colocava uma confiada esperança na nação a haver. Especificamente, *Mayombe*, escrito em condições muito particulares, das quais o autor empírico tem ao longo dos anos dado conta (condições essas que, embora não referidas no texto ficcional, podem eventualmente exercer influência nos leitores que delas tiverem conhecimento¹⁶⁸), ocupa-se dum tempo e dum espaço fundacionais na construção da nação angolana. A ação situa-se no enclave de Cabinda, em particular na floresta do Mayombe, num momento em que o MPLA afincadamente procurava vencer os obstáculos que se interpunham ao seu estabelecimento nessa região, melhor dizendo, num período ainda incipiente da guerrilha contra o exército colonial portu-

¹⁶⁸ No meu caso particular, esse conhecimento prévio teve um efeito importante, trazido, sobretudo, na minha impossibilidade de desligar os factos narrados e as emoções neles implícitas daquilo que eu mesma construo como uma consciência autoral associada ao escritor Pepetela, ou à imagem que dele eu concebo.

guês e num espaço disputado em função das suas particulares potencialidades político-económicas. As peculiares condições de produção do texto, a que acima se alude, consistem no facto de Pepetela o ter elaborado quando ele próprio desempenhava a função de guerrilheiro do MPLA e, simultaneamente, escrevia, segundo depoimentos seus,¹⁶⁹ com o objetivo de clarificar perante si mesmo o evoluir dos acontecimentos e dos seus agentes.

Guerrilheiros do MPLA, provenientes de diversas partes de Angola, acham-se reunidos numa base relativamente próxima de Brazzaville, dela partindo com regularidade em missões destinadas a desestabilizar o *status quo* colonial e o exército miliciano português, bem como a contribuir para a consciencialização política das populações locais. Múltiplos narradores assumem protagonismo relatando os seus percursos de vida até ao momento do presente da narrativa e, ao mesmo tempo, revelando as respetivas mundividências e idiosincrasias. Mau grado as tensões e abertos conflitos entre várias personagens principais, predomina um clima de confiança na libertação de Angola do jugo colonial, e de crença no porvir de um país jovem investindo todo o seu alento na criação dum espaço de justiça para quantos o habitam.

Mas é justamente essa crença moderna no progresso, alimentada por uma doutrina de cariz abertamente marxista e usada para inspirar a praxis dos guerrilheiros, que é subreticiamente posta em causa, se não mesmo subvertida, ao longo da narrativa, através do comportamento e da mundividência do seu herói principal, o comandante Sem Medo.

Desde cedo na narrativa se verifica a notória ambiguidade dessa personagem — obviamente construída para suscitar a admiração dos seus camaradas, tanto quanto a dos leitores — que denodadamente luta com extraordinária convicção em prol duma sociedade justa num país enfim liberto do colonialismo sem, no entanto, abdicar de uma profunda descrença na plausibilidade desse projeto. Não é da viabilidade da independência que duvida — jamais levanta desconfianças sobre a sua mais ou menos próxima concretização. Em contrapartida, recorrem com alguma frequência as suas reflexões sobre como irá funcionar o país independente e, nos comentários a esse respeito, predomina o pessimismo.

¹⁶⁹ Cf., por exemplo, entrevista de Michel Laban.

Ora, se *Mayombe* constituísse uma visão retrospectiva da luta pela independência de Angola, de modo algum seria assinalável essa coexistência de esperança e desesperança. Não sendo, porém, o caso, assumem especial significado as circunstâncias da produção do texto em causa, relatadas pelo próprio autor como atrás se referiu. Na verdade, repita-se, a escrita de *Mayombe* não apenas é simultânea dos factos narrados (ocorrendo mesmo no próprio espaço para que remete), como é concebida por alguém que fazia nesse momento a guerra da libertação, sendo portanto guerrilheiro tal como as suas personagens, ao mesmo tempo que procurava, precisamente através da escrita, fazer sentido da ação violenta em que diretamente participava. Assim contextualizada a génese deste romance, ressalta o considerável grau de presciência revelada por Pepetela sobre a sua nação pós-colonial, que tantas vezes lhe haveria de inspirar escarpelizações minuciosas na sua ficção das décadas posteriores.

Voltaremos a *Mayombe* para demonstrar a referida tensão entre utopia e distopia, claramente incarnada por Sem Medo, mas cabe neste lugar desviarmos a atenção para *Predadores*, o romance selecionado como contraponto do primeiro. Assinala-se antes de mais que, pese embora a afirmação anteriormente feita de que tal escolha poderia facilmente ter recaído sobre outro dos livros do autor, não menos críticos da sociedade angolana contemporânea, a opção por *Predadores* não foi arbitrária.

Duas principais razões a justificam, sendo a primeira o seu largo âmbito cronológico, que se estende desde Novembro de 1974 até ao ano 2005. Todos os capítulos são precedidos da referência à data a que cada um se reporta, data essa fazendo às vezes de título e realçando a ausência de linearidade do tempo da história, bem como do tempo do discurso, caracterizado este por constantes prolepses e analepses. O segundo motivo de maior fôlego prende-se com a presença simultânea, também no caso deste romance, embora em grau obviamente menor do que em *Mayombe*, de pessimismo e do seu reverso. Grau infinitamente menor, porque em *Predadores* cabe amplíssimo lugar a uma visão distópica do mundo, tão amplo que poderia porventura considerar-se uma relação inversamente proporcional entre os dois romances nesse aspeto. Especificamente, enquanto em *Mayombe* se revela uma larga dose de idealismo a que se contrapõe

outra, de dimensões bem inferiores, de realismo pessimista, exatamente o contrário ocorre em *Predadores* onde a dosagem entre negativismo e o seu oposto é invertida.

Vladimiro Caposso é o anti-herói em torno do qual se organiza tanto a diegese como o núcleo das restantes personagens, familiares próximos, amigos e inimigos com quem ele interage. A sua centralidade é, aliás, comparável à de Sem Medo, equivalendo-se ambos em termos da influência que exercem ao seu redor, mas de novo se verificando uma proporção inversa, desta vez em termos do impacto moralmente positivo do último por oposição ao poder de corrosão moral de que o primeiro dá constantes provas. Separa-os também uma geração, visto Caposso ter apenas vinte anos em 1974, enquanto Sem Medo tinha já trinta e cinco quando com ele travamos conhecimento, durante a luta pela independência. De notar, desde já, o facto de o comandante guerrilheiro não ter sobrevivido a essa mesma luta. Sacrificado em combate por uma causa incontestavelmente justa, atinge por isso a categoria de herói que lhe reconhecêramos muito antes de tal estatuto se tornar absoluto e irreversível através da morte.

Cite-se o narrador de *Predadores*, a propósito de Caposso, referindo-se no penúltimo capítulo a esta personagem e seus contemporâneos:

A gente da sua idade [repare-se que o capítulo onde se insere esta passagem se situa em 1986, quando Vladimiro estava ainda na fase inicial da construção do seu império] constituía a nova geração de responsáveis das empresas estatais. Os da geração anterior, a que tinha lutado pela independência, continuavam nos mais altos postos, sendo os dirigentes políticos e económicos. Os da sua, muito treinados na Jota, tinham feito cursos médios de gestores ou contabilistas e entrado nessas empresas estatais e nos bancos. Eram esses que lhe interessavam, tinham as mesmas referências, os mesmos sonhos e, sobretudo, as mesmas ambições, subirem rapidamente na vida, mesmo se fosse preciso trepar por cima de muitas costas. (360)

Mais adiante, na mesma página, acrescenta-se: «cada indivíduo tinha um preço, excepto os santos e os heróis, cada vez mais raros». Ao destino, de ser comprado (ou, pelo menos, à tentativa de o comprarem) escapara portanto

Sem Medo, a quem a morte para sempre colocara no panteão dos «cada vez mais raros» santos e heróis.

Ocupemo-nos por isso dos restantes, os definitivamente maioritários, corruptos e corruptíveis como Vladimiro, cujas modestíssimas origens não impediram de obter riquezas materiais quase incontáveis, bem como o concomitante prestígio social que o poder económico confere. A descrição das inumeráveis manobras de Vladimiro Caposso, ocasionalmente reforçada pelas dos outros predadores seus congéneres, constitui afinal a matéria de que se ocupam os vinte capítulos de que este livro consiste — e não é a sua paráfrase que agora se pretende elaborar. Ainda que pareça valer a pena chamar pelo menos a atenção para as eloquentíssimas páginas do capítulo 19 (357-361) onde são relatadas algumas das etapas iniciais do processo de enriquecimento de Vladimiro, por, tão convincentemente, ilustrarem a asserção acima transcrita sobre cada indivíduo ter o seu preço. E, sobretudo, por tão bem documentarem o efeito de bola de neve que assume a corrupção generalizada, ou, porventura ainda mais significativamente, a aparente facilidade e irreversibilidade com que um tal sistema se instaura. Além disso ainda, essas páginas evidenciam a humana suscetibilidade a um tal sistema e aos seus efeitos destrutivos em qualquer comunidade.

O que, porém, mais importa trazer à colação no presente contexto, nomeadamente o conflito latente entre os ideais marxistas e as previstas tentativas frustradas da sua concretização na sociedade angolana, implica neste ponto o regresso a *Mayombe*, antes do levantamento de algumas ocorrências da mesma temática em *Predadores*. Começemos por destacar a insistência de Sem Medo na relevância de se não idealizarem nem os combatentes pela independência, como se fossem uma espécie de mártires completamente desinteressados, nem os objetivos dessa luta, como se ao cabo dela se pudesse esperar uma sociedade perfeita. A fórmula mais frequentemente usada pelo comandante guerrilheiro para ilustrar a idealização ingénuo e/ou demagógica, em que incorrem ideólogos como o dogmático Mundo Novo ou o jovem Comissário João, consiste em comparar o modo como facilmente se interpreta e transmite princípios marxistas confundidos com a tradicional leitura e prática da religiosidade cristã. Da analogia assim estabelecida decorre a recomendação de Sem Medo no sen-

tido de que ao irracionalismo dum a fé se sobreponha a análise racional e pragmática da realidade:

Quando alguém afirma que tem de acreditar no desinteresse [...] mesmo que os factos mostrem o contrário, então que é isso? Tem-se uma ideia preconcebida do género humano, uma ideia optimista. Por isso, recusa-se toda a realidade que contrarie essa ideia. É o esquematismo na política. É um aspecto religioso, uma concepção religiosa de política. Infelizmente, é a maneira de pensar de muitos revolucionários. (85)

e algumas páginas adiante: «Mas há homens que não precisam de ter uma fé para suportarem os sacrifícios e são aqueles que, racionalmente, em perfeita independência, escolheram esse caminho, sabendo bem que o objetivo só será atingido em metade, mas que isso já significa um progresso imenso» (88).

Não faltam, aliás, exemplos de eventos e circunstâncias contrariando qualquer visão idealizada do género humano, além de acrílicas esperanças no futuro, desde os óbvios conflitos de origem tribal entre os guerrilheiros do Mayombe, passando por questões de raça e género apenas a floradas, até os casos de corrupção óbvia como acontece com o dirigente André.

Quanto às espantosas, dum ângulo retrospectivo, premonições sobre Angola pós-colonial, entre as páginas 128 e 133 traça-se um prognóstico digno de nota por aparentemente prever tudo, à exceção da radical e contemporânea viragem do país, graças à ação de predadores nacionais e internacionais, para um capitalismo selvagem rotulado de socialismo. Nem esta última previsão seria de esperar há cerca de cinquenta anos. Não deixa, todavia, de ser extraordinária a clarividência demonstrada relativamente ao restante que veio de facto a acontecer. Eis alguns respigos do quadro esboçado:

Da vigilância necessária do seio do Partido passar-se-á ao ambiente policial dentro do Partido e toda a crítica será abafada no seu seio. O centralismo reforça-se, a democracia desaparece [...] Os homens serão prisioneiros das estruturas que terão criado. Todo o organismo vivo tende a cristalizar, se é obrigado a fechar-se sobre si próprio. [...]

Os contestatários serão confundidos com os contra-revolucionários, a burocracia será dona e senhora, com ela o conformismo, o trabalho ordenado mas sem paixão, a incapacidade de tudo se pôr em causa e reformular de novo [...] cair-se-á no culto da personalidade, no endeusamento que entra dentro da tradição dos povos subdesenvolvidos, religiosos tradicionalmente [...] nos nossos países, tudo repousa num núcleo restrito [...] Porque é demagogia dizer que o proletariado tomará o poder [...] O que estamos a fazer é a única coisa que devemos fazer. Tentar tornar o país independente [...] Mas não [lhe] chamemos Estado proletário [...] não haverá democracia, haverá necessariamente, fatalmente, uma ditadura sobre o povo [...] O vosso Paraíso, aquele que agitam diante dos olhos das massas, é o futuro, um futuro tão abstracto, quanto o Paraíso cristão. (129-32)

E, finalmente, quando interpelado assim: «Como te vês em Angola independente?» Sem Medo responde sem hesitar: «Eu? Não me vejo. [...] Não me vejo em Angola independente. O que não me impede de lutar por essa independência» (133).

Mesmo no último capítulo do romance, pouco antes da sua morte, Sem Medo ainda reforça pela derradeira vez a antecipação que faz do futuro angolano, tal como a sua lúcida compreensão de que a luta presente é justa, sem contudo deixar de reiterar a consciência de que para travá-la não é necessária uma crença ingénua em ideais absolutos: «O que interessa é fazer a Revolução, mesmo que ela venha a ser traída» (275).

Voltando de novo a *Predadores*, note-se antes de mais o facto de, na quase totalidade das décadas que o romance cobre, decorrer também uma guerra em Angola, obviamente não já aquela pela libertação do jugo colonial mas, agora, pelo poder disputado entre os movimentos que antes haviam lutado contra Portugal, seu inimigo comum. Outro facto talvez não menos digno de nota será a narrativa começar com um crime de morte, impunemente e a sangue frio cometido pela sua personagem central, o já aqui frequentes vezes referido Vladimiro Caposso. Trata-se de um assassinato duplo, triplamente conotado com infidelidade. As vítimas são uma jovem amante de Caposso e outro amante daquela, o motivo aparente sendo portanto a traição dela. A estratégia do assassino para desviar de si potenciais suspeitas (aliás, nenhuma investigação se realiza, o que desde logo denota a total ausência de meca-

nismos jurídicos funcionais na capital do país em 1992, o ano desse crime) consiste em colocar sobre os cadáveres a nota: «Ninguém trai a UNITA sem deixar a vida» (10). O episódio decorre durante um breve período de suspensão do conflito armado, em vésperas de eleições, e não será por acaso que o ruído dos tiros do matador é abafado pela «passeata política» na rua, de «pessoas empoleiradas em carros, dezenas de carros embandeirados a buzinar, e centenas de cidadãos a gritar» (9). É essa manifestação que permite também ao assassino abandonar tranquilamente o local do crime sem ser notado por quaisquer eventuais testemunhas. Em análise retrospectiva não passará despercebida, ao leitor atento, a iconografia simbólica deste capítulo introdutório de uma narrativa que na sua totalidade se debruça justamente sobre traição, a vários níveis, dos ideais de justiça social pelos quais haviam inicialmente lutado os criadores da nação.

Mas são especificamente os ecos de *Mayombe*, presentes várias décadas depois em *Predadores*, que importa aqui realçar, no intuito de, como anunciado no início deste ensaio, lembrar a clarividência presciente de um autor que desde sempre se empenhou convictamente na construção do seu país, sem todavia jamais ter cedido a lapsos de incondicionalismo inocente e ingénuo, mesmo quando a utopia era o impulso condutor da luta — o que, uma vez mais, sublinha a lucidez revelada já em 1971 por um jovem escritor de trinta anos de idade, capaz de tão precocemente analisar e prever um complexo processo histórico.

Tal como os guerrilheiros recebiam aulas de materialismo dialético na base improvisada do Mayombe, também Vladimiro Caposso «tinha aprendido essas aborrecidas coisas nas aulas políticas que os professores Soviéticos e Cubanos por vezes ministravam aos quadros da Jota, com comparência obrigatória [...] processo que tinha começado muito anteriormente com o amigo Sebastião Lopes» (233). Mas quando decidiu ser «um empresário assumido» (234), entendeu também que «[p]ara ser coerente, devia apagar o que os soviéticos e cubanos lhe ensinaram, pensaria o inverso [...] Que se lixe a política, o partido e o marxismo! Quero é acumular fortuna e todos me respeitarão, pedirão favores, por muitos marxistas que sejam» (233).

Esse viria a ser com efeito o seu futuro, por oposição ao do «amigo Sebastião Lopes» para sempre fiel aos princípios defendidos na sua juventude, e

tornado casuístico *pro bono* em defesa dos interesses das vítimas dos exploradores dos pobres. Daí a intransponível distância que, ao longo dos anos, se estabelece entre os dois, e que é verbalizada nas páginas quase finais do romance, no diálogo em que ambos se confrontam:

— O que mudou então? [...]

— Mudou realmente tudo, se quer saber. O senhor de jovem ingênuo e esperto, embora nada generoso nem desinteressado, passou a ser um sobeta intratável, arrogante, montado num tesouro que muito dificilmente poderá provar ser de proveniência honesta. Eu continuo com as minhas ideias, junto do povo de que os dois saímos. É tão simples de entender...

— Continuas então o mesmo comunista.

— Nunca fui, [...] julgava ser [...] só mais tarde descobri, aquele comunismo [...] não existia em parte alguma do mundo [...] No entanto, as generosas ideias de solidariedade para com os outros [...] ainda são as minhas. (338)

Um outro diálogo em que Sebastião é também um dos interlocutores, dessa vez não de Caposso mas de Bernardino Chipengula, o fundador duma ONG em prol dos direitos dos desprivilegiados — portanto aliado de Sebastião, em vez de seu adversário — é ainda mais explícito em termos da distinção entre a teoria e a prática marxistas. Nesta circunstância, o contexto é a situação dos criadores de gado que, vários anos após a descolonização, se tinham visto de novo privados do seu direito secular à transumância, devido à privatização arbitrária de terras comunitárias (coincidentemente, a favor do nababo Caposso). Chipengula relembra as «guerras épicas» (123) do tempo colonial contra as «barreiras de arame farpado que os fazendeiros iam implementando», assim cortando os caminhos da transumância, para explicar como na sua juventude se sentira pela primeira vez atraído pelos objetivos do MPLA que chegara e dissera «cortem o arame, a terra é do povo» (128). «Acreditávamos então em princípios», acrescenta ele mais adiante, estabelecendo definitivamente a diferença entre esse MPLA e o de «[v]inte e tal anos depois, [quando] começa[r]am a vir os mesmos [ou seja, os mesmos que no passado haviam reclamado a terra como pertença do povo] para fechar os pastos com arame farpado» (128). Fora aliás essa a causa próxima da sua

decisão de fundar a DECTRA, «uma associação para defender os pastores que não têm defesa nenhuma» (128). É ainda neste mesmo contexto que Sebastião aconselha Chipengula a prevenir-se contra possíveis represálias dos seus inimigos: «Se lhes pisas naquilo que acham ser seu direito natural... não sei, essa gente é violenta.» Desenrola-se então o diálogo cujo fragmento importa aqui realçar:

— Acredito no género humano. Não são maus por natureza. O sistema é que os estraga.

— Meu velho, cuidado — disse Sebastião. — Hoje nem o próprio Rousseau aceita essa teoria do bom selvagem. O homem é o lobo do homem, dizia o Hobbes. Estava mais perto da verdade, pelo menos nesta terra de lobos. Nem o Papa aprovaria essa tua ideia tão generosa. (129)

Nestas duas citadas passagens de *Predadores*, Sebastião Lopes parece assumir o papel de porta-voz do autor empírico, uma espécie de seu *alter ego*, tal como faz Sem Medo em vários momentos de *Mayombe*, desconstruindo o romantismo ingénuo de uma visão do mundo fundamentada em crenças tanto na bondade inerente ao «homem natural», quanto nas supostamente ilimitadas capacidades de um sistema ideológico e político-económico curar todos os males de uma qualquer comunidade humana. Crenças desse tipo, como é repetidamente reiterado em *Mayombe*, cabem apenas às religiões, não podem ser subscritas nem por gente bem intencionada como Sebastião e Chipengula nem, bem menos ainda, pelos cínicos egotistas e interesseiros da laia de Caposso.

A propósito deste últimos, vale lembrar ainda uma outra personagem, essa não angolana, que radicaliza o conceito de desmedida ambição materialista, reforçada por uma completa ausência de escrúpulos éticos. Trata-se de Omar, o norte-americano enriquecido à custa do seu papel de *lobbyist* dos supostos interesses económicos de países subdesenvolvidos junto das grandes potências como os Estados Unidos, vendendo e revendendo valores materiais e morais. Dir-se-ia que ele leva ao extremo o descarado oportunismo de Caposso, acabando por apropriar-se de cerca de 90% do capital que este último tinha investido em Angola, ou seja, tornando-se por isso num tubarão

ainda mais gordo do que o próprio Caposso. Não será despidendo o uso deste tipo de metáforas inspiradas em predadores, como tubarões e lobos, para caracterizar as personagens representativas dessa categoria social. Como não será também por acaso que, entre todos, seja Omar a personificar de forma mais óbvia essa fauna, inclusive pela reiterada especificação dos traços físicos que o assemelham ao lobo, (o cinzento dos olhos e dos cabelos) e até, embora mais subtilmente, pela analogia fonética em língua portuguesa entre a sua função de «lobista» e o signo que designa esse animal.

A demonização de Omar, que parece superar até a de Caposso, poderá eventualmente explicar-se pela sua origem nos Estados Unidos, tomado como lugar por excelência do capitalismo levado às últimas e irreversíveis consequências, sem qualquer má consciência por parte dos seus agentes que, como o próprio Omar esclarece, cumprem apenas a sua função profissional, da mesma maneira que, ainda segundo explicação do próprio, um advogado defende ou acusa um cliente não por razão de culpas e/ou méritos do mesmo mas apenas porque o papel profissional que lhe cabe é atacá-lo ou defendê-lo.

Representante do sistema económico capitalista na sua forma mais acabada, Omar é também a personagem plana por excelência, na medida em que o nosso acesso a ela é estritamente limitado ao seu enquadramento num conjunto doutras personagens que raramente ultrapassam, também elas, a sua própria configuração emblemática. De tal forma isso sucede, que poderíamos afirmar que da preocupação de se delinear um universo de «predadores» vem a decorrer um certo maniqueísmo — manifesto na criação de um grupo de personagens desprovidas de qualquer traço redentor, em contraste com outras, embora em número bem mais reduzido, discutivelmente demasiado perfeitas, para serem plausíveis como análogas de figuras humanas. Algo comparável sucede em *Mayombe*, cujas personagens surgem frequentemente também simplificadas em demasia. E, no entanto, apesar desse tipo de esquematismo subjacente aos dois textos aqui confrontados, importa realçar que nenhum deles se revela, em última análise, redutoramente niilista nem cético, ao ponto de admitir a absoluta impossibilidade de uma futura regeneração do país. Ambos apontam afinal para eventuais formas de redenção. No caso de *Predadores* é obviamente deliberada a opção de se concluir a narrativa numa atmosfera harmoniosa: «Era Noite de Natal, terceira noite de Natal em

paz. Não havia sons de tiros nem balas tracejantes riscando o céu, não havia conversas sobre guerra» (380). São essas as últimas linhas do romance — onde se destacam atos de solidariedade humana, emblematizados pela dupla Sebastião Lopes e Bernardino Chipengula contra Caposso. Dito doutro modo, embora as duas palavras que encerram *Predadores* constituam uma interrogação duvidosa — «Nunca Mais?» — sobre se a guerra irá ainda regressar a Angola, predomina no desenlace da história uma nota de esperança.

O mesmo grau de esperança que se pode, de resto, inferir do facto de Pepetela não ter desistido, até hoje, de corajosamente denunciar a corrupção política e económica da grande maioria dos angolanos que atingiram posições de poder e prestígio desde a independência. Por outras palavras, parece defensável a ideia de que a insistência na denúncia de crimes políticos e económicos, incluindo assassinatos e roubos descarados, impunemente cometidos pelos poderosos e seus cúmplices, pode implicar uma crença, consciente ou não, na viabilidade duma futura morigeração de costumes, pelo raciocínio simples de que nenhuma terapia ou menos ainda, nenhuma cura, é possível sem os adequados diagnósticos e a denúncia e exposição do mal que ataca um organismo.

Em *Mayombe* é compreensivelmente mais clara a presença dum certo otimismo no final da narrativa. Nesse ponto, o estatuto do herói humano, estabelecido desde o primeiro momento, é definitivamente transformado no de herói mítico,¹⁷⁰ sendo o corpo de Sem Medo simbólica e literalmente absorvido pela não menos mítica floresta do Mayombe, e a herança ético-ideológica, que faz o seu legado, reabsorvida pelo Comissário, o seu mais direto discípulo. Como foi anteriormente observado, Sem Medo jamais abdicara de lutar convictamente por uma sociedade ética, sempre duvidando contudo da sua real concretização futura. Essa é talvez a razão principal por que não sobrevive — ele pertence à fase do combate físico, não à das consequências últimas desse combate. Por isso, também, a narrativa se detém nos pormenores da sua morte, revestida de motivos carregados de simbolismo, bem como nos efeitos dessa morte, imediatos e a longo prazo. Porque quando ele morre

¹⁷⁰ Sobre o estatuto múltiplo de Sem Medo como herói mítico, épico e trágico veja-se a obra de Ana Mafalda Leite referida na bibliografia.

todas as cartas da posteridade estão ainda na mesa, o seu desaparecimento pode ser lido de duas maneiras, alternativas ou complementares. Se, por um lado, permite representar a rejeição dum país imperfeito (recorde-se a prévia afirmação de Sem Medo de não ser capaz de (pre)ver-se numa Angola independente), por outro, pode ser vista como, além de processo de sacralização dos heróis da guerra pela independência, um anúncio de renovação: a geração dos fundadores da independência através da luta armada passava a chama aos construtores da nação, formados nos valores defendidos pelos seus predecessores.

A concluir, dir-se-á que personagens concebidas sobre tais premissas, dificilmente geram substanciais laços afetivos com os leitores. São demasiado óbvias as suas características paradigmáticas e simbólicas ou, pelo menos, mais evidentes do que os traços que as humanizam numa maneira ou doutra. A simpatia de quem lê pode em contrapartida ser transferida para o criador delas, pela visão que revela do mundo em seu redor, bem como pelo óbvio empenhamento político e emocional na nação angolana que é a sua.

Luandas — a de António Lobo Antunes e a de Ondjaki: dois tempos e dois espaços emocionais

São os narradores de Lobo Antunes exímios na recriação de espaços físicos à medida dos lugares psicológicos que eles próprios habitam. Assim, em *Os cus de Judas*, por exemplo, Luanda, capital da Angola colonizada onde decorria ainda a guerra pela independência no início dos anos 70, é-nos apresentada à luz de um viés ou filtro narrativo que vale a pena cuidadosamente analisar, justificando-se o recurso constante à citação do texto por se considerar que nele se verbaliza, com insuperável eloquência, um óbvio nexos entre a fisicalidade dos espaços evocados e as emoções que inspiram em quem os descreve. Tanto mais que, como bem disse Maria Alzira Seixo, «a forma de ler este texto será forçosamente a de uma leitura *agónica*, em que o conflito exterior e interior da personagem passa inevitavelmente para o leitor que, recebendo-o do texto, só nele o reintegrando consegue dele uma leitura efectiva, isto é, concretamente experiencial» (59). Para a ensaísta não existem «descrições puras» nos romances deste autor: «os seus traços descritivos, frequentes e de espessura incontornável, vivem sempre ligados a uma experiência que supõe, ou expõe, a sua subjectivação» (Seixo 2002, 192). O que, por outro lado, equivale também a admitir o pressuposto de que «espacialidade, a experiência “existencial” dum lugar, é fundamentalmente uma experiência emocional» (Hogan 29).

Comecemos por acompanhar o narrador autodiegético na sua primeira chegada de barco a Luanda, e registemos as suas impressões:

Luanda começou por ser um pobre cais sem majestade cujos armazéns ondulavam na humidade e no calor. A água assemelhava-se a creme solar turvo a luzir sobre pele suja e velha que cordas podres sulcavam de veias ao acaso. Negros desfocados no excesso de claridade trémula acocoravam-se em pequenos grupos [...] e eu imaginava adiante dos beijos grossos de cada um daqueles homens um trompete invisível [...] Pássaros brancos e magros dissolviam-se nas palmeiras da baía ou nas

casas de madeira da Ilha ao longe [...] nas quais [viviam] putas cansadas por todos os homens sem ternura de Lisboa. (23)¹⁷¹

Predominam portanto nesta aparição inicial da cidade aos olhos de quem a descreve, elementos de pobreza, desconforto, sujidade, fealdade e degradação. Uma perspetiva pessoal é claramente assumida na primeira frase, onde o ponto de vista do passageiro do barco que se aproxima da capital de Angola se traduz desde logo na expressão «Luanda começa por ser», e onde bem se evidencia a perceção sensorial sinestética dum conjunto de armazéns «ondul[ando] na humidade e no calor». A subjetivação do espaço físico descrito é de seguida confirmada pelo simile criado entre a água e uma pele humana «suja e velha». Trata-se também da visão etnocêntrica de um europeu que projeta em grupos de angolanos acorados as suas próprias referências culturais de «fotografias que mostram os olhos voltados para dentro de John Coltrane quando sopra no saxofone a sua doce amargura de anjo bêbedo» (23), e as transporta para o «trompete invisível» nos beiços grossos que vê diante de si. Em contrabalanço desse etnocentrismo surge a imagem das prostitutas da Ilha, sob a forma de reconhecimento da abusiva apropriação colonial transposta para «os homens sem ternura de Lisboa» que a essas mulheres conferem «uma angústia indecifrável» (23). E é ainda essa mistura de referências exteriores com a consciência auto-crítica da conspurcação importada no próprio ato de colonizar que inquina o olhar do narrador, transformando Luanda numa «Cruz Quebrada [...] onde os esgotos morrem estendidos aos pés da cidade, cães idosos que bolsam no capacho vômitos de lixo», porque «em toda a parte do mundo a que aportamos vamos assinalando a nossa presença aventureira através de padrões manuelinos e de folha-de-flandres ferrugenta» (23-24.).¹⁷²

¹⁷¹ Todas as citações de *Os cus de Judas* são extraídas da edição do romance referida na bibliografia.

¹⁷² Mais tarde, isto é, depois de instalados «numa espécie de quartel ao largo de Luanda» (28), os militares portugueses vinham jantar à cidade «em esplanadas sórdidas repletas de soldados, entre cujos joelhos circulavam de cócoras engraxadores miseráveis, lançando-lhes às botas soslaio veementes de paixão, ou indivíduos sem pernas [...] estendiam timidamente manipansos esculpido a canivete equivalentes às torres de Belém de plástico do [seu] país natal» (23). Quanto à geografia urbana, as ruas todas «se pareciam [...] com a Morais Soares, aproximavam-se e afastavam-se num labirinto atrapalhado a caminho da fortaleza; néon provinciano espalhava-se nos passeios em poças piscas de estrabismo alaranjado» (29).

As memórias recentes do espaço metropolitano não servem todavia apenas para a criação de analogias com uma nova entidade geográfica, nem tão só para sublinhar a consciência de desiguais relações de poder entre ocupante e ocupado. Servem igualmente para gerar no(s) novo(s) invasor(es) o estranhamento de «estrangeiros em terra desconhecida, cuja lusitanidade se [lhes] afigurava tão problemática como a honestidade de um ministro» (25) e, por isso, ao transitar do cais onde atracara o seu navio para os musseques de Luanda, o narrador observa que a «miséria colorida dos bairros [...] as coxas lentas das mulheres, as gordas barrigas de fome das crianças [...] principiaram a acordar [nele] um sentimento esquisito de absurdo, cujo desconforto persistente vinha sentindo desde a partida de Lisboa» (25).

E essa estranheza que fora percebida ainda antes da primeira chegada à principal cidade angolana, transportada na bagagem emocional do intruso forçado, é reencontrada e reiterada num segundo momento quando — após onze meses passados junto à fronteira com a Zâmbia, em Gago Coutinho, em Ninda, a dez mil quilómetros de Lisboa (60), no Chiúme, «o último dos cus de Judas do Leste» (68) — o narrador regressa a Luanda para tomar o avião que o levaria a Portugal, onde teria o curto interregno de um mês com a família: «E de novo a baía, as palmeiras, os pássaros brancos» e tudo o que já fora descrito antes, «os engraxadores, os aleijados, a indescritível miséria dos musseques, as putas», tudo quanto o leva a concluir:

cidade colonial pretensiosa e suja de que nunca gostei, gordura de humidade e de calor, detesto as tuas ruas sem destino, o teu Atlântico domesticado de barrela, o suor dos teus sovacos, o mau gosto estridente do teu luxo. Não te pertenco, nem me pertences, tudo em ti me repele, recuso que seja este o meu país [...] a minha terra é onde o Marechal Saldanha aponta o dedo e o Tejo desagua [...] o meu país, Ruy Belo, é o que o mar não quer. (80)

Este olhar profundamente distópico sobre a Luanda do começo da década de 70 (em contraste tão flagrante com as descrições dessa cidade que hoje encontramos, por exemplo, em relatos nostálgicos de ex-colonos que tanto lhe enaltecem a beleza e, sobretudo, a modernidade por oposição ao provincianismo lisboeta da mesma época), é pois um olhar obviamente determinado

pelos sentimentos e pelas convicções do observador que a rejeita em nome de uma identidade outra, veementemente reclamada nessa passagem do texto.

O colonialismo e, em particular, a guerra, repetidamente apelidada de estúpida e injusta, servindo inomináveis interesses a que eram alheios os africanos e a esmagadora maioria dos portugueses, aparecem como a implícita causa profunda do olhar cínico e vingativo lançado sobre a cidade. À guerra se deve afinal a transformação do narrador/personagem em indivíduo traumatizado, confirmando que «indivíduos traumatizados olham o mundo através de lentes distintas [...] pode dizer-se deles que experienciaram, não apenas um sentido alterado de si mesmos e uma forma alterada de se relacionarem com os outros, mas também uma visão alterada do mundo» (Caruth 194).¹⁷³

Transitando agora para um tempo muito mais próximo do nosso presente, através de *Os transparentes* do angolano Ondjaki, proponho-me mostrar como também neste caso se processa uma clara subjetivação do espaço luandense, predominando igualmente um tom disfórico, apesar das quase incomensuráveis diferenças sócio-políticas entretanto verificadas no local para que as duas obras remetem. Convem de resto escalarecer que, se alguma homologia se pode estabelecer entre aquele romance de Lobo Antunes e este de Ondjaki, ela consistirá apenas na ênfase posta precisamente na experiência emocional dos espaços descritos em ambos.¹⁷⁴

Os transparentes focaliza a capital de Angola trinta e sete anos após a independência do país e cria uma fantasia literária onde se entrecruzam elementos de certa realidade histórica facilmente reconhecível pelos leitores. É uma narrativa de terceira pessoa, embora entrecortada de breves passagens em primeira (claramente assinaladas como paratextos graficamente diferenciados), nela se cruzando múltiplas vozes e histórias distintas. Em termos muito gerais, estamos perante uma imagem possível das circunstâncias políticas, económicas e sociais da Luanda dos nossos dias, representada por intermédio das

¹⁷³ Todas as traduções de excertos críticos presentes neste ensaio são da minha responsabilidade.

¹⁷⁴ Por outras palavras ainda, a correlação que sugiro entre os dois consiste exclusivamente na presença neles de um sentimento de *angst* transmitido indiretamente por intermédio da descrição de determinados lugares. «Existem várias formas de evocar uma certa emoção ou atmosfera emocional sem nomeá-la [...] a descrição do espaço é um instrumento central para se criar um pano de fundo emocional» (Lehnert & Siewert 78).

vidas das personagens do romance, a maior parte das quais habita um local específico, um muitíssimo degradado prédio de sete andares na Maianga, o coração da cidade, tornado espaço aglutinador de muito do que é narrado. Outros lugares da cidade, e a atmosfera dela no seu todo, ocupam também a narrativa, mas esse prédio é de facto o preponderante, sendo apresentado aos leitores logo nas páginas iniciais do romance, a seguir à sequência que lhe serve de abertura e, muitas páginas adiante, simetricamente, de fechamento, como eco da mesma situação e das palavras que a descrevem — desse modo acentuando a circularidade da macro-história contada. Vejamos como primeiro travamos conhecimento com esse lugar privilegiado no romance:

O Prédio tinha sete andares e respirava como uma entidade viva.

Havia que saber os seus segredos, as características úteis ou desagradáveis das suas aragens, o funcionamento dos seus canos antigos, os degraus e as portas que não levam para lugar algum. Vários bandidos haviam experimentado na pele as consequências desse maldito *labirinto*¹⁷⁵ *com passagens comunicantes de comportamentos autónomos*¹⁷⁶, e mesmo os seus moradores procuravam respeitar cada canto, cada parede e cada vão de escadas. (16; ênfase minha)¹⁷⁷

Posteriormente, num dos paratextos atrás referidos, neste caso designado por «anotações do autor», dir-se-á: «era um prédio, talvez um mundo, para haver um mundo basta haver pessoas e emoções, as emoções, chovendo internamente no corpo das pessoas, desaguam em sonhos [...] ambulantes de emoções derretidas no sangue contido pelas peles dos nossos corpos tão humanos. a esse mundo pode chamar-se “vida”» (76).

Os seus moradores são gente pobre do povo trabalhador que luta arduamente pela sobrevivência, nos meandros dum sistema que apenas beneficia

¹⁷⁵ Sobre espaços labirínticos e as suas diversas funções na literatura contemporânea, veja-se Monika Schmitz-Emans, «Mirror and Labyrinth» (Lehnert & Siewert 15-26).

¹⁷⁶ Note-se neste excerto como se procede à transferência implícita do espaço físico, representado pelo labirinto e as suas «passagens comunicantes», para a «geografia humana» (Lehnert & Siewert 91) referida pelos «comportamentos [onde esperaríamos *compartimentos*] autónomos».

¹⁷⁷ Esta e as restantes citações de *Os transparentes* remetem para a edição da obra mencionada na bibliografia.

os que têm jeito para esquemas à margem da lei, numa economia paralela destinada ao proveito sobretudo dos mais ricos e dos que têm acesso direto ao poder político, usado a seu favor pelos mais variados processos de corrupção. Note-se, no entanto, que nada é maniqueisticamente simplificado na narrativa de *Os transparentes*. É verdade que personagens como o Ministro e o seu Assessor, bem como o Presidente e o oligarca D. Cristalino, representam a classe dos poderosos, e esses, é claro, não habitam o prédio que constitui o espaço nuclear do romance. Mas entre os moradores dele há também os que, como João Devagar e a sua esposa MariaComForça, recorrem a estratégias típicas da referida economia paralela (câmbio ilegal de moeda estrangeira, criação duma igreja destinada a espoliar os fiéis, por exemplo). A escala em que funcionam não lhes permite, porém, obter os privilégios dos ricos; limitam-se a sobreviver à custa de esforços muito criativos, ao seu alcance.¹⁷⁸

Neste edifício da Maianga, onde residem em diferentes andares as personagens principais do romance, existem dois espaços comunitários, destacáveis por diferentes razões: o terraço e o 1.º andar. Quando nomeado pela primeira vez, o terraço é apresentado como «lugar aberto e desarrumado, frequentado por quem lá quisesse ir, pátio a céu aberto» (51). Logo neste primeiro momento em que acedemos ao ponto mais alto do prédio, lá encontramos Odonato (discutivelmente a personagem mais relevante de todas, por dela decorrer o título do livro, como adiante se esclarecerá), contemplando a cidade, «mais simples vista dali» porque «sentia-se menos na pele e nos olhos o peso doloroso dos seus problemas, dos seus dramas» (53). Inicialmente, vemos portanto este espaço frequentado sobretudo por Odonato, desempregado sem esperanças de achar trabalho, que aí se refugia muitas vezes sozinho. No final do romance, também lá estará ele, solitário de novo, até ao momento em que deixa que o seu corpo se desprenda para esvoaçar no céu de Luanda. Mas a isso teremos de regressar mais tarde. Para já, importa fazer notar que, entre o começo e o desfecho da narrativa, o terraço se torna verdadeiramente um espaço comunitário de grande importância para

¹⁷⁸ Há uma passagem que oferece uma boa síntese relativa à vida da comunidade luandense: «Luanda fervia com a sua gente que vendia, que comprava para vender, que se vendia para ir depois comprar e gente que se vendia sem voltar a conseguir comprar» (72).

os moradores do prédio e para outros que o visitam, ao ser transformado em lugar de arte ao ar livre, onde as pessoas se reúnem para ver filmes sem som (cabendo à audiência colmatar essa falta), comer, beber, partilhar experiências, enfim, criar o que João Devagar — o inventor dessa iniciativa — chama de «oitava arte».

Quanto ao 1.º andar, ele constitui outro espaço sempre presente ao longo de toda a narrativa, sendo portador de notáveis significações. É referido pela primeira vez como sítio onde «os canos rebentados e uma tremenda escuridão desencorajavam os distraídos e os intrusos[,] a água abundava, incessante, e servia finalidades múltiplas, dali saía a água para o prédio todo, o negócio de venda por balde, lavagem de roupa e viaturas» (16). São inúmeras as passagens que se ocupam deste primeiro andar e das suas águas misteriosas, mas terei de limitar-me a citar apenas a segunda ocorrência textual desse lugar, neste caso já do ponto de vista específico do Carteiro (personagem muito presente na narrativa embora não se tratando dum residente no prédio, a quem nunca é atribuído nome próprio, sendo sempre designada pela sua profissão) quando pela primeira vez nele penetra:

a água acontecia por corredores invisíveis [...] ele soube que era o local, porque havia ali um cheiro que não se deixava sentir e um vento que não queria circular, a água, que se pressentia sem se deixar ver, obedecia a um fluxo que não era natural [...] os olhos habituaram-se à escuridão [...] escutava os sons da rua como que filtrados [...] a luz não tinha explicação de cor, inventava tons amarelos no branco sujo da parede, servia-se da água para se reinventar em novos cinzas que não sabiam ser escuros; e a água devolvia aos olhos do Carteiro pequeníssimos feixes azuis, avermelhados, cascatas concentradas [...] sentiu que um calor interno lhe nascia nos testículos [...] respirou profundamente. pensamentos húmidos invadiam-lhe a mente. (28-29)

Fica esta longa citação a dever-se não apenas ao facto de ser usada em lugar de muitas outras possíveis, mas também porque representa um outro aspeto, menos explorado até aqui. Refiro-me à possibilidade de o espaço físico não apenas permitir a projecção de emoções humanas (como vimos clara e especialmente em *Os cus de Judas*), servindo assim como mero veí-

culo da sua expressão, mas também de ultrapassar essa função tornando-se ele próprio foco gerador de emoções inesperadas¹⁷⁹. Com efeito, este lugar onde ininterrupta e algo inexplicavelmente correm águas — mesmo quando elas escasseiam, ou por completo desaparecem, no resto da cidade — assume um estatuto muito particular. No caso do Carteiro, aquele primeiro andar desperta-o eroticamente (como depois se verifica com várias outras personagens), e inspira-lhe sensações e emoções que chegam a assustá-lo: «ainda alguém me vai acusar masé de estar a fumar liamba na hora do expediente» (28). Como acontece no caso do terraço ou, melhor dito, muito mais ainda do que se passa com o terraço, este primeiro andar vem a revelar-se zona de convívio de vizinhos e conhecidos que às vezes se reúnem, «ali parados em banho-maria com o pés nas escorrentes águas [...] numa alegria conjunta de bem-estar» (264), proporcionado por aquela «quase piscina coletiva» (265). Aí as pessoas encontram, pois, alívio para os múltiplos stresses da cidade, os seus ruídos, buracos, calor opressivo e gente circulando apressada, como as mulheres carregando «o mundo sobre as suas cabeças para alimentar as crianças, os filhos e os sobrinhos, os afilhados e os parentes afastados que haviam chegado de guerras longínquas» (118) ou, ao cair da noite, os miúdos da rua, os completamente entregues aos seus próprios recursos, os «que cheiravam gasolina, recolhendo os seus corpos para dentro dos seus casebres improvisados em papelão e sacos de plástico, ou em viaturas abandonadas» (131).

O óbvio contraste de toda a «azáfama caótica» (25) da paisagem urbana com a frescura e o lazer do espaço interior daquele primeiro andar remetem-nos para um outro tipo de contraste, não já entre lugares, mas entre duas substâncias líquidas diretamente relacionadas com esses mesmos lugares. Refiro-me à própria água e a outro elemento, até aqui não mencionado: o petróleo. Trata-se de dois líquidos preciosos, ambos de origem natural, ambos encontráveis no subsolo e, acima de tudo, ambos economicamente manipuláveis graças ao valor material que os seres humanos lhes atribuem. Cada uma

¹⁷⁹ «[A]tmosferas e emoções são uma qualidade do espaço, não apenas uma projeção humana. O espaço, por consequência, é experienciado pelos seres humanos — como espaço emocional» (Lehnert & Siewert 7).

dessas substâncias assume em *Os transparentes* um simbolismo fundamental não só em termos de caracterização do espaço físico da capital angolana mas também, e principalmente, em termos da caracterização social, política e económica desse mesmo espaço.

A ideia de que o subsolo de Luanda estaria saturado de petróleo preside à criação da CiPEL (Comissão para Investigar o Petróleo Encontrável em Luanda) e terá a nefasta consequência de promover a destruição da cidade, em nome dos previsíveis lucros a serem obtidos após a escavação desenfreada de todo o território urbano e suburbano. Estamos, claro, perante a fantasia literária a que atrás fizemos referência, e que em *Os transparentes* irá redundar de facto num fogo apocalíptico, metaforizando os extremos a que a ambição materialista, promovida pelo capitalismo globalizado, pode eventualmente conduzir. Em contraponto ao poder destrutivo dessa forma de utilização do petróleo, revela-se o potencial salvífico da água. Mesmo este, contudo, terá de ser cultivado pelo povo angolano, visto que até a distribuição desse bem essencial à sobrevivência — considerado a priori inalienável — se presta a ser controlada por interesses privados, neste romance incarnados prioritariamente pelo capitalista Dom Cristalino que se propõe monopolizar a distribuição da água à cidade. Desde o início da narrativa, somos informados de que ela falta em Luanda, sendo o tal 1.º andar uma exceção mantida em segredo. Esse prédio ultra-degradado, e habitado apenas por pobres, contém afinal uma fonte de riqueza única: a água, escassa no resto da cidade, é aí misteriosamente inesgotável.

Uma das linhas isotópicas fundamentais neste romance tem justamente a ver com estes dois bens essenciais, a água e o petróleo. Segundo a história narrada, o governo angolano não hesita, ou hesita muito pouco, em arriscar a segurança da cidade (e, por extensão, do país, se tomarmos a capital como sua metonímia) e a vida dos cidadãos, perante promessas de riqueza fácil. A simples hipótese de petróleo «encontrável» no subsolo de Luanda desencadeia uma série de manobras de manipulação dos luandenses no sentido de os fazer aceitar, e até desejar, a plena destruição dos alicerces urbanos na busca do «ouro negro». Ao mesmo tempo, há já quem, aproveitando do trabalho da prevista alteração profunda das canalizações de Luanda, avance ainda mais no propósito de obtenção de lucros incomensuráveis, propondo-se

controlar a distribuição/venda da água aos habitantes. Entretanto, alastram-se as escavações pela cidade na incessante procura do precioso petróleo, enquanto no prédio da Maianga se continua a usufruir do privilégio de uma água inestancável.

No final do romance, um fogo apocalíptico, provocado por acidente ocorrido com os materiais pirotécnicos preparados para celebrar o primeiro achado dum poço de petróleo em Luanda, faz prever a morte da cidade e, talvez, simbolicamente também, do resto de Angola vitimada pela ganância míope dos seus dirigentes políticos e dos que representam os interesses financeiros da comunidade internacional.

Deve-se um tão longo excursão sobre a temática da água, do petróleo e do fogo em *Os transparentes* à necessidade de se contextualizar as conclusões que se seguem, de novo diretamente relacionadas com o enfoque do meu texto, ou seja, com a questão das relações constitutivas entre espaço e emoções. Em primeiro lugar, convem recordar a alusão no início deste ensaio à cena que abre o romance e virá a ser repetida quase *ipsis verbis* no seu desfecho. Assistimos, tanto nas três páginas de abertura quanto nas três finais, ao diálogo entre duas personagens, recorrentes ao longo da narrativa e sempre na companhia uma de outra, criando um quase efeito de personagem dupla. São chamados de O Cego, um «mais-velho», e o VendedorDeConchas, referido como «miúdo» quando primeiro travamos com ele conhecimento. Muito antes de podermos entender as circunstâncias que irão sendo depois gradualmente desveladas, vêmo-los atravessando «a cidade ensanguentada, desde as suas raízes ao alto dos prédios», «forçada a inclinar-se para a morte», penetrada de «flechas anunciadoras do seu passamento», as quais «não eram flechas secas mas dardos flamejantes que o seu corpo, em urros, acolhia em jeito de destino adivinhado» (13). Enquanto o VendedorDeConchas «guiara o Cego por entre caminhos mais ou menos seguros onde a água jorrante dos canos rebentados fazia corredor para quem se atrevia a circular por entre a selva de labaredas que o vento açoitava» (11) (repare-se na dicotomia água/fogo, análoga de água/petróleo), o Cego ia repetindo a sua pergunta ansiosa: « — ainda me diz qual é a cor desse fogo [...] — Te peço, vê você que tens vistas abertas, eu estou sentir na pele, mas quero ainda imaginar na cor desse fogo» (11). Essa é de facto a chave/pergunta que abre o romance, as palavras das suas primeiras

linhas, mas a resposta só a obteremos exatamente no momento final, como chave também, desta vez a fechar a narrativa: «é um vermelho devagarinho, mais-velho... é isso: um vermelho devagarinho» (425). Todavia, para responder ao implorativo apelo do cego (« — não me deixa morrer sem saber a cor dessa luz», 425) o VendedorDeConchas, tendo repetido que para «explicar a cor desse fogo» precisaria de ser poeta (11, 424), necessitou de recuperar uma voz de criança dentro de si, enquanto «A cidade, sonâmbula, chorava sem que a lua a aconchegasse» (424).

Fica então óbvio, logo no começo do romance, o lugar pivotal — reiterado na sequência narrativa conclusiva — do incêndio catastrófico que acaba assolando a cidade, como forma de punição supostamente merecida, dado o exacerbado materialismo dos seus habitantes ou, talvez acima de tudo, dada a desmedida ganância de quantos detêm grande parte do poder político e económico sobre o país.

Importa, particularmente, acentuar neste ponto o modo com é descrito o espaço onde o fogo ocorre (dificilmente contido pela água jorrante das canalizações destruídas), porque essa descrição está eivada de múltiplas emoções intensas, como a angústia, o medo e a dor, sobretudo comunicadas por intermédio do que sentem o Cego e o seu guia mas também, e principalmente, através da personificação da cidade sofredora que «transpirava sob uma luz encarniçada, preparando-se para viver na pele [...] uma profunda noite escura» (424). Luanda, assim reduzida às dimensões da geografia humana, transformada num corpo torturado, inspira a dor de quem nesses momentos críticos a percorre em busca de salvação, e incita a compaixão dos leitores que eventualmente desejariam poder impedir a consumação do iminente urbicídio.

Fomos, portanto, desde muito cedo acompanhando os atos e os eventos que fatalmente conduzem a este desfecho, mas é de facto no momento da catástrofe que os principais fios condutores da narrativa definitivamente se cruzam. A linha temática que se prende com a exploração desenfreada do petróleo cruza-se com outra, centrada na água e nas vidas dos moradores do prédio da Maianga, quando quase todos estes, após o deflagrar do gigantesco incêndio, se reúnem, em busca de salvação, no piso onde «as água [...] pareciam falar» (409). Convém, de resto, lembrar neste passo que esse momento

em que «ao primeiro andar, em corrida de procissão coletiva [...] chegou o grupo todo» (417) é também narrado duas vezes, tal como acontece com o percurso do Cego e do VendedorDeConchas através da cidade em chamas. Por outras palavras, a reunião final dos habitantes do prédio da Maianga constitui outra sequência narrativa que, surgindo no início de *Os transparentes*, se repete integralmente no final, como se refletida na superfície dum espelho. Vale a pena, aliás, assinalar um diálogo entre MariaComForça e Xilisbaba (mulher de Odonato) a concluir a cena da abertura do romance, repetida no seu desenlace: « — Maria... quero ver o meu marido uma última vez... para lhe falar as coisas que uma pessoa cala a vida toda [...] — Calma só comadre, o fogo é como o vento, grita muito mas tem voz pequenina» (15; 419-420).

Voltarei à afirmação de MariaComForça, tentando serenar e consolar Xilisbaba, mas cabe agora falar um pouco do marido desta última, o Odonato já mencionado atrás como frequentador solitário do terraço, de onde acaba se lançando em voo através do céu de Luanda incendiada. O espaço físico ocupado pela cidade surge no fim transformado num corpo humano contorcido nas labaredas, o que, porventura, nos permite estabelecer uma analogia entre Luanda e Odonato, se tivermos em conta que no caso deste último, ocorre uma espécie de transformação inversa, porque em lugar de assistirmos à conversão dum lugar em corpo vemos o próprio corpo dele convertendo-se em espaço simbólico de significações múltiplas. Como previamente referido, esta personagem parece estar na génese do título do livro, na medida em que ao longo da narrativa o seu corpo se vai tornando cada vez mais transparente e leve, ao ponto de no final lhe ser possível levantar voo, salvando-se talvez — podemos ao menos conjecturá-lo — do inferno das chamas. A transparência que o seu corpo vai gradualmente adquirindo é explicada por ele mesmo com a maior simplicidade. Sem trabalho e sem oportunidade de obtê-lo, começara consumindo cada vez menos alimentos para que sobrasse para a sua família, até descobrir que podia prescindir por completo de comer. Uma vez decidido a não voltar a alimentar-se, foi se dando conta das mudanças progressivas do seu corpo, chegando ao ponto de não ser mais afetado pela lei da gravidade. Quando uma jornalista estrangeira o interroga sobre a sua aparência, Odonato declara que a acha «justa»

porque é um símbolo — a transparência é um símbolo. e eu amo esta cidade ao ponto de fazer tudo por ela. chegou a minha vez, não podia recusar [...] um homem pode ser um povo, a sua imagem pode ser a do povo...

— e o povo é transparente?

— o povo é belo, dançante, arrogante, fantasioso, louco, bêbado... Luanda é uma cidade de gente que se fantasia de outra coisa qualquer [...] há alguns que são transparentes. acho que a cidade fala pelo meu corpo...

— é esta a sua verdade — murmura a jornalista.

— é preciso deixar a verdade aparecer, ainda que seja preciso desaparecer.
(283)

Já antes ele dissera a Xilisbaba, que ambos tinham passado muitos anos «em busca do que é bonito» (53) para agora suportarem «o que é feio» e especificara: «não estou a falar dos prédios, dos buracos na estrada, dos canos rebentados. já é hora de encararmos o que não está bem» (53). «O homem, a esposa sabia, era fatalmente apaixonado por um outro tempo» (180). Deambulando na cidade, Odonato interroga-se:

o que é afinal um lugar cheio de gente humana que se preocupa tão pouco com o outro? [...] esta cidade é um deserto [...] Odonato viu-se de peito revoltado a sentir claras saudades de uma Luanda que ali havia sem já haver [...] os pássaros de um antigo Kinaxixi [...] cantavam invisíveis no seu ouvido semitransparente. (182)

A transparência de Odonato acaba, portanto, revelando-se um manifesto contra o que, em sua opinião, se tornara «um lugar cheio de carros com gente solitária buscando atropelar o tempo» (181) e, simultaneamente, essa transferência faz-se hino celebratório da «cidade onde, durante séculos, o amor tinha descoberto, entre brumas de brutalidade um ou outro coração para habitar» (13). Por outro lado, poder-se-á ainda ver nela, tanto a invisibilidade do povo pobre angolano, desapropriado de direitos humanos básicos¹⁸⁰,

¹⁸⁰ «[N]ão somos transparentes por não comer... nós somos transparentes porque somos pobres» (203); «este é o meu corpo, esta é a visão da minha dor» (268).

quanto o oposto da opacidade das manobras políticas e financeiras dos poderes instituídos.

Perguntar-se-á se o desenlace aparentemente apocalíptico de *Os transparentes* deixa algum lugar à esperança. Eu argumentaria que sim, por vários motivos. Em primeiro lugar, um dos paratextos, referido neste caso como «gravação do VendedorDeConchas» (152), começa assim: «se tive medo? de ver a minha cidade de Luanda em línguas de um fogo preto e amarelo, e as casa a caírem de suor e as vozes a gritarem de susto? sim, tive medo, coisa que vinha de dentro, porque a cidade toda parecia que estava quase a morrer» (151); ora, curiosamente este paratexto, inserido antes do meio da narrativa, quando o leitor estava ainda longe das notícias do «início do curto-circuito e da gigantesca fogueira» (273), revela que o VendedorDeConchas sobreviveu para contar a história, e se ele sobreviveu foi porque a cidade, «quase a morrer,» sobrevivera também. Em segundo lugar, temos a possível pista da afirmação (reiterada, como se viu, nas cenas de abertura e de fecho) de MariaComForça sobre a «voz pequenina» do fogo (15; 420), a despeito da sua estridência. Depois, temos o Bar do Noé, onde existe uma arca frigorífica tão milagrosa quanto o 1º andar do prédio da Maianga, porque «não conhecia falha de energia mesmo quando toda a cidade sucumbia à escuridão,» tal como «aquele primeiro andar não sucumbira nunca às mais convincentes faltas de água» (276). As conotações redentoras, óbvias num referente como a «arca de Noé», não passarão despercebidas ao leitor atento, que também não será indiferente ao facto de, na cena final, ser justamente esse o bar onde se encontram o VendedordeConchas e o Cego, que na tal arca acham o conforto — da água, da cerveja e até do uísque. Por outro lado ainda, assistimos ao voo de Odonato que, embora não saibamos aonde se dirige, ou sequer se terá um destino, lhe permite escapar à fúria das chamas. E, por último, acompanhamos, como antes se demonstrou, a reunião dos condóminos no andar das águas misteriosas e, quem sabe, salvadoras.

Tudo isto para concluir que, apesar de, como inicialmente foi dito, *Os cus de Judas* e *Os transparentes* partilharem uma configuração disfórica da capital angolana — pesem embora as distâncias cronológicas e histórico-políticas que separam os dois romances — verifica-se uma muito relevante diferença na imagem da cidade de Luanda comunicada em cada uma das obras aqui

referidas. Essa diferença fundamental resulta de processos profundamente distintos de identificação emocional dos narradores com a cidade em questão.

A análise aqui proposta das duas obras pressupõe «um conceito dinâmico de espaço como resultado de atividades e percepções humanas, combinadas com o conceito fenomenológico de espaço possuindo valores emocionais e uma atmosfera específica» (Lehnert & Siewert 8) e, em ambos os romances, o que pretende ser, acima de tudo, examinado é a «inter-relação entre espaços e emoção como constituintes da vida moderna e da literatura moderna» (Lehnert & Siewert 10). O que sucede, todavia, é que em *Os cus de Judas*, o narrador, discutivelmente alter-ego do autor empírico, projeta no espaço da cidade de Luanda todo o seu ódio relativo ao sistema colonial e à ideologia imperialista que então presidia à continuação da guerra dos portugueses contra os movimentos independentistas, enquanto o narrador e as personagens de *Os transparentes*, embora com frequência se insurjam contra uma cidade atualmente movida sobretudo por motivações materialistas e mesquinhas, manifestam uma profunda simpatia (às vezes explícita, outras implícita ou subjacente), um apego visceral a essa Luanda onde «há assim o sentimento generalizado de que a fantasia e a celebração são obrigações e deveres morais de cada luandense, o cidadão está geneticamente preparado para aderir à festa» (382). Importa afinal não esquecer o facto de ser uma cidade tão amada que há quem, como Odonato, esteja disposto a fazer-se transparente para torná-la visível.

Do *Regresso adiado* a O retorno forçado — O percurso dum colonialismo fora de prazo

Como é do conhecimento geral, os anos mais recentes têm sido em certa medida prolíficos na produção de materiais audiovisuais e escritos relacionados com a deslocação para Portugal, em particular na década de 70 do século transato, de indivíduos e grupos populacionais provenientes das anteriormente chamadas «províncias [portuguesas] ultramarinas» em África. Ocorre esse fenómeno após o que muitos consideraram um período de «prolongado silêncio» sobre questões que tiveram, e continuam tendo, efeitos determinantes nas alterações sofridas pela sociedade portuguesa desde a queda do regime político ditatorial inaugurado por Salazar. Terá sido, porventura, um tempo necessário de amadurecimento emocional, social e político, bem como de lenta gestação das obras de que hoje dispomos. Refiro-me aqui especificamente ao âmbito da produção literária da qual selecionei uma pequena fatia como objeto de reflexão crítica.

Obviamente que não estarei desbravando caminhos desconhecidos, visto terem já os livros a que farei alusão, e aqueles sobre que me debruçarei em mais detalhe, afortunadamente recebido a atenção de estudiosos de diferentes modos interessados neles.¹⁸¹ Se alguma coisa o meu contributo trazer de novo será o esforço de concentração na ordem dos afetos que mais intensamente envolvem o temário que esses livros tratam, e nas eventuais ilações que daí se poderá obter. Serei necessária e oportunamente mais explícita sobre este aspeto, mas começarei antes pela referência à coletânea de contos anunciada no título deste ensaio que, tanto nos assuntos e contextos histórico-políticos quanto na data de edição, precede em muitos anos as obras da pós-colonialidade lusa de que adiante me ocuparei. Trata-se de *Regresso adiado* (1ª ed. 1973) do escritor Manuel Rui, uma das suas primeiras publicações, hoje mais ou menos esquecida pela crítica. Trago-a à colação por considerar que, particularmente um dos contos aí reunidos, «O churrasco», permite uma leitura que até certo ponto nos coloca na senda

¹⁸¹ O trabalho pioneiro de Isabel Ferreira Gould desenvolvido nesta área merece especial destaque, não só pela precocidade mas também pela acuidade que revela.

da(s) análise(s) que posteriormente proponho. Antes, porém, e ainda a título introdutório, resta-me aduzir que no que concerne a literatura mais recente a abordar não terei em conta a chamada de «bilhete-postal» (Marques 3) ou de «pós-luso-tropical» (id.: 2), mas antes alguns dos «[l]ivros que confrontam a gênese do colonialismo, mas também a forma sangrenta e vingativa como este terminou» (id.: 3).

«O churrasco», o conto que encerra o total de cinco histórias da coleção em causa, poderia ter assumido o título do livro visto ser nele exclusivamente que precisamente surge a expressão «regresso adiado». Ouso, porém, intuir ter o autor empírico preferido utilizá-la como título genérico — deixando assim entrever que todos os contos no seu conjunto remetem de diferentes modos para um projeto adiado de retorno à terra de Angola, de facto o espaço incontestavelmente privilegiado nas cinco narrativas.¹⁸² Alargando, porém, essa linha de ideias, entenda-se pois o conceito de regresso num sentido mais lato do que o de mera deslocação espacial, para considerá-lo como exprimindo também um desejo de recuperação de origens, isto é, de retoma (anacronicamente «adiada» até aos anos 70) de uma dignidade pré e anti-colonial, anterior à abusiva ocupação e domínio europeus em África. Cada conto a seu jeito aponta para essa finalidade, desde o «Mulato de sangue azul», auto-condenado à extinção pela incapacidade de assumir a sua identidade própria, sempre escondida atrás de uma alegada alvura aristocrática supostamente herdada de pai branco, colono, que nunca afinal sequer o reconheceu como filho; passando pelo assimilado Vinte Sete Ribeiro, de «Em tempo de guerra não se limpam armas,» igualmente traído pelos colonos que violentamente o humilham; pelo criado negro Jaime de «O aquário» tornado objeto sexual da patroa branca, que acaba por condená-lo, se não talvez à morte, pelo menos a uma quase inimaginável brutalidade colonial; pelo preto de «Com ou sem

¹⁸² Em posfácio à 2ª edição (1977) do livro (aquela de onde são extraídas as citações subsequentes), Manuel Ferreira declarava: «*Regresso adiado*, um título por assim dizer subversivo, já que era assinado por quem, vivendo em Portugal, continuava com os olhos e o pensamento na sua pátria: Angola» (154). Poder-se-ia até acrescentar, se quisermos ampliar essa dimensão subversiva, que este título pode ser lido também como alusão oblíqua ao anacronicamente adiado regresso dos colonos ao continente europeu, que só iria começar dois anos mais tarde, quando a resistência a esse imperativo histórico se revelou por de mais fútil.

«pensão» procurando alojamento em Lisboa e por isso confrontando-se com mais ou menos hediondas formas de racismo ignorante na então «metrópole»; e terminando com «O churrasco», onde se destaca a frustração do angolano que aparentemente desejaria voltar à sua terra, mas cujo regresso é impedido pela consciência de que não chegara ainda o tempo de sentir-se nela como em genuína pátria sua. Centremo-nos então nesta última narrativa para encará-la como prefácio explicativo, ao menos parcialmente, do tipo de sentimentos-comportamentos que mais tarde vamos encontrar em histórias de habitantes de África, forçadamente regressados a Portugal durante a descolonização imposta pela súbita inversão de poderes no país colonizador, e pela consequente alteração de forças nos territórios colonizados.

Cerca de dois terços do espaço textual são preenchidos por um protagonista, o Correia, personagem-tipo que metonimiza um largo segmento de emigrantes-colonos portugueses chegados a Angola entre as décadas de 40 e 60 do século vinte. Correia epitomiza de facto, na perfeição, os camponeses analfabetos que à época deixavam as suas aldeias isoladas e mergulhadas em pobreza e ignorância, para se aventurarem num continente desconhecido,¹⁸³ onde mais ou menos desesperadamente procuravam alcançar um destino melhor do que tinham na terra natal.

Chegado a Angola em 1940 sem qualquer conhecimento prévio da realidade que o aguardava, Correia é impedido de transportar a sua própria bagagem ou de sentar-se junto dos negros na carrinha que viera buscá-lo ao porto do Lobito, quando admoestado por um colono mais antigo, o Sr. Claudino: «Um branco a carregar sacos! [...] Aqui esse serviço é prà negralhada. [...]A não ser assim perdiam-nos o respeito» (132). Durante cerca de um ano, Correia será objeto de chacota por parte dos seus patrícios brancos que o ridicularizam, pregando-lhe toda a espécie de partidas apropriadas à ingenuidade campónia que, por sua vez, atrai para ele a solidariedade dos negros:

¹⁸³ «Com os pés em África, sem saber identificá-la num simples mapa-mundo. Podia ter descido na América, na Ásia ou no Pólo Norte; desconhecendo a própria palavra Europa, porque o seu continente, a sua geografia e história circunscreviam-se ao nascer e pôr-do-sol da aldeia beiroa. Longe? Perto? Tão próximo e tão distante como o espaço e o tempo que o separavam do comboio, do barco e do mar.» (131) Assim se refere o narrador ao Correia, no momento do seu desembarque em Angola.

«por companheirismo de desgraça passou a merecer dos africanos uma vénia singular [...] os pretos não acreditavam que um branco daqueles, algum dia, tratasse mal ou enganasse um negro.» (137). O Correia dos seus primeiros tempos em África incarna pois a figura do colono Calibanizado, para nos servirmos da metáfora de «Entre Próspero e Caliban», usada por Boaventura de Sousa Santos na esteira de Fernández Retamar. Cedo ele se «prosperizará», todavia, gorando as expectativas dos pretos a quem passa também a enganar impiedosamente, imitando e até superando os outros colonos avezados a essa prática, assim confirmando que o «colonialismo [...] por mais pobre que seja nunca é “subalterno”, nunca é “inocente”» (Ribeiro). Na segunda parte do conto, vamos então encontrar um Correia com «África nas palmas das mãos» (139), incluindo brancos e pretos, «a espreitar a vida por uma tubagem de notas de mil. Em dinheiro tanto enrola[ndo] mulheres como sisal, café ou polícia.» (141). Achamo-lo agora de férias em Lisboa, alardeando abastanças e ideologia colonialista expressa sobretudo em comentários profundamente racistas.¹⁸⁴ Mas o que importa realçar neste passo é a enfática denegação das suas raízes no solo europeu em cujas «cidades, praias, termas, tudo que excede um mês [lhe] põe os nervos arrasados.» (149). «Minha rica Angola, não há como a nossa terra» (149) — declara, absolutamente convicto do seu direito de apropriação dum território tão distante da sua aldeia de origem. E é perante tamanha convicção que o autenticamente angolano, não branco, Orlando, residente em Lisboa para estupefação de Correia, se vê incapaz de explicar o seu próprio *regresso adiado* à terra onde nascera, enquanto se mantém noutra a que «nenhum liame telúrico o arreigava» (147).

Chega assim o momento de começar a esclarecer o motivo principal por que escolhi utilizar «O regresso adiado» como preâmbulo das reflexões que pretendo apresentar sobre outras narrativas muito posteriores onde

¹⁸⁴ Embora esse não seja o tópico central deste ensaio, convém abrir um parêntesis citando Orlando, o interlocutor angolano de Correia em Lisboa, ao caracterizar o «racismo *sui generis*» deste colono: «Desde que sejam pessoas das suas relações, convive, orgulha-se de não ser racista para com os “rapazes de cor”, o que não o impede de os insultar [...] Tem filhos mulatos, os mais velhos, mas jamais permitiria [...] que uma das filhas brancas casasse com um mulato» (148). Note-se como um tal retrato em esboço, decerto aplicável à maioria dos colonos portugueses da sua geração, faz explodir duma penada o mito do suposto racismo minorado do colonialismo luso, manifesto numa miscigenação mais ou menos alargada.

regresso, embora na direção oposta, neste caso de África a Portugal, se constituiu núcleo temático.

Moveu-me a intensidade do sentimento de pertença a Angola por parte de um estereotípico emigrante-colono português como Correia, em vésperas de esse território finalmente assumir o estatuto de nação que há muito lhe era devido. E isso porque desse mesmo profundo sentimento indubitavelmente partilham muitas das personagens dos livros que mais tarde nos remetem para o período de descolonização forçada, não apenas de Angola mas dos restantes espaços então chamados eufemisticamente de ultramarinos para sublinhar o seu enfeudamento ao Portugal do outro lado do mar. Trata-se, com efeito, de um sentimento relevante na medida em que pode explicar boa parte da incompreensão, da raiva, da revolta e da solidão que dominam as personagens deslocadas duma terra que consideravam sua. E, no entanto, Correia, tal como o pai de Rui de *O retorno* (Dulce Maria Cardoso), Silvério, o pai em *Os pretos de Pousaflares* (Aida Gomes), o pai de *O caderno de memórias coloniais* (Isabela Figueiredo), entre tantos outros, eram apenas transplantados da «metrópole», enquanto os seus próprios descendentes, bem como muitos outros colonos portugueses, como Isilda e seus filhos (e até os pais dela) em *O esplendor de Portugal* (António Lobo Antunes), eram já naturais de África — o que teria obviamente exacerbado o seu estranhamento num outro país até então seu desconhecido.

Questionar-se-á a pertinência de nos debruçarmos sobre inevitáveis traumas e ressentimentos hoje vistos por muitos como obsoletos ou politicamente incorretos. A resposta, julgo, reside na sua indesejada atualidade tanto nas sociedades portuguesa e africanas contemporâneas quanto, em termos mais universais, nas comunidades forçadamente desterritorializadas nos nossos dias pelo mundo fora, movidas pela fome, pela guerra, pela religião, pelo medo e até, em muitos casos ainda, por razões que, mesmo quando já indiretamente, se prendem ainda também com o colonialismo passado.

Não é por acaso que, por exemplo, muitos dos figurantes em *O retorno* (emblemáticos em Pacaça, auto-considerado paradigma dos deslocados pela sua proveniência simultânea de Angola e Moçambique, as duas macro-colónias portuguesas) passam, uma vez proclamada a independência de Angola a 11 de Novembro de 1975, a usar no braço um fumo preto em sinal de luto

pela terra perdida. Tal como não é de estranhar o seu ódio a Mário Soares, Rosa Coutinho e Almeida Santos, os dirigentes políticos portugueses a quem à época se imputava a logística do processo de descolonização. Todos esses ex-colonos se julgavam indevidamente expropriados dos seus bens e, sobretudo, para muitos deles, despojados duma identidade que haviam tomado como seu inalienável direito.

Rui, o narrador autodiegético de *O retorno*, institui-se em certa medida como porta-voz desses alegados «expropriados». Ele dá, no entanto, corpo ficcional a uma realidade bem mais complexa. Começemos por considerar alguns significados possíveis de lhe ser atribuído no romance de DMC o papel de primordial voz narrativa. Contando apenas quinze anos de idade à data em que se vê, juntamente com a mãe e a irmã, compelido a aproveitar da então estabelecida ponte aérea entre Luanda e Lisboa para abandonar o único universo que em primeira mão conhecia, e a trocá-lo por outro de que apenas ouvira falar, filtrado por memórias e testemunhos alheios e raramente confiáveis, Rui (note-se a homonímia com a 3ª pessoa do verbo “ruir”) parece a escolha acertada para contar a sua história e a da sua família imediata, microcosmo representativo dum vasto quadro social da época. Antes de mais, a proximidade afetiva que se estabelece pelo simples facto de, através do discurso em primeira pessoa, se criar um «efeito de real» que sugere o acesso direto do leitor à interioridade da personagem, gera um grau de empatia que abre vias à eventual adesão emotiva, e logo também cognitiva, a várias das suas observações e sentimentos. Outro «efeito de real» criado por este tipo de discurso narrativo advém justamente da idade de Rui, em transição entre a infância e a juventude, num período de primeira real tomada de consciência do seu universo circundante — o que implicitamente lhe confere o direito à ingenuidade e a um olhar cândido ou, melhor dizendo, com um teor mínimo de auto-censura, refletido nos juízos que emite sobre os eventos e as pessoas à sua volta. Perante um adolescente submetido a duras provas iniciáticas — deslocamento forçado implicando o abandono abrupto de todos os laços emotivos até então conhecidos; separação da figura paterna, acompanhada de forte sentimento de culpa por essa perda; sentido de responsabilidade pela mãe psicologicamente doente e pela irmã apenas um ano mais velha do que ele — o leitor médio reagirá com uma previsível dose de tolerância a certas

manifestações misóginas, racistas, ou outras de comparável grau de desacerto ético. Terá provavelmente em conta a ausência de filtros na mente duma personagem cujo crescimento físico, moral, e intelectual está ainda em curso, coincidindo em termos cronológicos com os «tempos conturbados»¹⁸⁵ vividos por quantos o rodeiam.

Note-se neste particular uma diferença importante entre esse ponto de vista narrativo e o postulado em *Caderno de memórias coloniais*, texto que, embora remetendo a Moçambique (realidade colonial diferenciada da angolana até aqui focalizada neste ensaio), convida ao cotejo com *O retorno*. É que no livro de Isabela Figueiredo assistimos também ao processo de crescimento da sua narradora, igualmente de primeira pessoa, colocada pelos pais aos treze anos de idade no avião que iria, tal como no caso de Rui, transportá-la para um espaço de que até então só ouvira falar e que achará, discutivelmente, ainda mais hostil do que o descrito por ele.¹⁸⁶ A diferença a que me refiro acima é no entanto fundamental: ao assumir a voz narrativa, a menina do *Caderno* é já uma adulta reconstituindo as memórias de infância e adolescência, acrisoladas numa experiência de vida posterior, enquanto no caso de Rui o *make-believe* criado pela narrativa situa o leitor no presente da personagem, no preciso momento das suas descobertas e juízos sobre um mundo que se vai abrindo ao seu olhar perscrutador, alternadamente ávido, dorido, dececionado, ou eivado de várias outras emoções. É verdade que em o *Caderno* abundam também percepções infantis ou juvenis, aparentemente captadas no seu formato original, mas a narrativa não deixa, mesmo assim, de tornar impossível ignorarmos as possíveis distorções de uma memória de longa retroatividade, por comparação com o suposto registo diarístico encenadamente coetâneo dos acontecimentos narrados em *O retorno*. Neste último, a aparente coincidência entre os tempos da história e do discurso é desde logo ostentada no uso do presente verbal no primeiro capítulo do romance, o mais comprido (57 páginas) dos dezassete (não numerados) que compõem a narrativa, e aquele que lhe dá o

¹⁸⁵ Essa é a expressão repetidamente usada pela diretora do hotel do Estoril onde Rui e a família, com mais outras três centenas de ex-colonos, são instalados pelo IARN (Instituto de Apoio aos Retornados Nacionais).

¹⁸⁶ Ver a nota complementar no final deste ensaio.

tom, criando à partida o atrás referido efeito de proximidade entre o leitor e os factos narrados, entre o relator deles e o mesmo leitor. Outro aspeto a merecer destaque é a escolha de se dar início ao romance descrevendo as últimas horas passadas na casa de Angola, prestes a ser para sempre abandonada. Acompanhamos a última refeição da família nesse espaço íntimo, e assistimos à tensão e à antecipada nostalgia de cada um. É um momento cheio dum *pathos* que dificilmente passará despercebido ao leitor, muito possivelmente tornado capaz de para si mesmo simular circunstâncias idênticas de iminente despaísamento ou, por outras palavras, de se imaginar no papel de alguém nos momentos finais duma despedida mandatória de algo a que fortemente se agarrara, seguida dum salto gigantesco para o desconhecido. Essa identificação provável com as personagens pode, portanto, permitir a este leitor a partilha do que poderíamos chamar de sentimento universal de irrecuperável perda. Entre muitas outras estratégias narrativas que mereceriam análise detalhada, conta-se por exemplo a ritmada repetição de «nunca mais» sublinhando a inexorabilidade de quanto espera esta família apanhada em malhas que não pode romper.

Não me deterei na análise, não menos merecida, de vários elementos presentes nesta secção narrativa igualmente suscetíveis de criar *pathos* e simpatia. Limito-me a assinalar a presença de «Pirata», o animal de estimação da família, que, na sua inocência e fidelidade canina, corre até mais não poder atrás do veículo que conduz a família ao aeroporto, aparentemente persuadida de que o cruel e definitivo abandono que a espera não passa da brincadeira que às vezes lhe faziam deixando-a atrás para logo a seguir lhe permitirem entrada no carro dos passeios familiares. E, claro, não seria possível omitir a referência a um episódio central deste capítulo, aquele que será o polo aglutinador de quanto resta da narrativa do primeiro ano de Rui em Portugal, tão contra vontade transplantado para um país desconhecido e, à época, em geral bem pouco simpático relativamente aos chamados «retornados». Trata-se da inesperada prisão do *pater-familias*, poucas horas antes da prevista partida para Lisboa. Aqui só Rui é testemunha — a mãe e a irmã haviam-se escondido em casa, aterrorizadas perante a súbita chegada dum jipe carregado de soldados pretos de «olhos barrentos como os morros» (49). Tudo, até ao momento em que Rui acaba

perdendo os sentidos, é descrito com dolorosos pormenores enfatizando o desequilíbrio de forças entre os dois brancos, pai e filho, e os seus numerosos interlocutores de certo modo acolitados pelos olhares hostis de outros negros, os novos habitantes das casas do bairro a que muitos colonos já haviam renunciado. A suspeita sobre o pai de Rui, que explica o jipe carregado de assustadores soldados negros, é apresentada como arbitrária e tão corajosamente enfrentada por um réu alegadamente inocente que fácil se torna ao leitor ignorar, colocar mentalmente entre parêntesis ou, simplesmente, secundarizar o facto, afinal admitido pelo próprio suspeito, de que ele só não é o «carniceiro de Grafanil» que os pretos procuram, porque a idade e o cansaço não lhe dão forças para tanto e porque tem mulher e filhos a proteger (56). O seu desejo de vingança dos africanos tinha já sido revelado na ameaça de, antes de ir embora, incendiar todos os seus pertences para que «nem o pó dos seus sapatos» lhes restasse (21). Sobre isso Rui limitara-se a sugerir que tal não passava de vão desabafo. Mas neste momento de confronto direto do pai com os inimigos que parecem dispostos a matá-lo, Rui cede a palavra ao pai, exacerbando assim o seu impacto dramático:

Olhem bem para mim [...] digam-me o que vêem [...] estão a ver um homem que se matou a trabalhar nesta terra, descarreguei sacas de café contigo, contigo, [...] com o teu pai, com o teu tio, com o teu irmão, com o teu filho [...]trabalhei dia e noite e agora [...] tudo o que tenho vai ficar aqui [...] lembrem-se da minha cara de cada vez que se sentarem à minha mesa [...] a cara do homem a quem tudo foi roubado não deve ser esquecida [...] sempre vos paguei a tempo e horas, bebi cachaça e comi funge convosco, nunca abusei das vossas mulheres nem das vossas filhas, dei-vos dinheiro para os medicamentos dos vossos filhos, façam o que quiserem. (56-57)

Um tal discurso pronunciado à face das múltiplas armas que lhe apontam, e do qual resultará ser feito prisioneiro, jamais é desconstruído pelo filho, parecendo antes destinado, sobretudo graças às circunstâncias *in extremis* que o motivam, a inspirar no leitor muito mais simpatia do que distância crítica.

No mesmo dia em que o pai é levado pelos soldados, a mãe e os dois filhos são persuadidos a não perderem o avião que os levaria a Lisboa onde aguardariam que o pai se lhes juntasse. Veio a ser uma longa espera, com a duração de pelo menos um ano. E são esses meses de suspense¹⁸⁷ que constituem a matéria mais substancial dos restantes capítulos. A chegada do pai a meio de certa noite, uma deleitosa surpresa para todos incluindo o leitor, mas em particular para o filho que já secretamente fazia luto tendo-se persuadido de que não era afinal possível que o pai ainda voltasse ao fim de tanto tempo, funciona como um convencional final feliz — a que apenas se segue, como epílogo, o começo da reconstituição da família e da sua adaptação e integração na sociedade portuguesa, graças, de novo, ao empreendedorismo e capacidade de trabalho do patriarca reabsorvido no seio familiar. Nada nos é contado sobre essa espécie de purgatório por que este último terá passado antes de voltar a reunir-se aos seus. Resta-nos ler os sinais dele gravados no seu corpo, nas cicatrizes que esconde sob camisas de mangas compridas, vislumbradas pelo filho mas nunca explicadas. Infere-se que são as marcas dum trauma demasiado profundo para que a sua vítima possa contá-lo mesmo aos seus mais íntimos. Convém, todavia, voltar brevemente atrás, ao período em que Rui desesperara de voltar a ver o pai. Exatamente a meio da narrativa, no mais curto capítulo dela com apenas duas páginas, capítulo que começa e acaba com a frase «O pai morreu», encontramos uma clara homologia implícita entre a morte do pai e o fim do império:

Hoje é o dia da independência de Angola. Angola acabou, a nossa Angola acabou [...] Os homens têm os fumos [...] uma ideia que diz, estou de luto, hoje morreu-me a minha terra, hoje tornei-me desterrado [...] nunca pensamos que uma terra pode morrer-nos [...] os meus filhos desterrados como eu [...] estou de luto pela terra

¹⁸⁷ Hoje tem-se consciência plena da importância do «suspense» como resposta emocional chave a narrativas escritas ou visionadas. Vários neurocientistas se têm interessado por essa questão. A título de exemplo refira-se o de Lehne et al. (2015) cujos resultados indicam que «a experiência emocional do suspense depende de áreas do cérebro associadas à cognição social e a inferência preditiva» (1), obviamente fundamentais no tipo de ato de leitura emocionalmente engajada tomada como condição das análises aqui propostas.

onde fui gente, antes de ir para lá era uma barriga inchada de fome e uma cabeça cheia de piolhos. (153)

Mas há também os que não têm fumos porque acreditam que se fez justiça restituindo o seu a seu dono e acabando com a vergonha de Portugal. Rui, por sua vez, declara: «Eu não tenho fumo, não sei o que é justo, não tenho orgulho, não tenho vergonha, e nem sei do que falam. A única coisa que sei é que mataram o pai» (153-154).

Vale a pena refletir sobre os possíveis significados deste tipo de construção literária da figura paterna, que em outras narrativas baseadas em temática semelhante assume também centralidade comparável. Desde *Partes de África* (1991), alegadamente «o primeiro livro que regressa a África, neste caso a Moçambique, para confrontar um império» (Marques 9), que a figura do pai surge na literatura pós-colonial portuguesa como uma espécie de alegoria do mesmo império. No livro de Helder Macedo assistimos ao diálogo póstumo que o filho (outro narrador autodiegético) trava com ele. *O esplendor de Portugal* (1997), «um dos primeiros romances a lidar com a história dos regressos e a memória dos tempos epigonais do império» (Fonseca 155) de novo em cenário angolano, inclui mais de um pai morto, sendo o mais velho um proprietário de larga fazenda, onde exerce sem qualquer remorso aparente o seu poder colonial sobre renováveis grupos de bailundos semi-escravos, e o genro deste, protótipo do colono inepto e alienado pelo álcool. Nesse livro, porém, cabe sobretudo à mãe a personificação do império que é preciso matar, como de facto acontece a Isilda, executada já em 1995 no novo país que ela sempre se recusara a deixar. Mais recentemente, abundam os exemplos de órfãos contando a história dos seus pais cuja perda surge como analogia fácil da perda do poder colonial. Entre eles conta-se o já referido *Caderno de memórias coloniais* que agora retomo como pretexto para as minhas considerações finais.

Nesta narrativa é a própria autora, Isabela Figueiredo, quem, nas «Palavras prévias» antepostas à 6.^a edição do texto, oferece a síntese seguinte: «O cenário é a cidade de Lourenço Marques, hoje Maputo, espaço no qual se movem as duas personagens em luta: pai e filha. São símbolos de um velho e um novo poder; de um velho mundo que chegou ao fim, confrontado por uma nova era

que desponta e exige explicações. A guerra dos mundos em 1970» (9). Num eloquente prefácio à mesma edição de CMC, José Gil acrescentará:

O filho do colono nasce em estado de cisão. Múltipla cisão [...] Nesta divisão primeira do ser do colono outros se enxertavam. Isabela herdou logo uma série de cisões particulares: a do amor e do medo do pai [...] Daqui nasceu muito cedo a condenação do colonialismo em oposição a uma tendência em o desculpar e o redimir (para poder continuar a amar o pai, profundamente racista). É a tensão engendrada por estes dilemas que dilaceram a pequena Isabela e a sua luta para os resolver que formam a trama do *Caderno de memórias coloniais* [...] a violência do pai-macho [...] [que] articula o poder colonial e o poder machista [...] cinde-se no amor absoluto pelo pai e na revolta contra ele [...] o amor pelo — pai — que ela trai num remorso infinito. Isto é, trai-se a si mesma, permanecendo dividida dentro de si. (24-26)

Por tudo isso, também o diálogo desta narradora com o pai é um diálogo póstumo ou, como afirma a própria Isabela ainda nas atrás mencionadas «Palavras prévias»: «O *Caderno* existe por ele e para ele. Foi uma das minhas lições, e esta obra é a carta que quis deixar-lhe» (13).

N’*O retorno*, em contrapartida, em vez de cisão entre pai e filho encontramos sobretudo um pacto de profunda solidariedade. Dir-se-ia que Rui, interrompido no seu processo individual de crescimento pelo processo coletivo da descolonização, não teve tempo de confrontar a fase etária em que é comum o desafio à autoridade paterna como reclamação da autonomia necessária ao estado adulto. Por isso, em lugar de distância crítica do pai, o que nos é, sobretudo, dado a conhecer e acompanhar é a ansiedade dum jovem adolescente que se sente responsável por não ter podido evitar a prisão do pai, e que acha sua obrigação substituí-lo junto da mãe e da irmã. Por isso também, somos incitados a comprazer-nos no seu imenso alívio quando por fim o pai regressa do mundo dos mortos, retirando-lhe dos ombros o peso imenso que durante um ano carregara. Acrescente-se que durante a ausência paterna a única solução que Rui havia engendrado para a família fora a futura partida para o estrangeiro, de preferência os Estados Unidos; mas quando o pai chega e declara que fica em Portugal, porque nunca mais seria expulso de lugar

nenhum, Rui aceita a decisão sem hesitar. Tal como em Angola aceitara a opinião do pai de que «um homem pertence ao sítio que lhe dá de comer a não ser que tenha um coração ingrato» (11).

Não será afinal por acaso que o pai de Rui não morre, como acontece por regra aos seus congéneros na nossa literatura pós-colonial. Em vez disso, ser-lhe-á permitido reconstituir a vida e a família no espaço português, o único a que lhe cabe resignar-se dada a irreversibilidade da História dos povos. E creio poder como conclusão defender o argumento de que aquilo que o leitor é emocionalmente e, logo, ideologicamente, condicionado a julgar em primeira instância neste livro é o processo da descolonização portuguesa com todas as suas vicissitudes, em lugar de ser prioritariamente direcionado no sentido de condenar o sistema colonial *per se*, como ocorre no *Caderno*¹⁸⁸ e nas restantes obras aqui referidas.

Segundo Margarida Calafate Ribeiro, passadas que são várias décadas após a descolonização portuguesa de África, é ainda indispensável «perceber a “fractura colonial”, sob a qual todos vivemos, [e para isso] contar a história das pertenças e vinculações de muitos sujeitos àquelas outras terras outrora parte do império» (Ribeiro). Este excursão desde o *Regresso adiado* até ao inevitável retorno imposto, pretendeu justamente constituir um modesto contributo para se alcançar esse fim.

¹⁸⁸ Lembre-se, a propósito, o discurso do pai de Rui, no momento de ser feito prisioneiro, em que pretende colocar-se em plano de igualdade com os seus trabalhadores negros, ao contrário do pai de Isabela cujo papel é o de comandar agressivamente os pretos. O que, por exemplo, não é explicado é por que razão os mesmos indígenas que trabalhavam com o pai do Rui precisavam da caridade dele até para coisas tão básicas como comprar medicamentos para os filhos. Tal como se não comenta o facto de este pai reclamar crédito por não ter abusado sexualmente das mulheres e filhas dos africanos — algo que, em circunstâncias ditas normais seria simplesmente considerado o comportamento esperável de qualquer ser humano.

Nota Complementar¹⁸⁹

Sobre essa hostilidade já bastante se tem dito e explicado, mas atrevo-me a considerar que talvez não seja de mais mencionar brevemente as circunstâncias sócio-políticas que a terão ditado. Como bem se sabe, em Portugal vivia-se no momento a euforia da Revolução de 1974 com todos os seus valores e ideais progressistas, acreditava-se que enfim se alcançara a há muito tempo esperada e desejada liberdade de se poder, por exemplo, expressar ideias anti-colonialistas. Festejava-se o fim da impopular guerra colonial que ao longo de treze anos consumira 43% do orçamento anual do país, além de muitas vidas de jovens recrutados à força. Numa tal conjuntura, das últimas coisas que Portugal queria lembrar-se era justamente dos restos do seu anacrónico império. Os cerca de 500.000 ex-colonos que chegavam então ao país, e à defesa de cujos interesses em grande parte se imputara a dita guerra, representavam um considerável acréscimo de despesas para uma pequena nação pobre, além de uma séria competição no escasso mercado de trabalho da época. Daí se ter afetado indiferença, ou mesmo regozijo, perante a perda do império — atitude essa caracterizada na perfeição por Eduardo Lourenço numa bem conhecida passagem:

Pelo *império* devimos *outros*, mas de tão singular maneira que na hora em que fomos amputados à força (mas nós vivemos a amputação como «voluntária») dessa *componente imperial da nossa imagem*, tudo pareceu passar-se como se jamais tivéssemos tido essa famigerada existência «imperial» e em nada nos afectasse o regresso aos estreitos e morenos muros da «pequena casa lusitana». (38)

Lourenço menciona ainda (em frase igualmente muito citada) o suposto choque dos portugueses residentes no país perante «a invasão-enxurrada das pedras vivas dessa imperialidade, amontoadas ao acaso no aeroporto da Portela» (id.). Eu permito-me, porém, acrescentar que mais do que choque, real ou só aparente, se tratou sobretudo de uma espécie de generalizado antago-

¹⁸⁹ Esta não é uma nota de texto mas um esclarecimento suplementar para alguns leitores menos familiarizados com a História portuguesa recente.

nismo, se não, em alguns casos, de rejeição completa dos que vinham estragar a festa de Abril, os mesmos que E. Lourenço também designa por «lixo imperial». Esse sentimento levou o seu tempo a esmorecer, o que só veio, muito gradualmente, a acontecer (embora tendo até hoje deixado resquícios) mercê das alterações do contexto político-económico e da progressiva inserção de, pelo menos, uma boa parte dos chamados «retornados» na sociedade portuguesa.

África em Portugal nos ruídos da escrita de ouvido de António Lobo Antunes em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*

Como quase sempre acontece na ficção de A. Lobo Antunes, em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* escutamos, do começo ao final da narrativa, vozes que se entrecruzam, mutuamente se ecoam e muitas vezes repetem, (enquanto raramente ou nunca dialogam de facto entre si), acabando por construir uma história coerente e coesa a partir de peças laboriosamente encaixadas umas nas outras.

No caso de *Até que as pedras*, essas vozes pertencem sobretudo a duas personagens, um pai branco e um filho negro, em torno das quais giram as restantes figuras e os eventos narrados. Os dois ocupam alternadamente a quase totalidade dos vinte e três capítulos (precedidos de um brevíssimo prólogo) que constituem o romance. Essa alternância bem demarcada é, porém, perturbada a partir do capítulo seis onde, pela primeira vez, a voz do filho — que, segundo a lógica estrutural seguida até esse momento, deveria ser exclusiva — surge invadida pelas da mãe e do pai. Daí em diante multiplicam-se as interferências, drasticamente nalguns casos como por exemplo acontece no capítulo doze (que, de novo segundo o padrão previamente estabelecido, deveria pertencer ao filho) onde ouvimos a queixa: «este capítulo, que devia ser eu a escrever, a minha irmã roubou-mo» (236). Essa mesma irmã, de quem se diz falar pouco ou nada, toma determinada e quase exclusivamente a palavra no capítulo dezanove, tal como faz a mãe no capítulo vinte e um. Mas à exceção desses dois casos, e descontando as já referidas ocorrências de contaminação ou cruzamento de vozes, mantém-se o padrão de alternância dos discursos predominantes de pai e filho até ao final.

A opção por uma estrutura formal onde essas duas figuras tão claramente assumem a centralidade referida reproduz, ou faz eco, da sua posição pivotal na principal história narrada. E desta última encontramos uma quase sinopse nas duas páginas iniciais a servir de prólogo, onde uma prima do pai — personagem a quem se alude mais tarde mas que não torna a assumir-se como sujeito de discurso — conta um episódio acontecido

há dez anos na altura da matança do porco, quando o filho preto assassinou o pai branco com a faca ainda cheia de sangue do animal [...] o filho preto a gritar ao pai branco

— Lembra-se do que fez lembra-se do que fez? [...] até os homens [...] o estenderem no chão, lhe quebrarem os ossos, lhe esmagarem a nuca com o machado [...] o deixarem ao lado do pai branco sob o porco, quase sem sangue, que gemeu até a última gota tombar no alguidar. (92)

E o preâmbulo desta sinopse, aliás as frases que abrem o romance, começa assim: «A minha mãe era prima direita deles, quer dizer prima direita do pai, não do filho preto, que nunca foi seu filho embora o tratasse como filho e o preto o tratasse como pai, o primo da minha mãe trouxe-o da guerra em Angola» (11).

Quanto aos motivos desse ex-combatente português nessa guerra (em que participara não por escolha própria mas por imposição do governo, como mais adiante é sublinhado), desde logo se declara «que quase todos os soldados voltavam com recordações, uma máscara, um boneco de pau, uma orelha numa garrafa de álcool, um garoto, um braço a menos, silêncios a meio das conversas em que [...] no longe dava-me ideia que quase se ouviam tiros e gritos» (11).¹⁹⁰

Passaram cerca de quarenta e três anos sobre o regresso de África de pai e filho adotivos, [«E esta noite, conforme tantas vezes desde há quarenta e três anos, tornei a sonhar com África» (13)], sendo portanto o presente da história, ou o seu tempo da narração, situado algures entre 2004 e 2006, em tal cálculo cabendo, *grosso modo*, as balizas cronológicas da guerra pela independência de Angola e a adição das décadas posteriormente decorridas.

A distância no tempo e no espaço, para estas personagens ligadas por laços históricos em vez de biológicos, relativamente a acontecimentos que

¹⁹⁰ É óbvio que a referência a *um garoto*, inserida como se inadvertidamente numa lista de objetos (*uma máscara, um boneco de pau*), e de partes do corpo (*uma orelha, um braço a menos*) conota a desumanização da criança. Por outro lado, o *braço a menos* e os *silêncios a meio das conversas* referem-se às consequências da guerra para os militares portugueses, e o facto de todos estes itens integrarem a mesma lista expressa a vitimização dos participantes em ambos os lados do conflito, tornando-os equiparados até certo ponto, embora em campos definitivamente opostos, e descontadas as devidas diferenças e proporções.

ambas guardam na memória, é porém quase inteiramente elidida pelos efeitos traumáticos que partilham, sem entre si os comunicarem. Por isso, apesar das diferenças geracionais e étnicas que separam pai e filho, muitas das suas recordações coincidem, tal como hão de coincidir os seus destinos trágicos. Daí também, sugiro eu, a correspondência ou a simetria dos respetivos papéis na diegese e na estrutura do romance.

É sobre as memórias traumáticas dos dois, traduzidas em emoções e muitas vezes representadas por dados sensoriais — dos quais destacamos os auditivos por na análise proposta conferirmos especial destaque aos sons, seguindo uma corrente teórica a partir da qual se atribui aos sons e à sua escuta particular relevância na escrita literária¹⁹¹, que iremos de seguida debruçar-nos.

Mas não sem antes realçarmos alguns outros desdobramentos temáticos articulados com a intriga principal, entre os quais se conta a história da mãe branca. O elemento comum às experiências vividas pela mãe branca, adotiva, bem como pela filha dela e do alferes miliciano, logo irmã, também branca e também adotiva, do negro protagonista principal, consiste numa inexorável caminhada para uma morte prematura. No caso da mãe a sentença letal que sobre ela paira liga-se de modo irónico ao título do livro: tendo-lhe sido diagnosticado um cancro nos rins, médico e familiares próximos aliam-se para lhe garantirem tratar-se apenas de pedras renais de que será possível libertar-se. Consciente da gravidade da sua doença, ela finge acreditar nas mentiras misericordiosas destinadas a manter-lhe viva a esperança. Esta, porém, é tão utópica como seria a possibilidade de tornar pedras menos pesadas do que a água.¹⁹² Voltando à personagem do marido da mãe, relembre-se que fora

¹⁹¹ Entre inúmeras justificações possíveis da abordagem teórica escolhida para a presente análise, opto por esta: «A literatura [...] não é unicamente um sítio privilegiado para a representação dos ruídos do nosso universo acústico, mas é ela própria um discurso que gera ruído no interior dos canais de comunicação cultural» (Schweighauser 3).

¹⁹² Quanto à filha, aprendemos a dada altura que a alienação que parece cultivar em relação à família, expressa em deliberado silêncio, é composta pela toxicodependência, cujas consequências últimas não são também difíceis de prever. Ainda uma outra linha temática relacionada com morte, tomada como tão inevitável como o peso das pedras, prende-se com a desertificação das aldeias portuguesas, onde apenas sobrevivem velhos e os cemitérios que os aguardam. Conclui-se pois que, tal como é utópica a esperança de vida para uma mulher cujo corpo se acha invadido por um tumor maligno, não o será menos para os restantes intervenientes na narrativa — incluindo os não humanos, visto a própria aldeia onde terá lugar a matança do porco estar aparentemente tão condenada quanto este último.

ele quem levava para Portugal, e perfilhara, uma criança negra oriunda dum quimbo angolano destruído por militares portugueses comandados por ele mesmo. Por sua vez essa criança assistira à morte violentíssima dos seus pais biológicos, bem como à total destruição do resto da sua comunidade-berço e, tal como o oficial branco que a toma sob a sua proteção (sem nunca para isso oferecer explicação satisfatória), nunca mais poderá apagar da memória esses e outros momentos da sua história privada e da História coletiva. Pode, na verdade, acrescentar-se que uma tal impossibilidade de olvido também se prende com o título do livro, na medida em que, assim como jamais as pedras serão mais leves do que a água, de igual modo as recordações tão intensamente dolorosas de ambos não poderão nunca desvanecer-se, nem tampouco escapar à gravidade, tanto no sentido literal de lei física quanto no significado figurativo de indelével e insustentável peso emocional.

E, ainda relativamente a esta dupla pai branco/filho preto no cerne do universo narrado, porventura o aspeto a merecer primeiro destaque será a novidade que esse duo de personagens constitui na ficção antuniana de um modo ou doutro envolvida na temática da chamada «guerra colonial» ou, mais precisamente, da guerra pela independência das ex-colónias portuguesas em África decorrida entre 1961 e 1974–75. Essa é uma temática preferencial de Lobo Antunes, tendo ocupado quase em exclusivo os seus dois primeiros romances publicados — *Memória de Elefante* e *Os Cus de Judas* (ambos portadores de fortes ecos autobiográficos) — e reaparecido episodicamente noutras obras, embora não já como referente direto. Um dos efeitos dessa guerra ou, melhor dito, do seu fim, os chamados «retornados», surge como tema central por exemplo em *As Naus*, *O Esplendor de Portugal* e *O meu nome é legião*. Neste último caso, as personagens principais não são já os retornados propriamente ditos mas os seus descendentes, que sem nunca terem conhecido África em primeira mão transportam as marcas dela na cor da pele, nalguns costumes transgeracionais e, sobretudo, na condição social e no estatuto e espaço marginais que habitam. *Até que as pedras*, porém, regressa ao cenário de guerra e, pela primeira vez, um representante dos africanos que estiveram no lado oposto dos combatentes portugueses e, ironicamente também uma espécie de retornado *avant la lettre*, se faz claramente ouvir em pé de igualdade com um representante do exército colonial.

No capítulo um, pela voz do pai, o dito antigo alferes então cumprindo serviço militar em Angola, escutamos a evocação dum sonho com África e, pela primeira vez nesta narrativa, uma tal evocação traz até nós os sons duma guerra terminada há várias décadas: «ataques que começavam sempre pela metralhadora a que os soldados chamavam costureirinha a cantar junto à pista» (13). É também neste capítulo que se inaugura a simultaneidade, na mente dos narradores, dos passados sons de África com os da presente domesticidade portuguesa, nomeadamente um que será repetido até à exaustão, os «gritos de lágrimas» do porco destinado a morrer, na aldeia hoje praticamente abandonada onde todos os anos a família se reúne, em data previamente determinada, para proceder ao ritual da matança do animal à mão dos patriarcas da família, tradição perpetuada ao longo de gerações e que inspira no pai a declaração de que «o primeiro porco ainda hoje não se cala em mim» (16).

Tal como não se calam os ruídos das «espingardas, a bazuca, o rádio enquanto se começava a ouvir ao longe o helicóptero das evacuações» (17), nem as vozes dos feridos, como um «a rezar sem descanso» (19), porque

as Avé Marias não cessaram ainda consoante não cessou a mão estendida
— Não me deixe morrer meu alferes consoante as rezas prosseguiam e eu
espantado
— Quantas bocas tens tu?
até compreender que temos várias ao mesmo tempo falando, falando, a insi-
stem não apenas na oração, no medo
— Não me deixe morrer. (20)

Até que, por fim, «calado, não berros, calado [...] os olhos a recuarem nas pálpebras, tão longe [...] apagando a pouco e pouco o que sobrava de gente» (21).

A associação entre emoções e sons da guerra com os da casa de família torna-se explícita na lembrança relativa à mãe do ex-militar, no tempo da infância deste, «única mulher» participando então na matança do porco, «de algodão nos ouvidos, *a fingir que não escutava* as rezas mas estremeando com elas» (21; ênfase minha).

Assim se interpenetram ruídos, tempos e espaços, durante o percurso para mais uma matança,

a caminho da aldeia [...] agora mais abandonada, com tantas casas desertas, uns velhos, uns cães, uns cabritos e umas galinhas nas ruas quase sempre vazias e o falar só dos ulmeiros sobre as nossas cabeças que me acordavam, encolhido de medo no inverno, à noite, quando eu era pequeno, pedindo-lhes

— Não me levem para a serra. (21)

Até concluir:

eu que devia calar-me e continuar calado para sempre apesar do psicólogo no hospital [...] o psicólogo a insistir que falemos, falemos, o psicólogo que não entende e afirma que entende, mais novo que nós, crescido já sem guerra, nem África, nem cadáveres, julgando escutar-nos sem escutar o vento, nem a chuva nem as explosões, nem as Avé-Maria dos feridos. (30)

No capítulo dois — onde o presente da narração se situa, como no capítulo precedente, no momento que antecede a planeada reunião da família para a matança do porco na aldeia — novamente se interpenetram tempos e lugares, África e Portugal, espaços urbanos e rurais, exteriores e interiores, infância e idade adulta. Tal ocorre, obviamente, graças à constante laboração da memória, mas o mais impressionante para um leitor afetivamente engajado neste relato de reminiscências consiste na perceção de, mais do que cruzamentos cronológicos, topográficos e de perspetiva, se estar na presença de simultaneidades (« [ela] surgiu em simultâneo na rua em frente do café e no limiar da sala, na rua pálida [...] cabelo escorrido e na sala de roupa nova [...] com um penteado de cabeleireiro» [30]), o que não é de surpreender, dado que, como será dito a certa altura, «o passado nem sequer é passado, continua a acontecer» (61). Pelo menos para quem cresceu com guerra e com cadáveres, ao contrário do psicólogo do hospital, onde o pai

vai periodicamente, como outros «traumatizados da guerra» (145), procurar ajuda psicológica.¹⁹³

Travamos portanto conhecimento direto com o «filho preto» neste segundo capítulo, e o que importa desde já assinalar é que numa narrativa tão iterativa como esta, seria possível argumentar que as três primeiras secções, constituídas pelo que designamos por prólogo e pelos dois capítulos seguintes, contêm já tudo o que de mais significativo é representado pela narrativa no seu todo. Restam, no entanto, mais cerca de quatro centenas de páginas que, embora não tragam à história contada muito de relevantemente novo, se revelam indispensáveis à sua consubstanciação, isto é, permitem a sua plena integração num específico contexto ficcional por um lado, histórico ou factual, por outro, criando um caleidoscópico de efeitos literários capazes de promover um certo grau de convergência entre ficção e vida.

Entre tais efeitos privilegiamos, como já anunciamos, a auralidade, sem todavia perdermos a noção de que outros dados dos sentidos assumem equiparável relevância ao longo do texto, ainda que este nosso foco de análise lhes não confira a atenção que igualmente mereceriam.

O segundo capítulo ocupa-se sobretudo da desterritorialização dum jovem africano no país europeu para onde fora transportado em tenra idade, e onde fora forçado a adaptar-se a condições de vida de todo alheias à sua prévia existência, marcante ainda que breve. Hoje ele está casado com uma mulher branca sempre por ele cognominada de «Sua Excelência» (note-se que a nenhuma personagem deste romance é atribuído nome próprio, sendo cada uma designada por grau de parentesco ou por ocupação profissional ou, quando muito, por alcunha¹⁹⁴). Não nos faculta acesso ao discurso direto dela mas atribui-lhe falas e atitudes que passam sempre pelo crivo da consciência dele. Não podemos precisar em rigor se o extremo racismo de que é acusada corresponde ao comportamento que manifesta, mas não temos dúvida de que

¹⁹³ Há até uma passagem em que isso é explicitamente dito no decurso de breve diálogo: «– Vocês não saem da guerra pois não?

... ensina-me como se sai da guerra, diz-me, *só sai quem lá não esteve como o psicólogo do hospital, só sai quem lá não entra*» (58; ênfase minha).

¹⁹⁴ O que se presta a ser lido como sinal de que, mais importante do que a individualidade de cada uma, o que é realçado é a sua representatividade política, económica, e sociocultural, bem como o tipo de laços afetivos entre as várias personagens.

é assim que o marido a percebe. O que não será, de resto, de estranhar, dados os vários outros testemunhos que nos comunica sobre todas as formas de preconceito e violência emocional de que ao longo da vida fora sofrendo, antes e após a sua saída de Angola. Neste capítulo a sua vivência conjugal ocupa lugar preponderante, mas não faltam também sons de África:

nomes longínquos, Miúdo Malassa, Miúdo Machai, Martelo Chibongo [...] uma mulher que falava comigo

— Kamona

Uma outra mulher [...]

— Euá

[...] meu pai vestido de verde a agarrar-me, protegendo-me de outros sujeitos vestidos de verde

— Este garoto não matam fica para mim. (35)

A propósito da decisão por parte do alferes português de proteger e levar consigo para Lisboa uma criança africana, tornada órfã e sem terra pela ação do exército colonial que esse militar serve, a mesma criança interroga-se «muitos anos depois» (45):

— Não serei todo as orelhas que ele cortou não serei o seu troféu?

E portanto não olhe para mim, não me abrace, não me sorria, largue-me num frasco de álcool, mostre-o a um amigo, meta o frasco numa gaveta e depois deixe-me em paz entre coisas. (45)

A sua não resolvida questão identitária aos cerca de quarenta anos de idade e, em grande parte, a baixa auto-estima que o atormenta derivam da cisão identitária e da divisão de lealdades de que se sente vítima: «o meu pai não é meu pai nem a minha mãe minha mãe, embora ache que são, ou seja acho que são e não são» (41); «esclareçam-me por favor, estou a pedir, o que sou eu» (44).

Seria naturalmente fastidioso, se não impossível ou mesmo desnecessário, proceder-se ao registo exaustivo de sons de África, e de Portugal, num romance de 454 páginas. Vale porém a pena atentar em alguns dos mais

insistentemente repetidos e, porventura, mais significativos para a leitura aqui proposta.

Tanto o filho como o pai guardam na memória e incessantemente revivem «os gritos dos tropas [...] Queima queima [...] Ninguém foge» (71) «Mata mata» (454 — frases muitas vezes repetidas — tal como «os gemidos, e os tiros, mesmo o silêncio acima da noite e das copas das árvores intactas [...] um silêncio transparente, um silêncio baço, fixo, sem vento nem pessoas» (71), e os «cabíris que ladravam até lhe enfiarem um pau goela abaixo, uma granada ofensiva [que] em cinco segundos rebenta» (72).¹⁹⁵ Dadas a intensidade e frequência destes sons de guerra, e dados tanto o terror que provocavam nas populações atacadas quanto o grau de identidade de grupo que causavam nos atacantes enlouquecidos («havia alturas, palavra de honra, em que ficávamos loucos», 440), vem a propósito lembrar que:

O impacto violento dos sons de guerra tem sido, ao longo da História registada, tomado como parte consciente das táticas militares: O homem tem sempre tentado destruir os seus inimigos por intermédio de ruídos terríveis. Encontraremos tentativas deliberadas de reproduzir o som apocalíptico através da história das guerras. (Schweighauser 56)

Referindo-se a *The Red Badge of Courage* (Stephen Crane, 1895) e aos gritos de guerra aí representados, Schweighauser acrescenta que tais gritos não servem apenas para intimidar o inimigo mas também para criar uma identidade específica: «a identidade duma multidão preparada para matar» (56).

Parece, no entanto, que os efeitos das inescapáveis memórias de filho e pai se diferenciam. Por causa delas, o filho conclui que «só os brancos podem queimar, matar, cortar orelhas e à gente cabe-nos o destino de sermos

¹⁹⁵ Outro tipo de sons de África são, por exemplo: «tuama tchitvano, lelo Kundjanhira, fragmentos de diálogos antigos [...] apenas ignoro o que significam» (37). Sobre outros aspetos de compreensão linguística, neste caso relativa ao português: «Este garoto nem sonhar que o matam fica para mim.

e eu compreendia-o porque o meu outro pai tinha andado na escola da missão» (38).

E ainda:

«Vai para Lisboa comigo quando eu mal compreendia o português mas disso recordo-me — Vai para Lisboa comigo» (48).

queimados, mortos, amputados e portanto para quê outra identidade, outra terra, outros pais se não saí de África, continuo em África, morrerei em África erguendo os cotos para os brancos» (79).

Enquanto isso, o pai, igualmente incapaz, como vimos já, de sair da guerra, recorda:

Quando voltei de África qualquer barulho me assustava e eu de joelhos à procura da arma [...] a fim de matar o trinco de uma porta ou o banzé dos vizinhos, metralhadoras de saltos de senhora, bazucas de passos de homem, suspiros de feridos ou de gavetas de armário, a minha mulher [...] o ruído que não fazia ensurdecia-me, a cautela das solas por exemplo dava-me a certeza que iam pisar dali a nada crianças que se encolhiam de dor. (129)

Ou ainda:

apesar de Lisboa [...] África continuava comigo num escape de camionete, num ramalhar de folhas [...] qualquer coisa no vento onde presenças, cochichos, o meu pai para mim — Estás a ouvir o quê? Quando eu me endireitava, à mesa, à escuta [...] a minha mulher a meio da noite — Estavas a falar com quem? (321)

Outro ruído que se repercute nas mentes dos dois consiste nos constantes avisos dos antigos camaradas de armas do pai sobre o destino que os espera. Todos pareciam partilhar a convicção, sempre articulada como prenúncio, de que a criança, vítima e testemunha da violentíssima destruição da sua terra e dos seus progenitores naturais, não poderia jamais esquecer-la e a sua futura vingança revelar-se-ia inexorável. Tão insistentemente reiteram eles um tal aviso no decurso da narrativa que não é difícil escutar as suas vozes como o coro de uma tragédia grega. Parece ser de facto esse o seu papel, pois o *fatum* assim previsto virá a ser concretizado no final.

Mais complexo será talvez interpretar outro som, doméstico esse, que pai e filho ininterruptamente escutam e, por inerência, nos convidam a escutar com eles. Compõe-se de todos os ruídos emitidos pelo porco, cujo destino se apresenta à partida tão previsível e tão inescapável como, afinal, o do pai branco e seu filho preto, seus pré-designados matadores. O filho, quando

tenta obliterar os sons de África recusando sobretudo a memória da sua mãe biológica, afirma: «quase não me recordo de escutar a mulher sem mãos que tentava encher-me a boca com o peito vazio, conforme não me recordo dos sons de África, ainda agora o que escuto é o porco de amanhã, a comer» (158). Quanto ao pai, desde cedo se identifica com o animal condenado: «e posso imaginar que sou porco, imaginar por um momento que sou porco, talvez me pendurem num gancho mas quem trará a faca e faz o obséquio de me espetar na garganta» (60) ou, ao evocar os sons do rádio durante o combate: «— Manda mosca manda mosca para que a sementinha do helicóptero me leve sobre as árvores da mata para longe desta aldeia de velhos, desta adegas, desta faca daqui a horas ao mesmo tempo no porco e em mim, desta faca que se curva em mim, deste sangue» (63).

O porco, as suas lágrimas, roncões, gemidos, gritos de ansiedade e crudelíssima dor atravessam toda a narrativa, inclusive nas falas da mãe e da filha, contaminando todas as vozes entrecruzadas no romance e culminando no momento em que o filho torna bem explícitas tanto a antropomorfização do porco como a desumanização do pai: «o que os porcos sofrem meu Deus, o que soluçam, o que choram, o meu pai, pendurado pelos pés do segundo gancho, a gemer, não foi nenhum porco que veio da pocilga aos trambolhões na estrada, ora de joelhos ora tentando levantar-se, [...] foi o meu pai» (453).

Não restam dúvidas de que a muito sofrida morte do porco, recorrentemente mencionada do começo ao fim do romance, e graficamente descrita, obtém efeitos a vários níveis. Na cruel vitimização a que o sujeitam projetam-se as imagens e os sons de sofrimento das vítimas africanas às mãos de militares portugueses, de quem não puderam também escapar. Todas essas vítimas partilham a ausência de culpa e a dor extrema. Não será por acaso que um dos inocentes, o ex-menino que guarda na mente todos os estrondos, como todos os silêncios do massacre do seu quimbo, morre juntamente com o porco, sendo o seu corpo deixado sob o do animal «que gemeu até a última gota [de sangue] tombar no alguidar» (12). Outra morte, porém, igualmente por esfaqueamento, ocorre quase em simultâneo: a do pai branco executado pelo filho adotivo que, ao cabo de várias décadas, por fim vinga a família biológica e a terra onde nasceu. Dado o papel desempenhado pelo alferes na guerra, poder-se-ia admitir que a condenação a uma morte anun-

ciada abrange de igual modo vítimas e carrascos, fazendo-os convergir num mesmo patamar. É o próprio pai quem afirma: «enquanto eu me voltava para o porco e a faca lhe entrava no pescoço [...] escutei o primeiro gemido e não sei quem o soltou. » (432) Como sem atingido o clímax da tragédia que o «coro grego» previra desde o primeiro momento, inocências e culpas se dissolvessem num ruído único — simbolizando talvez a necessidade do desaparecimento definitivo das gerações que viveram a guerra, a necessidade de morte de todos os seus agentes, voluntários e involuntários, bem como de todas as suas vítimas, diretas e indiretas, para que, eventualmente, um recomeço se torne possível. A favor desse argumento poderíamos invocar os sinais recorrentes de que tanto o pai como o filho há muito adivinhavam a morte no mesmo dia da matança do porco, e nada fazem para a evitar. Ao leitor cabe escutar os pensamentos de ambos, repetidos inúmeras vezes, e dos quais daremos apenas um ou outro exemplo:

Até ao último momento quis dizer-lhe

— Vá-se embora depressa pai e acho que me escutava, tenho a certeza que me escutava e fingindo que não escutava [...] a certa altura pareceu-me que respondia sem as palavras

— Tem de ser não é filho? (433)

[...] talvez quisesse que o matasse, talvez desejasse que o matasse não sei mas juro que não me apetecia matá-lo, gostava dele. (434)

e eu contente que o meu filho [...] acho que se me matares não me custa, acho que mesmo depois de morto, juro-te, continuas comigo. (438)

É preciso todavia sublinhar que, embora pai e filho sejam ambos condenados a morrer, por ambos serem vítimas de circunstâncias que os ultrapassam, os dois se posicionam em diferenciados níveis de culpa. Ou seja, embora a simplificadora dicotomia entre inocentes e culpados seja de algum modo relativizada no romance de Lobo Antunes, não podemos deixar de atentar em que o pai admite explicitamente a sua responsabilidade pessoal nos atos por que acabará pagando com a vida: «a aldeia dele em cinzas e depois o que fiz à mãe, o que fiz ao pai, havia alturas, palavra de honra, em que ficávamos lou-

cos, quem me garante que ao crescer não se recorda disso e se vinga» (440). Quanto ao filho, se de algo pode ser acusado será apenas de pretender fazer justiça com as próprias mãos. Por outro lado, cabe-lhe distribuir culpas por entidades que largamente transcendem seja a ação individual do pai morto por ele seja a sua própria capacidade de fazer justiça *de facto*:

não queria fazer-lhe mal, juro, tomou conta de mim, gostava dele, não queria, não foi o meu pai que eu matei, foram os tiros e a guerra, o gasóleo, o fogo, foi a lembrança do alferes paraquedista junto à ponte, foram os fios de tropeçar, foi o general no cais

— Sinto nos vossos semblantes a alegria de irem servir a Pátria.

Foi isso apenas senhores, a alegria de irem servir a Pátria, foram os pretos que a polícia política obrigava a abrir a cova para lhes fazer saltar a cabeça lá dentro [...] foram os choques eléctricos nos testículos, foi a broca do dentista num dente são, foram os palitos sob as unhas, foi o psicólogo no círculo de cadeiras de hospital.

— Isso não pode ter acontecido. (453)

Como é fácil de ver, misturam-se nas razões invocadas pelo filho memórias que não são dele mas do pai, por isso não admira que seja este um dos momentos do texto onde se confundem as vozes de ambos, transitando-se de uma para outra sem aviso prévio ou distinção visível na mancha gráfica, nem audível na mente do leitor desprevenido.

Salientemos no acima transcrito discurso do filho a referência ao «general no cais» e à sua frase iniciada por «sinto nos vossos semblantes», visto constituírem uma espécie de *leitmotif* da narrativa, tantas são as vezes que nela recorrem. Bastaria citar a que, discutivelmente, é a sua primeira ocorrência onde, uma vez mais, se destacam os sons:

eu embarc[ando] para Angola *num barco cheio de silêncios e gritos ou seja o silêncio gritava e os gritos calados*, quem me traduz isto em língua de gente [...] o general numa varanda a mexer a boca calada, foram os altifalantes que lhe roubaram a voz misturando-a com a aflição das gaivotas, sinto nos vossos semblantes a alegria de servir a Pátria e eu a servir a Pátria molhando a camisa de prantos, o blusão, a gravata. (91; ênfase minha)

Acrescente-se apenas que a frase do general assume tal relevância que chega a ser incluída na fala da mãe (no único capítulo em que a sua voz ganha preponderância quase absoluta):

sei lá porquê esta frase ficou-me, escutada pelos altifalantes espalhados no cais de embarque da tropa e dita por um general [...] no meio de chuva e gaiotas e marchas todas molhadas [...] tal como me ficou o berro atirado volta e meia, durante o sono, da almofada ao meu lado [...]

— Manda mosca manda mosca

Numa súplica autoritária [...] escutei-a às dúzias, todas diferentes ao longo da vida [...]

Parecia às vezes trazer lágrimas dentro. (401-402)¹⁹⁶

Não seria despidiendo determo-nos um pouco no exame desse «berro» atirado no meio de tantas noites, essa oximórica «súplica autoritária» com «lágrimas dentro», testemunho não só do síndrome pós-traumático de ex-combatentes mas, igualmente, de como os civis não participantes na guerra (mas companheiros da sua existência pós-guerra) sofrem com eles alguns dos efeitos retroativos dos choques próprios da ação bélica.

A prioridade, porém, é neste momento atentar na retórica do general invocando o alegado patriotismo dos soldados e fazendo eco de toda a retórica ditatorial da época:

porque a fanfarra no dia do embarque requer aprumo e moralidade
porque Portugal uno e indivisível do Minho a Timor
porque a defesa da civilização cristã contra o comunismo ateu é uma batalha sagrada
porque orgulhosamente sós, porque ganhámos as cruzadas aos infiéis, porque o Infante Santo, porque o Condestável. (316-17)

¹⁹⁶ Esta sinestesia (a imagem visual das lágrimas misturada com o som da ordem-súplica reverberando outra sinestesia, a das *marchas molhadas*) que tão bem expressa a ansiedade e urgência do pedido de helicóptero para transporte de feridos — e, ao mesmo tempo, o desespero ou o luto antecipado — parece substanciar o discutível argumento de alguns teóricos de que «ouvir é emotivo enquanto ver é intelectual» (Stern 15).

Porque, acrescentamos nós, foi em nome de todos esses lugares-comuns do nacionalismo fascizante e colonialista do Portugal desse tempo que se manteve durante mais duma década uma guerra anacrónica para a qual se treinava militares submetidos na recruta aos «latidos» (146) dos oficiais que animavam «pelo[tões] sem brônquios» (146), gritando:

— Marcha lenta e à vontade
e a gente a cambalearmos [sic] às cegas repetindo numa espécie de tosse e secreções e sufoco
— É nossa
Sempre que ele
— Angola
[...]
Conosco a insistirmos
— É nossa
Num vagido moribundo de gruta que assim se tempera o aço, assim se forjam os homens. (146)¹⁹⁷

A ênfase posta em diversas palavras de ordem duma propaganda imperialista facilmente se explica no interior do próprio texto e na sua lógica narrativa. Porém, é necessário acrescentar que ela se justifica também para lá dos limites do texto ficcional, pois veicula uma ideologia disseminada por várias gerações de portugueses no mundo real. A personagem do pai faz parte desse vasto conjunto de ouvintes de máximas do tipo «orgulhosamente sós», «Portugal uno e indivisível do Minho a Timor», «Angola é nossa», etc., bem como do panegírico dos grandes heróis nacionais como o Infante e o Condestável que, mesmo nos nossos dias, perduram no ouvido de muitos, os quais ao longo da vida escutaram os *soundscape*s dum país governado em boa parte pelos ruídos dessa ideologia antidemocrática. Citando Mark Smith, «sons e respetivos significados são moldados pelos contextos culturais, económicos e políticos em que são produzidos e escutados» (Smith, 3). Com efeito, eles não

¹⁹⁷ «assim se tempera o aço, assim se forjam os homens», intertexto do título do livro de Nicolai Ostrowski sobre a revolução soviética de Outubro: *Assim foi temperado o aço*.

se restringiram aos soldados mas permearam a educação de todas as crianças portuguesas e africanas colonizadas e, dum modo ou doutro, contaminaram o pensamento de todos os adultos — além de, ainda hoje, deixarem bem claro como se repartiam as culpas das atrocidades cometidas em nome de crenças meticulosamente incutidas, que levaram demasiado tempo a ser reconhecidas por muitos como indefensáveis.

Referindo-se às paisagens sonoras características, respetivamente, dos Estados do Norte e do Sul, no século XIX ou, mais precisamente, nos tempos que precederam e acompanharam a Guerra da Secessão norte-americana, Smith afirma:

Uma vez que a imagística aural era simultaneamente subjetiva e objetiva, uma vez que ela ligava entre si comunidades no espaço e no tempo, uma vez que o seu significado era tão afetivo e profundamente emocional e uma vez que o mundo ouvido ou escutado transportava consigo tão específicos peso e significado, torna-se compreensível o motivo por que os contemporâneos [...] usavam imagens modais e aurais [...] para construir [...] a sua paisagem sonora preferida e a sociedade [a que esta pertencia]. (269)

Mutatis mutandis algo de semelhante terá sucedido na sociedade portuguesa entre finais dos anos 20 e meados dos 70 do século passado (1974 tendo sido a data da «revolução democrática»), um período de cerca de cinco décadas em que se criou uma paisagem sonora claramente vocacionada para a criação duma imagem imperial da pequena (mas imaginariamente grande) nação portuguesa.

A concluir este necessariamente incompleto escrutínio do auralidade em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, resta destacar alguns elementos que, sendo típicos da produção literária antuniana, ganham especial relevância na presente proposta de análise deste romance em particular.

Começemos pelo conceito de «poética da ressonância», termo utilizado por Marília Librandi-Rocha, em conformidade «com a proposta defendida por Wai Chee de pensar a literatura a partir do conceito de ressonância» (Librandi-Rocha 133). Como apontado na abertura do presente ensaio, as vozes desta narrativa ora se justapõem ora se intersetam, porém não dialogam entre si.

Em vez disso, reciprocamente se validam, porque umas fazem eco das outras, repetindo-se apesar de múltiplas mudanças de ponto de vista narrativo. A este processo, concretizado primeiramente na atrás descrita opção estrutural do texto, pode atribuir-se a referida ressonância. Como foi também salientado de início, toda a história é contada nas primeiras sequências do texto. O que resta, ou seja, cerca de três quartos, pouco mais faz do que ampliar acusticamente o já dito. Tal ressonância torna-se metaficcional, permitindo-me a adoção de outro termo cunhado por Librandi-Rocha: «romance em eco» ou «romance eco-acústico» (133).

Refiro-me designadamente a um dos «procedimentos metafissionais» que, ainda segundo esta autora, «instauram um paradigma musical, performático e teatral na escrita em prosa», aquele que consiste na «exibição de uma obra *in progress*, com a defesa da improvisação como método (efetivo ou fingido) de composição literária, como se o livro se escrevesse aqui e agora no momento mesmo em que estaria a ser lido» (133). Uma das ocorrências disso mesmo — «se tivesse sido só o, si só, corrige, se tivesse sido só o alferes» (97) — ilustra bem a consciência autoral da auralidade da sua escrita. Mas esse está longe de ser caso único; apenas um segundo exemplo: «o prato de barro com ceifeiras suspenso de três ganchinhos na pa» (164), é uma frase interrompida que só cinco linhas depois é retomada, completando-se a palavra *parede*. Parece clara, nestas circunstâncias, a importância atribuída pela referida «consciência autoral» não apenas ao realce da sonoridade da escrita e da sua apreensão pelo recetor, mas também ao grau performático e teatral de uma coleção de vozes que, em vez de interagirem, parecem surgir alternadamente num palco de onde se dirigem a uma audiência anónima, em forma de monólogos interiores que obedecem ao modelo da corrente de consciência, podendo por isso ser constantemente interrompidos por pensamentos que se cruzam ou por frases sincopadas que se intersejam e retomam numa primeira oportunidade. Como é bem sabido pelos leitores habituais de A. Lobo Antunes, o seu uso da pontuação e da fragmentação do discurso é verdadeiramente idiossincrático. Creio que as seguintes palavras de Clarice Lispector, a propósito da sua própria escrita, poderiam ser de Lobo Antunes: «com apenas um modo de pontuar faço malabarismos de entonação, obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto».

No entanto, isto é, apesar de repetidos exemplos de mimese da improvisação, convém não esquecer que o romance em análise na sua totalidade se compõe da revisitação do passado, o mais remoto no tempo da guerra e o mais próximo no momento da matança do porco e de dois homens. Estamos, portanto, perante uma narrativa de memórias e, visto na análise dessa narrativa termos dado primazia aos sons, convém lembrar que «tal como as memórias visuais, também as memórias auditivas não nos dão acesso direto ao passado [...] as memórias auditivas só podem ser recuperadas enquanto ecos» (Birdsall 179), o que volta a colocar-nos no campo semântico da ressonância mas, por outro lado, nos abre caminhos para explorar mais uma componente de *Até que as pedras...* que vale a pena realçar. Trata-se de algo que em vez de posicionar o leitor-ouvinte na plateia, de onde escuta as vozes das personagens num palco, o situa deliberadamente no lugar de leitor dum texto escrito, convidando-o de forma explícita a ler/ouvir palavras não ditas. Há até uma passagem em que se valoriza o silêncio sobre as palavras e onde se conetualiza o leitor que preenche lacunas: «sempre é melhor o silêncio porque a gente pode pôr lá dentro o que nos apetece» (214). No momento climático do parricídio, várias vezes se alude a desejos não formulados verbalmente mas para todos os efeitos comunicados através do silêncio. Esse exemplo emblemático está longe de constituir caso único. Vejam-se duas instâncias, entre muitas possíveis:

um telefone no corredor que ninguém atende pedindo socorro a quem, chamando por quem, o telefone a suplicar

— Não me deixem sozinho

Como eu para a minha mulher, *sem as palavras* mas sabendo que me ouvia

— Não me deixes sozinho. (217; ênfase minha)

És mesmo tu

quase sem mover a boca, quer dizer as palavras estavam lá, percebia-se que

— És mesmo tu?

Mas não todas do mesmo tamanho nem colocadas por ordem, ao acaso, percebia-se que o indicador na cabeça dela a ordenar as letras, a enganar-se, a tirar uma vogal daqui para a colocar acolá. (286)

Essas vozes silenciosas, ou cujo som só pode ser captado seja pela intuição do leitor seja pela própria escrita, parecem caber perfeitamente no termo «escrita de ouvido» usado por Marília Librandi-Rocha a partir da expressão «escrevo de ouvido» que aparece em *A hora da estrela* de Clarice Lispector (Librandi-Rocha 137).

António Lobo Antunes epitomiza a «escrita de ouvido» no romance português contemporâneo. Não será por isso despropositado concluir este ensaio sobre *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* citando os sons que abrem e, simetricamente, fecham a narrativa, após as mortes que constituem o seu acontecimento central: «enquanto março batia os caixilhos da janela aberta» (12 e 454).

BIBLIOGRAFIA

- ABM — Entrevista com João Paulo Borges Coelho. [Acedido a 15 de out. de 2009.] Disponível na Internet: <http://ma-schamba.com/literatura-mocambique/joao-paulo-borges-coelho-uma-entrevista>.
- AGUIAR E SILVA, Vítor — *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971. 594 p.
- AHMAD, Aijaz — Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory.' *Social Text*. Durham: Duke University Press. Vol. 17 (Autumn, 1987), p. 3-25.
- ALLEN, Woody — Entrevista à *Visão*, 23 de Dezembro de 2004.
- ALMEIDA, Germano — *A ilha fantástica*. Alfragide: Editorial Caminho, 1994. 223 p. ISBN 972-21-0917-0.
- ALMEIDA, Germano — *Eva*. Alfragide: Editorial Caminho, 2006. 274 p. ISBN 972-21-1789-0.
- ALONSO, Dámaso — *Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Barcelona: Gredos, 1966. 672 p.
- ALVIM, Pedro — *A costa dos murmúrios* — Hierarquia: Alteridade ao nosso próprio eu. Suplemento Semanal do *Diário de Lisboa* n.d. N.º 346.
- ANTÓNIO, Lauro — Sessões contínuas. *A Capital* n.d.
- ANTUNES, António Lobo — *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*. 1.ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 2017. 456 p. ISBN 978-972-20-6355-5.
- ANTUNES, António Lobo — *Os cus de Judas*. 3.ª ed. Lisboa: Editorial Vega, 1979. 203 p.
- APPREY, M. e H. F. STEIN — *Intersubjectivity, Projective Identification and Otherness*. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1993. 286 p. ISBN 9780820702476.
- ASHCROFT, Bill, Gareth GRIFFITHS e Helen TIFFIN (eds.) — *The Post-Colonial Studies Reader*. Second Edition. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2006. 616 p. ISBN 0415345650.
- ASSIS, Machado de — *Dom Casmurro*. São Paulo: Editora Ática, 1970.

- ASSIS, Machado de — *Esau e Jacó*. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- ASSIS, Machado de — *Memorial de Aires*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966. 214 p.
- BARNES, Julian — *Nothing to Be Frightened Of*. Alfred A. Knopf, 2008. 244 p. ISBN 9780307269638.
- BART, B. F. — Aesthetic Distance in *Madame Bovary*. *Madame Bovary and the Critics: a Collection of Essays*, ed. B. F. Bart. New York UP, 1966. ISBN 978-0814700297.
- BARTHES, Roland — Longtemps je me suis couché de bonne heure. *Essays critiques IV: Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984, p. 313-325.
- BEBIANO, Rui — *D. João V: Poder e espetáculo*. Aveiro: Livraria Estante, 1987. 208 p.
- BERSANI, Leo. *Balzac to Beckett: Center and Circumference in French Fiction*. New York: Oxford UP, 1970.
- BIRDSALL, Carolyn — Ear-witnessing: Sound Memories of the Nazi Period. In *Sound Souvenirs: Audio Technologies, Memory and Cultural Practices* (Bijsterveld, Karin, José van Dijck, eds.). Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009. p. 169-181.
- BLAKE, Kathleen — Pure Tess: Hardy on Knowing a Woman. *Studies of English Literature*. Vol. 22. Houston: Rice University Press, 1982. p. 689-705.
- BLOOMFIELD, Morton W. — *Allegory, Myth, and Symbol*. Cambridge: Harvard UP, 1981. ISBN 0674016408.
- BORGONAMO, Madeleine. “L’Histoire de la mendiante indienne: une cellule génératrice de l’oeuvre de Marguerite Duras”, *Poétique – Revue de Théorie et d’Analyse Littéraire*, 1981 Nov., 12: 48, 479-93.
- BOUMELHA, Penny — *Thomas Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form*. Brighton: Harvester Press, 1982. 178 p. ISBN 9780389202592.
- BRECHT, Bertolt — *Brecht on Theater: The Development of an Aesthetic*. Hill and Wang, 1964. 294 p. ISBN 9780809005420.
- BROOKSHAW, David — Old Realism and New Realities: African Literature in Portuguese since Independence and the Postmodernist Fiction of Germano Almeida. In *Portuguese at Leeds: A Selection of Essays from the Annual Semana Portuguesa*, (ed. Lisa Jesse). Leeds: Trinity e All Saints College, 1995.
- CABRAL, Maria Manuela A. Lacerda — *A costa dos murmurios* de Lídia Jorge: Inquietação pós-moderna. In *Revista da Faculdade de Letras do Porto*. Porto: Universidade do Porto. Vol. 14 (1997), p. 265-287.
- CALAFATE RIBEIRO, Margarida — Margarida Calafate Ribeiro sobre *Caderno de memórias coloniais*. Angelus Novus, 2010. Disponível na Internet: <https://angnovus>.

wordpress.com/2010/02/18/margarida-calafate-ribeiro-sobre-%C2%ABcaderno-de-memorias-coloniais%C2%BB/.

- CAMÕES, Luís de — *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 1990. 642 p.
- CÂNDIDO, Antônio — *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970. 188 p.
- CARDOSO, Dulce Maria — *O retorno*. Lisboa: Tinta-da-china, 2012. 267 p. ISBN 978-989-671-098-9.
- CARROLL, Noël. “Toward a theory of Film Suspense”. *Persistence of Vision I* (summer 1984): 65-89.
- CARUTH, Cathy, ed. — *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995. ISBN 0801850096.
- CHABAL, Patrick et al. — *The Post-Colonial Literature of Lusophone Africa*. Evanston: Northwestern University Press, 1996. 314 p. ISBN 0810114232.
- CIRURGIÃO, António — Machado de Assis: sob o signo da indecisão. *Ocidente*. Lisboa: Edições Ocidente. Vol. 75 (1968), p. 45-61.
- COELHO, João Paulo Borges — *As visitas do Dr. Valdez*. Lisboa: Caminho, 2004. 222 p. ISBN 972-21-1641-X.
- COELHO, João Paulo Borges — *Crónica da Rua 513.2*. Lisboa: Caminho, 2006. 333 p. ISBN 972-21-1781-5.
- COETZEE, J. M. — *Disgrace: Reading Guide Edition*. London: Secker & Warburg, 1999. 217 p.
- COHN, Dorrit — *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978. 331 p. ISBN 0691063699.
- COOK, Albert. “Flaubert: the Riches of Detachment”. *The French Review*. 32.2. (décembre 1958): 120-129.
- COSTA, Fernanda Gil, e Igor FURÃO, orgs. — *Estética das Emoções*. Ribeirão: Edições Húmus, 2011. 291 p. ISBN 978-989-8139-94-8.
- COSTA, Horácio — A construção da personagem de ficção em Saramago. *Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 151/152 (janeiro de 1999), p. 205-17.
- COUTO, Mia — Entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 17 de Agosto de 1994.
- COUTO, Mia — *Terra sonâmbula*. Lisboa: Caminho, 1992. 220 p.
- CUSACK, Igor — Janus or Hydra? Pepetela, the New Man and the Construction of Angolan Masculinities. *Lusophone Studies*. Bristol: University of Bristol Press. Vol. 2 (2004), p. 99-116.

- DERESIEWICZ, William — *A Jane Austen Education. How Six Authors Taught Me about Love, Friendship, and the Things that Really Matter*. New York: Penguin Books, 2012. 255 p. ISBN 9780143121251.
- DIXON, Paul B. — A auto-referência e o paradoxo em *Dom Casmurro*. *Brasil/Brazil*. Porto Alegre: Mercado Aberto. Vol. 1, n.º 1 (1988), p. 30-40.
- DIXON, Paul B. — *Reversible Readings: Ambiguity in Four Modern Latin American Novels*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1985. 185 p. ISBN 0817301925.
- DOESER, M. C. e KRAAY, J. N., eds. (John WILLET, ed. e trad.) — *Facts and Values: Philosophical Reflections from Western and Non-Western Perspectives*. Boston: Martinus Nijhoff, 1986. 216 p. ISBN 9024733847.
- DURAS, Marguerite — *Le Vice-Consul*. Paris: Gallimard, 1966. 212 p.
- E. F. — Balas de ricochete. Revista de livros do *Diário de Notícias*, 17 de Outubro de 1988.
- EAGLETON, Terry — *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. ISBN 9780816612413.
- ELLIS, Keith — Technique and Ambiguity in *Dom Casmurro*. *Hispania*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. Vol. 45, n.º 3 (1962), p. 436-440.
- FERREIRA, Ana Paula — Lídia Jorge's *A Costa dos Murmúrios*: History and the Post-modern She-Wolf. *Revista Hispânica Moderna*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. Vol. 45 n.º 2 (1992), p. 268-78.
- FERREIRA, Vergílio — *Aparição*, 15.ª ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1980. 263 p.
- FERREIRA, Vergílio — *Carta ao futuro*, 3.ª ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1981. 98 p.
- FERREIRA, Vergílio — Da Fenomenologia a Sartre. Prefácio a Jean-Paul Sartre, *O existencialismo é um humanismo*. Tradução, prefácio e notas de Vergílio Ferreira. Que-
luz de Baixo: Presença, 1962.
- FERREIRA, Vergílio — *Um escritor apresenta-se*. Apresentação, prefácio e notas de Maria da Glória Padrão. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981. 456 p.
- FIALHO, Maria do Céu G. Z. — O homem «paixão inútil» na *Aparição*. In *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, org. e pref. Helder Godinho. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.
- FIGUEIREDO, Isabela — *Caderno de memórias coloniais*. 6.ª ed. Alfragide: Caminho, 2015. 221 p. ISBN 978-972-21-2758-5.
- FITZGERALD, Lara — Barrage contre le naturalisme: Les Processus narratifs à l'œuvre dans *Le Vice-Consul* et *India Song* de Marguerite Duras. *Revue-Fontenac-Review*. Kingston: Queen's University Press. Vol. 8 (1991), p. 53-70.

- FLAUBERT, Gustave — *Madame Bovary*. Paris: Garnier-Flammarion, 1986. 539 p. ISBN 9782080704641.
- FLETCHER, Angus — *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca: Cornell University Press, 1964. 418 p.
- FONSECA, Ana Margarida — Histórias de regressos, memórias de partidas. Imagens do Eu e do Outro em narrativas pós-coloniais. *Nos et Leurs Afriques. Áfricas de Uns e de Outros*. Bern: Peter Lang, 2012.
- FORTES, Teresa Sofia — «Eu nunca quis ser escritor»: Entrevista com Germano Almeida. *A Semana*, 5 de Fevereiro de 2005. Disponível na Internet: <https://www.asemana.publ.cv/PDF/4210e12973e6c.pdf>.
- FRANK, Waldo — Introduction. In *Dom Casmurro*. Trad. Helen Caldwell. New York: Noonday, 1953.
- GIRARD, René. *Deceit, Desire and the Novel. Self and Other in Literary Structure*. Baltimore and London: The Johns Hopkins UP, 1976.
- GLASSMAN, Deborah — Marguerite Dura's «Indian Cycle»: The Fantasy text. In *Ambiguities in Literature and Film*. Braendlin, Hans-P., ed. Gainesville: Florida State University Press, 1988. ISBN 9780813008936.
- GLEDSON, John — The Last Betrayal of Machado de Assis: *Memorial de Aires*. *Portuguese-Studies*. Vol. 1 (1985), p. 121-150.
- GOMBRICH, E. H. — *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Presentation*. London: Phaidon, 1972. 388 p. ISBN 9780714815503.
- GOMES, Aida — *Os pretos de Pousaflores*. Alfragide: Dom Quixote, 2011. 303 p. ISBN 978-972-20-4409-7.
- GONDA, Gumercinda — Lídia Jorge e a descolonização da história. *Cleonice: Clara em Sua Geração*. Ed. Gilda Santos, Jorge Fernandes da Silveira e Teresa Cristina Cerdeira da Silva. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995. p. 253-297 ISBN 978-85-7108-120-8.
- GOODE, John — *Thomas Hardy: The Offensive Truth*. Oxford: Basil Blackwell, 1988. 184 p. ISBN 9780631139539.
- GRACIÁN, Baltasar — *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1960. 1319 p.
- GREIMAS, A. J. — Actants, Actors and Figures. In *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. ISBN 9780816615193. p. 106-120.
- HAMILTON, Russell — 'Chronicling' from the Center of the Periphery: *Estórias Contadas* (Tales Told) by Germano Almeida. *Portuguese Literary & Cultural Studies*. Amherst: University of Massachusetts Press. Vol. 8 (2003), p. 315-326.

- HANSON, Clare (ed.) — *Re-reading the Short Story*. New York: St. Martin's Press, 1989. 137 p. ISBN 9780312023980.
- HATZFELD, Helmut — *Estudios sobre el Barroco*. Madrid: Gredos, 1966. 491 p.
- HEATH, Stephen. *Gustave Flaubert: Madame Bovary*. Cambridge, MA and New York: Cambridge UP, 1992.
- HEITOR, Jorge — Entrevista com João Paulo Borges Coelho: «A actividade científica é apenas uma das maneiras de dar conta da realidade.» *Público*, Livros, 09-10-2004, p. 10.
- HENRIQUES, Fernando — Modern Sexuality. *Prostitution and Society*. London: Macgibbon & Kee. Vol. 3 (1968), p. 279-283.
- HJORT, Mette e LAVER, Sue (eds.) — *Emotion and the Arts*. New York: Oxford University Press, 1997. ISBN 9780195111040.
- HOGAN, Patrick Colm — *Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2011. 293 p. ISBN 9780803230026.
- HONIG, Edwin — *Dark Conceit: The Making of Allegory*. New York: Oxford University Press, 1966.
- HUTCHEON, Linda — *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988. 268 p. ISBN 9780415007061.
- INGHAM, Patricia — *Thomas Hardy: A Feminist Reading*. Atlantic Highlands: Humanities Press International, 1990. 124 p. ISBN 9780391035546.
- ISER, Wolfgang — Indeterminacy and Reader's Response in Prose Fiction. In *Aspects of Narrative*, ed. J. Hillis Miller. New York: Columbia University Press, 1971. ISBN 9780231035798. P. 1-45.
- ISER, Wolfgang — *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978. 239 p. ISBN 9780801821011.
- JAMESON, Frederic — Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. *Social Text*. Durham: Duke University Press. Vol. 15 (Autumn, 1986), p. 3-25.
- JAUSS, H. R. — *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- JAUSS, Hans Robert — Levels of Identification of Hero and Audience. *New Literary History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. Vol. 5 n.º 2 (1974), p. 283-317.
- JEKEL, Pamela L. — *Thomas Hardy's Heroines: A Chorus of Priorities*. Albany: Whitston Publishing Company, 1986. 239 p. ISBN 978-0878753093.
- JORGE, J. F. — A visão da mulher é a do herói em pânico. *Suplemento Cultura* n.d, p. 48.

- JORGE, Lúcia — *A costa dos murmúrios*. Lisboa: Dom Quixote, 1988. 259 p. ISBN 9722002171.
- JORGE, Lúcia — *A noite das mulheres cantoras*. Lisboa: Dom Quixote, 2011. 317 p. ISBN 9789722045131.
- JORGE, Lúcia — Entre nós: A Conversation with Lúcia Jorge: Entrevista com Ana Paula Ferreira e Amélia Hutchinson. *Ellipsis*. Vol. 3 (2005), p. 141-155.
- JORGE, Lúcia — *Uma conquista formidável*. Jornal de Letras, Artes e Ideias. Portugal, 24 de Novembro de 2004, p. 7.
- LABAN, Michel — *Angola: Encontro com escritores*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1991. 925 p.
- LAIRD, John Tudor — *The Shaping of Tess of the d'Urbervilles*. Oxford: Clarendon Press, 1975. 194 p. ISBN 9780198120605.
- LARSEN S., Kevin — *Dom Casmurro and the Elective Affinities. Luso-Brazilian Review*. Madison: University of Wisconsin Press. Vol. 28, n.º 2 (1991), p. 49-57.
- LEHNE, Moritz, et al. — Reading a Suspenseful Literary Text Activates Brain Areas Related to Social Cognition and Predictive Inference. *PLOS One*. Joerg Heber, 6 de maio de 2015. Disponível na Internet: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0124550>.
- LEHNERT, Gertrud and SIEWERT, Stephanie, eds. — *Spaces of Desire — Spaces of Transition: Spaces and Emotions in Modern Literature*. Frankfurt: Peter Lang, 2012. ISBN 9783653013153.
- LEITE, Ana Mafalda — *Modalização épica nas literaturas africanas*. Lisboa: Vega, 1995. 245 p.
- LEPECKI, Maria Lúcia — O artífice e o artefacto em *A costa dos murmúrios*. Lisboa: Revista de Livros do *Diário de Notícias*, 8 de Maio de 1988.
- LEVINSON, Jerrold ed. — *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 340 p. ISBN 9780511663888.
- LIBRANDI-ROCHA, Marília — *Escritas de Ouvido* na literatura brasileira. *Literatura e Sociedade*. Special Issue on Voice. Nº 19 (abril de 2015), p. 131-148.
- LIMA, Isabel Pires de — Saramago pós-moderno ou talvez não. *Actas do Quinto Colóquio do Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Coimbra: AIL Press. Vol. 2 (1996), p. 933-941.
- LISCIA, Claude — La Place du Pauvre: Du côté de Marguerite Duras. *Esprit*, Vol. 116 (julho de 1986), p. 87-96. Disponível na Internet: <https://esprit.presse.fr/article/claude-liscia/la-place-du-pauvre-du-cote-de-marguerite-duras-13138>.

- LOURENÇO, Eduardo — O primo Bazílio: Structure vide ou structure remplie? *Sillages*. Poitiers: University of Poitiers. Vol. 4 (1974), p. 57-68.
- MACEDO, Helder — *Camões e a viagem iniciática*. Lisboa: Moraes Editores, 1980. 59 p.
- MACNEICE, Louis — *Varieties of Parable*. Cambridge: Cambridge University Press, 1965. 152 p. ISBN 9780521056540.
- MARQUES, Joana Emídio — A face violenta de descolonização vista por três escritoras. Lisboa: *Observador*, 25 de outubro de 2015. Disponível na Internet: <https://observador.pt/2015/10/25/face-violenta-da-descolonizacao-vista-tres-escritoras/>.
- MATRAVERS, Derek — *Art and Emotion*. Oxford: Clarendon Press, 1998. 236 p. ISBN 9780199243167.
- MCNEECE, Lucy-Stone — Exile as Allegory: Marguerite Duras' *Le Vice-Consul*. *Rivista di Literature Moderne e Comparete*, Pisa: Pacini Editore. Vol. 43, n.º 4 (1990), p. 425-447.
- MEDEIROS, Paulo de — Memória infinita. *Portuguese Literary & Cultural Studies*. Amherst: University of Massachusetts Press. Vol. 2 (Primavera de 1999), p. 61-77.
- MELVILLE, Herman — *Billy Budd and Other Tales*. New York: New American Library, 1979. 334 p.
- MENDONÇA, António Sérgio — *Aparição e/ou a Hermenêutica da Comunhão*. In *Estudos sobre Vergílio Ferreira*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982. p. 37-42
- MIALL, David — Text and Affect: A Model of Story Understanding. In Clare Hanson (ed.): *Re-reading the Short Story*. New York: St. Martin's Press, 1989. p. 10-21.
- MURATORE, M. J. — Bound by Fiction: Figural Entrapment in *Dom Casmurro* and *Madame Bovary*. *Mester*. Los Angeles: University of Los Angeles Press. Vol. 22, n.º 1 (1993), p. 41-52.
- NUSSBAUM, Martha — *Love's Knowledge*. New York: Oxford University Press, 1990. 403 p.
- NUSSBAUM, Martha — *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*. Boston: Beacon Press, 1999. 143 p. ISBN 9780807041093.
- OATLEY, Keith e GHOLAMAIN, Mitra — Emotions and Identification: Connections Between Readers and Fiction. In Hjort, M.; Laver, S. (eds): *Emotion and the Arts*. New York: Oxford University Press, 1997. ISBN 0195111052. p. 263-281.
- ONDJAKI — *Os transparentes*. 2.ª ed. Alfragide: Editorial Caminho, 2012. 425 p. ISBN 978-972-21-2595-6.

- PABLO, R. — *Entrevista com João Paulo Borges Coelho*: «É através de Moçambique que eu vejo o mundo.» *Expresso África*, 13 de abril de 2006. Disponível na Internet: https://macua.blogs.com/moambique_para_todos/2006/04/joo_paulo_borge.html.
- PARIS, Bernard J. — «A Confusion of Many Standards»: Conflicting Value Systems in *Tess of the d'Urbervilles*. *Studies in the Novel*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. Vol. 24, n.º 3 (1992), p. 273-281.
- PARIS, Bernard J. — *Imagined Human Beings: A Psychological Approach to Character and Conflict in Literature*. New York: New York University Press, 1997. 287 p. ISBN 9780814766569.
- PEIXOTO, Marta — Aires as Narrator and Aires as Character in *Esau e Jacó*. *Luso-Brazilian Review*. Madison: University of Wisconsin Press. Vol. 17, n.º 1 (1980), p. 79-91.
- PEPETELA — *Mayombe*. Lisboa: Dom Quixote, 5.ª ed., 1993. 288 p. ISBN 972-20-1116-2.
- PEPETELA — *Predadores*. Lisboa: Dom Quixote, 2.ª ed., 2005. 383 p. ISBN 972-20-2895-2.
- PERES, Cristina — Germano Almeida: «Temo pelo futuro do meu país.» Entrevista publicada no *Expresso* e reproduzida no website *On/Sobre Germano Almeida*. 12 de agosto de 1998.
- PESSOA, Fernando — *Correspondência 1905-1922*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999. 491 p. ISBN 972-37-0505-2.
- PESSOA, Fernando — *Correspondência 1923-1935*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999. 475 p. ISBN 972-37-0531-1.
- PINDER, Wilhelm — *Deutscher Barok: Die grossen Baumeister des 18. Jahrhunderts*. Königstein im Taunus: K. R. Langewiesche Verlag, 1955.
- PIRES, Maria Lucília Gonçalves — *Poetas do Período Barroco*. Lisboa: Comunicação, 1985. 334 p.
- QUEIROZ, Eça de — *O primo Bazílio*. Livros do Brasil, s.d. 456 p.
- QUILLIGAN, Maureen — *The Language of Allegory: Defining the Genre*. Ithaca: Cornell University Press, 1979. 305 p. ISBN 9780801411854.
- RACHLINE, François — *Don Juan's Wager*. New York: Other Press, 2001. ISBN 9781892746801.
- RAMOS, Julio — Anticonfesiones: Deseo y autoridad en *Memórias* póstumas de Brás Cubas y *Dom Casmurro* de Machado de Assis. *Bulletin of Hispanic Studies*. Liverpool: Liverpool University Press. Vol. 63, n.º 1 (1986), p. 79-91.
- REBELO, Luís de Sousa — Crítica a *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. *Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 88 (novembro de 1985), p. 144-148.

- REIS, Carlos — *A ficção da história*. Portugal: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 9 de Julho de 2004, p. 22.
- REIS, Carlos — *O romance como rosto do mundo*. Arquivo Lúcia Jorge, março de 2011. Disponível na Internet: <http://arquivolidiajorge.blogspot.com/2011/03/ensaio-de-leitura-carlos-reis-e-noite.html>.
- RICCEUR, Paul — *Life: A Story in Search of a Narrator*. In M. C. Doezer and J. N. Kraay, eds., *Facts and Values. Philosophical Reflections from Western and Non-Western Perspectives*. Leiden: Martinus Nijhoff, 1986. p. 121-132.
- RICCEUR, Paul — *Temps et Récit*. Paris: Seuil, 1985. ISBN 9782020089814.
- RONCARI, Luiz — *Memorial de Aires: A alma em compasso. Travessia*. Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina. Vol. 2, n.º 19 (1989), p. 64-82.
- ROTHWELL, Phillip — *A Postmodern Nationalist: Truth, Orality, and Gender in the Work of Mia Couto*. Lewisburg: Bucknell UP, 2004. 213 p. ISBN 9781611482102.
- ROUSSET, Jean — *L'intérieur et l'extérieur*. Paris: Corti, 1968. 276 p.
- RUI, Manuel — *Regresso adiado*. Lisboa: Edições 70, 2.ª ed., 1978. 155 p.
- SAID, Edward — *The Mind of Winter. The Postcolonial Studies Reader*. New York: Routledge. (2006), p. 439.
- SANTOS, Boaventura de Sousa — *Porque é tão difícil construir uma teoria crítica? Revista Crítica das Ciências Sociais*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais. Vol. 54 (Junho de 1999) p. 197-215.
- SANTOS, Boaventura de Sousa — *Entre ser e estar: Raízes, percursos e discursos da identidade*. Porto: Edições Afrontamento, 2001. 576 p. ISBN 972-36-0576-7.
- SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa — *Bondoso caos: A costa dos murmúrios de Lúcia Jorge. Colóquio-Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 107 (Janeiro-Fevereiro de 1989), p. 64-67.
- SARAIVA, Arnaldo — *Os duplos do real e os duplos romanescos (A costa dos murmúrios, de Lúcia Jorge)*. *Arquivos do Centro Cultural Português*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. (1991), p. 39-48.
- SARAMAGO, José — *História e ficção*. Portugal: *Jornal de Letras, Artes e Ideais*, 6 de março de 1990.
- SARAMAGO, José — *Levantado do chão*. Alfragide: Caminho, 1999. ISBN 9789722102773.
- SARAMAGO, José — *Memorial do convento*. Lisboa: Editora Caminho, 1982. 357 p.
- SARAMAGO, José — *O ano da morte de Ricardo Reis*. Alfragide: Caminho, 6.ª ed., 1984.

- SCHWEIGHAUSER, Philipp — *The Noises of American Literature, 1890-1985: Toward a History of Literary Acoustics*. Gainesville: University Press of Florida, 2006. 262 p. ISBN 9780813029474.
- SEIXO, Maria Alzira — *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2010. ISBN 972-20-2230-X.
- SÉRGIO, António. *Ensaaios*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1976.
- SHAW, Harry — *Dicionário de Termos Literários*. Lisboa: Dom Quixote, 1978. 483 p.
- SHERZER, Dina — How Discourse Means: The View from Marguerite Duras' *Le Vice-Consul*. *Neophilologus*. Vol. 76, n.º 3 (julho de 1992), p. 370-382.
- SILVA, Rodrigues da — *Margarida Cardoso: Nas pregas da história*. Portugal: Jornal de Letras, Artes e Ideias, 24 de Novembro de 2004, p. 6.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da — Do labirinto textual ou da escrita como lugar de memória. *Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 151/152 (janeiro de 1999), p. 249-266.
- SILVA, Tony Simões da — Sea (and sex) in Cape Verde (*O Mar da Lajinha*). Disponível na Internet: <http://www.africanreviewofbooks.com/Reviews/almeida0410.html>.
- SIMAS-ALMEIDA, Leonor — Invenção da história e mimese dos sentimentos em *A costa dos murmúrios*, de Lúcia Jorge. *Luso-Brazilian Review*. Madison: University of Wisconsin Press. Vol. 47, n.º 2 (2010), p. 150-162. Neste mesmo volume, p. 102-16.
- SMITH, Mark M. — *Listening to Nineteenth Century America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001. 384 p. ISBN 978-0807849828.
- SMITH, Murray — *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. New York: Oxford University Press, 1995. 280 p. ISBN 9780198183471.
- SOARES, João. Portugal: *Jornal de Letras, Artes e ideias*, 11 de Fevereiro de 1992.
- STERNE, Jonathan — *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003. 450 p. ISBN 9780822330042.
- STRUEBIG, Patricia — *India Song / Le Vice-Consul* of Marguerite Duras: Comparative Techniques in Film and Novel. In Joann James, Cloonan, William J. (eds.): *Apocalyptic Visions: Past and Present*. Gainesville Florida State University Press, 1988, p. 77-90.
- TESAURO, Emanuele — *Il canocchiale aristotelico*. Venice: Presso Paola Baglioni, 1664. 794 p.
- TODOROV, Tzvetan — *Théorie de la littérature: Textes des Formalistes Russes Reunis, présentes et traduits par Tzvetan Todorov*. Paris: Editions du Seuil, 1996. 320 p.

- TOMACHEVSKI, Boris — Thématique. In *Théorie de la littérature: Textes des Formalistes Russes Reunis, présentes et traduits par Tzvetan Todorov*. Editions du Seuil, 1966.
- TURNER, V. W. — *Blazing the Trail: Waymarks in the Exploration of Symbols*. Tucson: University of Arizona Press, 1992. 181 p. ISBN 978-0816512911.
- USPENSKY, Boris — *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*. U of California P, 1973. 181 p. ISBN 978-0520023093.
- VAN DYKE, Carolyn — *The Fiction of Truth: Structures of Meaning in Narrative and Dramatic Allegory*. Ithaca: Cornell University Press, 1985. 315 p. ISBN 9780801417603.
- VIÇOSO, Vítor — *Levantado do chão e o romance neo-realista. Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 151-152 (janeiro de 1999), p. 239-248.
- VIEIRA, Patrícia — Sob o signo de mnemósine: Memória e olvido em *A costa dos murmúrios. Ellipsis*. Vol. 3 (2005), p. 63-85.
- WALTON, Kendall — *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge: Harvard University Press, 1990. 480 p. ISBN 9780674576032.
- WALTON, Kendall L. — How remote are fictional worlds from the real world? *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Hoboken: Wiley-Blackwell. Vol. 37 (1978-79), p. 11-23.
- WARNING, Rainer and Morton, Michael. "Irony on the 'Order of Discourse' in Flaubert." *New York Literary History* 13.2 (winter 1982: 253-280).
- WEINSTEIN, Arnold — *The Fiction of Relationship*. Princeton UP, 1988. 338 p. ISBN 9780691607986.
- WHITEHEAD, Ann — *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. 192 p. ISBN 978-0748618576.
- WILLET, John, trad. e ed. — *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. London: Methuen London Ltd., 1964. p. 294.
- WIMMERS, Inge Crosman — *Proust and Emotion: The Importance of Affect in À la Recherche du Temps Perdu*. U of Toronto P, 2003. 278 p. ISBN 9780802087270.
- WIMMERS, Inge Crosman — The Place of the Reader in a Poetics of the Novel. In *From Dante to García Márquez. Studies in Romance Literature and Linguistics*. Williamstown: Williams College Press, 1987. ISBN 9780915081028. P. 238-250.
- WOOD, James — *How Fiction Works*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008. 288 p. ISBN 9781429908658.
- WRIGHT, T. R. — *Hardy and the Erotic*. Basingstroke: Palgrave Macmillan, 1989. ISBN 9781349090211.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- A Bela Adormecida*, 40
- Academia de Letras da Baía, 161n.
- Afonso X, de Leão e Castela, 217n.
- Aguiar e Silva, Vítor Manuel de, 210, 214, 215 e n., 219, 223, 224 e n., 319
- Ahmad, Aijaz, 83n., 319
- Allen, Woody, 225, 226, 227, 231, 319
- Almeida, Germano, 20, 24, 81 segs., 233 segs., 319, 320, 323, 323, 327
- Alonso, Dámaso, 208n., 219
- Alvim, Pedro, 100, 319
- Anfião, rei de Tebas, 231
- António, Lauro, 104, 319
- Antunes, António Lobo, 23, 101n., 270 segs., 300 segs., 319, 329
- Armstrong, Nancy, 108
- Arquivos do Centro Cultural Português*, 328
- A Semana*, 323
- Assis, Machado de, 21, 160 segs., 319, 320, 322, 323, 327, 328
- Austen, Jane, 139, 322
- Bacelar, António Barbosa, 210
- Baía, Jerónimo, 209, 213, 214, 215n.
- Ballaster, Gonzalo T., 94
- Barnes, Julian, 226, 231, 320
- Bart, B. F., 45n., 320
- Barthes, Roland, 17, 35, 100n., 148, 149 e n., 320
- Bebiano, Rui, 223n., 224n., 320
- Beckett, Samuel, 330
- Belo, Ruy, 272
- Bernini, Gian Lorenz, 224
- Bersani, Leo, 39, 320
- Birdsall, Carolyn, 317, 320
- Blake, Kathleen, 75, 78, 320
- Bloomfield, Morton W., 249n., 320
- Bocage, Barbosa du, 214
- Borgonamo, Madeleine, 193n., 199n., 200n., 320
- Bouilhet, Louis, 28 e n.
- Boumelha, Penny, 71 e n., 75n., 320
- Brayner, Sónia, 161n.
- Brecht, Bertolt, 15 e n., 53n., 320, 330
- Brookshaw, David, 82n., 88 e n., 320
- Bulletin of Hispanic Studies*, 327
- Cabral, Maria Manuela Lacerda, 98, 108, 320
- Calafate Ribeiro, v. *Ribeiro*, *Margarida Calafate*

- Caldwell, Helen, 59, 323
- Camões, Luís de, 144n., 151n., 158, 217n., 230, 321, 326
- Cândido, Antônio, 321
- Cantigas de Santa Maria*, 217n.
- Capuchincho Vermelho*, 57
- Cardoso, Dulce Maria, 289, 321
- Cardoso, Margarida, 97, 107, 329
- Carroll, Noël, 87n., 321
- Carvalho Filho, Aloysio de, 161n.
- Caruth, Cathy, 102n., 134n., 273, 321
- Castelo Branco, Camilo, 150
- Castro, Antônio Serrão de, 219n.
- Cervantes, Miguel de, 38n.
- Céu, Sórora Violante do, 213, 218, 223
- Chee, Wai, 315
- Chopin, Kate, 27, 33, 35n., 40n., 62, 67
- Churchill, Winston, 111n.
- Cirurgião, Antônio, 173n., 321
- Claridade, movimento literário, 88n.
- Cloonan, William J., 329
- Coelho, João Paulo Borges, 22, 175 segs., 319, 321, 324, 327
- Coetzee, J. M., 86n., 321
- Cohn, Dorrit, 32n., 33n., 39, 40n., 146n., 180, 240n., 321
- Colóquio/Letras*, 321, 325, 327, 329, 330
- Coltrane, John, 185, 271
- Cook, Albert, 57, 321
- Copérnico, 213
- Costa, Fernanda Gil, 128, 321
- Costa, Horácio, 144n., 321
- Coutinho, Afrânio, 161n.
- Coutinho, Antônio Alva Rosa, 290
- Couto, Mia, 23, 96, 242 segs., 321, 328
- Crane, Stephen (autor de *The Red Badge of Courage*), 308
- Cusack, Igor, 93n., 321
- Darwin, Charles, 76
- Deresiewicz, William, 139, 322
- Diário de Lisboa*, 319
- Dixon, Paul, 160n., 161n., 168n., 169n., 171n., 322
- Doeser, M. C., 322, 328
- Dumas, Alexandre, 4 e n.
- Duras, Marguerite, 22, 188 segs., 290, 322, 326, 328, 329
- Eagleton, Terry, 72 e n., 322
- Egerton, George, 68, 69, 70 e n.,
- Eliot, George, 48n., 186
- Eliot, T. S., 244n.
- Ellipsis*, 325, 330
- Ellis, Keith, 161n., 170n., 171n., 322
- Esprit*, 325
- Expresso*, 327
- Expresso África*, 327
- Ewell, Barbara, 34n.
- Felman, Shoshana, 134n.
- Fénix Renascida*, 210 e n., 212 e n.,
- Fernández Retamar, Roberto, 288
- D. Fernando de Portugal, o Infante Santo, 313n.
- Ferreira, Ana Paula, 108, 322, 325
- Ferreira, Manuel, 286n.
- Ferreira, Vergílio, 23, 225 segs., 322, 326
- Fialho, Maria do Céu G. Z., 226, 322
- Figueiredo, Isabela, 289, 291, 295, 322
- Fitzgerald, Lara, 199n., 322
- Flaubert, Gustav, 27 segs., 320, 323, 326
- Fletcher, Angus, 248, 323
- Fonseca, Ana Margarida, 295, 323
- Fortes, Teresa Sofia, 323
- Foucault, Michel, 108
- Frank, Waldo, 160 e n., 323
- Furão, Igor, 128, 321

Garrett, Almeida, 213n.
Gauthier, Xavière, 201n.
Gholamain, Mitra, 176, 326
Gil, José, 296
Girard, René, 37 e n., 38n.
Glassman, Deborah, 323
Gledson, John, 164, 165n., 166, 167n., 174n., 323
Gombrich, E. H., 17, 323
Gomes, Aida, 20, 128, 131, 289, 323
Gonda, Gumercinda, 99, 323
Goode, John, 76, 323
Gould, Isabel Ferreira, 285n.
Goytisolo, Juan, 170n.
Gracián, Baltasar, 208, 323
Greimas, Algirdas Julius, 14, 323

Hamilton, Russell, 234n., 323
Hanson, Clare, 324
Hardy, Thomas, 68 e n., 69-70, 70n., 71 e n.,
75n., 76, 77, 79, 320, 323, 324, 330
Hatzfeld, Helmut, 208n., 324
Heath, Stephen, 66, 324
Heitor, Jorge, 324
Henriques, Fernando, 68, 324
Hispania, 322
Hjort, Mette, 324, 326
Hobbes, Thomas, 266
Hogan, Patrick Colm, 270, 324
Homero, 167
Honig, Edwin, 249n., 324
Hutcheon, Linda, 98, 324
Hutchinson, Amelia, 325

Ingham, Patricia, 68, 71 e n., 77, 324
Iser, Wolfgang, 12, 13, 16, 17, 99, 324

Jacobs, Alphonse, 36n.

James, Joan, 329
Jameson, Frederic, 83 e n., 319, 324
Jaus, Hans Robert, 18, 50, 61, 99, 324
Jekel, Pamela L., 71, 324
Jesse, Lisa, 320
D. João V, 220, 320
Jones, Jordan, 7
Jorge, Lídia, 20, 33, 97 segs., 198 segs., 320,
322, 325, 328, 329
Jornal de Letras, Artes e Ideias, 153, 242n.,
321, 325, 328, 329
Journal of Aesthetics and Art Criticism, 330
Joyce, James, 40n.

Kraay, J. N., 322, 328

Laban, Michel, 258n., 325
Laird, John Tudor, 71n., 325
Larsen, Kevin S., 325
Laver, Sue, 323, 326
Lehne, Moritz, 294n., 325
Lehnert, Gertrud, 273n., 274n., 277n., 284,
325
Leite, Ana Mafalda, 268n., 325
Lepecki, Maria Lúcia, 104, 325
Levinson, Jerrold, 325
Librandi-Rocha, Marília, 315, 316, 318, 325
Lima, Isabel Pires de, 144 e n., 150, 325
Liscia, Claude, 325
Lispector, Clarice, 316, 318
Lopes, Óscar, 150
Los Angeles Sunday Times, 35n.
Lopes, Francisco Craveiro, 239
Lourenço, Eduardo, 50, 212, 213n., 295, 298,
299, 326
«Lovelace de hoje», 30n.
Luso-Brazilian Review, 324, 327, 329
Lusophone Studies, 321

- Macedo, Helder, 254, 295, 326
- Machel, Samora, 183
- MacNeice, Louis, 247n., 325
- Marques, Joana Emídio, 295, 326
- Matos, Gregório de, 214, 219n.
- Matravers, Derek, 326
- McCarthy, Mary, 37
- McNeece, Lucy-Stone, 201n., 202 e n., 326
- Medeiros, Paulo de, 97, 326
- Melo, D. Francisco Manuel de, 210n., 212 e n., 213
- Melo, Francisco de Pina e, 211n.
- Melville, Herman, 22, 188 segs., 326
- Mendonça, António Sérgio, 228n., 326
- Miall, David, 14n., 31n., 48n., 100n., 326
- Mocidade Portuguesa, 239
- Monteiro, Adolfo Casais, 152n.
- Morton, Michael, 61, 62, 330
- Moura, Helena Cidade, 35n.
- Muratore, M. J., 162, 168 e n., 326
- Neophilologus*, 329
- New Literary History*, 324
- Noronha, D. Tomás de, 219n., 224 e n.
- Nussbaum, Martha, 18, 100n., 176, 326
- Oatley, Keith, 176, 326
- Observador*, 326
- Ocidente*, 321
- Ondjaki (Ndalu de Almeida), 23, 270 segs., 326
- Ortigão, Ramalho, 35n.
- Ostrowski, Nicolai, 314n.
- Overton, Bill, 66
- Oxford Dictionary*, 247n.
- Pablo, R., 327
- Padrão, Maria da Graça, 322
- Paris, Bernard J., 11, 18-19, 71 e n., 327
- Peixoto, Marta, 160n., 327
- Pepetela, 23, 257 segs., 321, 327
- Pereira, Nun'Álvares, o Condestável, 313, 314
- Peres, Cristina, 327
- Pessoa, Fernando, 151, 152 e n., 154, 155, 156, 157n., 327
- Petrarca, 214, 215
- Pinder, Wilhelm, 211, 327
- Pires, Maria Lúcia Gonçalves, 210 e n., 211 e n., 214, 215, 216n., 217n., 219n., 220n., 222n., 223n., 327
- Platão, 70, 74, 156, 215
- Poétique — Revue de Théorie et d'Analyse Littéraire*, 199n.
- Porto, António Francisco da Silva, 129
- Portuguese Literary & Cultural Studies*, 323, 326
- Postilhão de Apolo*, 212
- Proust, Marcel, 13, 144n., 148, 180, 330
- Público*, 324
- Queiroz, Eça de, 27 segs., 153, 326, 327
- Quilligan, Maureen, 248, 249, 327
- Quintiliano, Marco Fábio, 247, 248
- Rachline, François, 90n., 95, 327
- Ramos, Julio, 170 e n., 327
- Reis, Carlos, 55, 98, 109n., 328
- Revista Crítica das Ciências Sociais*, 328
- Revista da Faculdade de Letras do Porto*, 320
- Revista Hispânica Moderna*, 322
- Ribeiro, João Ubaldo, 234 e n., 240
- Ribeiro, Maria Calafate, 297, 320-21
- Ricœur, Paul, 17, 28n., 31n., 56n., 100n., 108, 109n., 241 e n., 328
- Rivista di Letterature Moderne e Comparete*, 326

- Robinson, Marilynne, 40n.
- Rolof, Volker, 100n.
- Roncari, Luiz, 165n., 166, 169, 170n., 328
- Rooney, Ellen, 70n.
- Rothwell, Phillip, 96, 328
- Rousseau, Jean-Jacques, 69, 76, 77, 266
- Rousset, Jean, 207, 220, 222, 328
- Rui, Manuel, 285, 328
- Said, Edward, 137n., 328
- Salazar, António de Oliveira, 285
- Sand, George, 35n.
- Santa Catarina, Frei Lucas de, 222
- Santa Rosa, Frei Jorge de, 218
- Santos, António de Almeida, 290
- Santos, Boaventura de Sousa, 98, 288, 328, 329
- Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa, 98, 328
- Saraiva, Arnaldo, 105, 328
- Saramago, José, 21, 22, 143 segs., 151 segs., 165n., 220, 222, 321, 325, 327, 330
- Sarup, Madan, 88n.
- Schweighauser, Philipp, 302n., 308, 329
- Scott, Walter, 45
- Siewert, Stephanie, 273n., 274n., 277n., 284, 325
- Seixo, Maria Alzira, 270, 328
- Sena, Jorge de, 213n.
- Sérgio, António, 55, 329
- Shaw, Harry, 247n., 329
- Sherry, Richard, 248
- Sherzer, Dina, 191 e n., 329
- Sillages*, 326
- Silva, Rodrigues da, 328
- Silva, Teresa Cristina Cerdeira da, 144n. 323, 329
- Silva, Tony Simões da, 239n., 329
- Simon, Herbert, 90
- Smith, Adam, 177n.
- Smith, Mark M., 314, 315, 329
- Smith, Murray, 14, 15 e n., 18, 38n., 53n., 62, 65, 99, 100n., 114n., 138n., 329
- Soares, António da Fonseca, 214, 215n., 217n., 222n.
- Soares, João, 243, 329
- Soares, Mário, 290
- Social Text*, 319, 324
- Sócrates, 109n.
- Sousa, João de Saldanha de, 222
- Stern, Jonathan, 313n., 329
- Studies in Romance Literature and Linguistics*, 330
- Studies in the Novel*, 326
- Struebig, Patricia, 202n., 203n., 329
- Tavares, Eugénio, 88n.
- Tennenhouse, Leonard, 108
- Tesauro, Emanuele, 208, 329
- Tétis, 158
- The Mirror*, 35n.
- The Pittsburg Leader*, 35n.
- Todorov, Tzvetan, 16, 330
- Tolstoi, Leon, 148
- Tomachevsky, Boris, 16, 53n., 330
- Travessia*, 328
- Turner, V. W., 178, 330
- Uspensky, Boris, 17, 330
- Van Dyke, Carolyn, 248, 249, 330
- Vasconcelos, Francisco de, 210, 216
- Viçoso, Vítor, 143n., 150, 330
- Vieira, Patrícia, 108, 330
- Visão*, 319

Wagner, Richard, 167n.
Walton, Kendall L., 227, 234n., 235n., 330
Warning, Rainer, 61, 62, 330
Weinstein, Arnold, 189n., 193, 194 e n., 196,
204, 330
Whitehead, Anne, 118n., 330n.
Willet, John, 322, 330
Wimmers, Inge Crosman, 7, 27n., 99, 100n.,
107n., 144n., 147n., 149n., 177, 180, 330
Wood, James, 177n., 186n., 227, 300
Wright, T. R., 70n., 330

Zola, Émile, 169.