



UFRJ

**A *EXCURSÃO* NEO-REALISTA:
O LUGAR DO LITERÁRIO NA TRADIÇÃO DA UTOPIA**

Michele Dull Sampaio Beraldo Matter

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como quesito para a obtenção do Título de Doutor em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africana).

Orientador: Teresa Cristina Cerdeira da Silva

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

A EXCURSÃO NEO-REALISTA:
O LUGAR DO LITERÁRIO NA TRADIÇÃO DA UTOPIA

Michele Dull Sampaio Beraldo Matter

Orientador: Prof^a Doutora Teresa Cristina Cerdeira da Silva

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do Título de Doutor em Literaturas Portuguesa e Africana.

Examinada por:

Presidente, Professora Doutora Teresa Cristina Cerdeira da Silva – Orientador

Professora Doutora Mônica do Nascimento Figueiredo – UFRJ

Professora Doutora Maria Theresa Abelha Alves – UFBA/ UFRJ

Professora Doutora Luci Ruas Pereira - UFRJ

Professora Doutora Dalva Maria Calvão - UFF

Professora Doutora Ângela Beatriz de Carvalho Faria - UFRJ, Suplente

Professor Doutor Sílvio Renato Jorge – UFF, Suplente

* * *

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2010.

Matter, Michele Dull Sampaio Beraldo.

A excursão neo-realista: o lugar do literário na tradição da utopia/ Michele Dull Sampaio Beraldo Matter. - Rio de Janeiro: UFRJ/ FL, 2010.

xi, 393f.; 30,5 cm.

Orientador: Teresa Cristina Cerdeira da Silva

Tese (doutorado) – UFRJ/ Faculdade de Letras/ Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Literatura Portuguesa, 2010.

Referências Bibliográficas: f. 378-393.

1. Neo-Realismo. 2. José Cardoso Pires. 3. José Saramago. 4. Helder Macedo. 5. Subversão 6. Ética. 7. Utopia. I. Silva, Teresa Cristina Cerdeira da. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Literatura Portuguesa. III. Título.

RESUMO

A EXCURSÃO NEO-REALISTA: O LUGAR DO LITERÁRIO NA TRADIÇÃO DA UTOPIA

Michele Dull Sampaio Beraldo Matter

Orientador: Teresa Cristina Cerdeira da Silva

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do Título de Doutor em Literaturas Portuguesa e Africana.

Com base em um instrumental crítico que se estabeleceu a partir dos anos 70 do século XX, no que se refere à leitura da obra literária como um *corpo* a ser percorrido, esta tese pretende ler os romances *O Delfim* e *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires, *Levantado do Chão*, de José Saramago e *Sem Nome*, de Helder Macedo, a partir do que se convencionou chamar aqui de *excursão Neo-Realista*. Esses romances foram escolhidos como metonímias de uma certa vivência estética da ética em tempos pós-utópicos e pós-modernos. A aposta inabalável na descoberta da necessidade de manter o elo discursivo com o outro – para tentar preencher a fascinação presente pelo vazio do discurso – é talvez o grande segredo desses textos que fizeram da questão neo-realista a sua intrínseca *ruína*, em termos claramente benjaminianos, e assim mantiveram vivo na contemporaneidade o desejo de subversão da realidade através da aprendizagem de uma visão desalienada do sujeito e do outro, que o Neo-Realismo, como exercício literário, colocou em prática. Este trabalho analisa o investimento consciente desses autores no trabalho com a linguagem em romances que souberam manter a utopia, por partilharem uma veia comum que é a aposta na fundação de uma *nova ordem pela escrita* através de uma *nova ordem na escrita*, crendo numa palavra que descobre, transforma e inventa a realidade.

Palavras-chave: Neo-Realismo, Literatura Contemporânea, Revolução, Ética, Utopia

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2010.

ABSTRACT

THE NEOREALISTIC *EXCURSION*: THE PLACE OF THE LITERARY IN THE TRADITION OF UTOPIA

Michele Dull Sampaio Beraldo Matter

Orientador: Teresa Cristina Cerdeira da Silva

Abstract da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do Título de Doutor em Literaturas Portuguesa e Africana.

Based on a critical instrumental that was set from the 70's in the nineteenth century, related to the reading of a literary work as a “body” to be explored, this thesis intends to read the novels *O Delfim e Balada da Praia dos Cães*, by Jose Carlos Pires, *Levantado do Chão*, by Jose Saramago and *Sem Nome*, by Helder Macedo, from what was decided to call here the Neorealistic excursion. These novels were chosen as metonymies of a certain aesthetic living of the ethics in post utopic and post modern times. The adamant venture in the discovery of the necessity to keep the discursive link with the other – to try to fill in the present fascination for the emptiness of the discourse – perhaps is the great secret of these texts that made of the neorealistic matter its intrinsic “ruin” in clearly Benjamin terms, and this way kept alive in the contemporaneity the desire for a subversion of reality through the learning of an unalienated vision of the subject and the other, which the neorealism, as a literary exercise, put into practice. This work analyzes the conscious investment by the authors in the work with language in novels that knew how to keep the utopia, by sharing a common vein that is the bet on the founding of a “new order by the writing” through a “new order in the writing” believing in a word that discovers, transforms and invents the reality.

Key-words: Neorealism, Contemporary Literature, Revolution, Ethics, Utopia

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2010.

RÉSUMÉ

L'EXCURSION NÉO-RÉALISTE: LE PLACE DU LITTÉRAIRE DANS LA TRADITION DE L'UTOPIE

Michele Dull Sampaio Beraldo Matter

Orientador: Teresa Cristina Cerdeira da Silva

Résumé da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do Título de Doutor em Literaturas Portuguesa e Africana.

Appuyée sur des instruments critiques créés autour des années 60-70 du XXe siècle, en ce qui concerne la lecture de l'œuvre littéraire comme un corps qu'il faut apprendre à parcourir, cette thèse se propose de lire les romans *O Delfim* et *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires, *Levantado do Chão*, de José Saramago et *Sem Nome*, de Helder Macedo, à partir de ce qu'on a voulu appeler *l'excursion* néo-réaliste. Ces romans ont été choisis comme des métonymies d'une certaine expérience esthétique des valeurs éthiques vécue dans des temps post-utopiques et postmodernes. Le pari inébranlable de ces écrivains dans la découverte du besoin de maintenir malgré tout le lien discursif avec l'autre – qui a servi à nourrir la fascination des temps actuels par le vide du discours - est peut-être le grand secret de ces textes qui ont fait de la question néo-réaliste leur ruine intrinsèque, si l'on prend le terme dans le sens que lui a attribué Benjamin, gardant toujours vivant, au sein d'une époque contemporaine vidée de projets, le désir de subversion de la réalité à travers l'apprentissage d'une vision désaliénée du sujet et de l'autre, stratégie que le Néo-réalisme a su mettre en action en tant qu'exercice littéraire. Cette thèse analyse l'investissement conscient de ces auteurs dans un travail avec le langage et sur le langage à travers la composition de romans qui ont su garder le sens de l'utopie, partageant une voie commune fondée sur un nouvel ordre établi par l'écrit à travers un nouvel ordre de l'écrit, croyant encore à la force des mots qui découvrent, qui métamorphosent et qui inventent la réalité.

Mots-clés: Né-Réalisme, Littérature contemporaine, Révolution, L'éthique, Utopie

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2010.

Para meus pais, *Luiz Carlos e Janete*,
porque *mais acertado será então dizer que cada dia é o dia que é, mais o dia que foi, e que os dois juntos é que são o de amanhã.*

Para meu *amado amigo Gérson*,
esta *coluna*, este porto seguro,
a *primavera eterna de que existo*,
o *reflorir de sempre, o dia a dia*,
o *novo tempo e os outros que hão-de- vir.*

Para *Teresa Cristina Cerdeira*,
porque *quando cheguei perto de casa vi o que já esperava, uma luz, estava o candeeiro aceso, era como um farolzinho de pequena navegação...*

AGRADEÇO

A Deus, pela vida e pela saúde para que esse trabalho pudesse se realizar. À minha família, pela paciência e pela sustentação necessária para que eu me pusesse de pé quando às vezes vacilava. À minha orientadora *Teresa Cristina Cerdeira*, pelo carinho e pela disposição em me guiar por estas estradas largas de um saber vivenciado com sabor. A *Mônica do Nascimento Figueiredo*, professora dedicada que sempre empresta sua mão como suporte firme nessa caminhada. A todos os que participaram nessa travessia, familiares, amigos, professores, pelo apoio, pelo diálogo, pela presença. Ao CNPQ, pelo apoio financeiro que tornou possível minha manutenção nessa pesquisa. Enfim, a todos, os lembrados e os ainda por lembrar, obrigada. Posso dizer, tomando de empréstimo as palavras do poeta Mário Dionísio, que é por vós que

Uma vida nova começa neste instante.

*E agora, que dum gesto alcançamos a terra, nós seremos
[enfim o nosso próprio poema.]*

SINOPSE

Estudo do romance *O Delfim*, de José Cardoso Pires, como texto que mantém, ao mesmo tempo que atualiza, a proposta ética neo-realista. Investigação sobre a manutenção e a perversão desse paradigma tomado como intrínseca ruína em romances da literatura portuguesa contemporânea: *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires, *Levantado do Chão*, de José Saramago, e *Sem Nome*, de Helder Macedo. Análise do tecido narrativo de uma literatura subversiva, investidora consciente no trabalho com a linguagem e fundadora de uma nova ordem pela escrita. A sobrevivência estética da ética em tempos de indiferença pós-moderna.

SUMÁRIO

1. Introdução	p. 12
1.1. A proposta da tese	p.14
1.2. A tradição neo-realista	p.16
1.3. A metamorfose da tradição	p.28
2.Tradição e metamorfose: olhares críticos	p.38
2.1 Neo-Realismo: um conceito revisitado	p.39
2.2 Uma utopia para a contemporaneidade	p.48
2.3 O espírito moderno	p.55
2.4 O espírito pós-moderno	p.57
2.5 O balanço entre o moderno e o pós-moderno	p.60
3.Ensina-me a ver: <i>O Delfim</i> ou o neo-realismo em <i>excursão</i>	p.65
3.1 O falso romance policial: a consciência ficcional na reescrita da história	p.69
3.2 <i>A teia da perdição</i> : uma narrativa ao espelho	p.111
3.2.1 Os artifícios de uma escrita da revolução possível	p.111
3.2.2 Os artifícios de uma narração retocada pela memória ..	p.145
3.3 No palco das representações, através do olhar: o romance dramático e sua cinematografia	p. 176
4. No rastro da proposta neo-realista	p. 216
4.1 Ensina-me a <i>subverter</i> : a <i>Balada da Praia dos Cães</i> ou a escrita oblíqua e dissimulada da História	p. 219
4.2 Ensina-me a <i>crescer</i> : por uma nova epopéia campesina – <i>Levantado do Chão</i>	p. 262
4.3 Ensina-me a <i>ser</i> : entre um inventar e um descobrir <i>Sem Nome</i>	p. 317
5. Conclusão	p. 368
6. Bibliografia citada	p. 378
7. Bibliografia complementar	p.388

“Quem a tem...”

Não hei-de morrer sem saber
qual a cor da liberdade.

Eu não posso senão ser
desta terra em que nasci.
Embora ao mundo pertença
e sempre a verdade vença,
qual será ser livre aqui,
não hei-de morrer sem saber.

Trocaram tudo em maldade,
é quase um crime viver.
Mas, embora escondam tudo
e me queiram cego e mudo,
não hei-de morrer sem saber
qual a cor da liberdade.

Jorge de Sena
9/12/1956

1. Introdução

Existe em muita gente, penso eu, um desejo semelhante de não ter de começar, um desejo de se encontrar, logo de entrada, do outro lado do discurso, sem ter de considerar o que ele poderia ter de singular, de terrível, talvez de maléfico. A essa aspiração tão comum, a instituição responde de modo irônico; pois que torna os começos solenes, cerca-os de um círculo de atenção e de silêncio, e lhes impõe formas ritualizadas, como para sinalizá-los à distância.

Michel Foucault¹

Nesse momento tão experimentalmente estranho e até mesmo desconfortante por ter de iniciar um discurso crítico novo, marcando um começo que deve ser solene, convidado, como parte desse coro que ora se estabelece, as palavras de Michel Foucault, quando, na sua Aula Inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970, experimentava o estranho desejo de, em vez de tomar a palavra, ser envolvido por ela de modo a ser levado bem além de todo começo possível. Digo conscientemente *coro*, pois não pretendo – nem o poderia falar sozinha – visto que aprendemos todos muito bem, com Walter Benjamin, que existem sempre “nas vozes que escutamos ecos das vozes que emudeceram”². Então, nesse momento que marca o início da experiência de transformar em linguagem adaptada às convenções acadêmicas, da ordem e da clareza, pensamentos ainda em negociação, resta-me ao menos esse precário consolo de saber que não estou sozinha.

Naquela mesma *Aula Inaugural*, Foucault analisou conceitos que mostram que a produção de qualquer discurso numa sociedade é sempre controlada, organizada e distribuída por procedimentos que dominam, comandam e ordenam seu acontecimento que, por isso mesmo, é só aparentemente aleatório. Não se tem o direito de dizer tudo, não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, não é toda fala que é digna de ser ouvida. Isso mostra que existem certos procedimentos de *exclusão* que regem a fundação e o destino do discurso na sociedade, como os princípios de *interdição*, *separação* e *rejeição*. Assim, mesmo quando se mostra aparentemente ingênuo, o domínio do discurso revela uma forte ligação com o desejo e com o poder, uma vez que ele “não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.”³ Além disso,

¹ FOUCAULT, 2007. pp. 6,7.

² BENJAMIN, 1994, p. 223.

³ FOUCAULT, *op. cit.* p. 10.

manifestam-se sobre ele procedimentos de controle e delimitação internos, visto que são os próprios discursos que exercem seu próprio controle, tais como os princípios de classificação, ordenação e distribuição do que se fala.

Esse poder inerente ao discurso, exercido através dele, mas ao mesmo tempo sobre ele, do qual nos fala Foucault, reaparece ao ser mencionado por Roland Barthes, também na sua própria Aula Inaugural para o mesmo Collège de France, quando aceitava a cadeira de Semiologia Literária, em 7 de janeiro de 1977. Barthes insiste nesse momento que o poder é plural. Não se trata apenas de um objeto exemplarmente político. O discurso é também ideológico, e está presente em qualquer mecanismo de intercâmbio social, não somente no Estado, mas nas classes, grupos, jogos, moda, espetáculos, relações familiares, e até mesmo entre aqueles impulsos que tentam contestá-lo. Isso ocorre porque as variadas formas de poder são exercidas através de um mecanismo que está presente em qualquer sociedade e em qualquer tempo, que é a linguagem, ou o seu código obrigatório, que é a língua.

Os mecanismos de classificação, ordenação e distribuição apontados por Foucault estão presentes no interior da língua e não são apenas os efeitos produzidos por ela. Quando falamos, somos opressivamente obrigados a classificar, fazer escolhas, obedecer aos princípios formadores e regentes das frases, das palavras, enfim, como diz Barthes, falar não é comunicar, é sujeitar⁴. A língua, segundo ele, é, portanto, fascista (e o termo, hoje quase banalizado, funcionou então como uma inesperada bomba no plenário da cultura), porque, enquanto modelo, enquanto código, ela não dá liberdade, ela obriga a dizer, principalmente porque se baseia nos princípios da autoridade da asserção e do gregarismo da repetição. A língua é predominantemente assertiva – requerendo operadores particulares para marcar a dúvida ou a possibilidade, que são os modos menos totalitários –, sendo também fundamentalmente uma convenção que obriga a dizer aquilo que é reconhecido pelo grupo, carregando em seus signos o estereótipo, aquilo que já foi dito e já se consagrou como significado reconhecível daquele signo.

Se só refletimos enquanto linguagem, e se a língua, expressão obrigatória da linguagem, é “esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda a eternidade humana”⁵, estaríamos inelutavelmente sujeitos à servidão, não podendo haver liberdade senão fora da linguagem, o que seria uma precária experiência do limite. Felizmente,

⁴ BARTHES, 1996, p. 13.

⁵ Idem, p. 12.

diz Barthes, há ainda uma possibilidade de *logro*, de *trapaça* que, apesar de ser ainda assim produzido com a língua, exerce-se de dentro da língua e na língua, de modo a conseguir burlar esse poder. Essa revolução da linguagem, ou uso da língua desprovido de poder, é aquilo a que – já o sabemos – Barthes chama de *literatura*.⁶

Essa força libertadora existente na literatura não diz respeito à pessoa civil do escritor, nem a seu engajamento político, mas ao seu trabalho com a língua, ao deslocamento que ele exerce sobre a linguagem, fazendo-a escapar ao seu destino de código e convenção. O texto literário é visto como um tecido de significantes, e sua força de transgressão está muitas vezes menos na mensagem que carrega, e mais na forma que experimenta. A modernidade da literatura é portanto definida pela concepção utópica da linguagem, pela idéia de que, como apontou Barthes, “mudar a língua” é concomitante com “mudar o mundo”⁷. Surge assim, ao lado de um engajamento sartriano das idéias ou dos significados, tão importante como conceito e práxis na vertente humanista do existencialismo francês, o “engajamento da forma”⁸: a Literatura se torna deste modo uma problemática da linguagem.

Até agora não fiz senão recordar aqui o conceito de *literatura* traçado por Barthes, associando-o à leitura que Foucault faz do discurso, sempre ligado à idéia de poder. Esse esboço fez-se necessário, pois é esse modo barthesiano de ler a Literatura que desejo assumir ao longo desse estudo sobre um outro modo de pensar o neo-realismo português.

1.1 A proposta da tese

Muito já se escreveu sobre o Neo-Realismo, sobre as suas marcas temporais, sobre as suas propostas fundadoras, sobre os protocolos de leitura que esse movimento estabelecia e até sobre a quebra desses mesmos protocolos por parte dos escritores que se inseriram nessa vertente da literatura em Portugal.⁹ A proposta dessa nova

⁶ Diz Barthes: “Mas a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só nos resta, por assim dizer, trapaçar com a língua, trapaçar a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente de linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*.” (Idem, p.16)

⁷ Idem, p. 24.

⁸ BARTHES, 1971, p. 12.

⁹ Convém citar, como exemplos, alguns nomes da crítica do Neo-Realismo, como Carlos Reis, Alexandre Pinheiro Torres, Urbano Tavares Rodrigues, Ana Paula Ferreira, Maria Alzira Seixo, Eduardo Lourenço, Maria Lúcia Lepecki, Isabel Pires de Lima, Fernando Mendonça, Francisco Ferreira de Lima, Nelly Novaes Coelho, entre outros.

revisitação crítica numa tese de doutorado em letras precisa, portanto, necessariamente partir de muito do que já foi dito até então por críticos que se debruçaram atentamente sobre a questão. Herdando esse saber como base importante de referência, quero ousar contudo uma proposta de leitura que alargue o conceito de Neo-Realismo para além do tempo convencionado para sua utilização e, com isso, para além dos limites que esse tempo logrou impor às estratégias de invenção da linguagem literária em escritores que acreditavam no valor do comprometimento social do seu projeto de escrita.

E deste modo quero propor para este conceito – fundado em projetos indiscutivelmente libertários no que concerne à leitura da engrenagem social – uma leitura também ela deslocada, deslizando, desestabilizadora, que vai buscar desatar o nó que por vezes poderia aliar o projeto libertário de uma proposta compromissada do literário com um aparente desinvestimento em estratégias libertárias de escrita em prol de resultados pedagógicos mais eficientes.

Elejo como proposta de trabalho a permanência do paradigma neo-realista na contemporaneidade portuguesa, o que significa, desde já, apostar na importância indiscutível e mesmo fundadora que tomou este movimento em Portugal, acreditando como um a mais, na sua presença permanentemente metamorfoseada, para além das décadas em que esse projeto de arte acreditou ser a saída literária para uma crise política que cerceava o país.

O recorte literário eleito para este estudo atravessa três autores e quatro obras publicadas com um intervalo significativo – 1968, 1982, 1980, 2005 – justamente para demonstrar a permanência de um rastro do Neo-Realismo em textos ficcionais que, por este ou por aquele caminho, mantiveram atrelados a uma literatura de compromisso social. Um lugar especial será conferido ao primeiro, àquele que temporalmente esteve mais próximo da sua matriz e que mesmo aí encontrou as brechas para sua metamorfose. É o caso emblemático de um romance definitivo como *O Delfim*, de José Cardoso Pires. Num capítulo que abarcará um tempo novo, a escrita de outro romance do mesmo autor – *Balada da Praia dos Cães* -, publicado quatorze anos depois, será privilegiada com o intuito evidenciar que ainda ali, em tempos pós-revolucionários, o compromisso com o tempo e com a pátria ainda se mantém presente na obra cardosiana. Segue-se a leitura de outro romance fundador da literatura portuguesa, escrito doze anos depois daquele primeiro, num contexto já outro, da sociedade portuguesa pós-25 de Abril, que, a partir das balizas que esta tese pretende propor, assinalará ainda a presença indiscutível de marcas fulcrais da proposta neo-realista. Falo aqui de *Levantado do Chão*, de José

Saramago, publicado em 1980. Esta literatura revolucionária parecia-me, contudo, terreno já palmilhado e, nesse sentido, pretendi buscar na produção da contemporaneidade (grosso modo na produção dos anos 2000) o que poderia ser ainda um eco das bases fundadoras de uma literatura neo-realista. O risco parecia ainda maior porque alargava a questão da utopia para um tempo que se diz com frequência alheio ao sonho coletivo. E foi assim que, relançando algumas idéias defendidas na leitura de *O Delfim*, da *Balada da Praia dos Cães* e de *Levantado do Chão*, pretendi eleger um romance que assinalasse uma outra viragem do tempo: e o texto a ser trazido à baila foi o romance *Sem Nome*, de Helder Macedo, possivelmente aquele menos esperado, para este fim, no conjunto da obra narrativa desse autor.

Para justificar tais escolhas, será evidentemente necessário recuperar, ainda que brevemente, as bases teóricas do próprio projeto literário Neo-Realista, que funcionou – na ótica que pretendo explorar nesta tese – como uma matriz ideológica não extinta na produção ficcional portuguesa contemporânea, em outras palavras, dos anos 70 até hoje, apesar de a mundialização da cultura ter aparentemente encaminhado o pensamento ocidental para o que se convencionou chamar de o fim das ideologias.

1.2 A tradição neo-realista

A noção de literatura assumida pelo movimento Neo-Realista português privilegiara de certa forma a força ideológica e ética contida na sua mensagem, porque nascera como um projeto atado a um tempo, a Ditadura Salazarista, espécie de radicalização daquela evidente decadência portuguesa já apontada agudamente com Antero de Quental e sua geração. Essa noção de literatura “engajada” atava-se, enfim, à situação de abandono em que se encontrava a maior parte da população portuguesa, fora do eixo de uma oligarquia de poderosos. Segundo Eduardo Lourenço, tal período literário “encontra-se inserto como actor e sujeito de drama num contexto preciso que é o da nossa específica história desde 1936 até aos dias de hoje”¹⁰. Diante de um tempo histórico censurador e opressor, houve ali a necessidade de expressar – e mesmo de denunciar – através da Arte essa vida castrada em todos os seus aspectos, e de apresentar, como figura de eleição temática, o homem em contato com o mundo,

¹⁰ LOURENÇO, 1983, p. 15. A primeira edição é de 1968.

esmagado na sua luta diária pela sobrevivência, de modo a obrigar a refletir sobre a urgência de mudança do olhar sobre a realidade, com vistas à preparação do amanhã. Contudo, como aponta Lourenço, o texto Neo-Realista é muitas vezes o resultado do abismo entre essa aposta utópica e os obstáculos encontrados para nesse sonho chegar :

a sua autêntica experiência, o motor único das suas criações, não pôde ser mais que o do abismo entre o sonho plausível e o obstáculo, o que os não impediu de tentar acreditar esse sonho (sic) diante dos outros (e nos melhores, a intervalos diante de si mesmos), em suma, de apelar com persistência para uma esperança e um futuro que o dia-a-dia também com persistência bloqueava.¹¹

O Neo-Realismo propunha-se utopicamente a eliminar as barreiras entre arte e vida, de tal modo que a vida do homem no seu todo social se tornasse a base praticamente absoluta da matéria literária. Rodrigo Soares, um dos teóricos do movimento, expressara a impossibilidade de existência de uma cultura desligada da vida, justificando a necessidade de uma arte literária interessada nos problemas do homem:

O que é a cultura isolada da vida? Um puro jogo de fórmulas *pretensamente* desligado da vida, mas realmente destinado a distrair da vida e, portanto, acorrentado a determinados interesses materiais, *vitais* para uma certa classe. [...]

O novo humanismo por que combatemos, o “humanismo humano”, nega que a cultura possa conceber-se separada da vida e que os problemas da cultura possam apartar-se dos problemas da vida. Para o humanista, a cultura é apenas um aspecto da totalidade humana, e, como tal, é vida!¹²

A literatura que se pretendesse desligada da vida, e, sobretudo, do contexto social, que não se construísse em nome de uma função revolucionária, que não fosse criada a partir da realidade de luta dos homens estaria necessariamente condenada a ser considerada como alienada, mero entretenimento a serviço da classe dominante – a burguesia – para satisfazer seus interesses através de catarse ou diversão. Assim, em muitos dos textos teóricos e literários da época, o Neo-Realismo apresentou-se como um projeto literário com fins claros, focados numa intencionalidade social.

Em *Psicanálise mítica do destino português*, Eduardo Lourenço denuncia o papel pouco subversivo do Neo-Realismo, o que poderia parecer um paradoxo e na verdade não o é. Ele tomava como referência os mecanismos reiteradamente irrealistas da história portuguesa – aquela ficção idealista de si que, na leitura que o crítico propõe, caracterizou Portugal desde o início da sua formação, tendo sido evidentemente agravado com a invenção do mito sebastianista. Ao contrário do que se poderia

¹¹ LOURENÇO, 1983, p. 15.

¹² SOARES, Rodrigo. Apud REIS, 1981, p. 92.

acreditar, o Neo-Realismo teria acabado por perpetuar, segundo ele, essa recorrente construção portuguesa de uma falsa imagem de si quando assume uma “*idealização* evidente dos ‘humilhados’ e ‘ofendidos’”:

Paradoxalmente, esta erosão inegável de um certo conformismo ideológico e político operado graças a essa espécie de hegemonia cultural que foi a do neo-realismo durante quase trinta anos, não *subverteu* tanto quanto podia imaginar a *imagem idealizante* de Portugal. De algum modo até contribuiu para a *reforçar*, não só como necessária para através dela reinventar no “futuro” um outro Portugal, livre, igualitário, fraternal, mas até no próprio presente (e no passado), reformulando no sujeito *povo* praticamente todos os *clichés* que até então haviam funcionado em relação ao português em geral e a Portugal. (...)A imagem de Portugal não é *subvertida* pelo “neo-realismo” mas *readaptada* à sua função reestruturante e futuramente harmoniosa de um país que um dia se libertará de males e taras passageiros.¹³

O comentário de Lourenço é, deveras, importante para entendermos o que, para ele, seria o quase paradoxal sentido não-subversivo do Neo-Realismo em Portugal. Ao utilizar um instrumental semântico e ideológico que deslocava para o povo – os “humilhados e ofendidos” – a tarefa de fazer renascer a Pátria – o Portugal “futuro” –, o movimento apenas perpetuava, em suas palavras, a imagem idealizante criada para a nação, pois gerava mais um outro tipo igualmente perverso de futurismo sebastianista.

Enfim, para além de não subverter a imagem idealista e a postura passiva portuguesa diante da sua real condição, o Neo-Realismo, nas manifestações de alguns autores que acabaram por servir de modelos para o estilo, também não teria assumido uma postura subversiva da forma literária. Visando a atingir o grande público, o Neo-Realismo buscara, por vezes, uma linguagem menos metafórica e mais denotativa, com uso de vocábulos típicos da camada social que protagonizava os romances, e uma relação de tempo tradicional, com um narrar progressivo, evitando as quebras temporais bruscas, sendo, por isso, acusado de reverter – juntamente com a Presença, embora por vias diversas – o modernismo vanguardista alcançado pela geração de Orpheu.

Para os neo-realistas as estratégias formais não poderiam ocupar o centro das preocupações autorais, pois a Arte tinha antes de tudo uma função social específica. Essa vertente mais ortodoxa encontrara eco, sobretudo, nos primeiros anos do movimento, embora alguns escritores, como Mário Dionísio, desde o início já postulassem uma relação intrínseca e complementar entre forma e conteúdo. Na premência de criar uma literatura com missão social, o tecido literário ficava, na maioria das vezes, em segundo lugar. A esse respeito comenta Carlos Reis:

¹³ LOURENÇO, 1982, pp. 31,2.

Quanto maior for a abertura inerente ao discurso literário, mais débil será a sua eficácia ideológica, justamente por ser muito ampla a margem de liberdade interpretativa e, por conseguinte, a possibilidade de se escapar ao alcance de uma doutrinação assim posta em causa; por outro lado, se o discurso literário enunciar com muita transparência as balizas ideológicas que o norteiam, a sua abertura diminuirá consideravelmente por estarem de certo modo definidos e impostos à partida os sentidos que há de respeitar no acto de descodificação.¹⁴

O discurso neo-realista experimentava um modelo relativamente simples para o leitor, com uma definição muito clara entre o bem e o mal. Se em alguns romances relativizava-se em parte essa visão maniqueísta, fazendo algum personagem aprender, ou compartilhar do sentimento e da postura do outro, por outro lado, o sentido não chegava a comprometer as expectativas do leitor.

João Luiz Lafetá, analisando como a crítica brasileira modernista reagiu ao Modernismo de 1930, movimento literário modelar para o Neo-Realismo português, cuja luta político-ideológica provocava a dissolução de certos princípios estéticos certamente mais radicais, norteadores da geração de 1922, lembra que

(...) qualquer nova proposição estética deverá se encarada em suas duas faces (complementares e, aliás, intimamente conjugadas; não obstante, às vezes relacionadas em forte tensão): enquanto *projeto estético*, diretamente ligada às modificações operadas na linguagem, e enquanto *projeto ideológico*, diretamente atada ao pensamento (visão-de-mundo) de sua época.¹⁵

Ao refletir sobre a relação intrínseca entre o plano dos significantes textuais, isto é, o emaranhado lingüístico assumido ali, e o plano do significado, a saber, a mensagem vinculada por essa linguagem, Lafetá aponta algo que nos servirá de base para alguns questionamentos a respeito do Neo-Realismo. Diz ele:

O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão-de-mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrendo suas relações reais com a natureza e a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo.¹⁶

Ora, se, ao investir revolucionariamente na linguagem, o escritor, de qualquer época, assume necessariamente um projeto ideológico próprio, poderíamos supor que um tipo de texto literário preparado para carregar em si uma mensagem revolucionária deveria, de modo ainda mais radical, investir também numa revolução na linguagem, já que assim estaria fugindo de estruturas de linguagem desgastadas que construíram a

¹⁴ REIS, “Ficção Neo-realista e Pragmática ideológica”, Anais do XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros, 1992, p. 83.

¹⁵ Idem, *ibidem*.

¹⁶ Idem, pp. 11-12.

ideologia posta em causa. No entanto, parte da produção do Neo-Realismo abriu mão desse investimento na linguagem em favor de um certo didatismo que permitisse o acesso da mensagem a todos que a lessem.

Se assumirmos o conceito barthesiano de literatura, vemos que o texto neo-realista nem sempre deu conta da materialidade do literário, nem sempre apostou na mudança da língua e das estruturas literárias. O tal *logro magnífico*, que permitiria ver a língua fora do poder, por vezes não foi alcançado nesses textos, porque o investimento no projeto literário funcionava nem sempre como principal, mas como acessório. O texto neo-realista *tout court*¹⁷ é, por vezes, modelar e previsível, no sentido que o leitor não se espanta ao lê-lo, permanecendo confortável para assumir passivamente uma lição pronta a favor dos oprimidos. Não é um texto, pois, que corrompe os modelos narrativos, capaz de provocar o estranhamento do leitor para obrigá-lo a pensar.

Tomemos, por exemplo, um fragmento discursivo de um teórico do Neo-Realismo, Manuel Campos Lima. O que aí lemos, apesar da sua legitimidade ética, típica de um projeto engajado, é a paradoxal evidência de que se a grande produção

¹⁷ Isso se partirmos da hipótese de que há realmente um texto neo-realista *tout court*, hipótese relativizada por alguns que o viram não como um estilo literário, mas como um modo de interpretação e modificação da realidade e por alguns que rejeitam a idéia de que houvesse realmente regras e dogmas estabelecidos para o texto neo-realista. Falamos aqui em *ortodoxia* e *movimento*, mas muitos desses teóricos expressaram uma certa aversão a serem considerados como pertencentes a uma *escola*. Preferiam ser vistos como uma geração literária que viveu uma comunhão de experiências epocais, como a crise econômica do final dos anos vinte e suas seqüelas sociais, a implantação de governos totalitários, inclusive em Portugal, e a Segunda Guerra Mundial. Como assinalou Antônio Ramos de Almeida, “o Neo-Realismo não é uma escola, é o novo estado da arte que corresponde ao advento de uma nova consciência, de uma nova cultura, de uma nova vida” (ALMEIDA, Antônio Ramos de. Notas para o Neo-Realismo. In: *O Diabo*, 313. Lisboa: 1940, p. 2. Lido em REIS, 1981, p. 109.). Também para Raul Gomes, o Neo-Realismo era um sistema de idéias e uma disciplina intelectual, e não um modismo literário, que seguiria uma ortodoxia, visto que, “admitindo uma concepção dialéctica da realidade, ele nega precisamente a possibilidade de existirem verdades estáticas – condição *sine qua non* de qualquer ortodoxia” (GOMES, Raul. Maria – Escada de serviço, por Afonso Ribeiro. In: *Seara Nova*, 1087. Lisboa: 1948, pp. 74-5. Lido em REIS, 1981, pp. 68-71). O mesmo crítico rebate ainda as acusações de que se pode caracterizar o movimento por uma opção pela temática social, e unicamente pelo tratamento da vida de classes humildes, dizendo que até aquele momento tinham sido tratados apenas aspectos particulares relacionados à vida no campo, o que não queria dizer que isso fosse uma regra que os escritores deveriam seguir. Nesse caso, seria até mesmo incompatível com o seu lema básico que era o da exigência de uma literatura humana, ligada à vida dos homens, e, portanto, de todos eles, dentro das transformações dialéticas da sociedade.

Na prática, muitos autores, como, por exemplo, Manuel da Fonseca, realizaram algo além do que mesmo assim ficou estabelecido como “modelo” neo-realista, como, aliás, manifesta-se sempre em qualquer tendência, com os grandes escritores. Cito, a título de exemplo, o comentário de Fonseca:

Nunca fui um homem que pensasse no neo-realismo senão como eu pensava que ele devia ser realizado. Como sabe, há um neo-realismo de escritório, de livro, de estudiosos. Há outro neo-realismo mais simples, como as formas mais altas de ver o mundo, de voar sobre ele, de poder sonhar com ele... Nunca fui muito amadurecido nem muito disciplinado na escrita. Os homens que pertencem a uma escola vão sempre às máximas conseqüências. Não sei se isso é bom. (FONSECA, 1988. Entrevista. p. 13.)

neo-realista, se tivesse contentado com as suas idéias, não avançaria em termos literários arriscando-se a ser ingenuamente totalitário. Manuel Campos Lima, escreveu à revista *O Diabo*:

Queremos uma arte que não saia dos homens, e os viva e os sinta e os explique, que não os alinde nem os afeie, que não minta para os defender mas que os defenda com a verdade. Arte que defenda os homens, o mesmo é que dizer, arte que defenda a humanidade. E defender a humanidade implica a defesa da justiça entre os homens, da dignidade dos homens, do espírito humano. Por isso a arte que pedimos não pode ser serena. Não se limita a ver, mas a agir.¹⁸

Expressando-se sobre a necessidade de se fazer uma arte engajada, que estivesse a serviço dos homens, para expor seus problemas e para fazê-los despertar para o entendimento de um sistema que os faz alienados, Campos Lima faz uma quase prescrição do que deveria ser a Arte no plano do conteúdo, colocando-a a serviço de uma causa social, estigmatizando o seu papel, o que já é em si uma contra-revolução, no que tem em si de ausência de liberdade de opção e criação. Deixava de levar em conta que, “uma arte que não saia dos homens” é, não só, irrealista – porque o real não é representável na sua totalidade – mas também totalitária, porque pretende estar presa ao referente, sem dar o salto para a ficção. Se o desejo é representar o real tal como é, para gerar impacto suficiente e desalienar o leitor, a linguagem deverá ser também *tal como ela é*, perpetuando paradoxalmente o totalitarismo do poder investido nela, porque só reproduz o mesmo. A linguagem que documenta a realidade *tal como ela é* não permite o salto, porque apenas deseja fotografar a realidade. Esse é o projeto que se infere da aposta numa arte que “não os alinde nem os afeie” (os homens), mas os reproduza tal como são.

Para que haja revolução possível, é preciso haver necessariamente revolução na linguagem, pois, como vimos com Barthes, a língua como código está a serviço de um poder, por ser norma, doxa, estereótipo. De certo modo seria um projeto fadado ao fracasso, em termos literários, por uma incoerência estrutural: afinal, qualquer projeto que postule uma revolução ideológica, através de um discurso que ratifica a ordem desse poder, não faz revolução, porque é sempre o mesmo aquele que permanece atado aos estereótipos.

¹⁸ Manuel Campos Lima. Uma arte simples e heróica. In: *O Diabo*, 282, Lisboa, 1940, p. 1. Lido a partir de REIS, 1981, p. 104. OBS: Os textos teóricos do movimento, em nota especificados a fonte, foram lidos a partir da coletânea organizada por Carlos Reis, 1981, cuja referência se encontra completa na bibliografia. A fim de informar ao leitor a fonte primária do texto, optaremos por, em notas, disponibilizar essas informações, deixando-o, todavia, informado de que tais citações retiradas de revistas do movimento, muitas vezes de difícil acesso, foram lidas a partir da organização do teórico referido.

Além disso, ao apostar numa Arte que defenda os homens, que os eduque, seu discurso assume uma visão simplista do marxismo, por fazer crer que os homens precisam de quem os defenda e os salve. Na verdade, a verdadeira revolução marxista parte da aprendizagem através da práxis, da experiência concreta da luta de classes, que só é tornado possível quando os homens estão por si mesmos prontos, e não porque alguém os adestrou com o discurso de como fazer. Mesmo porque, como mostrou Foucault,

O que é afinal um sistema de ensino senão uma ritualização da palavra; senão uma qualificação e uma fixação dos papéis para os sujeitos que falam; senão a constituição de um grupo doutrinário ao menos difuso; senão uma distribuição e uma apropriação do discurso com seus poderes e seus saberes?¹⁹

Porque os homens ainda não estavam prontos e porque era preciso aprender com a prática, os textos neo-realistas acabam por concluir seus enredos com momentos em suspensão, apostando numa vitória futura contra a opressão. Nisso talvez fossem bastante realistas. A verdadeira revolução historicamente ainda não era possível. Mas em nome dessa espécie de serviço social, também a revolução no texto literário, na sua linguagem, em termos barthesianos, nem sempre se fez presente, porque alguns neo-realistas não propunham formas novas, não *trapacearam com a língua*, preocupados com uma arte cuja função seria a de mover um projeto ideológico revolucionário. Partiam de uma crença discutível de que a nova arte – para ser eficaz – exigiria um alto grau de redundância que a tornasse “legível” e lhe facultasse um destino de persuasão, uma vocação pedagógica, sem talvez perceberem que, ao redundar e repetir um modelo de legibilidade, estavam a um passo da reiteração da doxa que eles evidentemente pretendiam pôr em questão.

O comentário do teórico Manuel Campos Lima, portanto, ao contrário do que pretendia, não produz um efeito verdadeiramente revolucionário. Sabemos que as primeiras manifestações de uma nova corrente literária são sempre radicais e intempestivas.

Não raro, será contudo importante assinalar, essas posturas – por vezes quase arrogantes – tendem a ser revistas, reavaliadas em favor não necessariamente de uma condescendência ou de uma perda de autenticidade, mas em prol de um equilíbrio fecundo. Parece ter acontecido qualquer coisa semelhante a isso com a trajetória do Neo-Realismo português, nessa proposta literária que, para além do seu tempo, não

¹⁹ FOUCAULT, 2007, pp. 44,5.

deixou esquecer as firmes fundações que a fizeram nascer. Essas firmes fundações – que podem ter gerado posturas demasiado radicais – terão possivelmente a ver com os condicionamentos históricos do país imperial mais contraditório dos tempos modernos e para o qual a leitura de Boaventura de Sousa Santos parece ter encontrado um ponto ótimo²⁰.

Muitos dos equívocos em torno do Neo-Realismo se estabeleceram em decorrência de uma análise das obras baseada na teoria ortodoxa do movimento, o que fez com que se considerasse que as obras estavam desligadas de um investimento estético, já que muitos teóricos apontavam para uma urgência maior do plano do conteúdo. Óscar Lopes, em 1948, tentara ainda explicar o motivo de uma certa tendência extremista e ortodoxa no início do movimento Neo-Realista, mostrando que Portugal sempre aprendera com os outros os novos modelos literários, e que a maioria deles não nasceu espontaneamente. Daí que fosse

compreensível que o romance neo-realista [tivesse] entre nós [os portugueses] principiado por assumir um ar excessivamente didático, abstrato, denunciador de uma ideologia mais pensada ainda do que sentida, mais voluntária do que espontânea, visto que floresceu restritamente²¹.

Outro equívoco apontado por José Carlos Barcellos para a leitura do Neo-Realismo como um projeto afastado da problemática individual do homem, ou apontando para tendências localistas e para o predomínio da classe sobre o indivíduo é gerado pela forte tendência de alguns críticos de tomar como modelo para o Neo-Realismo as suas primeiras produções. Como apontou Barcellos, que se dedicou especialmente à obra de Manuel da Fonseca, as características apontadas pelos críticos Nelly Novaes Coelho e Álvaro Manuel Machado são certamente válidas para *Gaibéus* e *Esteiros*, de Soeiro pereira Gomes, mas “não o são de modo absoluto ou pleno para obras como *Aldeia Nova*, *Cerromaior*, *O Fogo e as Cinzas* ou *Fogo na noite escura*, entre outras²².”

²⁰ Boaventura de Sousa Santos, no seu livro *Pela Mão de Alice – O social e o político na pós-modernidade* analisou a postura portuguesa em relação ao sistema mundial, concluindo que Portugal é uma sociedade semiperiférica. Ele comenta que as sociedades de desenvolvimento intermédio exercem uma função de intermediação no sistema mundial, servindo simultaneamente de “ponte e de tampão” entre os países centrais e os periféricos. No caso português, essa intermediação esteve ligada ao tempo do seu império colonial, no qual, Portugal foi, ao mesmo tempo, centro, em relação a suas colônias, e periferia, em relação à Inglaterra. Tendo sido concluído o ciclo do império, com as últimas revoluções coloniais no século XX, Portugal renegocia sua posição no sistema mundial, mas a tendência é que se consolide em novas bases a sua posição semiperiférica. (SANTOS, 2000, p. 63)

²¹ LOPES, Óscar. Condicionismo do romance português. In: *Vértice.*, 62. Coimbra: 1948, pp. 246-8. Lido em REIS, 1981, p. 215.

²² BARCELLOS, 1997, p. 153.

Os exageros dogmáticos, tanto da parte de teóricos, quanto da parte de algumas realizações artísticas, em decorrência, inclusive, de uma batalha acirrada contra o individualismo e a arte pura de *Presença*, acabaram por gerar más leituras que associavam essencialmente o texto neo-realista português a essa mera preocupação de ordem social, em que a prioridade de uma mensagem revolucionária relegasse para segundo plano a dimensão do estético, sem o qual, afinal, não há literatura. É o que vemos, por exemplo, na famosa portada de *Gaibéus*, em que Alves Redol expressa o propósito de que o seu “romance” ficasse como “documentário humano” e não como “obra de arte”, para ser, *depois disso*, o que quisessem que ele fosse. Traída pelo próprio discurso, tal epígrafe se revela, no entanto, ela própria, altamente contraditória²³, porque se por um lado afronta o literário em nome do documental, por outro, nem isso consegue plenamente, já que abre uma brecha ao literário ao caracterizar o texto como “romance”, logo, como ficção.

Teóricos menos radicais, como Mário Dionísio, desde o início do movimento apontavam para o fato de que a arte neo-realista nunca desejou ser dissociada das preocupações estéticas²⁴, como a sugerir que excessos dogmáticos em prol da legibilidade do discurso engajado eram sobretudo estratégias políticas dos manifestos e não davam a melhor direção ao movimento artístico. Assinalava assim que a obra de arte de verdadeiro realismo

dá as coisas tal qual, sim, mas só o consegue porque usou meios, processos, técnicas que *deformaram* em vez de *fotografarem*. Suponho que só a deformação conseguirá construir aquilo em que todos nós pensamos quando falamos hoje em realismo, ou mais precisamente quando falamos em neo-realismo.”²⁵

Na sequência deste artigo, Mário Dionísio critica questões de ordem estilística em alguns dos primeiros romances de Alves Redol, chamando a atenção para o fato de que, nas suas palavras, “um romance não é *um assunto*, como não é também a *forma* em que esse assunto nos é apresentado. Pode um assunto ser ótimo – não chega para ser um romance. Pode a forma por que se dá o assunto ser ótima – não chega para ser um romance.”²⁶ Não estaríamos, pois, muito distantes do que afirmariam os três autores o –

²³ A ambigüidade dessa portada já foi anteriormente apontada por leitores críticos de *Gaibéus* atentos ao peso da camada significativa, como a leitura de Teresa Cristina Cerdeira, em *O avesso do bordado* (2000, pp. 101-113), “Saramago e Redol: referência e reverência”.

²⁴ A crítica severa do ponto de vista estilístico que Mário Dionísio dedica a Jorge Amado nos números 164, 165 e 167 de *O Diabo*, de 14 e 21 de Novembro e 5 de Dezembro de 1937, apontada por Alexandre Pinheiro Torres em *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua primeira fase*, demonstra bem isso.

²⁵ DIONÍSIO, Mário. “Ficha 5”, in *Seara Nova*, 765, Lisboa, pp. 131-132. Apud REIS, 1981, p. 179.

²⁶ Idem, p. 180.

Cardoso Pires, Helder Macedo e José Saramago – que, em alguns casos mais de 50 anos depois do início do movimento Neo-Realista, com outras evidentes referências e com outros parâmetros literários, se propuseram a descrever o seu próprio modo de escrever literatura.

No prefácio à edição da obra *Barranco de Cegos*, Mário Dionísio lembra ainda que as palavras da portada de *Gaibéus*, que apontavam o desejo do autor de fazer do seu “romance” um mero “documento”, distante, portanto, da atividade artística, eram “simples prova de autêntica modéstia, sob a qual, aliás, ardia bem o desejo de que o livro fosse (mas os outros que o dissessem...) obra de arte”²⁷. De fato, Alves Redol no Prefácio à 6ª edição deste “polêmico” romance, explica que as palavras da portada do romance inaugural do Neo-Realismo não indicavam “uma tomada de posição contra a literatura, mas antes a confissão plena de que o autor não se sentia capaz de criar, então, uma autêntica obra de arte literária”²⁸. Os arrebatamentos impulsivos de um jovem escritor que desejava que sua pena fosse instrumento de progresso (na sua própria expressão) contribuíram para gerar certos equívocos em torno da nova estética nos seus anos iniciais. E é o mesmo Mário Dionísio quem aponta para o completo triunfo literário que foi a obra-prima *Barranco de Cegos*, no qual, segundo ele, Redol “atinge a plena posse de si mesmo”²⁹.

Ao dizermos que a linguagem literária neo-realista por vezes não acompanha propriamente sua proposta de revolução, não pretendemos, de maneira alguma, destruir a validade desse projeto como se dele nada tivesse subsistido no balanço dos tempos. Isso seria, aliás, ilegítimo e contraditório, haja vista a relevância de vários estudos contemporâneos que se empenharam em explorar a veia literária presente em tais textos.

A esse respeito podemos citar alguns estudos sobre a matéria. Tomemos por exemplo a análise da obra de Alves Redol feita por Ana Paula Ferreira, em *Alves Redol e o Neo-Realismo português*, de 1992, texto de importância fundamental nessa pesquisa. E para não esquecer a massa crítica brasileira, a leitura de Teresa Cristina Cerdeira³⁰ sobre o romance *Gaibéus* mostrou que, mais do que nas palavras proferidas pelo ceifeiro rebelde, o modelo da verdadeira e possível revolução estava na cena exemplar da excursão dos sete jovens – três gaibéus e quatro rabezanos – que, antes de se unirem num ato que contrariava o modelo de exploração do trabalho, tinham rivalizado entre si.

²⁷ DIONÍSIO, Mário in REDOL, sd, p. 13.

²⁸ DIONÍSIO citando Redol. In REDOL, sd, p. 13.

²⁹ Idem, p. 14.

³⁰ CERDEIRA, 2000, pp. 91-101.

Ao permitir que os sete jovens se afastassem do lugar de repouso imposto (o barracão) e fossem aprender, através do jogo, da atividade lúdica e do prazer de contar, e não do aprendizado da lição do ceifeiro rebelde que o caminho para a liberdade era a união entre os iguais, contra aqueles que eram o verdadeiro inimigo a combater, Alves Redol realizava uma espécie de salto qualitativo para além dos postulados neo-realistas por ele mesmo propostos. Como insiste a ensaísta, a “excursão” – a saída do curso imposto – fazia-se ali também no nível da criação artística, outrora pretensamente panfletária.

Outro exemplo desses estudos é o trabalho de Terezinha de Jesus da Costa Val (1977), a respeito da prática poética da linguagem no romance *Casa na Duna*, de Carlos de Oliveira, estudo esse que analisa toda a montagem cinematográfica da narrativa e as relações entre os significantes textuais e seus significados. Lembro ainda a dissertação de Ana Carla Pacheco Lourenço Ferri (2008), a respeito da estrutura picaresca do romance *O Trigo e o Joio*, de Fernando Namora, que resgata no romance o humor da narrativa, atributo pouco ortodoxo nos termos da pedagogia neo-realista, como se um discurso que propõe o pensar tivesse de ser obrigatoriamente refratário ao *riso*. Esses são apenas alguns exemplos. Eu própria, em outro momento³¹, busquei analisar o uso consciente de símbolos, de imagens e de outras estratégias narrativas que conferem à linguagem literária uma dimensão que ultrapassa o meramente ideológico, ao propor uma leitura para o romance *Seara de Vento*, de Manuel da Fonseca.

Alexandre Pinheiro Torres chamou a atenção para a postura de Mário Dionísio que, em texto de 1955, acusava os detratores do Neo-Realismo de salientarem apenas os seus supostos “dogmas”, “receitas” e “primarismo de visão”. Dionísio afirmara que estes críticos passaram a aplaudir o aparecimento de “uma *segunda* camada de escritores ‘neo-realistas’, *mais* novos, menos equivocados e teimosos, cujos *processos*, como é transparente, *se tornam mais patentes à medida que se afastam do Neo-Realismo*.”³² Concordando com a revolta de Mário Dionísio, conclui então Alexandre Pinheiro Torres:

Este *afastam* é realmente perturbador, constituindo o uso do verbo atestado suficiente de estreiteza crítica da parte de quem o ia utilizando, pois implicava que só se pudesse considerar como obra neo-realista toda aquela que fosse exemplo inequívoco e insofismável de exibição bem explícita dos tais “dogmas” ou “receitas” e que sobretudo enfermasse bem claramente de

³¹ Conferir nosso estudo “Da teoria à prática em *Seara de Vento* – entre a tradição e a inovação.”, em MATTER, 2003, pp. 45-78. Também o estudo de Maria Alzira Seixo, “O romance rural na perspectiva neo-realista”, 1980, pp. 77-106, iluminou nossa análise sobre a “produção significativa poeticamente conseguida” (Op. cit. p. 89) de *Seara de Vento*.

³² DIONÍSIO, in *Vértice*, n° 141, Junho de 1955, 360. Apud TORRES, 1983, p. 11.

“primarismo de visão”. Logo que o escritor, por virtude do seu talento, ultrapassasse essas limitações, *afastava-se* do Neo-Realismo. É contra esta abusiva injustiça, claramente demonstradora de absoluta desonestidade intelectual, que se revolta Mário Dionísio.³³

Na realidade, as melhores manifestações literárias do Neo-Realismo não se afastavam necessariamente do Neo-Realismo em si, afastavam-se de um dogmatismo da teoria neo-realista de primeira hora e de um modelo estabelecido por alguns de seus romances iniciais. O Neo-Realismo são as suas obras, e as obras que realmente ficaram na tradição literária portuguesa se caracterizaram também pelo trabalho da linguagem, talvez de modo não tão revolucionário como os textos contemporâneos, mas certamente investidor no plano estético, pois, como conclui Mário Dionísio: “os valores estéticos são valores. São elementos sem os quais não existe arte.”³⁴

É ainda o crítico Alexandre Pinheiro Torres quem defendeu que desde o início nomes como Mário Dionísio, Fernando Namora, Carlos de Oliveira, Manuel da Fonseca, Vergílio Ferreira e João José Cochofel recusaram frontalmente o cânone dogmático³⁵ de um certo “primarismo de visão” e produziram *arte* em que a “‘batalha pelo conteúdo’ a que se refere Redol não se poderá separar (...) de uma ‘batalha pela forma’. E isto desde o primeiro momento em que lançaram mão da pena”³⁶. Estamos afirmando que alguns de seus mais célebres expoentes atravessaram os tempos e as tendências da literatura e da crítica justamente porque encontraram em determinada escala aquele modo de ser literatura, driblando o mero propósito ideológico, ao investirem em seus melhores momentos no desvio, na desconstrução do “fascismo” da língua, ao explorarem inteligentemente a camada significativa sem priorizar unicamente o valor do significado. Os que conquistaram seu lugar no cânone da literatura o fizeram porque conseguiram ultrapassar certos preceitos teóricos que poderiam levá-los a uma arte primária, ao mesmo tempo que não abdicavam de uma veia ética fundada na crença no homem como possível transformador da realidade, apesar das poderosas forças de condicionamento sócio-econômico que determinavam seu destino.

Os estudos contemporâneos se têm cada vez mais empenhado em recuperar essa *literariedade* (o termo é de Roman Jakobson³⁷) presente nos romances da melhor safra

³³ TORRES, 1983, p. 12.

³⁴ LUÍS PACHECO, ‘Uma entrevista com Mário Dionísio’, in *O Globo*, 44, Lisboa, 1945, pp. 1 a 3. Apud REIS, 1981, p. 61.

³⁵ TORRES, 1983, p. 16.

³⁶ Idem, p. 18.

³⁷ O termo aparece pela primeira vez no artigo “A nouvelle poésie russe” em 1919, p. 15, publicado em *Questions de poétique*. Paris: Ed. Du Seuil, 1973. Jakobson escrevia em 1919: ‘O objeto da ciência

neo-realista. Isso não chega possivelmente a alterar as críticas sobre o movimento naquilo que ele propunha como missão social para a qual seria necessário buscar uma “forma eficiente de dar corpo ao que quer exprimir”³⁸, quando a forma escolhida era a mais didática, porém menos revolucionária.

1.3 A metamorfose da tradição

A proposta deste trabalho não é, no entanto, a de inquirir o que certamente ainda haverá a dizer sobre o Neo-Realismo português, mas a de usar um instrumental contemporâneo, uma crítica estabelecida a partir dos anos 70 do século XX, para ler romances a que se poderia atribuir ainda, a meu ver, uma herança neo-realista. Leio os romances *O Delfim* e *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires, *Levantado do Chão*, de José Saramago, e *Sem Nome*, de Helder Macedo como inteligentemente situados dentro do que chamo de *excursão neo-realista*, funcionando como metonímias de um certo comportamento da literatura portuguesa contemporânea em que a aventura da escrita ficcional não abdica do compromisso social, ou, em outras palavras, em que esse compromisso social não exclui um trabalho consciente da matéria narrada não entendida como documento a ser veiculado em prol de uma idéia, mas como ficção, como literatura.

A expressão *excursão* corrobora ainda a evidência de que tais obras estão afastadas temporalmente do momento neo-realista, e, se seguem por um curso ideológico similar, desviam-se, no entanto, de um descompromisso com o literário alardeado durante o referido período, em certos aspectos e casos. A palavra *excursão* lembra também *movimento* e *viagem*, e é por tal ótica que pretendo ler esses romances, como parte da grande *viagem* literária que foi o Neo-Realismo. Desejo lê-los *a partir* e *para além* do modelo histórico que fundou sua existência, já que eles mantêm com o projeto neo-realista uma adesão e uma independência relativas.

Os textos que escolho estudar, distanciados dos anos mais férteis do Neo-Realismo, guardam em si semelhante crença ética, aquela que não desiste de encontrar um lugar para o sujeito no social, aquela que investe no poder de transformar a

literária não é a literatura, mas a literariedade, ou seja, o que faz de uma determinada obra uma obra literária.”. Edição de acesso: JAKOBSON, 2005.

³⁸ COCHOFEL, João José. Apud REIS, 1981, p. 192.

realidade através da palavra. A herança neo-realista na literatura portuguesa contemporânea, tal como gostaria de lê-la aqui, deverá ser entendida menos como permanência e mais como metamorfose. Nenhuma arte, afinal, permanece se não for sensível à metamorfose. A ficção contemporânea portuguesa soube integrar o investimento utópico da arte a uma consciência crítica do texto literário, negociando com as tendências artísticas que vão da modernidade à pós-modernidade, no que tange ao investimento cada vez mais consciente no trabalho com a linguagem.

Eu diria que essas obras retomam o paradigma neo-realista como a sua intrínseca “ruína”, naquele sentido benjaminiano³⁹ de que também a História literária se constitui de fragmentos: caminha para adiante assumindo, remotivando ou revendo as pedras sempre incompletas da tradição. “Tem de saber que, em arte, nada está nunca definitivamente morto nem nada existe integralmente novo”, ensina-nos Mário Dionísio⁴⁰. “O progresso dos textos é epigráfico. Lápide e versão, indistintamente.”⁴¹, assegura-nos Fiamma Pais Brandão, vinte anos depois e numa perspectiva em princípio certamente diversa. Em poucas palavras, e absorvendo a metáfora, queremos tomar a questão neo-realista como a *lápide* a partir da qual e sobre a qual se assentam esses romances contemporâneos, suas variadas *versões*.

Parto da hipótese de que esses romances, dissociados cronologicamente das duas décadas de vigor do movimento e positivamente contaminados por outras estratégias narrativas advindas de projetos literários posteriores ao Neo-Realismo, se mantiveram, no entanto, eticamente associados a um projeto utópico de inspiração neo-realista que não des-esperasse de encontrar um lugar para o sujeito na sociedade. Mesmo em casos temporalmente mais distantes, como é o caso do romance *Sem Nome*, de Helder Macedo, cuja escolha caberá em boa hora justificar, não encontramos neles a já reconhecida dissolução da utopia que marca a pós-modernidade, que nos lança em tempos de in-diferença e de desconfiança no futuro. Na contramão dessas premissas,

³⁹ Em texto de 1940, “Sobre o conceito da história”, publicado em *Obras Escolhidas – Volume 1 – Magia e Técnica, Arte e Política* (7ed. 1994, pp. 222-232), Walter Benjamin, no fragmento 9, apresenta-nos a imagem de um anjo da história, baseando-se para isso no quadro de Klee, intitulado *Angelus Novus*. Ao recorrer a essa imagem, Benjamin aponta que o anjo da história é impelido para o futuro, através de uma tempestade que sopra, ao mesmo tempo que tem o rosto voltado para o passado, e para aquilo que ele vê como ruína sobre ruína. A tempestade é o que chamamos progresso, explica ele. Assim, entendemos com Benjamin que o progresso histórico não deixa de levar em conta as marcas do passado, os passos trilhados para nele se chegar, ou ainda, entendemos que só pode existir progressão de acontecimentos mediante a releitura do acúmulo de pegadas históricas, isto é, as ruínas – algo a que se volta no eterno movimento de projeção para o futuro.

⁴⁰ DIONÍSIO, Prefácio, in REDOL, sd, p. 12.

⁴¹ BRANDÃO, Memorial da Pedra: O texto de Joao Zorro. 2005, p. 79.

esses autores optam garantir o investimento numa proposta, digamos, mais coerente com o espírito moderno, mantendo, contudo, viva uma veia ética que não deixa de acreditar no papel do homem como transformador da realidade.

Um dos objetivos desta tese é o de que, mais do que um linha de pensamento viável para a leitura desses romances, o que está em jogo é a aposta maior de que será possivelmente esta uma das tendências dominantes de parte da produção ficcional portuguesa desde os primórdios dos anos 70 até os nossos dias, como se a vertente neo-realista ousasse permanecer em diálogo renovado com as novas tendências romanescas: o *nouveau roman* (anos 60/70), o *novo romance histórico* (anos 80) ou o que se convencionou chamar de *pós-modernidade*, na falta de denominação mais pertinente (a partir dos anos 90 em Portugal⁴²)⁴³. O que neles parece, contudo, evidente é a desconstrução de uma certa ortodoxia estética neo-realista, ou, uma espécie de *excursão* realizada dentro do próprio projeto, tomando por base o caráter mesmo de *desvio do curso* que originalmente essa palavra sustenta, ao fazerem do literário o viés mais importante de seu investimento ficcional.

Podemos afirmar, assim, que o Neo-Realismo deixou um grande saldo positivo para a história da literatura portuguesa, e que esse saldo é o de uma ética que não descuida da utopia revolucionária, vivenciada em textos em que essa revolução se faz também e efetivamente na linguagem literária e não apenas na temática que ela engendra. Aprendemos com Roland Barthes, que a literatura é um “logro magnífico que permite ver a língua fora do poder”. Se qualquer discurso é autoritário, porque a língua é um instrumento em que se inscreve o poder, a literatura, como exercício da liberdade, tem de ser um discurso em que se permita uma revolução nessa linguagem, para vê-la enfim “fora do poder”. Não é possível promover revolução *com* literatura sem verdadeira revolução *na* literatura.

⁴² Tomamos aqui de forma abrangente as datas especificadas, o que significa que se deve ler em torno dos anos 60, 70, 80 e 90. Em relação ao que chamamos de literatura contemporânea da pós-modernidade que herdaria o paradigma da literatura intervencionista neo-realista, referimo-nos especialmente a textos de autores que começaram a escrever já desde antes da Revolução de Abril e continuam a escrever nos anos 90. Não se perspectiva falar aqui da nova geração de escritores portugueses contemporâneos que começaram a escrever nos anos 90.

⁴³ Quando aqui mencionamos as tendências romanescas dos fins do século XX, estamos imbuídos dos conceitos trabalhados por Linda Hutcheon em *Poética do Pós-Modernismo – História, Teoria, Ficção* (1991). Da mesma forma, ao dizermos que usamos o termo *pós-modernidade* na falta de denominação mais pertinente, fazemos referência aqui ao estudo de Boaventura de Sousa Santos, *Pela Mão de Alice – O social e o político na pós-modernidade* (2000), no campo das ciências sociais, ao entendermos que pensar a pós-modernidade numa sociedade semiperiférica como a portuguesa, que não viveu o colapso da modernidade, já que a não vivenciou plenamente, é uma questão delicada.

Quero portanto apostar na permanência do Neo-Realismo para além do tempo a que a crítica o circunscreve. O foco do olhar estará, assim, em romances cronologicamente situados entre as décadas de 1960 e 2000 em que sobrevive ainda em grandes escritores um forte vínculo com a realidade social portuguesa e com um não recusado compromisso político. Neles, a crença no poder de o sujeito transformar a realidade⁴⁴ parece ainda uma utopia viável. Aqui, a utopia já não estará apenas na esperança de uma revolução social através do aprendizado do sujeito em prol de uma luta da coletividade. Há agora, ao lado disso, uma *utopia da linguagem*, para usar a expressão barthesiana, isto é, a consciência de que, para mudar o mundo com a *literatura*, é preciso mudar a linguagem desse mundo. Neles, a revolução torna-se possível não só porque historicamente havia chegado seu tempo, mas porque ela estava acontecendo na escritura, no texto, na linguagem.

O objeto de estudo desta tese será constituído, assim, por romances que mantiveram uma aposta revolucionária, mas que renegociaram conscientemente com a materialidade da forma literária, assegurando, nesta saudável tensão entre a idéia e sua textualidade, a permanência do Neo-Realismo na contemporaneidade. Nesses romances reconhecemos a idéia de *trapaça salutar*, de *logro magnífico* operado por dentro da língua, uma vez que assumidamente apostaram numa forma de ser e estar *na e com* a linguagem.

O Delfim, de José Cardoso Pires, é publicado pela primeira vez em 1968, quando, para alguns críticos⁴⁵, vivia-se uma fase chamada de *experimentalismo polivalente*⁴⁶, em que se reconhecia o poder criador da escrita e a necessidade de (re)invenção da História, deixando emergir a figura do leitor como agente no processo de transformação do texto. Esta nova manifestação assumiria as estratégias lúdicas como base para o surgimento do novo conhecimento do homem e do mundo. Segundo Nelly Novaes Coelho, essa nova literatura daria continuidade ao ideal de transformação do homem e da sociedade através da “*ação lúdico-crítica de sua linguagem*”⁴⁷, não

⁴⁴ O Neo-Realismo investe na crença de que o homem pode, através do seu papel como indivíduo politicamente engajado, modificar o sistema social. Esta talvez seja a base da esperança na luta contra as injustiças sociais, tema comum às obras neo-realistas. De fato, entendemos o Neo-Realismo como um longo movimento dentro da Literatura Portuguesa, atado ao tema da esperança, que corresponde por definição a algo projetado para o futuro, como crença utópica.

⁴⁵ Aqui nos referimos ao estudo de Nelly Novaes Coelho, 1992, pp. 87-94.

⁴⁶ Tal rótulo é sugerido por E. M. de Melo e Castro, e citado por Nelly Novaes Coelho, em sua análise “50 Anos de Neo-Realismo Literário em Portugal”, comunicação apresentada no XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros (1990). Os Anais são de 1992. (COELHO, 1992, pp. 87-94).

⁴⁷ Idem, p. 93.

mais através de uma “palavra que semearia o germe da Revolução nos espíritos, mas através de um ludismo genético da palavra poética ou ficcional”⁴⁸. Sem acentuar o conceito de fases, caberia fazer notar que há evidentemente em *O Delfim* um investimento evidente no processo de construção ficcional, a ponto de ele se tornar uma questão temática – a auto-referencialidade da escrita.

Como paralelo de leitura, interessa-nos também investigar na *Balada da Praia dos Cães*, romance publicado por Cardoso Pires quatorze anos após *O Delfim*, o seu grau de possível investimento na fundação de uma nova ordem pela escrita, na medida em que ousa não só subverter o gênero literário que o estrutura, como também questionar práticas históricas que levaram e poderiam continuar levando a sociedade portuguesa a diversos comportamentos de inércia e subserviência.

Outro romance que aposta no poder transformador e criador da escrita é *Levantado do Chão*, romance de José Saramago, publicado em 1979, e considerado, pelo próprio autor, como “o último romance do Neo-Realismo, fora já do tempo neo-realista”⁴⁹. A aposta desta leitura estará em pôr em cena o que justifica tal pretensão e, ao mesmo tempo, acentuar a distância inerente ao tempo que separa este romance da tradição neo-realista ortodoxamente concebida: a linguagem do romance como fonte de inquietação discursiva.

Alargando um pouco mais ainda o tempo da sobrevivência de um legado da utopia neo-realista na ficção portuguesa, e querendo ler esta linhagem até mesmo em romances mais próximos dos dias atuais, proponho a leitura do romance de Helder Macedo, *Sem Nome*, publicado mais recentemente (2005, na edição brasileira) e que formará com a *Balada da Praia dos Cães* e com *Levantado do Chão* um capítulo a mais sobre aquilo a que chamei de a “excursão neo-realista”. Seria possivelmente mais fácil eleger para esta demonstração outros romances do autor, como *Partes de África* ou mesmo *Pedro e Paula*, este último saudado por argutos críticos como Eduardo Prado Coelho, como “um dos mais belos romances de maio de 68”⁵⁰. O que interessa encontrar justamente em *Sem Nome*, que, localizado temporalmente em 2005, se insere naquilo a que ousam chamar o tempo do fim das ideologias, é o seu modo esgarçado de evidenciar, de forma possivelmente menos estridente, o que está ainda ali como “ruína” – aqui tomada no seu sentido benjaminiano – de um projeto literário do passado.

⁴⁸ Idem, *ibidem*.

⁴⁹ José Saramago em entrevista a Carlos Reis. In REIS, 1998, p. 87.

⁵⁰ COELHO, E.P. in CERDEIRA (org.), 2002, p. 162.

Também este romance de Helder Macedo parece apostar numa crença no poder do homem como agente transformador de si e do mundo, através da palavra e através de uma ação individual ou conjunta de natureza política.

Ao analisar textos em que a veia neo-realista permaneceu como legado ao longo do século XX e ainda nesse início do século XXI, talvez sejamos levados a concluir que o projeto neo-realista – como aliás sucede à arte que deixa herança para além dos seus limites temporais – metamorfoseou-se ao dialogar com a própria história da cultura, que está – ela – sempre em movimento, de forma a ir construindo para si um novo modo de estar na literatura.

Em *Partes de África* (1999), o narrador de Helder Macedo, lembra que a “palavra latina ‘invenire’, que significa ‘encontrar’ ou ‘descobrir’, é também a raiz da palavra ‘inventar’”.⁵¹ De fato, o verbo latino *invenire*, que significa etimologicamente “vir para dentro”, o que seria conhecer por dentro, resultou também no verbo *inventar*, como se a ficção fosse um dos modos de conhecer. O Dicionário Escolar Latino-Português, organizado por Ernesto Faria, aponta, para o verbo *invenire*, os sentidos próprios de “vir em ou sobre”, “encontrar”, e os sentidos figurados relacionados a “achar, receber, descobrir, inventar”⁵². Assim, a própria etimologia sustentaria os limites tênues entre as noções de conhecimento e de invenção da realidade. Parece ser esta a concepção assumida nos romances que serão estudados aqui. Entendendo que a realidade é essencialmente movente, que os discursos são sempre ficcionais, já que são linguagem, e que a análise da História é comprometida pelo olhar de quem a escreveu, o discurso literário da atualidade não se poderia assumir como um instrumento totalitário que detém a verdade absoluta sobre o outro. Ao mesmo tempo, entenderá que uma outra forma de *descobrir é inventar*, direcionando, assim, o foco para a escrita como construtora de outras verdades e de novas realidades, que, por serem *inventadas*, não são necessariamente menos verdadeiras que a versão oficial.

Os romances *O Delfim*, *Balada da Praia dos Cães*, *Levantado do Chão*, e *Sem Nome* parecem compartilhar uma importante veia comum que é a aposta na fundação de uma nova ordem através da escrita. São romances que pensam a condição da escrita, o seu poder fundador de novas realidades e seu processo de construção. Neles, o processo de aprendizagem do sujeito se faz através da aquisição e uso da linguagem verbal,

⁵¹ MACEDO, 1999, p. 235.

⁵² FARIA, 1962, p. 524.

sendo a *língua* o instrumento de maior poder social. Ao mesmo tempo, são romances que dramatizam o processo de escrita, ou seja, textos nos quais o processo de construção é tematizado e assumido no momento da enunciação. Rompe-se a relação de mimetismo especular com a realidade, e compartilha-se com o leitor a noção de que o texto literário é assumidamente uma construção ficcional. Desta forma, pode-se dizer que são romances que assumem o valor intrínseco da escrita, que fazem uma aposta na *palavra*, e numa *palavra* que descobre, transforma e inventa a realidade.

Nesses romances tomados até certo ponto de modo aleatório, na medida em que outros tantos teriam podido ilustrar a mesma aposta, há como que um duplo processo de aprendizagem sendo desenvolvido. São, por um lado, romances de aprendizagem, de aquisição de discursos, e, por outro, de investimento numa escrita que se aprende, que se observa, num processo paralelo ao investimento no enunciado. Esses romances acompanham o processo de aprendizagem dos seus personagens, ao mesmo tempo que a escrita “vai-se aprendendo” à medida que ensaia novas formas de construção. São, nesse sentido, textos que utilizam – na falta de melhor termo – de estratégias pós-modernas de exercício do discurso, em narrativas marcadas por uma postura moderna de crença na *utopia*, assumindo-se, assim, dentro da tradição ética neo-realista e da preocupação estética contemporânea⁵³.

Já o narrador de Almeida Garrett, nas suas *viagens pela sua terra*, ainda no século XIX, encarava seu “despropositado e inclassificável livro” como um texto de múltiplos fios porque, como ele mesmo dizia, “não é que se quebre, mas enreda-se o fio das histórias e das observações de tal modo, que, bem o vejo e o sinto, só com muita paciência se pode deslindar e seguir em tão embaraçada meada”⁵⁴. Ora, a literatura contemporânea também encara o texto como um tecido vivo. Aprendemos com Roland Barthes, em *O Prazer do Texto*, que o texto é um tecido, tem uma estrutura, um corpo, que pode e deve ser percorrido num exercício salutar de leitura que invista para além da simples decodificação da mensagem ali impressa. Como alguém que recusa os estereótipos da linguagem, Barthes vê no literário a possibilidade de recuperação da materialidade do signo, a consciência da sua não transparência, a certeza da densidade constitutiva do seu tecido, da sua trama, diante da qual o próprio sujeito é um agente de

⁵³ Oportunamente serão discutidos os conceitos de moderno e pós-moderno, orientando-nos por Octavio Paz, Jameson e Lyotard, a fim de esclarecer o que chamamos aqui de “estratégias pós-modernas de discurso” e “postura ideológica moderna”.

⁵⁴ GARRETT, 1997, p. 181. A primeira edição é de 1846.

construção que, tal como a aranha em sua teia pode, ao final do trabalho, ausentar-se sem que se perca a qualidade do objeto construído:

*Texto quer dizer Tecido; mas, enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos de neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (*hyphos* é o tecido e a teia da aranha).⁵⁵*

É justamente o que há de literário nessas obras, de preocupação com essa revolução permanente de linguagem, o que nos interessa nesses textos. Daí o projeto de sublinhar a estrutura dessas escritas, encarando o texto como um tecido orgânico, vivo, sempre em metamorfose, levando também em consideração os riscos assumidos pelos seus autores, uma vez que a dimensão ideológica poderia ser prejudicada através desse exercício salutar de *literatura*.

Atrás referiu-se uma proposta de leitura baseada na crítica dos anos 70, guiada por Roland Barthes e pelas suas reflexões sobre o papel do literário. Em outra dimensão serão consideradas as relações entre texto e contexto, a partir da visão do crítico Antonio Cândido.

Em *Literatura e Sociedade*, após apresentar as duas tendências que antes se manifestavam na arte, a saber, aquela em que o valor da obra estava em “expressar ou não certo aspecto da realidade”, e a outra, na qual a matéria da obra é secundária, e para a qual a importância da obra deriva das “operações formais postas em jogo”⁵⁶, Cândido assume que ambas as tendências não podem estar hoje dissociadas na análise do literário. Diz ele:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam com momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.⁵⁷

⁵⁵ BARTHES, 2004, pp. 74,5.

⁵⁶ CANDIDO, 2008, p. 13.

⁵⁷ Idem, p. 13,4.

Interessa, pois, averiguar, por exemplo, se o fator social fornece apenas matéria para a realização do estético (como ambiente, costumes, idéias), ou se atua na constituição do que é essencial na obra. Apesar de considerar legítimas, não como crítica, mas como teoria e história da Literatura, as modalidades de estudos sociológicos de uma obra – o Lukács da obra posterior a 1930 e Gramsci com a linha que estuda a função política e ideológica das obras de autores ligados ao marxismo – Cândido defende uma análise que busque a “interiorização dos dados de natureza social, tornados núcleos de elaboração estética”⁵⁸. Em outras palavras, o fator social deve ser invocado para explicar a *estrutura* da obra e o seu teor de idéias.

Na linha de Cândido, o objetivo da análise estará menos na análise da temática social apresentada nos romances, mas, sobretudo, na materialidade que essa temática assume no texto literário. Em outras palavras a dimensão sociológica irá interessar na medida em que esta aparecer intimamente ligada à camada significante desses textos.

O romancista e crítico literário Umberto Eco, reflete em *Pós-escrito a O Nome da Rosa* sobre o processo de confecção de um romance, apontando a existência da construção de um mundo que será o da narrativa, e que passará a condicionar o narrado e as escolhas do narrador, pois diz que “o narrador é prisioneiro de suas próprias premissas”⁵⁹. Mostra também que o romancista cria um leitor ideal ao longo das primeiras páginas do romance: “Escrever é construir, através do texto, um modelo específico de leitor”⁶⁰. Assim, na esteira de Umberto Eco, será interessante pensar, entre outros caminhos de análise, sobre a forma como esses romancistas constroem suas narrativas, que mundo criam desde as primeiras páginas que escrevem, que premissas estabelecem, que leitor ideal buscam. Para voltar à metáfora garrettiana, é forçoso pensar sobre as *embaraçadas meadas* que compõem o discurso desses romances, os riscos assumidos, as apostas, as escolhas, o porquê de determinados recortes, a construção de mundo e de leitor ideal assumida pela narrativa, em outras palavras, uma análise do processo discursivo desses romances.

A originalidade de tal proposta estará, talvez, nessa leitura colada à materialidade do texto e também no recorte estabelecido, ao eleger e fazer dialogar algumas narrativas que, ao longo do século XX e também do século XXI, se assumiram não só como uma herança neo-realista, ou, de outro modo, como uma nova forma de

⁵⁸ CANDIDO, 2008, p. 23.

⁵⁹ ECO, 1985, p. 27.

⁶⁰ Idem, p. 41.

manter a memória neo-realista em tempos contemporâneos, fazendo sobreviver em tempos pós-modernos uma utopia moderna, mas também como narrativas autocentradas, que pensam o processo da escrita, refletindo sobre a linguagem e sobre a construção romanesca, de certo modo podendo funcionar dentro do conceito estabelecido por Linda Hutcheon de *metaficção historiográfica*⁶¹, um dos esteios dessa análise.

Não querendo, também eu, assumir um discurso totalizante, detentor do saber ou da verdade sobre esses romances, proponho aqui uma *outra* leitura que não abdica de dialogar com a tradição crítica literária já produzida a seu respeito. Com algumas certezas, e muitas dúvidas, inicio agora essa *excursão* pelas estradas tortuosas e deslizantes dessas narrativas, pretendendo descobrir como se tecem os fios desses tecidos narrativos, no sentido de ressaltar o papel subversivo de uma escritura para a qual a utopia está não só na temática que engendra, mas também no salto revolucionário que imprime na linguagem.

⁶¹ No seu livro, *A Poética do Pós-Modernismo* (1991), Linda Hutcheon pretende criar, como já anuncia o título, uma análise da produção, principalmente literária, que ela chamou de *pós-moderna*, por apresentar determinadas práticas, como a fluidez das fronteiras entre os gêneros literários e o questionamento de qualquer sistema totalizante, gerando, por exemplo, textos com uma multiplicidade de narradores. A *metaficção historiográfica* seria uma prática pós-moderna de escrita no sentido usado por Hutcheon, visto que parte da tradição não necessariamente para contestá-la, mas para conviver com ela numa outra forma de apreensão. Cito o que a autora entende por esse termo: “Com esse termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos.” (1991, p. 21). Ainda segundo a autora, na metaficção historiográfica, “a autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado.” (1991, p. 22).

2- Tradição e metamorfose: olhares críticos

Tem um reino de metamorfose, para experiência:
seu corpo é o seu próprio jogo,
e sua eternidade lúdica
não apenas gratuita: mas perfeita.

Cecília Meireles – *Mar Absoluto*

No poema *Mar Absoluto*, a poetisa brasileira Cecília Meireles entrega-nos imagens de um mar criado, um mar outrora real que se transfigura em absoluto regado pelas imagens da experiência particular de um eu que sonha “o mar que lhe é necessário”⁶². Tal imagem de transfiguração não fica longe de uma alegoria do trabalho poético, aquele capaz de desarticular as coisas concretas do cotidiano transformando-as em linguagem que é recriação, alquimia da palavra. Não é apenas o mar que se transfigura através das imagens criadas pela poesia. A própria poesia, e com ela a literatura em geral, é um constante reino da metamorfose, um eterno renegociar com a tradição, que impulsiona a novos “mares”, a novas experiências de linguagem, que, com o tempo, serão também transformadas em novos objetos da tradição, incessantemente recuperados como novos reinos de experiências. Assim, escolho as palavras de Cecília Meireles para simbolizar o processo de metamorfose da arte, aquela que, como o mar, tem na mudança incessante de seu corpo a sua ação de movimento eterno, o processo contínuo de voltar-se para trás para seguir adiante, como o movimento das ondas. Como o mar cujo corpo é o seu eterno jogo, a literatura, como a arte em geral, tem no seu próprio corpo o eterno jogo, “um reino de metamorfose para experiência”.

Toda arte é metamorfose, no sentido de que cada obra é sempre a transfiguração nova do real ou de uma experiência através da linguagem, e também no sentido de que só pode haver mudança a partir de uma forma consagrada, isto é, a partir da tradição acimentada. Jorge Vaz de Carvalho, em texto sobre o romance de Jorge de Sena, nos ensina: “Não há metamorfose sem fidelidade à unidade essencial do ser ou da coisa em si: Zeus, para Europa e Leda, transformou-se em toiro e cisne sem deixar de ser Zeus.”⁶³

⁶² ANDRESEN, 2000, p. 64.

⁶³ O texto a que me refiro, li-o no original. Ele se encontra no prelo e sairá no número 10.2 da revista *Metamorfoses* da Cátedra Jorge de Sena, editada pela Caminho (Lisboa) e prevista para maio de 2010. O texto foi apresentado durante o I Congresso da CJS: “Andanças prodigiosas da literatura”, em outubro de 2009, sob o título “*Sinais de Fogo: metamorfose e epigenia*”.

O prefixo grego *meta*, que participa da formação da palavra *metamorfose*, expressa “as idéias de comunidade ou participação, mistura ou intermediação e sucessão”⁶⁴. Assim sendo, na idéia de mudança de forma que a palavra grega *–metamorphosis* traduz, podemos dizer que há um processo de transformação que inclui uma *mistura* ou *intermediação* dos componentes em processo de mudança para garantir a sua *sucessão*.

2.1 O Neo-Realismo revisitado

É levando em consideração essa etimologia que gostaria de tomar como exemplo modelar de metamorfose no Neo-Realismo português o romance *O Delfim*, numa leitura que abrirá espaço, no capítulo seguinte, à sugestão de três outras vias similares de “excursão”, através de algumas propostas de leitura para os romances *Balada da Praia dos Cães* (1982), *Levantado do Chão* (1980) e *Sem Nome* (2005), escolhidos justamente por irem radicalizando o afastamento temporal daquelas duas décadas (40-50 do século XX) em que o movimento neo-realista em geral se inscreve. Em cada um deles será interessante averiguar justamente esses processos de “comunidade ou participação, mistura ou intermediação” que permitem ainda, no caso português muito especialmente, a “sucessão” – evidentemente metamorfoseada – de uma arte compromissada com o elemento social na nossa contemporaneidade, em geral tão alheia ao discurso da utopia.

O que, além disso, parece importante destacar – e essa é a aposta desta tese – é que esses romances, bem como outros dos mesmos autores, mas também outros tantos de outros autores portugueses contemporâneos, o que incluiria evidentemente uma Lídia Jorge e uma certa vertente do novo romance histórico português, assumem o neo-realismo como uma memória profundamente arraigada em sua estrutura, realizando uma espécie de amálgama entre as preocupações formais experimentadas pela literatura contemporânea e as preocupações de ordem ideológica que foram colocadas em pauta pelos escritores neo-realistas a seu tempo. Estaria portanto afirmando que o Neo-Realismo injetou na literatura portuguesa questões éticas de tal importância que, apesar das polêmicas em que se viu envolvido, ficou estabelecido como um novo paradigma das letras nacionais, tornou-se, portanto, *tradição*, a ponto de servir como base para a saudável metamorfoses empreendida pelas gerações vindouras.

⁶⁴ CUNHA, 2007, p. 516.

Sabemos, como Walter Benjamin nos ensinou, que “existem nas vozes que escutamos ecos das vozes que se foram”. Também no caso do literário é possível experimentar essa verdade. O Neo-Realismo fica como memória, e uma importante vertente das novas gerações que lhe sucederam paga um crédito a esse projeto, remotivando-o, suplementando-o, pervertendo-o, ou superando-o, mesmo quando mais parece afastar-se dele. No processo de *metamorfose* da lagarta em borboleta os constituintes substanciais são os mesmos, e embora a borboleta não seja mais a lagarta, pode-se dizer que aquilo que um dia foi a lagarta faz parte, está entranhado, na estrutura da borboleta. Assim os textos contemporâneos assumem que a forma de transgressão verdadeira da realidade pelo escritor é feita na palavra, e por isso agem interventivamente nela: são as asas da borboleta. Mas tais romances fundem à consciência estética uma consciência política (a lagarta original?) e estão ambas profundamente arraigadas na sua estrutura.

Com efeito, Cardoso Pires, por exemplo, num discurso em agradecimento pelo prêmio concedido ao seu romance *O Hóspede de Job*, mencionou que à época em que começara a escrever e publicara o seu primeiro livro, encontrara esteios em uma experiência literária que fugia à arte demissionária e ao mesmo tempo ao populismo e à demagogia, e é nesta experiência que tem raízes a sua atividade de escritor:

Na existência crítica dos camaradas mais queridos que me antecederam compreendi que a dúvida e a vigilância de nós mesmos são o ponto capital do breviário de quem escreve. Em Carlos de Oliveira, por exemplo, descobri o austero gosto do rigor; em Redol, a cultura que não se exhibe, a tenacidade de percorrer os secretos itinerários do povo; e dum poderoso mestre – Aquilino – tirei a maravilhosa lição de que é possível caminhar-se para jovem por mais que a isso se oponham as leis do tempo.

Estes e tantos outros companheiros dos dias de hoje, cada qual reflectindo a sua assimilação pessoal das tradições do passado, trouxeram uma força nova às nossas letras. A continuidade que deram ao esforço daqueles que os antecederam; o caminho que alargaram com *Sol Nascente* e *Novo Cancioneiro*; a diversidade de temas que abordaram; o combate que enfrentaram, por um lado, contra uma arte demissionária e, por outro, contra o populismo e a demagogia – tudo isso representa uma experiência que encontrei já adiantada quando publiquei o meu primeiro livro e que estará ainda em ascensão quando escrever o último.⁶⁵

No prefácio escrito em 1980 a uma edição do romance *Anjo Acorado*, de Cardoso Pires, Mário Dionísio comenta que o tempo – e nesse caso muito particularmente a Segunda Guerra Mundial, fez com que aspectos diferentes de um

⁶⁵ PIRES, 1999, pp. 30,1. *E Agora José?* “Discurso entre irmãos”.

mesmo problema fossem postos em outra escala. Nas suas palavras, “essa guerra, a mais cruel e mais longa de que havia memória, em que não interviemos mas sofremos, com a carência de gêneros e o aumento da opressão interna, *desprovincianizou-nos*.”⁶⁶. Este salto qualitativo, que o paroxismo de um tempo facultou, impulsionou a escrita neo-realista a novos rumos, abriu-a ao contato com a literatura norte-americana, mais integrada naquele vasto mundo em movimento que a literatura brasileira, que havia sido uma década antes a fonte de inspiração das primeiras obras neo-realistas portuguesas. O que se vê é que a literatura neo-realista modifica o seu exercício para sobreviver a uma nova realidade, mas “sem mudar de rumo”, na expressão do próprio autor, “conquistando a liberdade e o risco da experiência renovadora das ‘formas’, sem a qual nunca houve nem haverá qualquer renovação”. Mas o comentário salienta ainda o fato de que se alguns de seus escritores nunca entenderiam tais mudanças, outros já o teriam feito há muito. O comentário de Dionísio é fundamental:

Adeus para sempre aos restos de naturalismo que resistiam, resistiram à nossa recusa dele. Adeus a todo o sentimentalismo, mesmo que de intenção revolucionária. A luta de classes era bem mais complexa do que um simples sistema de oposições – preto e branco, mau e bom – poderia alguma vez exprimir. E o neo-realismo, ou se integrava de facto na dialéctica da realidade, reduzindo a fábula da “forma” e do “conteúdo” ao equívoco que era e conquistando a liberdade e o risco da experiência renovadora das “formas”, sem a qual nunca houve, nem haverá qualquer renovação, da literatura ou seja do que for, ou morria. Assim mesmo, morria. Mastigando uma receita em que começava a transformar-se (ver os catecismos da época) e que nunca tinha querido ser. O que os “escritores das letras gordas” (se os havia! a receita fazia-os nascer, multiplicar-se) nunca haviam de entender. O que os outros – e só esses naturalmente contavam – já tinham entendido há muito. Ou não muito mais tarde, neste ou naquele caso, entenderiam.

Ora foi nesta fase de viragem que Cardoso Pires surgiu na vida literária portuguesa. O cabo estava dobrado e a viagem, sem mudar de rumo, experimentava já novas artes de navegar. E esta viagem era a sua viagem.⁶⁷

A mudança a que se refere Dionísio, que tem a ver com um mergulho mais profundo na dialéctica da realidade e na experiência de formas novas, assegura a continuidade do neo-realismo, que experimentava “novas artes de navegar”, e não o seu ocaso diante dos apelos existencialistas do pós-guerra. Já Ana Paula Ferreira apontara também para uma continuidade do apelo ideológico numa atmosfera marcada pelos novos sistemas de pensamento: a psicanálise e o existencialismo. Diz ela:

A assimilação à ‘visão de mundo’ marxista de sistemas de pensamento aparentemente exclusivos entre si, como o são a psicanálise e o existencialismo,

⁶⁶ DIONÍSIO, M. in PIRES, 1998, p. 19, o grifo é do original. O prefácio é de 1980.

⁶⁷ Idem, pp. 20,1. grifos nossos.

resulta numa deslocação da mensagem ideológica na literatura neo-realista a partir de meados dos anos 50. O abandono do dogmatismo de aberta tendência panfletária não deve, contudo, ser interpretado como uma hipotética ‘morte da ideologia’ e sua substituição por exclusivas preocupações de ordem metafísica ou ontológica. (...)

A inquestionável diferença evidenciada pelo confronto de obras típicas dos anos 30 e 40 e suas manifestações posteriores é explicável, pois, em termos não de um corte radical com o passado da literatura como missão, não de qualquer mera substituição, mas de uma crescente interiorização textual da mensagem ideológica na obra artística. Enquanto num produto da ‘literatura comprometida’ típica se efetua uma integração superficial e, por isso, defeituosa, da chamada ‘tese’, na época do pós-guerra essa integração conflui no centro gerador básico da obra, o próprio estatuto subjectivo do personagem.⁶⁸

Em nota, Ana Paula Ferreira faz menção, com certas reservas, ao ponto de vista de Mário Sacramento, que teria mesmo assim defendido a persistência ideológica num chamado segundo Neo-Realismo, e também à opinião de Carlos Reis, em *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo*, que afirmara a “transformação qualitativa do discurso ideológico”. A sua leitura é a de que o romance neo-realista, ao penetrar de forma mais sistemática no drama psíquico, postula de outro modo a questão da liberdade humana, trazendo para o homem, na esteira sartriana, a responsabilidade por seus atos, a idéia de que o destino está nas suas próprias mãos. Ao invés de atribuir as causas de seus atos a forças exteriores a si próprio, o homem deve conseguir perceber a dimensão de responsabilidade coletiva dos seus próprios atos. Assim, segundo Ferreira, os conflitos do “eu” tornam-se veículo primordial da mensagem humanista.

O que acontece, segundo a autora, é que essa nova prática neo-realista faz com que se defina para muitos a morte do movimento, apesar de os intelectuais filiados ao movimento continuarem a insistir em afirmar a sua vitalidade, como é o caso Mário Dionísio, com uma série de artigos publicados na revista *Vértice* e com a obra *A Paleta e o Mundo* (1956). Esta obra e o inquérito conduzido pelo *Comércio do Povo* subordinado ao tema “A ficção portuguesa em prosa” (também de 1956) colocam a produção neo-realista “para além de qualquer baliza geracional espacial e cronologicamente delimitada”⁶⁹. O Neo-realismo assumiria, assim, “uma base mínima imutável desde a qual e sobre a qual se torna possível elaborar variantes infinitas de acordo com as solicitações de determinada época histórica”⁷⁰. Como aponta Ferreira, é

⁶⁸ FERREIRA, 1992, p. 180.

⁶⁹ Idem, p. 241.

⁷⁰ Idem, p. 241.

sintomático que em 1958 se publiquem três romances decisivos⁷¹: *A Barca dos Sete Lemes*, de Alves Redol, *O Anjo Acorado*, de José Cardoso Pires e *Aparição*⁷², de Vergílio Ferreira, como a manifestar que o “o romance social típico dos anos 40 se constitui como necessário ponto de referência da futura produção do gênero em Portugal”⁷³.

Novos rumos dentro de uma arte que assume a missão social do artista foram portanto tomados a partir do advento do existencialismo sartriano, e não seria inoportuno lembrar que o próprio Sartre apontaria para o fato de que o *existencialismo é um humanismo*, título de uma importante conferência em que ele se defende de uma certa vertente marxista que acusava os existencialistas de substituírem a solidariedade pela subjetividade. Sartre retruca dizendo que os existencialistas partem de um entendimento de que “toda a verdade e toda a acção implicam um meio e uma subjectividade humana”⁷⁴. Partindo de uma concepção de que a existência do homem precede a essência, os existencialistas entendem que o homem é aquilo que ele faz, e que para tal é necessário que ele tome posse de sua subjetividade de modo a assumir com isso a consciência de sua responsabilidade; mais que isso, ele não se torna responsável apenas pela sua mera individualidade, ele se torna responsável por todos os homens: “ao escolher-se a si próprio, ele escolhe todos os homens”⁷⁵. Não há um sequer dos nossos atos, segundo Sartre, “que ao criar o homem que desejamos ser, não crie ao mesmo tempo uma imagem do homem como julgamos que deve ser”⁷⁶. Assim, a concepção existencialista coloca sobre o homem o peso da responsabilidade pelos seus atos, o que poderia gerar necessariamente a angústia do compromisso, pois, num universo de possibilidades, a opção por uma delas implica a responsabilidade frente aos outros homens que ela envolve, mas “não se trata de uma angústia que levaria ao quietismo, à inacção”⁷⁷. Esta angústia é condição mesmo da ação, não é “uma cortina que nos separe da ação, mas faz parte da própria ação”⁷⁸. Se a existência precede a

⁷¹ Parece importante destacar que outra importante obra em que se manifestam os valores do Neo-Realismo aparece neste mesmo ano de 1958: *Seara de Vento*, de Manuel da Fonseca. Como se os autores respondessem com a prática a “provocação” de Saraiva e as tentativas de análise de um futuro para o movimento, várias obras de peso são publicadas então.

⁷² A autora aponta este romance de Vergílio Ferreira como tendo sido publicado em 1958, mas verificamos que a primeira edição data de 1959.

⁷³ Idem, *ibidem*.

⁷⁴ SARTRE, 1978, p. 209. Tradução de Vergílio Ferreira publicada pelo Editorial Presença.

⁷⁵ Idem, p. 219.

⁷⁶ Idem, *ibidem*.

⁷⁷ Idem, p. 224.

⁷⁸ Idem, p. 225.

essência do homem, não há determinismo, e se, por outro lado, como acreditam os existencialistas ateus, Deus não existe, não há valores ou imposições que legitimem o comportamento. Retomemos, nas próprias palavras de seu criador, a concepção sartriana de humanismo existencialista:

Mas há um outro sentido de humanismo, que significa no fundo isto: o homem está constantemente fora de si mesmo, é projectando-se e perdendo-se fora de si que ele faz existir o homem e, por outro lado, é perseguindo fins transcendentais que ele pode existir; sendo o homem esta superação e não se apoderando dos objectos senão em referência a esta superação, ele vive no coração, no centro desta superação. Não há outro universo senão o universo humano, o universo da subjectividade humana. É a esta ligação da transcendência, como estimulante do homem – não no sentido de que Deus é transcendente, mas no sentido de superação – e da subjectividade, no sentido de que o homem não está fechado em si mesmo mas presente sempre num universo humano, é a isso que chamamos humanismo existencialista.⁷⁹

Ora, esta concepção é uma crença fundamental que coloca o homem como agente modificador de sua própria realidade, e, portanto, diante de um projeto que não estaria distante da crença assumida pelo Neo-Realismo no que tange ao papel do homem como agente transformador do mundo e da sociedade. Embora a concepção neo-realista, de base marxista, apontasse o drama do homem alienado pelas forças dominantes da sociedade (que atuam ideologicamente no sentido de tornar patente a ilusão de que o universo social não pode ser modificado, fazendo crer ao homem que sua ação é sempre insuficiente para a mudança do status quo), a crença na necessidade de desalienação do homem para a sua intervenção nessa estrutura social estava na base de ambas as propostas.

Lembro o fundamento essencial de contestação expresso pela célebre frase enunciada por Marx na décima-primeira tese sobre Feuerbach: “Os filósofos têm-se limitado a *interpretar* o mundo; trata-se, no entanto, de *transformá-lo*.”⁸⁰ Longe de absorver uma perspectiva determinista, a frase de Marx põe em relevo a ação, institui o papel do humano como possibilidade de transformação. Assim, orientados por concepções que seguem vias diversas, marxismo e existencialismo parecem ambos crer no papel do homem como responsável pela realidade e por sua modificação. Não seria de estranhar, pois, que alguns escritores nos anos 50 atualizassem a proposta neo-realista fazendo-a dialogar com as novas concepções existencialistas em voga na época, conforme apontamos na leitura feita por Ana Paula Ferreira.

⁷⁹ Idem, pp 268,9.

⁸⁰ MARX & ENGELS, 2006, p. 113.

Cumpra fazer aqui algumas referências quanto à opção que pretendo tomar de um marxismo não determinista. Não são raros os estudos que entendem o marxismo como uma vertente que aponta para a evolução da sociedade independentemente das iniciativas do homem, como se o movimento da história já estivesse por si previamente traçado. Como mostrou Leandro Konder, a primeira geração de teóricos socialistas posterior à geração de Marx e Engels desvirtuou de certo modo a dialética marxista, e tendeu a confundí-la com o evolucionismo. A posição do social-democrata Karl Kautsky, mais discípulo de Darwin do que de Marx, e a do próprio genro de Marx, Paul Lafargue, que publicou um livro intitulado *O Determinismo Econômico de Karl Marx*, contribuíram para o fortalecimento de uma versão antidialética da concepção materialista da história⁸¹. Segundo Konder, o principal representante dessa tendência antidialética foi Stálin, que contribuiu – tragicamente aliás – para a deformação do marxismo, invalidando a subjetividade na história, considerando como arbitrário ou anticientífico tudo que não fosse objetivo. Como explica Konder:

Nas duas primeiras décadas do Século XX, difundiu-se entre os socialistas a idéia – falsa – de que, segundo Marx, os “fatores econômicos” provocavam, de maneira mais ou menos automática, a evolução da sociedade (sem que os homens – sujeitos ao efetivo movimento da história – tivessem um espaço significativo para tomarem suas iniciativas). Essa concepção facilitava a infiltração de tendências políticas *oportunistas* no movimento socialista: quem não enxerga nada que dependa da sua ação tende facilmente a instalar-se na passividade (tende a contemplar a história, em vez de fazê-la).⁸²

Houve revolucionários, como Rosa Luxemburg e Lênin, que procuraram revalorizar a dialética reagindo contra a deformação da concepção marxista, o que ajudou, ainda segundo Konder, os militantes socialistas a compreenderem que “a concepção marxista (dialética) da história não assegurava nenhum resultado preestabelecido”⁸³. Como o crítico aponta, o materialismo histórico de Marx e Engels é constatativo e não normativo; reconhece que condições de desenvolvimento insuficiente

⁸¹ Com efeito, ensina-nos Leandro Konder no livro *A questão da ideologia* (2002):

“O historiador Georges Haupt averiguou como foi se constituindo o *marxismo* a partir dos anos 80 do século XIX e concluiu: “A paternidade das noções de *marxista* e *marxismo*, no sentido que elas assumiram no nosso vocabulário, cabe a Kautsky” (Haupt, 1980, p. 95). E com o impulso kautskiano inicial, o *marxismo* logo se submeteu a uma interpretação inequivocamente evolucionista.

Além do *evolucionismo*, os socialistas da passagem do século XIX para o XX manifestaram, igualmente, uma forte tendência no sentido de interpretar a concepção da história elaborada por Marx – o *materialismo histórico* – como um *determinismo econômico*. (...)

Tanto no caso do *evolucionismo* como no caso do *determinismo econômico*, a questão da ideologia, tal como Marx a tinha abordado, era esvaziada em sua significação.” (2002, pp. 54,5)

⁸² KONDER, 2003, pp. 64,6.

⁸³ Idem, p. 66.

das forças produtivas humanas e de divisão em classes permitem que a economia tenha apresentado estreitas opções aos homens da história. Mas

isso não significa que a economia seja o sujeito da história, que a economia vai dominar eternamente os movimentos do sujeito humano. Ao contrário: a dialética aponta na direção de uma libertação mais efetiva do ser humano em relação ao cerceamento de condições econômicas ainda desumanas⁸⁴.

O Neo-Realismo, enquanto conjunto de obras literárias que manifestaram em comum uma preocupação com o social e com o político, orientou-se por idéias marxistas. Com efeito, como mostrou Alexandre Pinheiro Torres, a base do Novo Humanismo (o nome a que se atribuem os teóricos do Neo-Realismo⁸⁵) era justamente o materialismo histórico. Mas, apesar de uma certa realidade humana mergulhada em profundos atavismos sociais demonstrada em vários dos textos neo-realistas, essas forças evidentes não excluía a responsabilidade do homem no processo de transformação da realidade. Os textos caminhavam no sentido de apontar – com mais ou menos eficácia, sobre a qual não vem ao caso discutir – uma desalienação do sujeito, a fim de que o resultado desse processo promovesse a mudança necessária nos mecanismos sociais. Nada indicava que o resultado de uma luta de classes levasse fatalmente a uma modificação social. Alexandre Pinheiro Torres comenta:

O Neo-Realismo pressupõe um conhecimento dialético da realidade exterior, ou seja, dos factores de uma *mudança real* de carácter qualitativo, a qual só se consegue pela união de esforços, ou melhor pelo somatório dos impulsos individuais canalizados em unísono para que essa mudança em bloco seja conseguida. Se o Homem é, pois, *determinante*, não há lugar no Neo-Realismo para o tipo de fatalismo que é, em larga extensão, característica inalienável da visão naturalista. Embora no Neo-Realismo o Homem se defina como condicionado por um complexo de factores socioeconômicos e se integre num processo deste tipo, ele pode transformar esse condicionamento pela *acção* (certamente revolucionária).⁸⁶

Walter Benjamin, nas famosas *Teses sobre o conceito de História*, assume posição contrária não ao marxismo mas à deformação social-democrata do marxismo, que difundira um marxismo vulgar e uma idéia de progresso como processo sem limites

⁸⁴ KONDER, 2003, pp. 69, 70.

⁸⁵ “*Novo Humanismo* foi, como muitos outros, uma máscara eufemística para ludibriar a Censura ditatorial pois a palavra “socialismo” não podia ser impressa, e muito menos “marxismo” ou (tabu máximo!) Karl Marx, que passou a ser referido por Carlos, ou Carlos Marques, ou “o autor dos Manuscritos de 1844” e o mais que pudesse despistar o analfabeto Santo Ofício.” – TORRES, 1976/1977, pp. 14,5. Ou ainda: “o Neo-Realismo nada mais era do que a expressão artístico-literária do Novo Humanismo.” – Idem, p. 15.

⁸⁶ TORRES, 1976/1977, p. 31.

e essencialmente automático⁸⁷. Ao contrário, Benjamin já previa que no conceito de trabalho como redenção, dirigido apenas para o progresso na dominação da natureza, constituía paradoxalmente uma idéia em que já estavam presentes traços que mais tarde aflorariam no fascismo. Ele preferia unir o método materialista histórico com a base filosófica da teologia judaico-cristã - a idéia de redenção -, que se funda menos no exemplo do futuro a salvar, mas sobretudo num passado a redimir, com as gerações de derrotados a serem vingados. Contrário à visão social-democrata, Benjamin propõe ainda a crítica da idéia de progresso como uma marcha no interior de um tempo vazio, entendendo que o presente influencia na recuperação do passado, sempre possível como um “tempo saturado de agoras”⁸⁸.

Benjamin é, decididamente, um pensador da *ruptura*, hostil a qualquer determinismo, a qualquer evolucionismo. Para ele, as noções de *progresso* e *desenvolvimento* são ideológicas. A história se baseia num tempo incompleto, inacabado, que em si mesmo é uma exigência de mudança.⁸⁹

Como veremos, os romances que serão analisados nesta tese estão, em certos aspectos, mais próximos de uma visão benjaminiana do marxismo, recuperando o pensamento dialético e entendendo que a História se constitui como um amontoado de ruínas, não como uma marcha linear, ruínas em que são, contudo, possíveis movimentos dialéticos que a impulsionam, fazendo “saltar pelos ares o *continuum* da história”⁹⁰.

Se as obras neo-realistas cronologicamente associadas aos anos mais férteis desse “movimento” assumiram por vezes uma visão da História como um *continuum*, uma marcha crente num progresso, o que já não acontece nos romances mais próximos da nossa contemporaneidade que serão aqui eleitos, isso não chega a desmerecer ou a anular a hipótese de que uma parte significativa dessa literatura contemporânea portuguesa permanece orientada pelo paradigma intervencionista neo-realista, pois não se anula nela a utopia transformada em eutopia, que seria aqui o equivalente à construção de uma sociedade mais justa ou de uma transformação do todo social. Em outras palavras, a base ética, a perspectiva de interferência na realidade, o compromisso e o desejo revolucionário ali se mantêm.

⁸⁷ Conferir as teses 12 e 13. BENJAMIN, 1994, pp. 228, 9. O conceito combatido por Benjamin não era o do marxismo em si, mas o marxismo deformado pela visão social-democrata: “Segundo os social-democratas, o progresso era em primeiro lugar, um progresso da humanidade em si, e não das suas capacidades e conhecimentos. Em segundo lugar, era um processo sem limites, idéia correspondente à da perfectibilidade infinita do gênero humano. Em terceiro lugar, era um processo essencialmente automático, percorrendo, irresistível, uma trajetória em flecha ou em espiral.” (*Op. Cit.*, p. 229)

⁸⁸ *Op. Cit.*, p. 229.

⁸⁹ KONDER, 2002, p. 98.

⁹⁰ BENJAMIN, 1994, p. 231.

Esse projeto alargado do conceito de Neo-Realismo, que acredito permanecer especialmente vivo na literatura portuguesa, pressupõe, como diria Ernst Bloch, que o marxismo “não é uma compreensão contemplativa, mas uma instrução para agir.”⁹¹ Por isso ousou ir além da análise empreendida por Ferreira para os anos mais recentes do século XX e até dos primeiros anos do século XXI, ao acreditar que o paradigma da literatura interveniente neo-realista permanece vivo em romances formalmente inovadores como são os textos de *Balada da Praia dos Cães*, *Levantado do Chão*, e *Sem Nome*.

2.2 Uma utopia para a contemporaneidade

Um dos esteios dessa análise é a leitura desenvolvida por Ana Paula Ferreira, em *Alves Redol e o Neo-Realismo Português*, que já tem sido apontada aqui. A estudiosa leu o Neo-Realismo a partir da sua convergência com o passado ao qual ele se filia, propondo uma leitura do movimento em termos da dialética entre tradição e renovação que caracteriza o seu discurso literário. Longe de dizer, como alguns críticos, que o Neo-Realismo apenas oscilava entre a exatidão analítica do velho Realismo e a explosividade sentimental do Romantismo, Ferreira procurou mostrar que este discurso recebera como legado a literatura oitocentista, assimilando-a, questionando-a e remotivando-a, numa relação dialógica e intertextual, daí seu caráter intrínseco de síntese e transformação. A partir de tal caráter, seria possível entender a curiosa permanência de um paradigma neo-realista no romance posterior à década de cinquenta, como um movimento que se desdobra e se abre a inovações filosóficas e formais. A análise atenta de romances posteriores à convencional data de término do movimento levaria a supor que “longe de uma crise inabalável na década de cinquenta, o romance neo-realista alcança então uma espécie de chave fundamental para a realização estética do apelo histórico materialista”.⁹²

Ao dedicar-se ao estudo dos romances de Alves Redol, lendo o Neo-Realismo como síntese e transformação da arte intervencionista romântica e da arte social realista, Ana Paula Ferreira acaba por concluir que o neo-realismo se institui como *tradição*, uma “espécie de texto palimpséstico pronto a ser actualizado e activado por futuras

⁹¹ BLOCH, 2006, p. 456.

⁹² FERREIRA, *Op. cit.* pp. 17,18.

narrativas dirigidas à postulação de um mundo-por- vir”⁹³. A crítica supõe inclusive que “o *corpus* textual neo-realista constitui o novo paradigma da literatura intervencionista, assumido e remotivado intertextualmente”⁹⁴ por literaturas mais recentes, como a de autonomia africana e a do feminismo.

Apoio-me nessa leitura de Ana Paula Ferreira para intuir que o Neo-Realismo se tornou o “ponto de referência necessário”⁹⁵ das letras portuguesas, instituindo-se como *tradição*, justamente porque foi capaz de vencer as mudanças do tempo através da metamorfose do seu próprio corpo. Sua espinha dorsal, isto é, a sua veia ética⁹⁶, o investimento na consciência e no conhecimento da realidade pelo homem, num processo de formação ou de desalienação que crê na transformação do mundo é mantida em textos contemporâneos que ousaram retomá-lo como modelo palimpsêstico para remotivá-lo. É, pois, aceitando essa continuidade na metamorfose que nos propomos aqui a ler a título de ilustração os romances *O Delfim*, de José Cardoso Pires, primeiramente e de forma mais abrangente, tomando-o como um paradigma de leitura, e, a seguir, os romances *Balada da Praia dos Cães*, também de José Cardoso Pires, *Levantado do Chão*, de José Saramago, e *Sem Nome*, de Helder Macedo, numa ótica que está longe de descartar o compromisso neo-realista da literatura com o seu tempo.

⁹³ Idem, p. 286.

⁹⁴ Idem, p. 287.

⁹⁵ Idem, p. 290.

⁹⁶ Lembro aqui o estudo de José Carlos Barcellos, que apontou para o fato de que a caracterização do Neo-Realismo não pode vir a partir de um estilo, já que os autores assumiram diferentes diretrizes estéticas (como lembrou Nelly Novaes Coelho, citada pelo crítico), mas sim a partir de “uma determinada consciência da realidade e de uma tomada de posição frente a ela” (BARCELLOS, 1997, p. 128). Também Alexandre Pinheiro Torres mostrou que “o Neo-Realismo não resiste a ser classificado como *escola* literária, porque não o é. Constitui-se como método de abordagem para a verdadeira inteligência do real, não pressupondo um *determinado* modo de escrita, nem pressupondo, como tanto se tem denegrido, um enfeudamento obrigatório a determinados temas, em especial temas da ‘miséria’” (TORRES, 1976/1977, p. 35). O que caracteriza o Neo-Realismo, segundo Alexandre Pinheiro Torres, não é “*um* tema específico, mas a forma como é tratado” (Idem, p. 37), e esta forma parece ser a que permite uma leitura dialética da realidade. Essa informação, sustentada pelos dois críticos, contribui de forma importante para nossa leitura de uma permanência da ruína neo-realista em textos contemporâneos. Se o que há de comum entre as obras consideradas neo-realistas é, não o estilo, mas a consciência da realidade e a tomada de posição perante ela, as obras mais recentes analisadas aqui, por também manterem tal veia, através de uma leitura dialética da realidade, podem ser consideradas como aquilo que chamamos de *excursão neo-realista*, mesmo estando formalmente distantes do mais ou menos tradicional romance neo-realista. Além disso, podemos lembrar também que o professor Ronaldo Lima Lins apontou que a literatura do período posterior à destruição do sistema soviético guarda como forma contribuições do modernismo (2006, p. 217), e que não seria tanto na forma que conseguiríamos localizar os elementos de uma ruptura profunda do pós-modernismo com o modernismo. Tal ruptura estaria mais na concepção de desventura, indiferença, conformismo e descrença pós-moderna. Dessa forma, o texto contemporâneo português desses autores assumiria uma *excursão* da forma neo-realista, que foi mais tradicional que a de romances da modernidade francesa e inglesa, mas uma manutenção de uma perspectiva ética moderna, em detrimento da atmosfera da indiferença pós-moderna.

Ao analisar os últimos romances de Redol, Ana Paula Ferreira explicita mais propriamente a existência de um romance neo-realista na encruzilhada de uma tradição e a sua manutenção enquanto intertexto⁹⁷. Entendendo então que o Neo-Realismo se instituiu como um novo paradigma da literatura intervencionista contemporânea, desejo ler o romance *O Delfim*, de Cardoso Pires, que também se encontraria na encruzilhada de uma tradição e elegeria a intervenção formal como lugar de excelência para a experimentação de um apelo revolucionário social. Alarga-se ainda a análise empreendida por Ferreira para os anos mais recentes do século XX e até dos primeiros anos do século XXI, como se o paradigma da literatura interveniente neo-realista permanecesse como pilar de uma nova manifestação literária. Dialogando com as inovações e reformulações formais da literatura contemporânea, os textos *Balada da Praia dos Cães*, *Levantado do Chão*, e *Sem Nome*, assumem formas novas erguidas sobre e a partir dos antigos pilares do Neo-Realismo.

Outro esteio teórico da leitura que proponho aqui é a noção de tempo discutida por Octavio Paz, em *Os Filhos do Barro*. Nesse texto datado de 1984, ele apresenta a noção de tempo para os modernos, para quem a concepção da história é ainda um processo progressivo, uma marcha sem fim para o futuro, opondo, a esta, a noção de

⁹⁷ O modelo neo-realista nos anos 50 teria se visto obrigado a rearticular em novos termos as suas preocupações sociais e ideológicas e a experimentar com a forma, isto é, redefinir a estética neo-realista como evidente preocupação com a palavra. O inquérito experimentado no *Comércio do Povo*, a que fizemos referência, põe ainda mais o Neo-Realismo na continuidade da tradição literária nacional, comprovando o legado oitocentista presente nele, e, longe de constatar que o Neo-Realismo enfrentava uma crise, escritores como Fernando Namora, Joaquim Paço D'Árcos, José Cardoso Pires, Júlio Graça e Sousa Costa, que participaram dos depoimentos, o consideravam como o resultado de um amadurecimento ou um desenvolvimento. Ana Paula Ferreira aponta, então, para a ação de um subtexto referente à visão marxista do movimento histórico no romance *Barranco de Cegos*, ao mesmo tempo que este promove uma síntese de intertextos díspares reunidos, textos capitais da evolução da literatura nacional, como as *Crônicas* de Fernão Lopes, a épica camoniana, o romantismo de Garrett e Camilo e o realismo de Eça de Queirós, especialmente o de *A ilustre casa de Ramires*. No caso de o *Muro Branco* (1966), último romance redoliano, que já dialoga criticamente com o experimentalismo dos anos 60, em especial o *nouveau roman*, este romance apareceria, segundo Ferreira, como uma “subversão do experimentalismo antinarrativo e, por implicação, anti-histórico, advogado pelo “novo romance”(FERREIRA, 1992, p. 244), demonstrando bem “as consequências práticas de uma definição do neo-realismo como aproximação literária do real permanentemente válida” (Idem). Seria, assim, “a primeira manifestação da sua possibilidade enquanto subtexto de um futuro romance português virado para a interpretação e a transformação da realidade social” (Idem). Estando numa verdadeira encruzilhada entre a herança do passado e a contingência do presente, *Muro Branco* elaboraria um “balanço crítico decisivo da literatura como missão” (Idem). Nesse romance, Redol assumiria não mais a herança oitocentista como intertexto, mas o próprio neo-realismo como “uma espécie de ‘texto palimpséstico’ susceptível de contínua reelaboração formal” (p. 258). Ao incluir em sua forma um evidente diálogo com o experimentalismo técnico dos anos 60, em oposição a um certo tradicionalismo do romance anterior, esta obra postularia, então, a “plena vitalidade histórica de uma perspectiva estética cristalizada mais de vinte anos atrás” (Idem).

tempo cíclico dos povos primitivos e de presente eterno⁹⁸ perspectivada pelo cristianismo. No capítulo final, Octavio Paz apresenta ainda os traços do que chamou de “ocaso da vanguarda”, mostrando que também o conceito de tempo da modernidade estava em declínio, dando lugar a uma nova visão da sociedade, para quem “o futuro já não é o depositário da perfeição, mas sim do horror”⁹⁹, e que postula, por isso mesmo, uma nova ética em que “seus valores são os do presente”¹⁰⁰. Seria essa a sua leitura da pós-modernidade?

O que percebemos com Paz, que mantém presentes suas alianças com o projeto socialista, é o fato de que cabe ainda um ponto de balanço para a contemporaneidade, porque “não se trata de renunciar ao socialismo como *livre eleição* ética e política, mas à idéia do socialismo como um *produto necessário* do processo histórico.”¹⁰¹ Ao entenderem também que “a história não é una: é plural”, a idéia de processo linear progressivo que incluía o socialismo como produto basicamente solicitado pelo capitalismo (*produto necessário*), demonstra-se, deveras, uma análise equivocada. No entanto, a “*livre eleição* ética e política” de crença e investimento numa sociedade mais igualitária poderá ser mantida. Com a relativização das certezas e da unicidade do discurso histórico, a idéia de futuro também vacila: “a pluralidade de passados torna plausível a pluralidade de futuros”¹⁰². Contudo, longe de esse relativismo se transformar em ausência de crença na mudança, visão negativista ou conformista, ou uma visão de desvalorização do futuro, os romances em análise, ao entenderem plenamente essa relatividade, fazem dela um instrumento para a multiplicação das leituras do real e, conseqüentemente, ampliação das possibilidades para o futuro, ou, “futuros” possíveis.

Numa vertente diversa mas não oposta, gostaria de lembrar a posição do professor e crítico Terry Eagleton a respeito dos motivos de uma certa aversão da

⁹⁸ Segundo Octavio Paz, “sob a perspectiva do cristianismo medieval, o futuro era mortal: o Juízo Final seria, simultaneamente, o dia de sua abolição e o advento de um presente eterno. A operação crítica da modernidade inverteu os termos: a única eternidade que o homem conheceu foi a do futuro. Para o cristão medieval, a vida terrestre desembocava na eternidade dos justos e dos réprobos; para os modernos, é uma marcha sem fim para o futuro. Lá, não na eternidade ultraterrena, reside a suprema perfeição.” (PAZ, 1984, p. 190)

⁹⁹ PAZ, 1984, p. 191. “Demógrafos, ecologistas, sociólogos, físicos e geneticistas denunciam a marcha para o futuro como uma marcha à perdição. Uns prevêem o esgotamento dos recursos naturais, outros a contaminação do globo terrestre, outros ainda uma devastação atômica. As obras do progresso se chamam fome, envenenamento, volatização. Não importa saber se estas profecias são ou não exageradas: ressaltos que são expressões da dúvida geral sobre o progresso.” (PAZ, 1984, p. 191)

¹⁰⁰ Idem, p. 197.

¹⁰¹ Idem, p. 193.

¹⁰² Idem, p. 193.

contemporaneidade pela idéia de progresso. A leitura de Eagleton parece-me um balanço bem lúcido ao apontar que a noção de progresso, ou de esperança na mudança, não implica necessariamente a crença numa História como evolução contínua. Diz Terry Eagleton:

Os pós-modernistas rejeitam a idéia de progresso porque estão distraídos pelas “grandes narrativas”. Supõem que uma crença no progresso tem necessariamente que implicar que a História como um todo foi a constante evolução desde o começo, visão que, naturalmente, descartam como um equívoco. Se fossem menos apegados a grandes narrativas, poderiam seguir as próprias luzes, assumir uma atitude mais pragmática em relação ao progresso e chegar à correta, porém tediosa, conclusão de que a história humana tem melhorado em alguns aspectos, enquanto deteriora em outros. O marxismo tenta fazer soar menos banal esse clichê esfarrapado, observando com mais imaginação, que o progresso e a deterioração são aspectos estreitamente ligados de uma mesma narrativa. As condições que favorecem a emancipação também favorecem a dominação.

Isso é conhecido como pensamento dialético. (...) A fome é chocante, em parte, por ser desnecessária. A mudança social é necessária por causa do lamentável estado do planeta, mas também possível devido aos avanços materiais. Os pós-modernistas, entretanto, que se orgulham de seu pluralismo, preferem considerar a questão do progresso mais unilateralmente.¹⁰³

Para além de reiterar o argumento de que uma parte significativa dos romances contemporâneos portugueses parte de uma *memória* neo-realista, lida com essa tradição como um palimpsesto, e de lembrar que a própria noção de história como progresso contínuo pré-determinado é também relativa no marxismo verdadeiro, gostaria de apontar brevemente para alguns estudos que discutem uma sobrevivência do marxismo na contemporaneidade e relativizando inclusive o próprio pós-modernismo.

Fredric Jameson, por exemplo, apontou no ensaio *O Marxismo realmente existente*, reunido no volume *Espaço e Imagem*, para a necessidade dialética do marxismo na contemporaneidade. Se o marxismo, como ciência, pensou adequadamente o capitalismo, diante da sobrevivência do capitalismo hoje, há conseqüentemente a necessária manutenção da leitura marxista:

Assim, a ambivalência fundamental do capital claramente não foi modificava por sua transformação nesse terceiro estágio ou estágio pós-moderno; e me parece que somente a dialética marxista continua capaz de pensar o sistema adequadamente, sem supersimplificações ideológicas.

Mas isso será surpreendente somente para aqueles que pensaram que o marxismo tinha “morrido”, ou imaginaram que ele simplesmente “sobrevivia” em forma residual, como se privado do contexto e do ecossistema em que ele havia florescido, não importa quão minimamente. Entretanto, parece paradoxal celebrar a morte do marxismo com o mesmo fôlego com que se celebra o triunfo final do capitalismo. Pois o marxismo é a própria ciência do capitalismo.

¹⁰³ EAGLETON, 2005, pp. 243,4.

Sua vocação epistemológica reside em sua inigualável capacidade de descrever a originalidade histórica do capitalismo (...). É por isso que, quaisquer que sejam suas outras vicissitudes, um capitalismo pós-moderno sempre chamará a existir, contra si mesmo, um marxismo pós-moderno.¹⁰⁴

Também Terry Eagleton concorda com a idéia de uma sobrevivência da leitura marxista, visto que, apesar de o capitalismo ter-se reorganizado em novas bases, parece claro que a sua futura existência está garantida. “Não porque o sistema havia alterado suas posições, mas porque era mais intensamente ainda o que havia sido antes”¹⁰⁵, os problemas essenciais questionados pelo marxismo em relação ao capitalismo permanecem hoje, como a desigualdade entre ricos e pobres. O tom irônico e sarcástico com que analisa os fatores de descrença no marxismo gerados pelas análises da teoria cultural contribui para entendermos sua posição de apoio a uma possível leitura marxista da realidade ainda nos tempos atuais:

O que levou a que muitos desistissem de uma mudança radical foi o fato de parecer difícil demais derrotar o sistema, e não que esse houvesse mudado suas posições.

A persistente relevância do marxismo era mais evidente numa escala global. Não era tão óbvia para aqueles críticos eurocêntricos da teoria, que só podiam ver que as minas de Yorkshire estavam fechando e que a classe trabalhadora ocidental estava encolhendo. Numa escala planetária, as desigualdades entre ricos e pobres haviam continuado a crescer conforme o *Manifesto Comunista* havia antecipado. Como ele também previu, existe uma crescente insatisfação militante da parte dos pobres do mundo. (...)

O extremo da pobreza, ou perda do ser, é ficar reduzido a nada além de si mesmo. É trabalhar diretamente com seu corpo como fazem os outros animais. E como essa ainda é a condição de milhões de homens e mulheres do planeta, é estranho que nos digam que o proletariado desapareceu.¹⁰⁶

Também o historiador Eric Hobsbawm, pensando – nessa mesma linha – sobre o futuro do socialismo na contemporaneidade, salienta que ele continua tão necessário quanto antes, já que os problemas criados pelo capitalismo, como a desigualdade e a desumanidade, continuam presentes:

O futuro do socialismo assenta-se no fato de que continua tão necessário quanto antes, embora os argumentos a seu favor já não sejam os mesmos em muitos aspectos. A sua defesa assenta-se no fato de que o capitalismo ainda cria contradições e problemas que não consegue resolver e que gera tanto a desigualdade (que pode ser atenuada através de reformas moderadas) como a desumanidade (que não pode ser atenuada).¹⁰⁷

¹⁰⁴ JAMESON, 2006, p. 105.

¹⁰⁵ EAGLETON, 2005, p. 70. Adaptado. O texto de Eagleton diz: “O marxismo não era supérfluo porque o sistema havia alterado suas posições; havia perdido prestígio porque o sistema era, mais intensamente ainda, o que havia sido antes.”

¹⁰⁶ EAGLETON, 2005, pp. 70,1.

¹⁰⁷ HOBBSAWM, in BLACKBURN (org.), 2005, p. 268.

Na conclusão, afirma que os problemas do globo exigirão, mais cedo ou mais tarde, “uma ação sistemática e planejada nacional e internacionalmente e uma investida contra as fortalezas centrais da economia de mercado de consumo”¹⁰⁸. Esses problemas, afirma,

exigirão não apenas uma sociedade melhor que a do passado, mas, como sempre sustentaram os socialistas, um tipo diferente de sociedade. Uma sociedade que não é apenas capaz de salvar a humanidade de um sistema produtivo que escapou ao controle, mas uma sociedade em que as pessoas possam viver vidas dignas de seres humanos: não apenas no conforto, mas juntos e com dignidade. É por esse motivo que o socialismo ainda tem um programa 150 anos após o manifesto de Marx e Engels. É por esse motivo que ainda está no programa.¹⁰⁹

O estudioso de ciência política Norberto Bobbio, num pequeno mas consistente artigo que assume a catástrofe do comunismo histórico e da revolução inspirada pela ideologia comunista, *O Reverso da Utopia*, aponta, ao mesmo tempo, para a permanência dos problemas para os quais a utopia comunista chamara atenção, concluindo com uma pergunta retórica que significa que a necessidade de se continuar a pensar criticamente o social permanece: “Agora que já não temos bárbaros, que será de nós sem bárbaros?”¹¹⁰, modo irônico de postular a permanência do debate político depois do fim da URSS e da queda do muro de Berlim.

Mais utópico provavelmente, Terry Eagleton, ao concluir o volume *Depois da Teoria*, publicado pela primeira vez em 2003, em que analisa as perdas e os ganhos da teoria cultural, aponta audaciosamente para um possível ocaso do pós-modernismo:

Com o deslancar de uma nova narrativa global do capitalismo, junto com a chamada guerra ao terror, pode muito bem ser que o estilo de pensamento conhecido como pós-modernismo esteja agora se aproximando de um fim. Foi, afinal, a teoria que nos assegurava que as grandes narrativas eram coisa do passado. Talvez sejamos capazes de vê-lo, em retrospectiva, como uma das pequenas narrativas que ele próprio tanto apreciava.¹¹¹

As análises dos críticos e historiadores que apontam para uma permanência hoje da leitura marxista e dos problemas gerados pelo capitalismo, bem como para a de relativização do pós-modernismo de Eagleton, contribuíram para fundar as bases desta tese em que pretendo demonstrar que alguns autores da contemporaneidade portuguesa produzem ainda uma arte preocupada com a vivência digna dos seres humanos, uma arte que se sente ainda necessária, que ainda “está no programa”, sem que isso possa significar retrocesso ou qualquer outro tipo de descompasso temporal.

¹⁰⁸ Idem, p. 269.

¹⁰⁹ Idem, 270.

¹¹⁰ BOBBIO, in BLACKBURN (org.), 2005, p. 20.

¹¹¹ EAGLETON, 2005, p. 297.

2.3 O espírito moderno

Segundo Octavio Paz, em *Signos em Rotação*, o traço distintivo da idade moderna consiste no desejo de “fundar o mundo no homem”, e “a pedra, o cimento em que se assenta a fábrica do universo é a consciência.”¹¹². Marx não funda o mundo na consciência, mas faz da história uma longa caminhada a cujo termo o homem alienado será por fim dono de si mesmo, isto é, da sua própria consciência. O texto literário moderno experimenta essa noção de “combate brutal”¹¹³, de fundação do mundo no homem, de melhoria dos homens, de compromisso, e, ao mesmo tempo de utopia:

Marcada pelo encantamento da utopia, a modernidade inaugurou-se enfrentando uma multiplicidade de questões, algo, na História, sem paralelo. Imaginava-se que resolveria problemas e criou problemas. A mente se abriu para um campo no qual a sociedade se recompunha e aceitava a invenção de um mundo novo, melhor e justo.¹¹⁴

Para ele, “toda revolução é, ao mesmo tempo, uma profanação e uma consagração.”¹¹⁵, profanação dos princípios anteriores e consagração dos novos, que “tendem a ocupar o lugar das divindades deslocadas”¹¹⁶. As velhas imagens são então derrubadas em nome da fundação de algo novo, ao mesmo tempo em que o que era considerado profano se consagra. “Toda revolução é a consagração de um sacrilégio, que se converte em um novo princípio sagrado.”¹¹⁷. Mas o que distingue a revolução da idade moderna das revoluções antigas é a sua impossibilidade de consagrar o homem como fundamento da sociedade. Essa impossibilidade vem do instrumento empregado para derrubar os antigos poderes: o espírito cético, a dúvida racional. Baseando-se na razão crítica, o espírito moderno opõe às criações da religião as construções da razão; seus paraísos não estão fora do tempo, na outra vida e sim no próprio tempo, no suceder histórico: são utopias sociais. Enquanto o mito está fora da história, a utopia é uma promessa que tende a realizar-se entre nós, no futuro. Mas as utopias também estão sujeitas a uma crítica racional. Segundo Ernst Bloch, “o marxismo foi o único que promoveu a teoria-práxis de um mundo melhor, não para esquecer o mundo presente, como era comum na maioria das utopias sociais abstratas, mas para transformá-lo em

¹¹² PAZ, 1972, 63.

¹¹³ LINS, 2006, p. 37.

¹¹⁴ LINS, 2006, p. 130.

¹¹⁵ PAZ, 1972, p. 65.

¹¹⁶ Idem, *ibidem*.

¹¹⁷ Idem, *ibidem*.

termos dialético-econômicos.”¹¹⁸ A verdadeira essência do discurso dialético é o “duvidar de tudo”, lema preferido de Marx, difícil de seguir pelos marxistas.

A aposta que esta tese traz é de que os romances aqui eleitos – mas não só – carregam em si, no seu corpo textual, este espírito dialético saudável: o benefício da dúvida, corrompedora, questionadora, subversiva. Suas estruturas caleidoscópicas, relativizantes, irônicas, sempre em falta, sempre desejantes, à espera de um outro que preencherá os seus vazios, subvertem sem negligenciar uma perspectiva de compromisso, um valor ético maior, o engajamento com o social. Dialeticamente, pretendo demonstrar que o que seus autores fazem é partir de uma *ruína* neo-realista, que é marxista, crente no processo de transformação do homem, e dar a ela o verdadeiro ingrediente do lema preferido de Marx – a dúvida – bem como a crença benjaminiana de que a redenção do futuro baseia-se na remissão do passado.

Algumas considerações do professor Ronaldo Lima Lins, no livro *A indiferença pós-moderna*, a respeito da condição de inércia e descrença da pós-modernidade nos permitem, pelo contraste, entender melhor esse espírito moderno:

Um abismo enorme nos separa, já, na época da generosidade inocente dos movimentos de vanguarda. Aboliram-se os manifestos radicais. Não importa que desfrutemos ainda de heranças de suas contribuições. A postura mudou. Quem desferia um golpe contra o *status quo* não agia apenas por irreverência, muito menos por oportunismo, no afã de chocar. Agia por uma convicção que tocava em cordas sensíveis, com vistas a uma sociedade melhor; numa perspectiva, portanto, de solidariedade – e simpatia.¹¹⁹

A simpatia seria a qualidade que nos permite a aproximação e a soma, chegar-se ao outro, com vistas à obtenção da fraternidade. A etimologia da palavra simpatia (“tendência ou inclinação que reúne duas ou mais pessoas” do lat. *sympathia*, derivado do grego *sympáthea*¹²⁰) aponta para a con-vivência da dor, do sofrimento do outro, já que o prefixo grego *syn-*, que expressa a idéia de simultaneidade e se traduz por ‘com, juntamente’¹²¹, está associado com *-pathos* (sofrimento, dor). “Sem simpatia, a realidade nos coloca indiferentes e frios.”¹²² A seguir, Lins cita o comentário do escritor J. M. Coetzee, que interessadamente aponta para o fato de que hoje, a cada dia, ocorre um novo Holocausto, mas “nosso ser moral permanece intocado. Isso não nos afeta.”¹²³ Nada nos comove, nada provoca o *pathos*. A tragédia é também esvaziada na pós-

¹¹⁸ BLOCH, 2006, p. 456.

¹¹⁹ LINS, 2006, p. 106.

¹²⁰ CUNHA, 2007, p. 723.

¹²¹ Idem, p. 724 e p. 586.

¹²² Idem, p. 104.

¹²³ Apud LINS, 2006, p. 106.

modernidade. “Grandes situações de tensão, terríveis em outros tempos, dão a idéia de palatáveis, metamorfoseadas em imagem, no dia-a-dia dos compromissos. O fenômeno explica o aspecto pouco explosivo do potencial da realidade nos impasses da atualidade.”¹²⁴

O moderno viveu o escândalo como atitude salutar que impunha uma ética. “O autor do panfleto logo percebia que ocupava um espaço de efervescência no qual o receptor escandalizado, na verdade, desejava o escândalo.”¹²⁵ O choque despertava indignação, gerava críticas que visavam a reverter a realidade. Ao contrário, a pós-modernidade aboliu o escândalo, e com isso perdeu-se a possibilidade de intervir e de modificar.

2.4 O espírito pós-moderno

Jair Ferreira dos Santos, em texto que analisa o pós-modernismo a partir de romances americanos, aponta para a ausência de perspectiva ética do romance pós-moderno: “Não surremos ainda mais o chavão de que a narrativa pós-moderna, vitimada pela entropia, caotiza espaço, tempo e enredo. (...) A curva dramática inexistente e o fim não traz mensagem ética; é antes o lugar para glosas.”¹²⁶ O indivíduo, receptor de mensagens crescentemente emitidas pela mídia e pelos sistemas informatizados, percebe o mundo e a História como um espetáculo fragmentário, organizados pelo simulacro. A glória trágica do indivíduo e do tempo esfacelados, os conflitos da consciência alienada a poderosas forças sociais, explorados por autores como Hemingway, Faulkner e Dos Passos, se tornaram obsoletos em um mundo informacional. Outras características do pós-moderno apontadas pelo crítico são a ausência de revelações epifânicas, o descarte do artista como guia, a substituição da psicologia por uma sociologia meio alegórica, a troca da originalidade formal pela reciclagem em paródia dos gêneros, o enredo que não alude a uma grande mítica. Lembrando o ensaio de John Barth, de 1967, *A Literatura da Exaustão*, o professor argumenta a partir de Barth que o romance, diante de uma ambiência niilista, desencantada, “o romance tradicional, calcado na ilusão inverossímil, é um *flatus vocis*...”¹²⁷, e por isso, a solução do romance seria jogar o jogo e tornar-se

¹²⁴ Idem, p. 103.

¹²⁵ Idem, p. 107.

¹²⁶ SANTOS, in OLIVEIRA, et alii, 1995, p. 63,4.

¹²⁷ Idem, p. 62.

uma imitação deliberada de si mesmo e dos gêneros literários, surgindo assim a hora da metaficção, a negação do ilusionismo. O tom burlesco será dominante na metaficção:

Para fazer rir, o burlesco convoca toda a baixaria: sexo, violência, drogas, loucura, perversão, escatologia – a parte maldita com a qual o pós-modernismo, sem ilusões ante a sociedade tecnológica, desanca o projeto Iluminista em sua crença na emancipação do homem pelo conhecimento e pelo progresso.¹²⁸

Segundo o crítico, o burlesco será ainda a ponte intertextual pela qual os autores ligam cultura de massa e arte culta, revendo gêneros típicos da cultura de massa, como a ficção científica, o romance policial, o conto de fadas, o western e os quadrinhos. Jair Ferreira dos Santos conclui seu estudo com um resumo interessante sobre o pós-moderno, indicando que este está ancorado na “insustentável leveza de não crer nem na realidade nem na ficção”¹²⁹, embora assuma que esta nova ordem de simulação do romance pela sua destruição é subversiva, já que invoca “possibilidades atravessadas pelo absurdo, que é sempre inquietante”¹³⁰. E concluirá dizendo:

Na origem dessa vira estética sem dúvida está o fato de que, sem projeto histórico além do consumo, sem novos ideais em substituição aos valores tradicionais, a sociedade pós-industrial abandona o artista à deriva de um pacto patafísico com a entropia: se a desordem é o destino, vamos rir enquanto é tempo. Pois ele sabe que a arte, na visão pós-moderna, não passa de um “sublime excremento” e que chegou tarde demais. Sua voz é vazia, glacial, alusiva, inumana, retrô.¹³¹

O estudo de Ronaldo Lima Lins aponta a *indiferença* como uma das características da pós-modernidade, assim como o negativismo e a sensação de impotência para transformar o real:

Um exame da literatura, em suas manifestações de importância, na atualidade dos novos escritores, ajuda a configurar o lema da negatividade como a verdade do momento. Em cada situação, os personagens concentram a idéia da violência e da impotência, como se houvessemos criado um mundo acima das nossas capacidades de governá-lo. (...) a recorrência das narrativas, dos filmes e das fotografias atingindo-nos em negativo, pois somos nós, os receptores, que nos imprimimos em negativo, substituem o que alimentávamos de esperança por um dar de ombros.¹³²

¹²⁸ Idem, p. 63.

¹²⁹ Idem, p. 71.

¹³⁰ Idem, *ibidem*.

¹³¹ SANTOS, in OLIVEIRA, 1995, p. 71.

¹³² LINS, 2006, p. 72.

A questão que aqui se coloca é a seguinte: diante dessa atmosfera, como se comportam os três romances aqui estudados? Com que estratégias enfrentam a inércia, o “dar de ombros” da pós-modernidade? Como negociam com jogos de linguagem que ultrapassam as postulações mais estritas do engajamento literário mantendo ainda uma visão do compromisso e da aprendizagem subversiva, contrariamente a uma linhagem do pós-moderno quando entendido como uma aventura desligada de compromissos?

Na leitura de uma certa pós-modernidade, como a apreende Lima Lins, a literatura contemporânea desligou-se dos compromissos mantendo do moderno tão somente a experimentação formal: “A aventura da experimentação acenava, e acena ainda pela força do hábito, enquanto a narrativa se desligou de compromissos assumidos para trabalhar com uma espontaneidade renovadora ou não.”¹³³ Segundo Lins, hoje, o engajamento, herança do romantismo, “imiscuiu-se nas esferas da história, por meio de diferenças filosóficas preocupadas com a eficiência, à medida que pioravam as condições de funcionamento da sociedade e se chegava a limites, inclusive às armas de extermínio”¹³⁴. Na época moderna, no tempo de Kafka, Proust e Tolstói, apesar de uma aparente desventura, acompanha-se um desejo de aventura: “A resistência se mantinha, engajada nas formas de expressão e responsável pela capacidade de retocar até o mais extremo desenho da tradição, renovando-o em submetendo-o às discussões da atualidade.”¹³⁵. Ao contrário, na contemporaneidade,

Sem um futuro onde fixar os desejos, ficamos com os resíduos do passado. Com eles recuperamos os fragmentos de esperança, mas também as formas de opressão que, congeladas, cristalizam as formas de experiência. Um processo de acomodação toma conta dos hábitos. Sem notar, a impressão de que usufruímos o possível, embora não o ideal, neutraliza a rebeldia no nascimento, mesmo onde deveríamos conservá-los. O resultado ergue um ingrediente de frieza com que, nos atritos do cotidiano, levamos para casa a imagem de nossos semelhantes.¹³⁶

Essa frieza, a opção por um conformismo, a aceitação da ausência de saídas são, para ele, ingredientes do texto pós-moderno, resultado de uma postura de independência da arte em relação à política, de descrença mesmo no papel desta como intervenção na realidade:

Quando Sartre morreu, no início da década de 1980, não se podia imaginar ainda a reviravolta pronta para se instalar e determinar um novo tipo de postura, uma postura que agora ressaltaria algo como uma independência da arte em

¹³³ Idem, p. 202.

¹³⁴ Idem, p. 164.

¹³⁵ Idem, p. 197.

¹³⁶ LINS, 2006, pp. 11,2.

relação à política, como se estivesse cansada de sujar as mãos com os seus equívocos.¹³⁷

Faltaria a estas concepções do moderno e do pós-moderno na concepção de Lima Lins uma questão muito portuguesa: a de que o neo-realismo se tinha justamente afastado da experimentação formal dos modernos, concentrando-se basicamente no compromisso social. E, por outro lado, para um certo romance contemporâneo português, a possibilidade de a contemporaneidade caminhar em sentido oposto, que seria o de retomar o investimento formal moderno ao lado da linha de compromisso por que a literatura optara.

2.5 O balanço entre o moderno e o pós-moderno:

O célebre paradigma da condição pós-moderna foi em grande parte analisado pelo estudo de Jean François Lyotard, *A condição pós-moderna*, de 1979¹³⁸. Segundo ele, o pós-moderno aconteceria no interior de sociedades pós-industriais, de sociedades informatizadas, nas quais as condições tecnológicas sobre o saber afetaram a pesquisa e a transmissão de conhecimentos. Além disso, Lyotard apontara para que a legitimidade do saber não mais se sustentaria nos “metadiscursos”, nas grandes narrativas, como as que traduzem idéias de emancipação e ordem - a narrativa cristã de redenção, a narrativa marxista de desalienação e a narrativa capitalista de emancipação da pobreza. Por outro lado, apontou para a existência das pequenas narrativas, como discursos não comprometidos, e para um estado permanente de discussões sem possibilidade de consenso.

No caso dos romances aqui escolhidos, o que os parece unir é também a proposta de um possível balanço entre o espírito *moderno* e o *pós-moderno*, entre as preocupações sociais de motivação do texto e um exercício preocupado com uma linguagem também revolucionária.

Esta idéia de balanço, talvez seja mesmo a opção mais coerente para uma sociedade que não viveu plenamente as apostas, os avanços e as conseqüentes crises da modernidade, como foi o caso da portuguesa. Boaventura de Sousa Santos, no seu livro *Pela Mão de Alice – O social e o político na pós-modernidade*, analisou a postura

¹³⁷ Idem, p. 207.

¹³⁸ O título da edição original francesa de 1979 é *La condition postmoderne*. A edição em português usada para leitura leva o título *O Pós-moderno*, citada na bibliografia. (LYOTARD, 1988)

portuguesa em relação ao sistema mundial, concluindo pela posição de Portugal como uma sociedade semiperiférica, ocupando uma posição intermédia entre os grandes centros – os países desenvolvidos – e os países periféricos – em desenvolvimento.¹³⁹ Apesar de passar a fazer parte da União Européia, o país não se modernizou exatamente como os grandes centros, não pode ser considerado como uma sociedade pós-industrial e informatizada como J. F. Lyotard apontou para o berço do pós-moderno. Com relação à pós-modernidade, surge a interrogação: será possível a Portugal viver esse novo paradigma e contribuir como algo de novo a essa discussão, ou estará ele condenado a imitar e importar produtos materiais e simbólicos ou a fazê-los sem autenticidade?

Sousa Santos entende que a primeira dessas opções será possível desde que se encontre uma posição intermédia entre os extremos. Para ele, “a sociedade portuguesa tem ainda de cumprir algumas promessas da modernidade, mas tem de as cumprir à revelia da teoria da modernização”¹⁴⁰. Assim, as promessas da modernidade a cumprir – a saber, a resolução de problemas de distribuição e a democratização política do sistema político democrático - devem ser realizadas em curto-circuito com as emergências da pós-modernidade – a qualidade das formas de vida e a ampliação radical do conceito de política, juntamente com a democratização da vida pessoal e coletiva – combatendo “a idéia de que tudo o que na sociedade portuguesa é diferente das sociedades centrais é sinal de atraso e deve ser erradicado no processo de desenvolvimento”¹⁴¹. Na seqüência, Sousa Santos apresenta algumas contribuições da “pré-modernidade” portuguesa à pós-modernidade dos países centrais, como por exemplo, o modelo de agricultura familiar, já defendido como vantajoso pelo Partido dos Verdes no Parlamento Europeu por permitir melhor qualidade de vida pelo equilíbrio entre trabalho urbano e rural, preocupação com o meio ambiente e fixação da população no campo.

Este “curto-circuito” entre as promessas de modernidade e pós-modernidade passíveis de ocorrer nos campos econômico e político tem talvez um correspondente paralelo no campo da literatura contemporânea portuguesa. É como se a possibilidade autêntica de ser coerente com aquilo a que se convencionou chamar de *pós-moderno* em Portugal dependesse de um “curto-circuito” com as promessas da modernidade na Arte. Diante de uma época de descentramento do sujeito, perda das utopias, incredulidade dos relatos e desuso da idéia de formação (*Bildung*) do espírito e da pessoa na aquisição do

¹³⁹ Cf. SANTOS, 2000. pp. 63-65.

¹⁴⁰ Idem, p. 98.

¹⁴¹ Idem, pp. 98,9.

saber ¹⁴², experimentada nas sociedades pós-industriais, o romance português encontraria uma chave de conluio entre a crença na mudança, na noção de tempo como progresso dirigido a um futuro possível, na presença mesma de uma trajetória de aprendizagem experimentada pelos personagens, práticas comuns a um espírito moderno, e entre o investimento em novas estruturas literárias e na linguagem, típicas da contemporaneidade.

A questão não será aqui a de apor etiquetas a esses romances portugueses: neo-realistas ou pós-modernos. Tomados como rótulos, seriam duas denominações que possivelmente eles rejeitariam ou teriam dificuldade em aceitar inteiramente. A idéia de qualquer rótulo deve passar longe dessas escritas que se constituem como jogo, perversão, deslize. Trata-se, na verdade, de pensar tais textos naquilo que eles têm de *memória* do curso neo-realista a que eticamente estão associados e naquilo que eles apresentam como produto de um diálogo com as novas tendências romanescas.

Na *Introdução* ao livro de Fredric Jameson, *Espaço e Imagem*, Ana Lúcia de Almeida Gazolla, apresentando as questões discutidas por Jameson ao longo dos textos reunidos no volume, aponta para as suas considerações de que os desenvolvimentos do pós-modernismo devem ser enfrentados de maneira dialética, evitando-se ao mesmo tempo o repúdio moralista e a celebração eufórica de uma nova utopia. Para Jameson, competiria ao crítico cultural

buscar textos culturais que, através de uma dimensão utópica, sejam capazes de enfrentar o desafio pós-moderno e manter vivo o impulso de luta por um futuro melhor. A arte que não perder esse impulso utópico poderá contribuir, então, para uma nova compreensão da realidade que, na metáfora de Jameson mantenha aberta a porta para o futuro.¹⁴³

Segundo Ana Lúcia Gazolla, isso explicaria o interesse de Jameson pela produção do Terceiro Mundo, que se poderia contrapor “ao que ele chama de ‘cegueira do centro’ e oferecer uma espécie de visão periférica, devido à peculiaridade de estar ao mesmo tempo dentro e fora do sistema multinacional”¹⁴⁴. Nesse sentido, a produção do Terceiro Mundo poderia manter ainda um projeto utópico contestador da totalidade centralizadora. Hoje, a meu ver, quando também esta denominação de “terceiro mundo” perdeu sentido pelo óbvio desaparecimento do enfrentamento entre o primeiro e o

¹⁴² Cf. LYOTARD, 1988, p. 4.

¹⁴³ GAZZOLA, in JAMESON, 2006, p. 15.

¹⁴⁴ Idem, *ibidem*.

segundo, parece mais saudável pensar em conceitos novos como os de centro, periferia e semiperiferia, de tal modo que as reflexões feitas sobre a América Latina se poderiam facilmente referir ao estado português.

Entrando um pouco na discussão que se gerou a partir dessas considerações de Jameson, criticadas por alguns estudiosos, a professora aponta que a desigualdade de matrizes internas e dos processos histórico-culturais dos vários países da América Latina torna praticamente inviável uma unidade de conceitos e visões em relação à questão da pós-modernidade. O pluralismo pós-moderno promove uma nova divisão de trabalho que coloca novamente em cena a dicotomia original/cópia, abrindo assim um espaço para a produção intelectual do Terceiro Mundo, como prática, não tanto enquanto produção teórica, segundo Jameson. Se por um lado reafirma-se a autoridade do centro, que continua a estabelecer modas e definir legitimidades, por outro, o lado positivo da “crise das metanarrativas que fundamentam o paradigma eurocêntrico” seria que “a dissolução dos absolutos iluministas da razão e do progresso que sustentam a autoridade do centro poderia, em princípio, criar novas condições de possibilidade de teorização e produção para os países periféricos”¹⁴⁵. Ana Lúcia Gazzola lembra a reflexão lúcida de Nelly Richard quanto a uma intervenção efetiva do discurso teórico latino-americano no debate do pós-moderno:

Essa problemática latino-americana pode ser reacentuada criticamente por algumas das novas inflexões teóricas do pós-modernismo, sem que isto implique que a América Latina é pós-modernista, no sentido de copiar ou encaixar-se exatamente no que se considera como o modelo internacional do pós-modernismo.¹⁴⁶

Conclui, então, Gazzola que os aspectos específicos em relação à pós-modernidade na América Latina, em geral não levantados nos debates do Primeiro Mundo, seriam decorrentes possivelmente da condição da modernidade em tais países. Ela pergunta: “Teria a América Latina já passado, realmente, pelo estágio da modernidade?”. Assim, o caráter da modernidade desigual nos países latino-americanos, ou a existência de um modernismo sem modernização, destacado por alguns analistas, justificaria a análise de uma pós-modernidade também diferenciada. Dessa forma, seria possível concordar com o comentário de Nelly Richard que acredita

¹⁴⁵ GAZZOLA, in JAMESON, 2006, p. 17.

¹⁴⁶ RICHARD, Apud GAZZOLA, in JAMESON, 2006, p. 19.

numa pós-modernidade à maneira dos países da periferia, sem necessária cópia dos modelos do centro.

O ponto de vista é apresentado aqui visto que Portugal, na sua condição “semi-periférica”¹⁴⁷, também não viveu plenamente as promessas da modernidade, e, sendo assim, estaria, paralelamente aos países da América Latina, numa condição especial de pós-modernidade. A análise de Boaventura associada à de Ana Maria Gazzola, fundamentada por sua vez em Fredric Jameson e Nelly Richard, ajuda-nos a sustentar a hipótese de uma pós-modernidade na literatura contemporânea portuguesa experimentada numa condição especial de cumprimento ainda das perspectivas modernas, e por isso, atada ainda a noções que a pós-modernidade dos grandes centros já não apresenta em decorrência da crise das metanarrativas e das condições típicas das sociedades pós-industriais, tais como as noções de compromisso, missão, subversão para transformação e, até mesmo, esperança e utopia.

Os romances *O Delfim*, *Balada da Praia dos Cães*, *Levantado do Chão* e *Sem Nome* respondem às expectativas de críticos como Fredric Jameson: desafiar o pós-moderno mantendo vivo o impulso de luta por um mundo melhor. Eles revelam encontrar a forma autêntica e saudável de ser *pós-modernamente moderno* em Portugal.

¹⁴⁷ Cf. SANTOS, Boaventura de Souza, 2000. pp. 63-65.

3. Ensina-me a ver: *O Delfim* ou o Neo-Realismo em excursão

If I was young, I'd flee this town
I'd bury my dreams underground
As did I, we drink to die, we drink tonight

Far from home, elephant gun
Let's take them down one by one
We'll lay it down, it's not been found, it's not around

Let the seasons begin - it rolls right on
Let the seasons begin - take the big king down

And it rips through the silence of our camp at night
And it rips through the night

And it rips through the silence of our camp at night
And it rips through the silence, all that is left is all
That I hide¹⁴⁸

[Beirut – *Elephant Gun*]

“Que comece a temporada – onde tudo é certo e errado. Que comece a temporada – abatamos os grandes animais.” Começo aqui a minha temporada de caça a *O Delfim*. Mergulho num universo de caça: uma lagoa, mergulhões, adens, codornizas, alça-cus, e caçadores. Deparo-me com duas mortes não explicadas, a de uma mulher aristocrática e a de um criado. Vejo o senhor da lagoa, que atravessara altivamente o pátio da cidade, se transformar em um ser exilado, que perde seus espaços de legitimidade: sua casa e sua lagoa. Vejo um narrador que passa a noite acordado, relembando os movimentos de sua estada na região da Gafeira, um ano antes. Leio ainda uma confusão de pequenas histórias que cortam o narrado, a princípio sem explicação maior. No início, não via mais nada. A leitura de *O Delfim* não é deveras algo para se experimentar apenas uma vez. Texto de *fruição*, ouso dizer, na acepção barthesiana¹⁴⁹, é uma narrativa que obriga o leitor a repetidas vezes voltar e voltar a relê-la, a perseguir-lhe as pistas, a experimentar um olhar mais atento, como aquele que

¹⁴⁸ Tradução: Título: Arma De Caça; Canção: 1ª: Se eu fosse jovem, eu fugiria desta cidade/ Eu esconderia meus sonhos debaixo da terra /Assim como eu, nós bebemos até morrer, nós bebemos à noite. 2ª: Longe de casa, com armas de caça/ Vamos abatê-los um por um /Nós vamos derrubá-lo, ele não foi encontrado, não está por aí. 3ª: Que comece a temporada - onde tudo é certo e errado / Que comece a temporada - abatamos os grandes animais, 4ª: E ele rompe através do silêncio do nosso acampamento à noite / E ele rompe através da noite, a noite toda, toda a noite. 5ª: E ele rompe através do silêncio do nosso acampamento à noite / E ele rompe através do silêncio, tudo o que resta é que eu me esconda.

¹⁴⁹ Cf. BARTHES, 2004, 4ed., p.8.

deve ter um caçador quando se arrisca em uma caçada literal. Como a repetir o universo de caça do romance, o leitor é também caçado por esse texto enigmático e sedutor.

Após várias e várias leituras, aturdida pelas armadilhas de uma escrita desviante, apoiando-me nas margens, nos comentários sedutores de Cardoso Pires em “Visita à oficina”¹⁵⁰, espécie de “pós-escrito a *O Delfim*”¹⁵¹, bem como em outros críticos¹⁵² que antes trilham as vertentes sinuosas dessa escrita-esfinge, volto novamente a ler *O Delfim* e o que vejo escondida sob a inundação da bruma que cobre a lagoa da Gafeira é uma práxis social, em que o caçado é o humano, apresentado numa transitoriedade que revela a certeza do dito popular: *um dia da caça, outro do caçador*. Porque o romance ajuda a enxergar muitas caçadas: desde a mais antiga em que o caçador, o homem do poder, era um Engenheiro-lavrador, herdeiro de também antiga aristocracia portuguesa, controlador de rédea curta, capaz de manter sob o seu jugo uma população formada de camponeses de *fé ensonada*; e, no presente, um quase seu avesso, em que ironicamente o caçado é esse mesmo Engenheiro exposto agora às injúrias de um velho cauteleiro, que posa sobre a imagem de sua presa e aferroa seu dente excomungador no desaparecido Tomás Manuel, como a gritar que muita coisa mudara na Gafeira: “Nós vamos derrubá-lo, ele não foi encontrado/ não está por aí.”

A escrita brumosa de Cardoso Pires esconde ainda, em meio a sua nebulosa trama, uma reflexão sobre o tempo e a certeza ainda maior da veracidade do ditado sobre caça e caçadores, a indiciar a concepção mutável do tempo e do espaço social ligado a ele. A nora gira lentamente num movimento quase imperceptível, e faz ver aos arguciosos, como o escritor-furão, os passos em surdina de uma lagartixa, ou a certeza de uma lagoa fecundada de vida nova a cada ano, ou os lenços vermelhos a balouçar, trazidos pelo vento desde um antiga história da província: imagens do despertar da vida

¹⁵⁰ PIRES, 1999, pp. 115-160.

¹⁵¹ Foi assim que o artigo de José Cardoso Pires, *Visita à oficina*, publicado em *E agora, José?*, que faz uma espécie de *making off* do romance *O Delfim*, foi chamado por Teresa Cerdeira em artigo intitulado “Pós-escrito a *O Delfim*”, publicado em 2003 no volume organizado por Maria Lúcia Lepecki, *José Cardoso Pires – Uma vírgula na paisagem*. pp. 175-188.

¹⁵² Após tantas leituras, há sempre o perigo de perceber que muitas das coisas que lemos se enraízam em nosso íntimo ao ponto que as não sabemos se idéias que temos sobre o texto são efetivamente nossas ou de outrem. Até porque existe sempre um distanciamento temporal entre a leitura da bagagem crítica anterior e a nossa própria leitura crítica do texto. Muitas vezes citamos aqui textualmente as contribuições desses críticos, mas outras vezes elas não aparecem diretamente citadas.. Com efeito as leituras sempre partem de pedras já trilhadas, e são a justaposição a uma pedra anterior. Porque foram fundamentais, incluo os nomes cujas referências completas serão encontradas na bibliografia, querendo fazer reverência aos estudos basilares de Maria Lúcia Lepecki, Maria de Lourdes Abreu de Oliveira, Maria Luiza Scher e Maria do Perpétuo Socorro Correia Lima de Almeida, indicados na bibliografia.

submersa sob um mar-nevoeiro denso, quase intransponível. “Nessa estação, a Gafeira, pressente-se vida, mas custa a distinguir através dos vidros, tal é o fumo” (OD, 129).

Afinal, quem diz *quase* diz também que existe uma pequena margem de transposição, e quem diz que *custa a distinguir* indica a necessidade de se tentar ver, a dedicação imperiosa de uma instância observadora que investe seu olhar naquilo que é aparentemente imperceptível. Assim, tal instância, para ver mais, exige um olhar em perspectiva, com percepção do real através das suas múltiplas dimensões: altura, comprimento e profundidade. Ensinando, então, a ver, a narrativa de *O Delfim* estabelece-se como um olhar em perspectiva, aprofundado e longínquo. Por ela, é possível ver na concepção horizontal do tempo a profundidade vertical das relações no espaço social.

Marilena Chauí, no ensaio sobre o olhar, *Janela da alma, espelho do mundo*, define a noção do olhar em perspectiva, que parece ser aquele experimentado pelo texto de Cardoso Pires:

O olhar na e da intuição não é simples *video*, nem simplesmente *specio – specto*. Sua referência é à visão numa outra família, a de *perspectio*: conhecimento cabal, pleno, completo, cujo ato se diz *perspecto*, olhar por e para todas as partes e em todas as direções com atenção. E seu resultado se diz *perspicio*: ver e conhecer perfeitamente, aperceber-se, ver através, atravessar com vista, perscrutar. Esse olhar que se apercebe, atento, penetrante, atravessador e reflexivo é o de um olho *perspicax* (perspicaz, engenhoso) que vê *perpicue* (claramente, manifestadamente, evidentemente) porque dotado de uma qualidade fundamental que reencontra no visível e que, dali, por mutação, transmite ao espírito e ao intelecto: a *perspicuitas*, clareza e distinção do transparente. Esse olhar é o único capaz da vidência perfeita, a *evidentia*, posta como marca distintiva do verdadeiro.¹⁵³

A escrita perspicaz, engenhosa e desalienadora do romance *O Delfim* vê em perspectiva e dá a conhecer em perspectiva a realidade social portuguesa, permitindo o aprendizado feliz de uma leitura feita com perspicácia, pois faz deslocar o olhar, o seu e o do leitor, “por e para todas as partes e em todas as direções com atenção”. A quebra dos protocolos de leitura, a apresentação dramática de um texto que joga com o policial, com o histórico, com o memorialístico e até com o épico, bem como as apropriações cinematográficas do narrado, fazem deslocar o olhar do leitor e ensinam a ver o que está além da aparência com a esperança numa mudança no porvir.

¹⁵³ CHAUI, 1993, p. 37.

Na leitura de uma pintura em perspectiva, a mudança de posição do espectador faz variar a pintura, ou a impressão que se tem dela. É também o olhar do observador que a move. Assim também o romance se institui como uma aglomeração de imagens que, movidas de um lado ao outro, dependendo da associação que se faz delas, criam uma ou outra história.

Se *perspectiva* nos ensina o motivo que nos leva, cotidianamente, a designar o próprio ponto de vista – o nosso e o alheio – também nos ensina onde se efetua aquela visão ativa de *skopiá*: o olho do observador. Não é casual que *perspectiva* abrigue dois sentidos, indicando o ver para frente e o ver em profundidade, visão conquistada pelo artista, graças à geometria, fazendo da perspectiva ciência geométrica da visão – dióptrica – e ciência da representação dos objetos – óptica. Com ela, o olho do observador se faz medida do visível e prepara, na filosofia, o advento de um sujeito do conhecimento que se julga capaz de evidência e de intuição porque, do lugar onde se encontra, tudo vê e vê completamente (...).¹⁵⁴

A narrativa de *O Delfim* é estruturada em visão cinematográfica – em perspectiva – e estruturada a partir de paralelos de imagens, que caleidoscópica e incessantemente geram inúmeras leituras. É interessante, ainda, que o texto suscita a leitura com associações, já que se constrói como uma narrativa de “espectros em rebelião”, nas palavras do escritor-furão. Por isso, diversas vezes experimentamos a sensação de ler sempre em diferença, porque o texto se enriquece sempre com inúmeras diferentes associações e possíveis interpretações brotam do texto.

Na noite de insônia do escritor-furão, que corresponde ao presente da narração, a memória lhe traz incessantemente a imagem de um homenzinho encoberto na inundação da bruma, o Engenheiro Tomás Manuel. Como na canção que escolho como epígrafe desse segmento “ele rompe através do silêncio do nosso acampamento à noite/ e ele rompe através da noite, a noite toda, toda a noite”, mesmo após o fechar do livro. Ele é agora um “homenzinho” e o poder de que ele era símbolo esvaeceu-se, dele ficando apenas a memória, “encoberta”, como ele, nas brumas do tempo. Nesse sentido, a narrativa pode ensinar a ver o bom giro do tempo, a crer na mudança e não na inércia. Diferentemente do eu-lírico da canção, a quem resta apenas o esconderijo diante da irrupção desse poder através da noite, o escritor-furão espera o sono em vigília, pensando na manhã, e indiciando a certeza em dias em que o canto será de alegria.

¹⁵⁴ Idem, *ibidem*.

Que comece, então, a temporada de caça por essa escrita inebriada e inebriante, consciente, porém, de que ali “tudo é certo e errado”, tudo pode ser a outra face do mesmo, numa estrutura formal subversiva que promove a perversão do tempo e a certeza numa aposta ideológica profundamente atada à plataforma social portuguesa, mas não estritamente presa a ela. Afinal, engenheiros-lavradores, escritores-furões, velhos de dente afiado, e até lagartixas de lenço vermelho estão por toda parte... Só é preciso aprender a olhar, ver e reparar. Mas essa já é uma outra, embora semelhante, história...

3.1. O falso romance policial: a consciência ficcional na reescrita da história

A Grande Esfinge do Egito sonha pôr este papel dentro...
Escrevo – e ela aparece-me através da minha mão
transparente
E ao canto do papel erguem-se as pirâmides...

Escrevo – perturbo-me de ver o bico da minha pena
Ser o perfil do rei Quéops...
De repente paro...
Escureceu tudo... Caio por um abismo feito de tempo...
Estou soterrado sob as pirâmides a escrever versos à luz
clara deste candeeiro
E todo o Egito me esmaga de alto através dos traços que
faço com a pena...

Ouçõ a esfinge rir por dentro
O som da minha pena a correr no papel...
Atravessa o eu não poder vê-la uma mão enorme,
Varre tudo para o canto do teto e fica por detrás de mim,
E sobre o papel onde escrevo, entre ele e a pena que
escreve
Jaz o cadáver do rei Quéops, olhando-me com olhos
muito abertos,
E entre os nossos olhares que se cruzam corre o Nilo
E uma alegria de barcos embandeirados erra
Numa diagonal difusa
Entre mim e o que eu penso...

Funerais do rei Quéops em ouro velho e Mim!...
[Fernando Pessoa – *Chuva Oblíqua*]

Em *Chuva Oblíqua*, poema de 1914, o *eu* pessoano experimenta um olhar para a realidade marcado pelo *interseccionismo*, especial cruzamento de planos temporais, espaciais e sensitivos. No segmento que escolho como epígrafe, essa interpenetração de

imagens se faz contrastando elementos exteriores, o ícone conhecido da Grande Esfinge do Egito, e interiores, as sensações causadas no próprio *eu* pela aparição de tal imagem. Mais do que isso, o *eu* vive e revela-nos a experiência do ofício de poeta, aquele que irá criar um novo real através do exercício de sua pena: “*Escrevo – e ela aparece-me através da minha mão transparente*”. A pena cria sobre o papel os pilares de uma realidade que começa por ser histórica, possibilitando a travessia do poeta para a realidade por ele criada, rompendo os limites do tempo, do real e da fantasia: “*Estou soterrado sob as pirâmides a escrever versos à luz clara deste candeeiro/ E todo o Egito me esmaga de alto através dos traços que faço com a pena...*”

Sensação semelhante parece experimentar o escritor-furão de *O Delfim*, quando, instalado em um quarto de pensão na província da Gafeira, é levado a escrever um romance em que se apresenta como um *eu* que também cai “*por um abismo feito de tempo*” e rememora o passado para entender a nova configuração do presente em que se encontra esta província. A *intersecção* de planos que põem em contraste *passado* e *presente* será a marca constante do estilo desse narrador nas frases com que constrói em cena de linguagem sua tentativa de recomposição dos acontecimentos passados.

A referência à *Chuva Oblíqua* está longe de ser gratuita, uma vez que o próprio narrador, no capítulo XXVII, cita alguns de seus versos (“os versos dele pulsam-me aqui ao ouvido mais quente do travesseiro” - OD, 165), pois vive também a experiência de quem está num quarto *de olhos fechados* e sente a realidade a mover-se e a transformar-se lá fora: “*E há ramos de violetas caindo/ De haver uma noite de Primavera lá fora/ Sobre o eu estar de olhos fechados...*”¹⁵⁵.

Os minutos correm ‘no silêncio deste quarto sobre o eu estar de olhos fechados’, enquanto lá longe, na largueza da noite, um bêbado mija para o ar. Engenheiro, meu Palma Bravo de sete fôlegos, em que estado tu vais aparecer em casa. (OD, 166)

O narrador de *O Delfim* experimenta a sensação de estar no quarto e ao mesmo tempo ser levado, durante toda uma noite de vigília e insônia, a rememorar as conversas que tivera com um certo Tomás Manuel da Palma Bravo, Engenheiro e dono da lagoa da Gafeira, lugar onde exatamente um ano antes ele próprio também estivera, a fim de participar na caçada tradicional na lagoa. A rememoração funciona como uma tentativa de compreender a nova realidade experimentada pelo povo da Gafeira neste ano, que ao

¹⁵⁵ PESSOA, 1986, p. 49.

outro se segue, depois do desaparecimento do Engenheiro e das mortes de Maria das Mercês, sua esposa, e de Domingos, o criado. E, mais importante ainda, numa alteração também das leis sociais do pequeno território, com as licenças de caça na lagoa sendo liberadas não pelas ordens do Engenheiro, agora desaparecido, mas pelos Noventa e Oito associados na posse da Lagoa, numa imagem simbólica de substituição do poder individual pelo coletivo.

O escritor-furão em vigília não consegue fugir das cenas que a memória lhe traz: “um bêbado (que) mijá para o ar” (OD, 166), ou ainda: “alguém encoberto na inundação de bruma. Alguém especado no areal, e a vigiar. Só à claridade de antemanhã (que mal se lê ainda nos vidros da janela) posso saber se estou certo ou errado, mas, para já, arrisco um nome – Tomás Manuel. E é isto, suspiro. Lá voltamos nós.” (OD, 179) O homenzinho “que se inventa quotidianamente para iludir a morte”¹⁵⁶ ali aparece, entre “*ele e a pena que escreve*”, como *o cadáver do rei Quéops*, olhando *com olhos muito abertos*. Na escrita pessoana, “*jaz o cadáver do rei Quéops*”, como figurativamente jaz no tempo presente da Gafeira o cadáver do Engenheiro Palma Bravo. Morre com ele o tempo dos delfins, isto é, o tempo da dominação dos Palma Bravo sobre a terra da Gafeira.¹⁵⁷ Por isso a escrita deste narrador já de início se coloca com objetivos bem definidos: “Seria uma dedicatória. Um epitáfio também.” (OD, 2). Propósito esse que o narrador não deixa de começar a cumprir desde o primeiro parágrafo do preâmbulo, pois parece ser esta já a sua intenção ao registrar por completo o nome e a alcunha do personagem protagonista a que a escrita é – por certo ironicamente – dedicada: “Tomás Manuel da Palma Bravo, o Engenheiro” (OD, 1).

O preâmbulo do romance é uma apresentação quase teatral¹⁵⁸ da instalação do narrador-personagem-Autor no livro e no quarto de pensão, espaço em que permanecerá durante quase toda a narrativa. O primeiro parágrafo inicia-se com uma indicação espacial e, logo a seguir, temporal: “Cá estou. Precisamente no mesmo quarto onde, faz hoje um ano, me instalei em minha primeira visita à aldeia” (OD, 1). O tempo verbal no presente e a indicação espacial com uso de um advérbio de aproximação -

¹⁵⁶ PIRES, 1999, p. 117.

¹⁵⁷ Na História, o título de Delfim era usado entre os séculos XII e XIV pelos soberanos do Delfinado, um principado na França vendido a esta em 1349. Este título é associado no romance aos fidalgos que detiveram a posse da lagoa da Gafeira, e por isso, a dominavam econômica e politicamente.

¹⁵⁸ As sugestões teatrais da cena, bem como a análise de outros elementos cinematográficos desta e de outras cenas que seguem serão matéria de análise do terceiro sub-segmento deste capítulo. A intenção ao citá-las neste momento é montar um painel de como o romance se abre ao leitor, a fim de chegarmos ao tema deste segmento: as relações do texto com o romance policial.

“cá” - contribuem para fazer com que o leitor vivencie a cena em tempo real, como se ela estivesse a acontecer precisamente num tempo simultâneo à escrita e à sua leitura, e cria com isso uma intimidade, quiçá uma cumplicidade, entre narrador e leitor. No segundo parágrafo, mais um elemento contribui para essa presentificação do relato: o uso do verbo no imperativo convidando o leitor a refletir sobre o verdadeiro quadro que se lhe pinta ali: “Repare-se que tenho a mão direita pousada num livro antigo – *Monografia do Termo da Gafeira*” (OD,1,grifo nosso). Mais adiante, ainda no preâmbulo, correspondendo ao terceiro e quarto parágrafos, separados inclusive graficamente por um espaçamento maior, estabelece-se a conclusão tirada *à priori* da cena pintada: “Temos, pois, o Autor instalado numa janela de pensão de caçadores. Sente vida por debaixo e à volta dele, sim, pode senti-la, mas por enquanto, fixa-se unicamente, e com intenção, no tal sopro de nuvens que é a lagoa.” (OD, 2). A narrativa abraça agora o uso da 3ª pessoa, como a convidar o leitor a olhar o quadro pintado com um pouco mais de distanciamento, como o exercício mesmo experimentado pelo observador de uma pintura numa sala de museu. Também tal afastamento na pessoa narrativa está em paralelo com o distanciamento que a cena quer propor: não mais o foco sobre o narrador-Autor instalado em casa de pensão, mas a visão que lhe vem da sua janela: a lagoa. Com ela, todas as recordações que lhe segredam a memória. A partir de então, tem-se a proposição indireta estabelecida *pela e para a* escrita:

Depois, se quisesse escrever, passaria apenas o dedo na capa encarquilhada do livro que o acompanha (ou numa tábua de relíquia, ou numa pedra) e sulcaria o pó com esta palavra: Delfim.

Seria uma dedicatória. Um epitáfio também. Seis letras que, de qualquer maneira, não teriam mais do que a justa e exacta duração que a poeira consentisse até as cobrir de novo. (OD, 2)

Escrita que sulca o pó e deixa uma marca. Escrita que é epitáfio. Este narrador sabe que a escrita é um instrumento de memória, mas que a sua significação tal como naquele momento se estabelece é condicionada ao tempo histórico que ela referencia. Com a passagem do tempo, outras marcas serão deixadas, outras leituras serão feitas, o que evidentemente não exclui as marcas deixadas anteriormente. Afinal, a modernidade ratificou a consciência da escrita como um palimpsesto, como um texto em que a escrita do presente não deixa de ter em si as marcas indeléveis de versões anteriores, que, mesmo raspadas nunca estão inteiramente apagadas. É possível que a referência à

poeira que a cobrirá de novo permita fazer pensar que a história ainda está em movimento, e, por isso, algum dia será outra a história a escrever e ler.

Talvez também pudéssemos ver aí a consciência de uma escrita que entende a fixação do tempo como uma experiência única, no sentido dado por Walter Benjamin de que a história só é recuperável em função de um presente, e se torna naquele momento uma ruína: “somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa *citation à l’ordre du jour* – e esse dia é justamente o do juízo final.”¹⁵⁹ A ruína benjaminiana é a cristalização de uma dentre as inúmeras possibilidades de real, que nasce necessariamente contaminada com o tempo presente. O passado não pode ser recuperado por inteiro, apenas como ruínas, porque ele será sempre uma escolha dentre as tantas outras possibilidades do que poderia ter sido e não foi, ou do que foi mas poderia não ter sido. Uma vez recuperado, ele se torna, mais uma vez, uma nova ruína – porque motivada pelo olhar contemporâneo do sujeito – e por isso, ao ser citado já encontra o seu “juízo final”, isto é, seu julgamento, tornando-se outro, porque renovado.

Como vimos, o preâmbulo do romance assume claramente a intenção de construir de um romance, com a apresentação do Autor e da sua proposta de escrita intimamente relacionada à morte de um tempo, à transição sócio-político-econômica vivida em uma aldeia rural cercada de um insipiente processo de industrialização. Pode-se assim dizer em virtude das várias imagens do tempo em transição, como a referência ao Engenheiro Agrônomo, ou ao criado Domingos tornado maneta na indústria, ou mesmo a indicação de que é a partir da lagoa “que uma comunidade de camponeses-operários mede o universo; não a partir da fábrica onde trabalha, nem da horta que cultiva nas horas livres.” (OD, 61, grifo nosso). O narrador, explica em nota o uso de tal designação camponeses-operários:

Designação imprópria, só aplicável ao camponês que, numa agricultura em vias de industrialização, adquiriu um perfil próximo do operário sem contudo ter se identificado com ele. Não dispondo de terras, o homem da Gafeira exerce como recurso uma actividade não especializada nas fábricas dos arredores. A impossibilidade de garantir um futuro na indústria e a desadaptação gradual ao campo conferem-lhe um comportamento indeciso a que, à falta de melhor, se atribui a designação de “camponês-operário”. – *Do caderno de apontamentos*. (OD, 61)

¹⁵⁹ BENJAMIN, 1994, p. 223.

Na verdade, desde o início do romance, estabelece-se um claro *jogo* temporal, na dicotomia passado *versus* presente, através da importância dada aos deslocamentos do tempo que geraram uma nova realidade social ainda que insipientemente vivenciada. Se o primeiro capítulo do romance apresenta o espaço – o Largo da cidade – como palco do primeiro contato do narrador com os personagens principais, insistindo deste modo em demarcar os aspectos referenciais da narrativa, também é este o espaço em que se revela a sua clara intenção de mostrar ao leitor que o que ele está a ler é uma construção e, como tal, pressupõe escolhas, não sendo portanto a verdade, mas um olhar sobre a verdade. Registra o narrador em certo momento: “Gente não a meto por enquanto: não a havia nessa manhã em que desembarquei na Gafeira.”(OD, 7). Note-se que o *jogo* temporal permanece, pois o leitor vai tomando contato com a reconstituição daquele espaço num tempo presente da enunciação, condicionado, porém, à configuração do espaço do tempo passado, à atmosfera encontrada um ano antes, quando da primeira visita do personagem-narrador à Gafeira.

As pistas de um romance policial:

A narrativa se constrói, portanto, entre dois tempos que se interpõem e se mesclam. Estes dois tempos serão responsáveis justamente pela marcação das duas histórias que compõem a narrativa. O leitor que procura a intriga do romance, a trama a ser contada, começa a encontrá-la apenas no segundo capítulo, quando se insinua a hipótese de que o romance venha a seguir uma típica intriga policial.

De certa maneira, é como se o leitor experimentasse talvez uma sensação similar à do narrador ao tomar conhecimento das diferenças ocorridas naquele local no espaço de um ano, cuja percepção lhe chega pelos elementos exteriores, através da reconstituição do cenário e da visão das personagens que entram na cena narrativa como se esta fora efetivamente um palco. A reconstituição do fato fica entre o teatral e o pictórico, possivelmente pela alusão ao quadro/tapeçaria medieval: “Dois cães e um escudeiro, como uma tapeçaria medieval, e só depois se apresenta o amo em toda a sua figura: avançando na praça com a esposa pela mão; blazer negro, lenço de seda ao pescoço.” (OD, 9) O caráter de representação se exacerba ainda na estratégia de

comprometimento que o narrador estabelece com o seu leitor implícito usando novamente um verbo no imperativo que o torna um cúmplice do seu olhar, ou um espectador que o seguirá de perto, de modo a poder ter com ele o mesmo ponto de vista: “Continuemos, como naquela manhã, a seguir marido e mulher atravessando o largo.” (OD, 9)

A observação da realidade pelo sujeito é necessariamente contaminada pelas diversas experiências que compõem a sua bagagem pessoal e pelo *outro* com quem ele se relaciona. Para compor a história o narrador não poderá estar só, e de modo dramático e não épico, como seria mais comum a uma narrativa tradicional, introduz em meio à descrição um outro personagem não anunciado que intervém através do diálogo inesperado: o Velho cauteleiro. O escritor-furão escreve: “Duas silhuetas de moeda, dois infantes do meio dia. Dois que?” (OD, 10). A resguardar a verossimilhança a cena é tomada como uma divagação em voz alta, capaz de ser ouvida por um outro: “Dois que?” É pois pela linguagem, que desvela um contato do narrador com o Velho das Lotarias, que a narrativa é conduzida da cena acontecida há um ano a um outro plano da memória – um passado recente, o encontro naquele mesmo dia de seu regresso à Gafeira com o Velho das lotarias. O narrador é, então, traído pela própria linguagem e usa o termo com que o Velho costumava se referir a Tomás Manuel: *o Infante*.

O leitor é, deste modo, conduzido à cena – anteriormente elidida – do encontro do personagem-narrador com o Velho, momento em que aquele toma conhecimento do evento que haveria de modificar a realidade da Gafeira. É, portanto, pela via dos acasos da memória, de aparência aleatória e motivada por estratégias de linguagem, que a possibilidade de relato se estabelece. Não será, portanto, um relato previsível em que a volta voluntária ao passado ajuda a compor um elo orgânico com o presente. Nesta narrativa de Cardoso Pires, a memória surpreende o narrador que escreve como que sob o efeito de suas idas e vindas, sem o tempo necessário para distanciar-se e organizar coerentemente os dados, atravessado por vozes que lhe vão trazendo não uma verdade sobre o acontecido, mas versões dessa verdade. Em todas as variantes, contudo, algo se repete: a certeza de um crime:

“Crime,” pronuncia o dente inquisidor; e sente-se que dentro do Velho se tinha levantado uma alegria mansa. A vitória do profissional de novidades que gosta de chegar primeiro, e no momento inesperado, com a revelação que deslumbra o visitante.

“Estou-lhe a dizer. Cães, criado e dona Mercês, já nada disso existe. Caramba, não me diga que não sabia.” (OD, 11)

Aguça-se aí a curiosidade do leitor para uma intriga que começa a se desenhar. Um crime? Dois? O próprio narrador contribui para isso ao usar propositalmente o termo *curiosidade*, e ao confessar-se curioso de saber o que ocorrera: “Tocado pelo veneno da curiosidade, em vez de me dirigir logo para aqui, onde uma estalajadeira de caçadores aguardava a minha chegada, acompanhei o Velho ao café.” (OD, 12)

Para Boileau e Narcejac¹⁶⁰, escritores e críticos do romance policial, a matéria da novela policial é um sentimento que reúne o medo – surgido a partir de um misterioso acontecimento provocador de investigação – e a sublimação desse medo através da curiosidade – despertada pelo mistério e pela investigação.

Morte, mistério, curiosidade, medo: estão aí os ingredientes de um romance policial. O narrador cardosiano faz questão de lidar com esses elementos, aguçando a curiosidade do leitor com a superlativização das características dos eventos: “Primeiramente convinha tomar fôlego, beber um copo, e já agora conhecer as linhas com que se cose o caçador ignorante dos mistérios aldeões. Estes da Gafeira sobretudo tinham sido muitos e inacreditáveis. Se tinham.” (OD, 12)

O leitor-detetive:

Na seqüência do capítulo II, apresentam-se ao leitor e ao narrador as variadas versões do acontecimento, ora pelo *Velho de um só Dente* ora pelo *Batedor*. Para o Velho, teriam sido dois crimes cometidos pelo *Infante* por conta de ciúme. Para o Batedor, o criado teria sido morto pela patroa e vingado pelo Engenheiro. As falas aparecem dispostas, por coerência interna e verossimilhança, sem interferência do narrador, que se abstém de tomar partido por esta ou aquela versão. Mais uma vez é como se estivéssemos a assistir a uma cena em tempo real, como a repetir a sensação de surpresa que já fora causada no narrador-personagem. Nas falas, perguntas que ampliam o mistério e estimulam a curiosidade: “Teria ele abalado para a África?” (OD, 12), opção aliás perfeitamente contextualizável no final dos anos 60 em Portugal.

Assim se constrói a intriga de um romance policial. O narrador-personagem será levado a se perguntar sobre o que realmente aconteceu, a ouvir outras variadas versões,

¹⁶⁰ BOILEAU-NARCEJAC, 1964, pp. 14,5.

como a da Dona da Pensão, exposta no capítulo III, a perscrutar, na memória de sua visita passada, possíveis imagens e fatos que pudessem conduzir ao entendimento do fato, funcionando como índices ou antecipações metafóricas dos eventos, enfim, a tentar reconstituir os eventos através da memória e de um raciocínio especulativo. Ele busca o passado em função do presente, pois investiga na memória, tal um Sherlock Holmes, as marcas que justificariam os comportamentos que se tornaram o seu presente agora vivido.

Tem-se, então, o estabelecimento das já referidas duas histórias através de planos temporais diversos marcados e interpostos – passado e presente: o passado mais antigo que compreende a história da primeira visita à Gafeira e os serões na casa do Engenheiro, e o presente, com mais ou menos largueza, que insere o crime e as mudanças sociais conseqüentes, e inclui o tempo da escrita, da investigação mental empreendida pelo escritor-furão durante uma noite de insônia.

Entretanto, é apenas na aparência que estamos diante de um romance policial tradicional, à moda de Poe ou Conan Doyle, e principalmente distantes do chamado “romance policial puro”. Em *O Delfim*, se a leitura dos seus primeiros capítulos leva a crer que estamos diante de um *romance de enigma*, um dos tipos de romances policiais apontados por Tzvetan Todorov¹⁶¹, pelo fato de o romance apresentar a história de um crime e, aparentemente, a história do inquérito deste crime, logo, porém, o leitor se depara com um texto em que uma *embaraçada meada* de fios discursivos se lhe apresenta, o que o leva a intuir que os crimes, não apenas não são o elemento principal do narrado, como também, e por isso mesmo, podem nunca vir a desvendar-se.

A referência aqui à Esfinge do Egito, trazida pelo poema de Pessoa na epígrafe não foi, portanto, escolhida ao acaso. A Esfinge mais antiga, a de Gizé, está ali como guardiã da necrópole, das pirâmides de Quéfren e Quéops. Para os gregos, igualmente, a esfinge podia ser associada ao culto funerário como uma guardiã dos túmulos, “mas também era o monstro enviado por uma divindade para vingar, entre os tebanos, um crime impune, do rei Laio”¹⁶². Para uma escrita que se apresenta como dedicatória e epitáfio, a escolha de uma Esfinge como figura símbolo do enigma vem bem a calhar, justamente como marca de um tempo em processo de finalização e mudança, um tempo para o qual se entoa um canto funerário: a narrativa de *O Delfim*.

¹⁶¹ TODOROV, 2006, 4ed., pp. 93-104.

¹⁶² LAROUSSE, v. 9, 1998, p. 2185.

Mas a Esfinge era também o monstro que propunha enigmas e devorava aqueles que não a conseguiam decifrar. Escolho também aqui a Esfinge como símbolo da narrativa cardosiana: uma escrita enigmática, devoradora, pervertedora. Na verdade, como veremos, esse romance aposta numa *desconstrução* do romance policial, na sua per-versão portanto, ou no desvio da sua versão, do seu modelo, assumindo nesse sentido os riscos de lograr o leitor, tirando-lhe as certezas, destruindo seus protocolos de leitura.

Em texto de 1986, Maria Alzira Seixo comenta: “Abrir um livro consiste, pois, em organizar à partida um protocolo de leitura, de acordo também com uma percepção de tipo imaginário onde a densidade terrosa da página de romance faz entrever planuras de longa caminhada (...)”¹⁶³ Assim, entre outros protocolos, a leitura dos primeiros capítulos de *O Delfim* poderia conduzir o leitor a desejar seguir seu curso ou as planuras de uma caminhada, que na verdade ele sonega, para poder desvendar os casos de crimes ali narrados. Logo, porém, o esse viajante peregrino em longa caminhada, depara-se com um texto que corrompe e desconstrói suas prévias certezas e expectativas. Desesperado, ele tenta agarrar-se em alguma parte dessa teia de perdição, que sempre parece esquivar-se, tirando-lhe qualquer esperança de certeza. Apresenta-se-lhe, então, o enigma. É o texto, como uma esfinge moderna, quem diz: “Decifra-me ou devoro-te.”

“Decifra-me ou devoro-te”. Ao confrontar-se com o enigma de que valia a manutenção da sua vida, Édipo estava diante do oráculo, que seria denominado por Boileau e Narcejac de “forma arcaica do romance policial”¹⁶⁴. Ele deveria resolver um problema aparentemente insolúvel. “O erro significava a morte para Édipo tornado detetive.”¹⁶⁵, diz Narcejac.

Que faz então o leitor-detetive, esse Édipo da modernidade? Abandona o texto e sente a derrota de deixá-lo para trás, ou deixa-se seduzir por ele, mergulhando nos seus caminhos tortuosos, pegajosos, sombrios? Se a sua opção é o enfrentamento esperado pelo autor que gostaria de contar com um leitor agudo, sua *excursão* pelo texto revela-se, não um “passeio, divertimento, viagem de recreio ou de pesquisa”, como define a Enciclopédia Larousse¹⁶⁶, mas, no sentido original da palavra, um desvio do curso de

¹⁶³ SEIXO, 1986, pp. 69-70.

¹⁶⁴ BOILEAU-NARCEJAC, 1964, p.17.

¹⁶⁵ Idem, p. 18.

¹⁶⁶ LAROUSSE CULTURAL, 1998, v. 10, 1998, p. 2311.

leitura que ele esperava trilhar ao início. Essa escrita oblíqua, que, também ela, se faz em *excursão*, obriga-o a uma leitura em *excursão*, porque também ela para fora do curso sossegado das “planuras da caminhada”, através de um “texto terroso” que lhe impinge equacionar novamente o enigma. Diria agora o texto: “Devoro-te para que me decifres.”

Devorado, desconcertado, o leitor persegue o texto, sem que a chegada ao seu final lhe devolva sequer a bendita segurança que esperava experimentar quando aí lograsse estar. Resta-lhe a saída de mergulhar novamente nesse *bravo mar*, aceitando participar do *Jogo do Olho Vivo*, que o romance lhe impõe; relê-lo, e começar a recolher as pistas, as marcas que ele deixou passar. Olho vivo deve ser o do leitor, em quem essa narrativa aposta, aquele que, perseguindo-a, tentará decifrá-la, a partir de seu olhar particular. E nesse caso o romance “policial” recupera seu modelo ao fazer do seu leitor um detetive atento às marcas, à textura das palavras. É como se o texto ousasse primeiro (des)construir o leitor, tirando-lhe suas certezas, desejando olhos que desconfiem das verdades, que desconfiem do narrado, que ousem também, como leitores, um *ex-curso*, para que depois possam melhor mergulhar no texto.

O próprio Cardoso Pires menciona: “eu acho que ‘o estilo’ de cada autor se pode avaliar pelo seu conceito do leitor a quem se dirige, ou seja, pela exigência que faz dele e do seu instinto.”¹⁶⁷ E percebemos que o leitor desejado pelo texto cardosiano é aquele leitor ativo, que experimenta o benefício da dúvida, que leva à aprendizagem, à sabedoria: “duvidar de tudo”, o lema preferido de Marx, experimentado aqui.

A escrita cardosiana se assume, assim, como um espaço de rompimento de limites, instalando-se como texto renovável a cada leitura participativa. O texto revela-se como uma *ruína alegórica*, no sentido benjaminiano de que é a concretização de uma dentre as inúmeras possibilidades de construção (ruína), mas ‘diz o outro’ (alegoria), porque através da sua construção poliédrica, insiste no papel do leitor como aquele que a completará e a (re)motivará, gerando a partir dela outras inúmeras possibilidades de construção e reconstrução.

Um romance de enigma em desvio:

Como sabemos, a base de todo romance de enigma vem a ser a coexistência das duas histórias: a do crime e a do inquérito sobre esse crime. Nesse inquérito, um

¹⁶⁷ PIRES, 1999, p. 120.

detetive desvendará o crime analisando pistas, raciocinando e construindo a lógica dos acontecimentos. Por isso, o romance de enigma é memorialista. Em *O Delfim*, essa base memorialista se mantém, pois o narrador perscruta na memória cenas que possam levá-lo a um possível entendimento do fato ocorrido. Mas nosso Sherlock não sai à caça de pistas, preferindo deixar que as muitas versões (vida transformada em discursos) se acumulem, possivelmente porque se seduz sobretudo pelas narrativas, que são a matéria da sua narrativa, e não por uma investigação pessoal para o bem da verdade. Lida conscientemente com as versões, soma-as, nem sequer as julga, deixa-as conviver lado a lado, como possibilidades não excludentes. Movido pela curiosidade (ingrediente típico do romance policial), é tentado a visitar a casa de Tomás Manuel, mas qual um Álvaro de Campos, cansado, exausto, adia a ação deixando-se imerso na narração: é possível reparar que tudo ocorre através de um exercício mental imaginativo, que é afinal o que o seduz nessa aparente inércia diante da busca concreta dos fatos concretos:

A curiosidade, a terrível curiosidade que leva o ouvinte de lendas e de milagres a aflorar os lugares proibidos, pedia-me que fosse ver a casa sobre a lagoa. Depois duma narrativa tão feroz e tão complicada como a do vendedor de lotaria, nada mais natural que aproximar-me do cenário da tragédia, contemplar de perto a pousada solitária. Seria o peregrino que vem de longe, recebido por paredes vazias, por silêncio. Algures, no pátio, uma cadeira abandonada, a lona apodrecida, em farrapos. Na varanda, ligando os enormes potes de barro, teias de aranha a brilhar ao sol. Um moscardo que passa a zumbir, um berro de ave na lagoa. Outra vez o sossego, o nada.

Mas nesta época do ano os dias acabam de repente (como estamos vendo) e havia coisas a assentar para amanhã (...)

De modo que, antes de mais nada, os preparativos. A visita à casa abandonada podia esperar mais um dia (...) (OD, 35,6)

O leitor quase começa a imaginar que ele está realmente visitando a casa, mas a descrição detalhada do local é evidentemente hipotética, repleta de subjuntivos e condicionais (“a curiosidade pedia-me que fosse”, “seria o peregrino”), com a já reconhecida presentificação do discurso (“Algures, no pátio, uma cadeira abandonada; “Um moscardo passa a zumbir”) e assim é obrigado a desconfiar do texto. Se está acostumado com os detetives de romances policiais tradicionais, que visitam o local, recolhem pistas, fazem análises, como o famoso Sherlock Holmes, suas expectativas são desfeitas. O próprio narrador aguça, traidoramente, essa interpretação ao usar termos típicos do gênero (como “aproximar-me do cenário da tragédia”), mas logo o leitor perceberá que aquela era apenas uma hipótese do pensamento, um gosto por inventar enredos mais que por descrever cenários de “lugares perigosos” como os que

atraem os “amantes de lendas e milagres”, de tal modo que a visita à casa ficaria para depois. O narrador utiliza estratégias de relato policial, para logo a seguir desconstruí-lo, já que o que este narrador deseja é mesmo um leitor que esteja, tal como ele, diante dos relatos que ouve, atento às marcas do narrado e não só devore o texto em busca de peripécias. Afinal, está tudo lá, é preciso saber ler.

Cardoso Pires, no já referido texto “Visita à oficina”, no interessante segmento intitulado *Breve autópsia de um enigma desprezado*, indica o caráter de falso romance policial que a narrativa apresenta, já que sua base, o enigma, o desvendamento do crime, é deixado conscientemente de lado. Eis o que ele diz sobre o assunto, fazendo menção à tradicional definição de Todorov para os romances desse gênero:

Sem muito esforço, *O Delfim* pode até inscrever-se na Tipologia do Romance de Enigma de Tzvetan Todorov, *Estruturas Narrativas*, pois assenta abertamente na coexistência de ‘duas histórias, uma das quais está ausente mas é real e outra que está presente e tem papel insignificante’. Com a diferença de que na investigação sobre a Gafeira o insignificante é o crime.¹⁶⁸

De fato, sobre a cena citada anteriormente, a da suposta visita à casa dos Palma Bravo, dissemos que o narrador suspende a exploração do “cenário da tragédia”, pois diz haver preparativos a desenvolver. Ele menciona o aluguel do barco, a licença de caça, o repouso, mas novamente sua mente o “traí”, digamos, e o conduz a lembrar-se de que aquele dia de caçada seria uma “ofensiva confusa”. Referia-se assim ao fato de que a Gafeira vivenciava um novo tempo, aquele que lhe permitia trazer no bolso “uma licença de caça passada por ordem dos habitantes da aldeia, e não por Tomás, o Engenheiro”(OD, 37). A escolha do que é narrado a seguir – o que era afinal mais urgente e requeria a sua atenção – é sintomática para analisarmos o real objetivo da escrita desse romance, e comprovar que, como o autor mencionou, “na investigação sobre a Gafeira o insignificante é o crime.” A ordem dos acontecimentos relatados, das coisas recuperadas pela memória, não pode ser desprezada. O leitor que persegue o texto procurando o relato sobre o crime, é logrado, pois esta é adiada em nome da recuperação do encontro com o Regedor. Ali o escritor-furão conhece o seu verdadeiro “furo de reportagem” que é, não o crime a investigar, mas a nova realidade a interpretar: “No largo temos o Regedor, que está à frente dos arrendatários da lagoa. Agora é dele que depende a licença de caça, não de Tomás Manuel.” (OD, 36)

¹⁶⁸ PIRES, 1999, p. 142.

É sintomático ainda que nesse ínterim o narrador se encontre com outro importante “personagem” dessa narrativa: a lagartixa – figura alegórica, porque permite vários desdobramentos metafóricos. Alegoria de um tempo em transformação, metáfora da vida que existe por trás de um “sono aparente”, espelho dos portugueses que, apesar de parecerem imóveis, mortos, poderiam um dia vir a serem capazes de questionar o poder totalitário que os constrangia então. Metáfora dos excluídos da História, essencialmente escrita sob o ponto de vista dos vencedores, a lagartixa é “o tempo (português) da História” (OD, 129). Por isso ela vem aqui a encabeçar o novo portal: o dos 98 que se reuniram em “cooperativa à face da lei” (OD, 38) como arrendatários da lagoa. Talvez por isso o narrador a suponha na casa de Tomás, “no alto do portal, imposta *sobre* a legenda *Ad Usum Delphini*” (OD, 37, grifo nosso). Situemos o texto que, afinal, é digno de nota no que tange à construção estilística e simbólica da linguagem:

Ficamos frente à frente, à luz do meio-dia. Eu, senhor escritor da comarca de Portugal, e portanto animal tolerado, à margem, e ela, ser humilde, português, que habita ruínas da História; que cumpre uma existência entre pedras e sol, e se resigna (é espantoso); que é, ela própria, um fragmento de pedra gerado na pedra – um resto, afinal, uma sobra; que se alimenta de nada (de quê?) e é rápida no despertar, e sagaz, e ladina, embora votada ao isolamento de uma memória do Império; que não tem voz, ou a perdeu, ou não se ouve... Lagartixa, meu brasão do tempo. Posso encontrá-la amanhã no mesmo sítio (talvez lá esteja ainda) ou nas traves do solar da lagoa, ou num buraco da adega que já foi o *bodegón* das minhas ceias do ano passado com o Engenheiro e nunca mais o será. Posso, simbolicamente, supô-la no alto do portal, imposta sobre a legenda *Ad Usum Delphini*, porque em todos esses lugares ela estará perfeita na sua modéstia abstracta como a imagem de um tempo ou de uma idade em que os anos escorrem alheios à mão do homem e em que a erva cresce e morre e se diz: Afinal também temos primavera. (OD, 37)

Relação de sentido construída não a partir de símbolos previamente consagrados, mas a partir da própria construção narrativa, a lagartixa é neste romance a alegoria da História, a imagem que emerge do texto para representar o tempo. Por isso o escritor que face a ela se coloca, identificado a ela na sua marginalidade¹⁶⁹, tornado como ela invisível e calado porque ignorado pelo senso comum ou pela neutralização

¹⁶⁹ A respeito dessa exclusão do artista, podemos lembrar aqui as palavras do próprio Cardoso Pires em “Discurso entre Irmãos”, por ocasião do prêmio pelo romance *O Hóspede de Job*: “Vivemos uma época em que os materialistas primários recusam a fatalidade deste desajustamento necessário e em que, por seu lado, os homens de espírito feudal se empenham em arrumar o escritor num lugar à margem – tolerado. Os primeiros sonham com o artista em uniforme. Os segundos com o bobo do Paço. Com objectivos opostos, ambos retiram ao intelectual um papel de intervenção, arregimentando-o uns a uma burocracia literária, outros a um exílio na própria casa.” (PIRES, 1999, p. 30)

ideológica, é capaz de observar seus pequenos sinais vitais, sua capacidade de mudança lenta mas tenaz, saída das “ruínas da História”, sua não previsível capacidade de mudança, sua força de transmutação que lhe permite sair do silêncio, do isolamento, para introduzir-se no lugar deixado vago pelo poder. Nesse sentido a lagartixa é a imagem da revolução sinuosa e clandestinamente preparada.

Sabemos que o título dado à narrativa, conforme já mencionado, refere-se ao personagem Tomás Manuel, o Engenheiro, associando-o a um soberano do *Delfinado*, principado na França cujos herdeiros usariam sempre o título de Delfim, nos séculos XII a XIV, até a sua venda à França em 1349. Tomás Manuel seria assim comparado ao último desses *delfins*, marcando uma espécie de reinado que chegava ao fim. Entretanto, considerando o caráter dessa escrita que se faz como epitáfio de um tempo e início de outro, nesse processo de renovação que vimos mencionando, talvez pudéssemos fazer também uma leitura do título a partir da semelhança fonética com o espanhol, teríamos assim: *de el fin*, ou *del fin*, no sentido de que é um romance *sobre o fim*, mas podendo ser este também um novo começo. Aliás, o título é bastante aberto porque elíptico e permite dessa forma outros encaminhamentos do sentido.

Assim, como romance-epitáfio, narrativa de um tempo em mudança, *O Delfim* se constrói como metáfora de um tempo de Censura, em que os discursos precisavam ser velados: o romance é publicado em 1968, ainda dentro da atmosfera de coerção salazarista. Talvez por isso este narrador se coloque como “escritor da comarca de Portugal” - “animal *tolerado*” (grifo nosso), e não necessariamente *aceito*, porque capaz de questionar o poder através da escrita. “À margem” como ele, como vimos, a lagartixa é animal que “habita as ruínas da História”, “e se resigna”, “um resto, afinal, uma sobra”, “votada ao isolamento”. A lagartixa se torna, assim, a imagem dos pequenos, dos *vencidos* da História – que, como ela, “não (têm) voz, ou a perde(ram), ou não se ouve” -, História que, segundo Walter Benjamin, é escrita sempre da perspectiva dos dominantes.

O encontro do escritor com a lagartixa faz portanto vislumbrar a possibilidade de ela vir a ser o sujeito da História, pois, sendo a obra de arte uma *ruína alegórica* da História, ela pode apresentar-se como uma outra possibilidade de registrar o que pode ou o que poderia ter sido, e fazer-se voz daqueles que a habitaram apenas nas ruínas. Segundo Jeanne Marie Gagnebin,

(...) a filosofia da história de Benjamin inclui uma teoria da memória e da experiência, no sentido forte do termo (em alemão: *Erfahrung*), em oposição à experiência vivida individual (*Erlebnis*). O historiador materialista não pretende dar uma descrição do passado “tal como ele ocorreu de fato”; pretende fazer emergir as esperanças não realizadas nesse passado, inscrever em nosso presente seu apelo por um futuro diferente.¹⁷⁰

Desviando-se de uma relação de empatia que a história tradicionalmente estabelece com o vencedor, por com ele estarem a maior parte das fontes documentais, a arte, no seu papel alegórico de dizer o outro, como o materialista histórico benjaminiano, “considera sua tarefa escovar a história a contrapelo”¹⁷¹. Assim o faz o texto cardosiano, ao ensaiar a revolução possível dos dominados em tempo de poderosos delfins. “O tempo, o bom sentido do tempo, está nesta prova. A lagartixa sacudiu-se no seu sono de pedra.” (OD, 37). Velado, alegórico, o texto de *O Delfim* aparece censurado, espelho de seu tempo de referência (a ditadura), mas não deixa de registrar o juízo de valor do narrador em relação ao giro do tempo – “o bom sentido do tempo” (grifo nosso) – em que se torna possível ter uma “licença de caça passada por ordem dos habitantes da aldeia, e não por Tomás, o Engenheiro” (OD, 37).

A lagartixa “sacudiu-se no seu sono de pedra”: esta é a imagem que metaforiza a mudança ocorrida na Gafeira. Tal imagem – “sacudir-se” – remete ao efeito reflexo que tal réptil tem ao se sentir ameaçado ou ao ser tocado, e lembra movimento, ação. É também um convite a imaginar uma espécie de ‘tremor’ que se vê em seu deslizar rápido, no momento em que acorda de seu aparente sono de pedra. Assim, apesar de animal “à margem”, “ser humilde, português”, a lagartixa é também “rápida no despertar, e sagaz, e ladina”, ou, “um estilhaço sensível e vivaz debaixo daquele sono aparente” (OD, 37), e pode fazer tremer as bases do poder. Numa sobreposição de imagens (paralelismo cinematográfico) que aproximam a lagartixa do Regedor, transformados em ícones das mudanças ocorridas na Gafeira em relação ao poder dominante, o narrador termina este capítulo retomando mais uma vez a idéia do movimento, em que a reação da lagartixa, o seu “sacudir-se”, equivale ao “despertar num rasgo inesperado”, modo novo de lançar-se à vida que ela e o Regedor da “barca da lagoa” experimentam:

Preocupava-se com tudo, com o possível e com o impossível. Não ignorava como era difícil a barca da lagoa e governava-a atrás daquele balcão, muito

¹⁷⁰ GAGNEBIN, 1982, p. 67.

¹⁷¹ BENJAMIN, 1994, p. 225.

atento, muito sereno. Olhando em frente e a direito, no sentido da muralha onde uma lagartixa, há muito imóvel, poderia despertar num rasgo inesperado e lançar-se à vida com a mesma astúcia com que ele, Regedor, se lançara do fundo da sua loja para a posse da lagoa. (OD, 39)

Repare-se ainda que também o narrador ousa sacudir a História com a sua escrita, não só porque em linguagem deixa registrada essa mudança social, mas também porque ousa perverter a sintaxe tradicional do português, ao construir um período formado apenas por uma oração subordinada adverbial reduzida de gerúndio (o período final). Ao deixar solta uma oração que sintaticamente deveria vir colada à principal, num exercício de espelhamento, talvez o narrador deixe entrever que o tempo de subordinação das lagartixas da História deva chegar ao fim.

Deve-se comentar por sua vez, a partir da citação do encontro do narrador com a lagartixa, o caráter de renovação expresso também pelas imagens relativas ao ciclo da natureza. A lagartixa aparece como “a imagem de um tempo ou uma idade em que os anos escorrem alheios à mão do homem e em que a erva cresce e morre e se diz: Afinal também temos primavera.” (OD, 37) A bela imagem de uma primavera afinal ainda possível registrada pela prosa poética desse escritor-furão poderá voltar à mente do leitor que, conhecendo o poema pessoano *Chuva Oblíqua*, lerá no capítulo XXVII a referência a ele textualmente citada. Neste capítulo, o narrador remete ao poema pessoano citando alguns dos versos do seu segmento IV:

... *Que pandeiretas/ etc., etc., / As paredes estão na Andaluzia.../ De repente todo o espaço pára / Pára, escorrega, desembrulha-se... / e num canto do tecto (que é de madeira, mas isso não interessa ao poema)... / etc., etc. / Há ramos de violetas / Sobre eu estar de olhos fechados...* (OD, 166)

“*Abrem mãos brancas janelas secretas / E há ramos de violetas caindo / De haver uma noite de Primavera lá fora / Sobre o eu estar de olhos fechados...*”, diz o eu-lírico do poeta de Orpheu. Remotivado, o poema, que volta à mente do narrador-personagem em fragmentos, adquire sentido novo. Em seu quarto, numa noite de insônia, a recordar o passado, o eu presente vida lá fora, e lembra dos “ramos de violetas” de uma *noite de Primavera*. “Afinal também temos primavera.”, escrevera o narrador. E a *noite de Primavera lá fora* é marcada pelos passos de “bêbados retardatários que avançam para casa em guinadas heróicas e saúdam a Gafeira, o País, a Humanidade” (OD, 166), pelas bicicletas a tilintar, e pelo fumo das enguias que sobe das brasas: imagens do festim das enguias, marcas de uma nova realidade na Gafeira.

“Agora quem quiser caçar na lagoa já não precisa da autorização do Infante para nada.” (OD, 11), diz o Velho. Como já mencionamos anteriormente, o festim das enguias é a marca da revolução tornada possível dentro daquela realidade leprosada da Gafeira¹⁷² (microcosmo da Pátria) e metaforiza a utopia de uma revolução maior no seio da pátria portuguesa assolada por um tempo de censura num regime de opressão.

Assim, é também pelo desejo de um olhar desviante e corrompedor, e, nesse sentido, revolucionário, que o romance se apropria de um modelo de narrativa policial para pervertê-lo. A literatura policial tradicional não é, em geral, subversiva, ela apascenta, já que coloca o leitor na zona confortável das respostas dadas a um evento misterioso, e já que, também, como diz o próprio escritor-furão, numa cena, trazida à sua memória, em que conversa com o Engenheiro Tomás sobre a própria narrativa policial, motivado pelo caso da Dama das Unhas de Prata: “a literatura policial é um tranqüilizante do cidadão instalado. Toda ela tende a demonstrar que não existe crime perfeito.”(OD, 122). A cena retomada aparece como uma espécie de *mise en scène*¹⁷³ do tema aparentemente principal da narrativa e não deixa de ser também metalingüística, uma vez que põe em discussão o próprio modelo que supostamente o leitor imagina ser o assumido pelo romance. Na seqüência da conversa com o Engenheiro, Tomás Manuel põe em dúvida o comentário do narrador e percorre “a constelação dos policiais que tem na estante do seu gabinete” (OD, 123), porém não conseguindo se impressionar. A seguir, concorda com o narrador visto que a associa a uma “boa anedota”. Citemos parte do diálogo lembrado pelo narrador, que é, inclusive, marcado por uma informação parentética que é um dos inúmeros exemplos

¹⁷² O nome Gafeira tem a mesma raiz de *gafó*, ou leproso. Segundo Eduardo Prado Coelho, em “O Círculo dos Círculos”, Introdução à 18ª. Edição de *O Delfim*, “não é impunemente que se tem o nome leproso de Gafeira”. (COELHO, 1999, p. 17)

¹⁷³ Deveras, a transição para esta cena retomada pela memória é feita efetivamente como uma encenação dramática em que o narrador inclusive assume uma postura de distanciamento das personagens que participarão nela, e marca claramente a influência do exercício da memória nas escolhas do narrar, essa memória que aparece como um “espelho desfocado pela distância”, significante da atmosfera do cinematográfico:

Nisto abre-se um clarão na memória: “Unhas de Prata. É ela, a mulher do crime perfeito.” E nesse clarão reflectido nos vidros da janela aparece o meu rosto a mexer os lábios.

Já não há a rua, há meia vidraça onde eu estou instalado e, em segundo plano, outro indivíduo, o Engenheiro. Os dois vultos encontram-se frente a frente, enquadrados numa sala ampla, e todos os movimentos que fazem deslizam na negrura do vidro como um espelho desfocado pela distância. Os lábios deles não param e as mãos agitam-se, desenham gestos. Conversam. O tema da reunião é o crime. Livros e teorias do Crime, visto que se está na noite da Dama das Unhas de Prata, novembro de 1965. (OD, 122)

de contaminação da memória narrada pela visão do presente, isto é, do tempo da enunciação, que é a noite de insônia do narrador:

“Essa conversa de que o crime não compensa também é uma boa anedota”, diz ele. Boceja largamente, recostado no maple (e eu invejo-o por isso. Tem sono. Quando chegar à cama vai dormir que nem um justo, sem bicicletas a tilintar nem pesadelos de dente de Velho). Põe-se de pé: ‘Deve ter havido milhões de crimes altamente compensadores.’

“Está bem, mas não vêm nos romances. O burguês pacato precisa acreditar nas instituições. Mostrar-lhe que pode haver crimes perfeitos é o fim.”

“Mas é que há mesmo. Por definição todos os crimes que não se descobrem são perfeitos.”(OD, 123)

É interessante que a própria instância associada ao poder – o Engenheiro – e, portanto, beneficiário de um discurso que apascente e torne o poder inquestionável, participa do questionamento sobre a perversão da ordem, mostrando que a narrativa não é maniqueísta.

Segundo o crítico Muniz Sodré, o romance policial mostra, graças à onipotência da razão, que não pode haver crime perfeito, assim, “na ficção romanesca, o crime não poderia compensar, já que a ordem social concebe o delito como uma estranheza, uma anomalia, uma violação à ordem ‘natural’ das coisas”¹⁷⁴. Dessa forma, a principal função ideológica do gênero é demonstrar a estranheza do crime, fazendo parte dessa “pedagogia do poder”¹⁷⁵ reconhecer o sujeito criminoso e puni-lo. Podemos dizer que a novela vista assim contribuiria para perpetuar os mecanismos do poder nos postos sempre por eles ocupados, tornando seu domínio evidente, e, portanto, inquestionável. Ora, sabemos que na narrativa de *O Delfim*, o desfecho não cobre a solução do mistério, ao menos não de forma confortável, definitiva. Assim, podemos dizer que talvez aqui o(s) suposto(s) crime(s) não tenha(m) solução definida porque não é interesse confortar, tranquilizar o cidadão, e sim fazer o leitor aprender a questionar, pois parece desejar cidadãos capazes de serem leitores impuros da realidade, como o narrador (“leitor impuro” – OD, 17, porque não vê a realidade com a pureza e ingenuidade de outros, como a dona da pensão, no caso do contraste mencionado na cena em que o narrador usa essa expressão, ao comentar o seu modo de ler a *Monografia*, que era diferente do da estalajadeira), isto é, leitores que não sejam ingênuos, caçadores “em estado de inocência” (OD, 178). Mais uma vez podemos

¹⁷⁴ SODRÉ, 1978, p. 113.

¹⁷⁵ Idem, *ibidem*.

lembrar o lema preferido de Marx, “o duvidar sempre”, com o qual provavelmente o autor de *O Delfim* concordava.

Com efeito, Cardoso Pires mencionou certa vez em uma entrevista alguns dos objetivos de sua escrita, como podemos perceber, crente no processo formador e transformador do leitor pela arte: “Eu ponho sempre em dúvida o que eu escrevo... É como duvidar da imagem dum país. O meu livro pretende que a pessoa diga: “Em que país eu estou?”¹⁷⁶.

Assim, o modelo policial tradicional é o que o texto não quer. Ele aparece, portanto, parodiado, subvertido também em seu modelo, por usar os ingredientes típicos da narrativa policial, mas, ao mesmo tempo, abandoná-los, dando mais enfoque à rememoração do passado, à linguagem usada, à nova realidade social encontrada no ambiente da exegese, e não tanto aos supostos crimes ocorridos ali, bem como a sua averiguação. Revolucionariamente, *O Delfim* é um romance que fala de *subversão* e se estrutura a partir de uma *subversão* maior que é a do próprio gênero narrativo escolhido como seu modelo. De certa forma, experimenta-se a sensação de que o narrador, usando-se do universo construído em torno do tema do policial, ousa colocar o leitor no *jogo*, dando-lhe pistas para seguir. Mas, logo se percebe que estas pistas são falsas, pois o foco do romance não é a averiguação das mortes, embora ela exista através de raciocínio do narrador-personagem e de outras pistas que deverão ser descobertas ali (como as várias histórias interpoladas ao narrado¹⁷⁷), mas deverá o leitor ser capaz de montar o *puzzle*¹⁷⁸ e conferir-lhe algum sentido.

Num romance policial puro, logo nas primeiras linhas o leitor se depara com um assassinato. Vimos que a menção a um suposto assassinato ocorre aqui apenas no segundo capítulo, a partir do mistério instalado pelo relato do Velho. Entretanto, se passarmos os olhos pelos capítulos seguintes, veremos que eles não abordam propriamente o tema dos assassinatos. Um leitor de romance policial esperaria que, após a apresentação das versões do Velho e do Batedor, que ocorrem no capítulo II, se apresentassem as circunstâncias das mortes de Maria das Mercês e de Domingos, o criado. O suposto detetive deveria tomar conhecimento de tais circunstâncias, para que

¹⁷⁶ PIRES, 1988. Entrevista a Alberto Augusto Miranda.

¹⁷⁷ Estes artifícios de narração serão trabalhados no segundo sub-capítulo da nossa análise sobre *O Delfim*.

¹⁷⁸ A expressão é do próprio Cardoso Pires, que se refere ao texto como um “*puzzle* circular” (PIRES, 1999, p. 154). Adiante retomaremos o uso da expressão pelo autor.

pudesse começar a sua investigação, e o narrador deve apresentá-las ao leitor, para que este possa também imaginá-las e perseguir o texto à caça de uma solução lógica.

A novela policial é um jogo de inteligência, e, segundo Van Dine, escritor e crítico do gênero, que elaborou sobre ele várias regras¹⁷⁹, ela é de algum modo uma competência desportiva em que o autor deve medir-se lealmente com o leitor. A primeira consequência disso é que o leitor e o detetive devem ter igualdade de condições para resolver o mistério. Assim, as circunstâncias da morte deveriam ser apresentadas ao leitor. No entanto, tanto estas circunstâncias (como os corpos foram achados, suas marcas, por exemplo) não serão apresentadas a seguir, e apenas relativamente no capítulo XVIII¹⁸⁰, quanto quase não se falará abertamente das mortes nos capítulos que seguem. Há, sim, a conversa do narrador-investigador com a Dona da Pensão, no capítulo III, da qual podemos depreender sua versão de apoio à idéia de que a morte de Maria fora suicídio. Mas o narrador só volta a falar explicitamente dos supostos crimes no capítulo XI, quando consulta o Regedor a respeito dos fatos que constam nos autos. Do capítulo III ao capítulo XI, o narrador faz reflexões sobre o presente, sobre o povo, volta no tempo narrando encontros com Tomás Manuel, fala sobre a casa, sobre os cães do Engenheiro e o papel dos cães de forma geral, apresenta uma reflexão sobre a escrita de romances numa de suas conversas com Tomás, entre outros temas. O leitor que procura a continuação da trama detetivesca tem suas expectativas frustradas.

Esta forma de constituição do narrado talvez ocorra por conta de uma necessária verossimilhança, já que o escritor-furão – que assume, em termos, o lugar ocupado pelo detetive no gênero policial – toma conhecimento dos fatos algum tempo depois dos eventos, isto é, cerca de cinco meses e meio após a data das mortes¹⁸¹. Isso faz com que ele mesmo tenha que “pesquisar” primeiro tais circunstâncias, a fim de depois lançá-las

¹⁷⁹ As referências a esse autor serão feitas com base na recolha que Boileau e Narcejac (cf. 1964, p. 107-113 e 1968, pp. 80-84) fazem das regras que ele cria para o gênero, bem como, por vezes, também as citações serão dadas a partir de Todorov (2006, p. 100,1).

¹⁸⁰ Isso no caso de Maria, pois o de Domingos não se tem ao certo, há indicação de sua morte numa cena em que aparece o criado morto sobre a cama de Tomás – capítulo XXVIII -, mas a cena é de certa forma questionável do ponto de vista do realismo, já que está escuro, Tomás teria chegado “inchadíssimo de vinho e de pancadas” (OD, 170).

¹⁸¹ A narrativa nos ensina que a visita do escritor-furão à Gafeira data de 31 de outubro de 1967, e menciona como data dos acontecimentos da “primeira história” (as mortes), em um momento, a madrugada de 12 de maio (“abraço de morte com que recebeu Maria das Mercês na madrugada de 12 de Maio próximo passado” – OD, 63), e em outro, fala sobre a “noite célebre” como sendo 13 de maio (“Saiu do bar da estação de serviço há cento e setenta dias bem contados (na célebre noite de 13 de Maio, não nesta), e nem sonha que a Maria das Mercês já o está a vigiar lá da terra da verdade.” – OD, 166).

ao leitor. Além disso, como já vimos, a narração é feita em tempo simultâneo à averiguação dos fatos, o que não permitiria que ele já soubesse de tais eventos logo nos primeiros capítulos da narrativa.

Como romance de enigma, essa narrativa já aparece, portanto, pervertendo o gênero e de duas formas: 1. na tradição desse tipo de romance, a narração só começa após a conclusão do inquérito por parte do detetive, por exemplo, Watson começa atuar como narrador quando o enigma já está resolvido por Holmes; 2. o narrador quase sempre é uma pessoa diferente do detetive, e não o detetive em si, é um companheiro achegado que reconhece estar escrevendo um romance, pois

se a narrativa fosse elaborada por essa “mente dedutiva”, o leitor estaria sempre passo a passo com o detetive (o que contraria a própria concepção de leitor, nesse tipo de narrativa). Assim, uma das características fundamentais do romance de enigma – a revelação final e a conseqüente reconstrução da trama – perderia seu sentido.¹⁸²

É talvez isso o que vemos ocorrer em *O Delfim*, contrariamente ao gênero tradicional. Aqui, o leitor encontra-se passo a passo com o narrador-investigador em seu exercício de recuperação histórica através da memória, o que é, inclusive, reforçado pelo uso da presentificação do relato, conforme já exemplificado. Com a diferença fundamental que está no fato de não ocorrer a revelação final surpreendente e, tampouco, a conseqüente reconstrução da trama. O leitor deixa o texto sem certezas a respeito das circunstâncias relativas às mortes, ao menos aquela certeza absoluta, incorruptível, e acima de qualquer suspeita a que se costuma chegar no final dos romances policiais tradicionais. Aqui, não existe mais a crença no método racional infalível que deduz a verdade gerando um único sentido. Pelo contrário, o que fica evidente é a impossibilidade, bem como também a não-necessidade, de recompor o tempo de forma isenta e atingir uma verdade única e última, até porque, como aprendemos com Walter Benjamin, a História só se constitui como ruína, pois é apenas uma das inúmeras concretizações possíveis, uma única versão do sido. A obra de arte seria, assim, uma forma de apontar “para as outras Histórias que, mesmo fictícias, poderiam ter sido e não foram”¹⁸³, e de “dizer o outro de todos os outros possíveis à História, tornando ‘possíveis’ até mesmo os impossíveis da História”¹⁸⁴.

¹⁸² REIMÃO, 1983, p. 31.

¹⁸³ KOTHE, 1976, pp. 47,8. Nestas citações feitas aqui, Flávio Kothe está comentando o pensamento de Walter Benjamin sobre a possibilidade ontológica de encontro da obra de arte com a História, que já é em

Referindo-se ao processo de apropriação e perversão do romance policial realizado pela escrita de Rubem Fonseca, bem como pela “melhor ficção policial contemporânea”¹⁸⁵, a professora Vera Follain de Figueiredo escreve:

A melhor ficção policial contemporânea recorre, então, à convenção do gênero com uma dupla finalidade. De um lado aproveita o que, já na narrativa de enigma do século 19, apontava para a verdade como construção, realizada a partir de uma combinatória de dados. De outro, corrói a confiança nas estruturas seqüenciais que, identificadas com a própria linha do raciocínio, com a forma da própria razão, acabavam por ordenar a busca da verdade num discurso fechado, que eliminava as probabilidades e abolia o acaso.¹⁸⁶

Parece ser esse um processo semelhante ao que vemos ocorrer no romance *O Delfim*. Mais ainda, em sua estrutura formal, o romance apresenta a corrosão da visão positivista da realidade como um todo apreensível, de certa forma como coloca Vera Follain ainda a respeito da narrativa policial contemporânea:

Assim, através da investigação policial, o que se questiona é a possibilidade de conhecimento objetivo do real, a existência mesma de uma realidade fora da linguagem, deixando-se aflorar o ceticismo difuso na cultura da modernidade tardia: o grande crime a que esta literatura se refere é o “assassinato” da realidade – daí que o outro, o crime em torno do qual gira o enredo, torna-se apenas um jogo. Se não existem fatos, só interpretações, como pensava Nietzsche, o gênero policial é atingido de morte em sua pretensão original de atingir a verdade.¹⁸⁷

Note-se, no entanto, que apesar de demonstrar em sua estrutura uma certa relativização das certezas e uma espécie de erosão da crença na verdade, influenciada na “cultura da modernidade tardia” pelas idéias de Nietzsche, como comenta Figueiredo, por outro lado, no caso da narrativa cardosiana, a própria abertura do texto a um conjunto de interpretações possíveis, compartilhadas com o leitor, é ainda uma crença utópica no papel participativo do outro na interpretação e modificação da realidade, e, nesse sentido, ainda muito moderna. Sem contar, é claro, com o fato de, no plano do conteúdo, no nível ideológico do texto, ele demonstrar estar engajado com a

si uma ruína alegórica. Interessantemente, Kothe esquematiza a partir da leitura da obra de Benjamin: “A obra de arte é, portanto: 1) a ruína de uma ruína, a ruína da História enquanto ruína de suas concretizações possíveis; 2) a alegoria de uma ruína, ao apontar para outras Histórias que, mesmo fictícias, poderiam ter sido e não foram (e isto não tanto pelo nível do conteúdo, mas da forma); 3) a ruína de uma alegoria, ao tornar ainda mais estática própria rigidez da História, que se mostra pouco flexível ao concretizar quase nada de suas potencialidades; 4) a alegoria de uma alegoria, ao dizer o outro de todos os outros possíveis à História, tornando ‘possíveis’ até mesmo os impossíveis à História.” (pp. 47,8)

¹⁸⁴ Idem, p. 48.

¹⁸⁵ FIGUEIREDO, 2003, p. 15.

¹⁸⁶ Idem, *ibidem*.

¹⁸⁷ Idem, *ibidem*.

crença na modificação da realidade, expressa, por exemplo “no bom giro do tempo” que coloca as lagartixas da História a se sacudirem.

A este respeito, convém citar a interpretação do próprio Cardoso Pires, na famosa *Visita à Oficina – O Texto e o Pré-Texto*, sobre *O Delfim*:

Interessa mais a suspensão do fato do que a sua decifração. E ‘tudo se passa em escorço e por hipótese: Evita-se a narrativa’ – disse Mallarmé, o Mártir. ‘*Por hipótese*’, isto é, concedendo ao imaginário um crédito provisório de realidade experimentada e colocando-o em igualdade de discussão com o real, não por atitude agnóstica mas com o objetivo de estimular opções interpretativas e descobrir sugestões operatórias que conduzam à descoberta de um conjunto vivo, polimórfico.¹⁸⁸

Repare-se que o autor diz “não por atitude agnóstica”, isto é, não por uma descrença cética típica da pós-modernidade, mas para fazer produzir, a partir das contradições, as inúmeras possibilidades de percepção do real, perspectivando ainda a verdade, não a absoluta, mas aquela possível a um “pobre microcosmos de sentimentos” onde “tudo se resume a um nó essencial envolvido em ecos e nebulosas”¹⁸⁹. De fato, em outro momento do “*Pós-Escrito*” ele menciona:

A contradição engendra a verdade, como diria qualquer Maigret de vistas curtas. O Narrador, meu escritor-furão, pensa o mesmo e para provocar confrontação não olha a meios: além de paralelismos e de percussões de toda a ordem nas esferas de comportamento das personagens, distorce planos de ação, introduz ubiqüidades, recorre ao anacronismo, à metáfora, à demonstração pelo absurdo, isso e tudo o mais que lhe vem à cabeça.¹⁹⁰

Com essa justificativa do caráter ainda crente da função da narrativa dado pelo próprio escritor corrobora o pensamento de Jeanne Marie Gagnebin em comentário ao texto de Walter Benjamin, teórico com o qual vimos dialogando, sobre a noção de abertura do texto.

O leitor atento descobrirá em “O Narrador” uma teoria antecipada da obra aberta. Na narrativa tradicional essa abertura se apóia na plenitude do sentido – e, portanto, em sua profusão ilimitada; em Umberto Eco e, parece-me, também na doutrina benjaminiana da alegoria, a profusão de sentido, ou, antes, dos sentidos, vem ao contrário, de seu não acabamento essencial.¹⁹¹

¹⁸⁸ PIRES, 1999, pp. 143,4.

¹⁸⁹ Idem, p. 159.

¹⁹⁰ Idem, p. 146.

¹⁹¹ GAGNEBIN, J.M. In: BENJAMIN, 1994, p. 12.

De fato, parece-nos que o “não acabamento essencial” é o que faz do texto de *O Delfim* um texto aberto a uma profusão de sentidos ilimitada; a cada leitura descobrimos novas associações, novas possibilidades de real. É como se, através dessa estrutura inacabada e especular, com inúmeros paralelismos, por vezes contraditórios, o autor procurasse ser, talvez, mais fiel a uma realidade que é sempre multifacetada, pois formada de inúmeras ruínas, no sentido benjaminiano: não só aquelas que se referem ao real recortado pelo discurso oficial, mas também aquelas que talvez tenham sido o real, mas não recortado por tal discurso, e não só estas, também as inúmeras possibilidades do que poderia ter sido e não foi. Essa estrutura acaba por retomar uma certa tradição literária mais popular, simbolizada na figura de Sherazade, cuja história já estaria a demonstrar que há sempre muito mais a contar e que a sedução da arte é justamente o seu caminho pelo eterno desejo nunca plenamente saciável. A estrutura aberta aponta ainda para a necessidade do outro que poderá preencher as lacunas deixadas pelo discurso, “segundo amor tiver”, como diria o grande Camões. Ainda comentando o texto de Benjamin sobre “O Narrador”, continua Gagnebin:

Movimento interno, representado na figura de Scheherazade, movimento infinito da memória, notadamente popular. Memória infinita cuja figura moderna e individual será a imensa tentativa proustiana, tão decisiva para Benjamin. Cada história é o ensejo de uma nova história. (...) Mas também um segundo movimento, que, se está escrito na narração aponta para mais além do texto, para a atividade de leitura e interpretação.¹⁹²

Assim, o texto de *O Delfim* – que se estrutura a partir de um mistério de desvendamento de mortes, mas a todo tempo desvia a atenção do leitor para outros temas, que aparecem sugestionados pelo movimento da memória, que traz sempre novas associações, ou uma nova história por contar, e, ao final, acaba por deixar de certa forma em aberto o suposto mistério – aposta na importância do papel do leitor na constituição da obra, como o outro cuja atenção move o eterno movimento da narrativa e através do qual ela não morrerá.¹⁹³ Se, por vezes, tem-se a noção de fragmentação, que o aproximaria da ameaça de destruição do conhecimento ou da impossibilidade de análise do real, por outro, o que se vê é a manutenção da esperança fundada na possibilidade de novas significações e de novos entendimentos pelo leitor.

¹⁹² Idem, p. 13.

¹⁹³ A respeito dessas possibilidades narrativas, das escolhas de construção e dessa própria abertura essencial da obra, o capítulo seguinte de nosso estudo analisará com mais cuidado e proximidade ao texto. Por enquanto, ela vem comentada uma vez que se precisamos nos referir à estrutura inacabada dentro da linha de um romance policial.

O romance de enigma é uma tentativa de desvendamento de um caso inexplicável. Aqui, nessa paródia do gênero (no sentido dado por Linda Hutcheon de que o texto paródico contemporâneo não é necessariamente a destruição com fim risível do modelo retomado, ou um “reconhecimento da ‘insuficiência das formas definíveis’ dos seus precursores (Martin 1980, 666)”, mas “o seu próprio desejo de pôr a ‘refuncionar’ essas formas, de acordo com as suas próprias necessidades”¹⁹⁴), o que ocorre é que, teoricamente, já houve o desvendamento do crime pela versão oficial, para a qual, inclusive, nem existiu crime, uma vez que as mortes foram resultado de morte natural e suicídio. Mas todo o *quiproquo* nasce a partir das desconfianças em torno do discurso oficial, isto é, das várias versões discutidas para o fato, pelos habitantes da aldeia. O narrador, motivado pela curiosidade, e cuja memória é despertada pela observação do ambiente e pelas falas das personagens em seu entorno, tenta recompor o tempo através da rememoração, perscrutando o passado com um olhar contaminado pelo presente e fazendo saltar dele as centelhas que já prenunciavam o fogo destruidor daquele sistema. Nesse processo, os supostos crimes acabam por ser apenas o mote para o jogo temporal de revivenciar o passado através da memória, e não propriamente o estimulador de um inquérito por parte do narrador, como o seria num romance policial tradicional.

Tzvetan Todorov, em seu famoso texto sobre a tipologia do romance policial, lembra que George Burton, autor de numerosos desses romances, afirma que

todo romance policial se constrói sobre dois assassinatos; o primeiro, cometido pelo assassino, é apenas a ocasião do segundo no qual ele é vítima do matador puro e impune, do detetive”, e que “a narrativa ... superpõe duas séries temporais: os dias do inquérito, que começam com o crime, e os dias do drama que levam a ele.”¹⁹⁵

Em *O Delfim* a premissa básica do gênero policial - “descobrir as circunstâncias exatas de um evento misterioso”¹⁹⁶ - não é satisfeita. Tanto não se sabe realmente houve assassinato quanto não existe a identificação do crime pelo detetive, pois não se chega a uma verdade última que solucione o mistério. Na tradição, ainda, nota-se que “o estatuto da segunda história é, como vimos, igualmente excessivo: é uma história

¹⁹⁴ HUTCHEON, 1985, p. 15.

¹⁹⁵ TODOROV, 2006, pp. 95,6.

¹⁹⁶ Boileau e Narcejac citam a definição consagrada de Régis Messac para o termo romance policial: “Le roman policier est un récit consacré avant tout à la découverte méthodique et graduelle, pare dès moyens rationnelles, dès circonstances exactes d’un événement mystérieux” (BOILEAU-NARCEJAC, 1964, p. 7)

que não tem nenhuma importância em si mesma, que serve somente de mediadora entre o leitor e a história do crime.”¹⁹⁷ Aqui, a importância está justamente nessa segunda história, no processo escrutinador da memória e nas mudanças do tempo da enunciação, de certa forma retomando, em termos, um pouco do estilo de Poe, cuja estrutura da narrativa de enigma enfatizava, em última instância, “não o próprio crime (primeira história), mas a forma de apreensão do detetive sobre uma ação passada, a forma de investigação, de condução do inquérito (segunda história)”¹⁹⁸.

José Cardoso Pires confessa que não é grande apreciador de dramas policiais, porque, segundo ele, tirando Hammett, “o que essa literatura faz é defender a propriedade burguesa e todas as instituições (polícias, seguros ou espionagem) que a garantam por muitos anos e bons.”¹⁹⁹. Este comentário lembra muitíssimo as palavras já citadas aqui do narrador de *O Delfim* sobre a necessidade da literatura policial ser um tranquilizante do cidadão instalado, procurando fazê-lo continuar a acreditar nas instituições. Mas a narrativa cardosiana não vai fazer isso, logo, desejará encontrar uma forma de contar onde as imagens são pervertidas até deixarem à vista traços do real, abraçando um certo estilo de David Hammett. Neste – como também em *O Delfim* –, ao contrário do romance de enigma, onde há uma explicação conclusiva tranquilizadora, a explicação proposta é apenas mais uma versão como as outras histórias que foram contadas: “Não existe verdade final indiscutível, inquestionável, uma interpretação acima de qualquer suspeita. Toda interpretação é uma entre outras possíveis.”²⁰⁰ A proposta de Hammett é fazer enxergar com outros olhos o mundo em que vivemos: a falência das instituições burguesas, a corrupção, o egoísmo, a falsa moralidade. Ele apresenta o “detetive que questiona e satiriza a possibilidade da existência e da eficácia do famoso racional-dedutivo-frio-infalível “super-detetive” do romance de enigma.”²⁰¹ Aqui, na realidade, esse detetive nem existe propriamente.

A despeito disso, o narrador de *O Delfim* emprega elementos típicos do romance policial, como o registro das várias versões dadas pelos habitantes da aldeia ao crime. Após abrir espaço para os comentários do Velho e do Batedor, o narrador concede a palavra à versão da Dona Pensão, explorada no capítulo III. O discurso da hospedeira relativiza as certezas da versão do cauteleiro – “Então ele haverá quem acredite nas

¹⁹⁷ Idem, p. 97.

¹⁹⁸ REIMÃO, 1983, p. 24.

¹⁹⁹ PIRES, 1999, p. 154.

²⁰⁰ REIMÃO, 1983, p. 61.

²⁰¹ Idem, p. 64.

patranhas de semelhante traste, diga-me só?” (OD, 20) – de que Maria e Domingos teriam sido mortos por Tomás por ciúme, apoiando, por sua vez, a versão de suicídio de Maria, que é também a versão que consta nos autos. Ela arrazoa persuasivamente através de perguntas retóricas que visam ao convencimento do ouvinte:

“Se tivesse havido crime como ele diz, se alguém a tivesse matado (à Maria das Mercês) e a atirasse para lá (para a lagoa), alguma vez o corpo ficava espetado no fundo? Não vinha logo ao de cima, faça favor de me dizer? E a autópsia? Para que servem as autópsias? Enganavam-se, não?” Abanando a cabeça: “Também que ideia a do Engenheiro, desterrar a pobre da senhora num ermo daqueles.” (OD, 21)

Do discurso da estalajadeira podemos depreender sua versão de apoio à versão da História oficial, o que não vem a ser necessariamente uma novidade, já que ela é aquela que acredita desde sempre na versão dada à realidade pelo discurso oficial, no caso, o correspondido pela *Monografia* do Abade Domingos Saraiva. Ela é aquela que lê na *Monografia* a história dos oito fidalgos de bom coração, a qual é questionada pelo narrador, que admite ter percorrido linha a linha a mesma *Monografia* e não ter encontrado “o menor traço de qualquer fidalgo de bom coração.”(OD, 17). Situemos o trecho:

eu, que percorri linha a linha toda a *Monografia* do Abade Domingos Saraiva, que transcrevi inclusivamente algumas páginas num caderno que trouxe comigo e que por acaso está acolá, naquela mala, eu, leitor impuro, garanto com a mão na mesma piedosa obra que jamais encontrei nela o menor traço de qualquer fidalgo de bom coração. (OD, 17)

Em outro momento²⁰², ela mesma concorda que o discurso do abade provavelmente não registraria as desgraças causadas pelo comportamento do Engenheiro, admitindo que “há desgraças que só servem para emporcalhar o papel” (OD, 20), como a demonstrar que no discurso histórico figuram apenas os grandes nomes e os comportamentos acima de qualquer suspeita.

²⁰² Diz o texto:

“ Outra vez eu:

‘Acredito. Ou antes, estou a pensar no que escreveria o homenzinho se fosse vivo.’

Ela:

‘O autor do livro?’

Eu:

‘Sim. Tenho a certeza que se calava, minha hospedeira. Mais que certo.’

Ela então:

‘E talvez fosse o melhor que ele teria a fazer. Na minha opinião há desgraças que só servem para emporcalhar o papel. Com sua licença, senhor escritor.’ (OD, 20)”.

Também a respeito do comentário da hospedeira citado, é possível inferir que sua versão de apoio à idéia de suicídio de Maria é contaminada pelo compadecimento que experimenta em relação à dona da lagoa, já que esta vivia solitariamente enterrada num lugar ermo, “no seu exílio do vale, dias sem fim a fazer tricot, a odiar os cães” (OD, 21), de certa forma também como vivia a dona da pensão, “criatura mais que todas solitária, sentada à beira duma cama; tão deslocada do tempo, a infeliz, tão suspensa por ele” (OD, 19). Desde o início do capítulo, o narrador marca por várias vezes a figura matronal, mas solitária, da Dona da Pensão. Percebemos, mais uma vez, que a leitura que se faz da realidade é sempre contaminada pela experiência pessoal do sujeito observador, por isso é que este narrador sabe que é preciso ver a realidade com olhos desconfiados, questionadores, impuros, isto é, sem a pureza e a ingenuidade dos alienados.

O capítulo XXVIII é também dedicado a comentários acerca das várias versões dadas ao caso e se propõe a fazer uma certa reconstituição dos eventos, baseando-se nos relatos ouvidos e na própria imaginação do narrador, orientada pela *lógica*, ingrediente básico do discurso policial. Por exemplo, em certo momento deste capítulo diz o texto: “Sabe-se que se deitou de luz apagada – é a opinião geral (e é o que manda a lógica dos factos) – e quanto ao resto a minha hospedeira vira a cara para o lado.” (OD, 171). De fato, o discurso lógico, nas narrativas policiais, é a chave para solução de enigmas. Mas, como veremos adiante, a pura lógica é o que este narrador não quer, já que sabe que muitas vezes o mesmo argumento pode servir a diferentes análises, e também porque entende que aquilo que se apresenta como lógico, natural, é impossível de ser questionado. Ademais, aquele que acredita sem duvidar naquilo que parece lógico – ou óbvio – pode facilmente ser enlaçado pela ideologia dominante.

Além de fazer menção direta a ingredientes estruturais do romance policial, o narrador emprega por vezes uma *linguagem* comum a este, como, por exemplo os verbos *discendi* típicos de boletins ou relatórios de investigação: “A própria Dona da Pensão, tão pausada, tão arranjadeira, afirma que havia nele um coração largo e um cata-vento de caprichos;” (OD, 14, grifo nosso); “Olhando-a naquela idade, e conhecendo-a depois, senhora da lagoa, deduz-se que o corpo que viria a ser inabitado se encaminhava desde muito cedo para as formas seguras e instaladas das madonas do lar.” (OD, 69, grifo nosso); “Aqui começa a complicação propriamente dita e, como tal, as opiniões dividem-se. Sustentam uns que o Infante se fazia acompanhar por uma

senhora de nacionalidade estrangeira; afirmam outros que, tendo chegado (...) (OD, 92, grifo nosso). Também experimenta uma linguagem emprestada da utilizada em boletins ou relatórios oficiais, como em: “Uma testemunha que procura o rigor para não macular covardemente o retrato que se reflete nele, Tomás Manuel. E que tudo fique conforme, e que no interesse da verdade seja lido e assinado, Gafeira, tantos e tal, em viagem com o Engenheiro pelas águas da lagoa.”(OD, 157, grifo nosso)

Em certo momento, assim como vimos acontecer com uma suposta visita do narrador à casa, movido pela curiosidade, com vistas a uma investigação – suposta porque feita apenas pela imaginação – assim também ele resolve de forma fictícia fazer uma investigação acerca de Maria das Mercês, mais especificamente de seu passado. O narrador explora recursos comuns à narrativa policial ao se propor a consultar a ficha médica de Maria:

Ora, não longe daqui, num consultório da Vila, há seguramente uma “ficha esclarecedora”. “BRAVO, *Maria das Mercês da Palma*; n. Lisboa 1938; *Ant. familiares – s/ interesse; ant. pessoais...*” Alto. É trabalho escusado: “*antecedentes pessoais*”, aquilo que podia fazer alguma luz sobre a questão, é assunto que ficou no segredo dos doutores, no compromisso que existe entre a mortalha e a bata branca. Inútil insistir, porque pactos são pactos, e ambos, bata e mortalha, apagam cuidadosamente certos segredos de cada corpo. Inútil abordar o médico a esse respeito. (OD, 67)

Repare-se como o narrador, interessado na cumplicidade com o leitor, estabelece um jogo com ele, respondendo de antemão a uma possível idéia imaginada por este, sobre a possibilidade de se consultar o médico, talvez também a querer mostrar que, como bom investigador, pensou em todos os casos. Na seqüência, usa mais uma vez a terminologia típica do gênero (*pista, ficha, documentos*) com verbos no imperativo para trazer o leitor ao jogo, ao mesmo tempo em que mostra como o romance vai se fazendo, através da escolha de outras opções:

Mudemos de pista. Deixemos o consultório da Vila, alonguemos o olhar mais para o sul, muito para lá daqueles pinhais – e aí, Lisboa, cento e trinta e cinco quilômetros de distância da Gafeira, hora e meia de estrada (média Jaguar E), existe uma outra ficha. Ficha não. Um punhado de documentos arquivados na secretaria de um externato religioso. (OD, 67)

Na aparência, o narrador está cumprindo um dos requisitos típicos do romance policial, que é a investigação; então, faz, imaginariamente, repito, uma visita à escola de Maria, e arrazoá sobre sua vida, entre outros aspectos. Entretanto, para além desse

jogo com o elemento policial, no fundo, o que faz o narrador através dele é a apresentação da personagem Maria das Mercês, até então não examinada psicologicamente, e uma revisitação a seu passado motivada determinantemente pelo presente conhecido pelo escritor-furão. O narrador dá a ela um espaço que esta não tinha tido até então, nem no texto, nem na vida, concedendo-lhe o belo capítulo XII, escrito em prosa poética.

Apesar da estrutura que lembra o romance de enigma, no entanto, parodiado, há algo também do *romance negro*, outro tipo de romance policial, na estrutura do romance cardosiano. No romance negro o leitor se vê chamado a cooperar, a complementar o texto, ao nível da inteligência do texto, é “convocado a preencher os vazios, as entrelinhas das descrições objetivas e exteriores com os significados psicológicos e emocionais que elas indicam”²⁰³. Como já bem comentado aqui, o leitor tem função fundamental na teia discursiva de *O Delfim*. Além disso, como no *romance negro*, a segunda história adquire importância, sendo que nesse caso, essa curiosidade não é pelo que possa vir a acontecer de sinistro ou perigoso com o suposto detetive, e sim pela nova realidade estabelecida na aldeia e seus desdobramentos, bem como ainda a eterna curiosidade em torno das circunstâncias das mortes ocorridas ali.

Também a narrativa herda da novela policial contemporânea o tempo presente com se fora uma montagem cinematográfica, porque, para interpretar a conduta dos protagonistas, é necessário pô-la por meio de cenas. Por exemplo, no *romance negro* de Peter Cheyney, segundo Boileau, não há narração continuada e sim sucessão de cenas relacionadas por meio de monólogo interior²⁰⁴, que nos parece ser, em termos, o que ocorre aqui, quando não há uma sucessão de acontecimentos, mas sim *flashes* de memória que aparecem por vezes repetidamente, necessariamente marcados pela motivação do tempo presente²⁰⁵.

O próprio Cardoso Pires, ainda na *Visita à Oficina*, mostra que a paródia do policial está no comentário do narrador sobre a bibliografia detetivesca, bem como na ironia cinzenta do narrador e na irreverência com que lida com a morte de Mercês, como se fora uma Ofélia da Província. Além disso, há as várias anedotas (como a da Dama das Unhas de Prata) que iluminam o tema do crime, mas que não são plenamente

²⁰³ REIMÃO, 1983, p.64.

²⁰⁴ BOILEAU, 1968, 114.

²⁰⁵ As referências à contaminação da memória pelo presente, bem como uma análise mais elaborada sobre as relações da memória com o relato serão feitas adiante.

exploradas pelo narrador o qual se limita a escrever apenas duas ou três linhas deixando o relato sem esclarecer, obrigando o leitor a colaborar. O narrador fala sobre o policial com humor satírico, chamando o Engenheiro de Sherlock Holmes, e ambientando-o em uma atmosfera típica do policial. Jogando ironicamente com o próprio “falso-estilo” de sua narrativa, o narrador comenta:

Tomás Manuel está como convém a uma narrativa policial: lareira ao fundo da sala, espingarda na parede, silêncio na lagoa. Eu sou o indispensável ouvinte que se interessa por destrinçar o nó do problema. E vamos a isto. (OD, 125)

Não há como não ler a cena como uma espécie de *mise en abîme* da estrutura principal do romance. Afinal, ela se torna um espelho do narrador, que em seu quarto, também com a espingarda na parede, conta uma narrativa misteriosa que terá como ouvintes os leitores interessados também em “destrinçar o nó do problema”. A opção por essa estrutura especular contribui para a sugestão de o leitor ler as histórias interpoladas ao narrado como possíveis contribuições para o desvendamento do mistério apresentado no texto. O verbo final no imperativo amplia a sugestão de convite ao leitor para que mantenha seu interesse no caso e participe do processo, como veremos melhor adiante ao tratar especificamente dessas estratégias de linguagem.

Numa outra cena recuperada pela memória de discussão acerca do tema policial o narrador o chama de Sherlock a Tomás: “*As you wish, dear Sherlock. Se queres reinar aos detetives, é contigo.*”(OD, 159).

Seguindo a análise que vimos fazendo sobre a estrutura de falso romance policial dessa narrativa, podemos pensar ainda – a título de exemplificação de como é feita essa perversão do gênero – em outros elementos do modelo que aparecem desviados por ela. Por exemplo, tomando as regras estabelecidas pelo teórico e romancista Van Dine, citadas por Todorov (2006) e também por Boileau e Narcejac (1964 e 1968), poderíamos dizer que há algumas premissas às quais o romance teria obedecido, pelo menos em termos, como: (1) o fato de o suposto culpado gozar de certa importância na vida (cf. importância do Engenheiro na cidade e também como protagonista da trama); (2) o fato de tudo ser explicado de modo racional, pois o fantástico não é admitido (neste caso, sabemos que não há explicação nem fantástica nem racional); (3) o fato de que o culpado não deve ser um criminoso profissional, não deve ser o detetive, e deve matar por razões pessoais; (4) o fato de evitar as situações e soluções banais; (5) também o fato de o culpado ser identificado por deduções, não por

acidente ou confissões espontâneas (cf. a análise das várias versões sobre o fato, ouvidas das pessoas ao redor); (6) o respeito ao fato de o narrador não poder ser onisciente (o escritor-furão não é onisciente, ele interpreta as ações e as associa com a memória das cenas do passado, e com falas anteriores). Tudo isso estaria mais ou menos perfeito não fosse o fato – já excessivamente comentado – de o leitor não sair da leitura do romance com a reposta sobre os crimes. Sendo assim, é como se todas essas premissas aparentemente respeitadas do gênero estivessem pervertidas na sua própria raiz.

Ainda em relação às premissas do gênero, podemos pensar sobre aquelas que aparecem completamente insatisfeitas, desde o início: (1) o romance deve ter no máximo um detetive e um culpado – n’*O Delfim* não se tem um investigador oficial, com nome, profissão de detetive, como Sherlock, Dupin ou Maigret; além disso, não se chega à conclusão sobre um culpado; (2) a história do inquérito nunca se confessa livresca, segundo Todorov, isto é, o romance puro nunca confessaria o caráter imaginário da história (aqui, não é que se confesse o caráter imaginário da história, mas é apenas na imaginação que o narrador visita a casa, persegue o campo, vê a cena da morte, constrói os possíveis entendimentos sobre o que pode ter acontecido, sendo, portanto, atos passíveis de desconfiança); (3) no romance policial puro não há lugar para descrições nem para análises psicológicas, pois largas descrições retardariam a ação (aqui, há o encenar de um mundo de personagens em princípio laterais ou não essenciais à cena do crime, como se fossem o público de um tribunal; por outro lado abre-se espaço ao detalhamento de algumas vidas, como a da estalajadeira, crucial para o leitor entender a versão que ela faz do crime; mais ainda, se pensarmos em “retardamento da ação”, chegamos ao limite de nos perguntar até que ponto há realmente ação no romance, uma vez que a ação passada é diluída em meio a reflexões, fluxos de consciência do narrador-personagem-investigador, histórias interpoladas; enfim, abre-se no romance de Cardoso Pires um espaço extenso de análise psicológica, principalmente no que se refere à Maria das Mercês e à sua solidão; (4) deve haver apenas um culpado, mesmo com vários crimes (em *O Delfim*, permanece a dúvida quanto a um ou mais culpados, assim como quanto às razões do crime) (5) deve haver uma solução do conflito para o leitor perspicaz descobrir (o dado é evidentemente pervertido no romance pela ausência de uma solução definitiva).

O questionamento da História:

Construído através de uma estrutura de “enigma desprezado”, nas palavras de Cardoso Pires, a narrativa revela que o que importa narrar – como já vimos no início até pela ordem narrativa – são as mudanças causadas pelo giro do tempo (refletido metaforicamente no sacudir-se da lagartixa), e também o próprio processo de uso da memória para recuperação do passado. Sendo estruturado a partir dos eixos *passado* e *presente*²⁰⁶, a narrativa de *O Delfim* é, portanto, para além de um diálogo com o romance policial, um romance histórico e memorialista.

O Delfim dialoga com vários gêneros discursivos, pois se apresenta como um romance sobre a construção de um romance, com uma trama policial que serve no fundo à revisitação histórica. Se o policial leva em conta a dedução e o raciocínio lógico [“As cento e cinquenta páginas que separam a descoberta do crime da revelação do culpado são consagradas a um lento aprendizado: examina-se indício por indício, pista após pista.”²⁰⁷] – e esse é de fato o processo experimentado aqui, pois o narrador indaga-se sobre a realidade de raciocínio em raciocínio, num processo de escrutínio do tempo que é mental, em linguagem –, dedução e o raciocínio lógico são também as bases do processo natural do historiador. A respeito da construção do fato histórico, Lucien Febvre, historiador, na sua célebre sessão inaugural no Collège de France, em 13 de dezembro de 1933, declarou: “Dado? Não, criado pelo historiador e, quantas vezes? Inventado e fabricado, com a ajuda de hipóteses e conjecturas, por um trabalho delicado e apaixonante... Elaborar um facto é construí-lo.”²⁰⁸ Não é esse também o processo estabelecido na intriga policial: avaliar um problema com base em hipóteses e conjecturas e fabricar um fato que o explique?

As estratégias do policial (depoimentos, versões, ordenação lógica, suposições, deduções) servem, assim, para mostrar plenamente essa investigação sobre o tempo a que se propõe o narrador. A construção do romance, portanto, reflete tanto o trabalho de reconstituição do tempo, a partir do exercício da memória, e conseqüentemente de um registro para a História, quanto metaforiza por espelhamento a própria construção

²⁰⁶ Com efeito, nos ensina Jacques Le Goff: “A distinção entre passado e presente é um elemento essencial da concepção de tempo. É pois, uma operação fundamental da consciência e da ciência históricas. Como o presente não se pode limitar a um instante, a um ponto, a definição da estrutura do presente, seja ou não consciente, é um problema primordial da operação histórica.” (1997, p. 293).

²⁰⁷ TODOROV, 2006, p. 96.

²⁰⁸ FEBVRE, apud LE GOFF, 1997, p. 167.

de um romance policial – perseguir pistas, recompor o tempo através da lógica e da memória.

Em *O Delfim*, o discurso de rememoração do passado é motivado pelas desconfianças dos personagens da comunidade da Gafeira no que se refere ao discurso oficial. De fato, o Regedor, que é quem está à frente dos 98, regendo agora a “barca da lagoa”, repete ainda o discurso oficial, acreditando cegamente (ou mesmo porque de certa forma lhe convém) no que dizem os autos. Mas o que o discurso popular relata é diferente. O narrador empresta a palavra ao questionamento do discurso oficial – que sabemos permeado pela ideologia dominante – a fim de mostrar as diferenças entre o que se relata e o que dizem os autos:

Mas, pergunta a minha curiosidade, quem leu os autos? O Regedor. E adiantou muito para além da “verdade dos factos”? Duvida-se. Anda com seus problemas, não tem tempo para remexer num assunto que está oficialmente encerrado. “Os autos são explícitos”, foi como ele se descartou para pôr termo à questão.

Aceito, amigo Regedor, os autos são explícitos. Mas os maus tratos? Ou, pergunto eu da minha ignorância, será ainda fantasia o que por aí corre acerca dos vestígios das pancadas?

“Absolutamente. Alguém pôs isso a correr para incriminar o Engenheiro. Vossa Excelência compreende: vi o corpo, não tinha o mais pequeno sinal de violência.”

“Fala-se em roupa rasgada...”

“Pois, e em arranhões. E não é natural? Uma senhora pelo meio da mata àquela hora da noite...”

Maria das Mercês deve ter tropeçado vêzes sem conta (...) (OD, 63,4)

Além da linguagem de suposição usada ao final da citação – “deve ter” – comum ao gênero escolhido, é interessante a estratégia de simulação de entrevista utilizada pelo narrador, como se o outro fosse uma testemunha num tribunal. Mas a fala registrada do Regedor é ambígua na sua essência, uma vez que também podemos ler na expressão “não tinha o mais pequeno sinal de violência”, não apenas o significado óbvio de não haver sinais de violência, mas também a idéia de que não havia o mais pequeno sinal de violência já que talvez fossem grandes tais sinais. Isso mostra que o narrador sabe que o mesmo argumento pode sempre “dar para os dois lados”, como vai dizer em comentário à astúcia do Velho cauteleiro.

Além disso, ainda em relação à fala do Regedor, vemos que permeado de ideologia é também o comentário sobre a condição “natural” de haver arranhões e

roupa rasgada. Aquilo que se apresenta como natural não pode ser questionado, se torna óbvio e, portanto, obrigado a ser aceito com passividade. Mas nosso escritor-furão não se permite aceitar as obviedades e segue questionando as versões para o mistério (todas elas, não só a do Regedor), arrazoando a respeito delas, duvidando, numa atitude de constante convite a que se aprenda a ler a realidade de forma não-ingênua, não-alienada:

Velhos assanhados são muito literários, não contesto, mas não servem senão para entreter os indiferentes. Desumanizam, meu lado crítico. Maria das Mercês não gostava tanto da vida que fosse capaz de lhe pôr fim com as próprias mãos. (OD, 64).

Repare-se, na citação, que o narrador parece conversar com o seu próprio lado crítico (que aparece possivelmente como um vocativo na frase “Desumanizam, meu lado crítico.”, já que separado por vírgula) numa espécie de monólogo interior a que poderíamos chamar de *monólogo dialogado*, uma vez que o outro a quem o discurso se dirige pode ser um papel assumido pelo leitor. Ser o leitor chamado, por desdobramento, de “lado crítico” amplia ainda a sugestão para que este aprenda a ler a realidade criticamente.

Também em outro momento, novamente usando a lógica para desvendamento da realidade, mas, ao mesmo tempo, deixando entrever que nem sempre o que é lógico – ou natural – corresponde ao real, o narrador arrazoia sobre a versão da hospedeira e a versão do Velho, concluindo que ambas apresentam a sua lógica, demonstrando que nem sempre a lógica é a melhor opção para o desvendamento da realidade – e conseqüentemente da História:

“Lógico”, concordo. O discurso da minha hospedeira era perfeitamente certo e provado. Mas também a resposta do cauteleiro, se aqui estivesse, resposta de armadilha, como sempre, não seria menos certa. Esta só: que quem muito fornicava, cansa-se, isto é, que “quem muito fornicava acaba fornicado.” E como argumento chega. Dá para os dois lados, mas tem igualmente lógica e, mais ainda, astúcia. (OD, 21, grifos nossos)

Narrador astuto, caçador em vigília, leitor impuro, o escritor-furão sabe bem que há sempre algo mais além da lógica dos fatos. Parece ser, então, por assim entender que o romance estruturalmente – desde seu gênero aparentemente basilar – se abre ao questionamento, ensaiando uma forma caleidoscópica de apreensão do real, para que a

sobreposição de imagens possa talvez melhor dar conta de uma realidade impossível de ser apreendida²⁰⁹.

Para além de comentários como estes, ao se propor a um processo de rememoração e questionamento do tempo, o romance como um todo acaba por ser também um novo espaço para o questionamento dos discursos que compõem a História oficial. Assim, apresenta-se também com uma proposta de investigação da História através do Literário, comum na contemporaneidade, a que Linda Hutcheon chamou de *metaficção historiográfica*. Mais uma vez, vemos que o discurso investe numa proposta que gira em torno do gênero policial, visto que este apresenta mecanismos próximos ao discurso histórico, com vistas a perverter também o processo de registro da História e promover a perversão dos discursos do poder. Ao propor várias formas de composição e o questionamento até mesmo do gênero que teoricamente abraça, o romance *O Delfim* sugere que se vá além da “verdade dos factos”, que se duvide, que propositalmente se “remexa num assunto que está oficialmente encerrado” (OD, 63), pois sabe que aquilo que está explícito nem sempre é toda a verdade.

O gênero policial aparece parodiado, pois, revolucionariamente, como vimos, o narrador quer o desvio, a subversão da ordem tradicional, e, nesse projeto, também não deseja um leitor passivo, “instalado”, que absorva uma mensagem pronta, mas um leitor atuante. A opção pelo policial é, parece-nos, menos por um investimento num gênero de massa, que atrairia a atenção do leitor, ou por uma proposta de esvaziamento de qualquer discurso em decorrência da crise das ideologias no contemporâneo, e mais por esse gênero possuir mecanismos paralelos ao discurso histórico.

O historiador Jacques Le Goff, em seu artigo “Documento/ Monumento” explora os materiais da memória coletiva e da sua forma científica, a história, no caso, os documentos e os monumentos, e assegura que o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada pelas forças que operam no desenvolvimento temporal da humanidade e do mundo, bem como pelas feitas pelos historiadores.²¹⁰ A seguir, Le Goff pontua a etimologia das expressões *monumento* e *documento*. Esta última nos parece bastante interessante pelo seu caráter de ligação – já na etimologia – entre um discurso que pretende ensinar algo (que nos parece ser, na

²⁰⁹ A respeito da sobreposição e do paralelismo de imagens experimentados no texto comentaremos melhor nos sub-capítulos conseqüentes.

²¹⁰ LE GOFF, 1997, p. 95.

raiz, também a proposta do exercício literário de Cardoso Pires) e um discurso que se apresenta como prova que comprovaria determinada realidade ou fato.

O termo latino *documentum*, derivado de *docere* ‘ensinar’, evoluiu para o significado de ‘prova’ e é amplamente usado no vocabulário legislativo. É no século XVII que se difunde, na linguagem jurídica francesa, a expressão *titres e documents* e o sentido moderno de testemunho histórico data apenas do início do século XIX. O significado de “papel justificativo”, especialmente no domínio policial, na língua italiana, por exemplo, demonstra a origem e a evolução do termo. O documento que, para a história positivista do fim do séc. XIX e do início do séc. XX, será o fundamento do facto histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica. A sua objectividade parece opor-se à intencionalidade do monumento. Além do mais, afirma-se essencialmente como um testemunho *escrito*.²¹¹

O termo *documento* participa tanto da linguagem jurídica, possuindo a noção de “papel justificativo”, como diz o historiador, “especialmente no domínio policial”, quanto da linguagem histórica, no seu sentido de testemunho ou prova do que se passou. Esta relação bipolar da noção de *documento* interessa-nos na medida em que entendemos que a narrativa de *O Delfim* joga propositalmente com o gênero policial – que, como vimos, tem na sua raiz o material documentário – perspectivando também o domínio do histórico – por desenvolver-se como um processo paralelo ao resgate do tempo, comum ao exercício do historiador, e por testemunhar a respeito do tempo português sugerido pela atmosfera de referência metonímica: a Gafeira. O literário escolhe então um gênero que dialoga diretamente com os métodos da reconstituição histórica, por ter também como método a análise de documentos.

Como mostrou Linda Hutcheon²¹², a forma como a história é escrita tem sido submetida – também pela parte dos historiadores – a um considerável reexame a partir do segundo quartel do século XX. É o caso das investigações realizadas pela escola francesa dos *Annales*, que propõe a refocalização do objeto de estudo da história, não mais a entendendo como relato sobre reis, guerras e intrigas ministeriais, mas como estudo de objetos sociais, culturais e econômicos. Essa refocalização da historiografia “coincidiu com a reorientação dada pelo feminismo ao método histórico, no sentido de enfatizar o passado dos ex-cêntricos, anteriormente excluídos (as mulheres – mas também a classe trabalhadora, os gays, as minorias étnicas e raciais etc.)”²¹³. Esse

²¹¹ Idem, pp.95,6.

²¹² Conferir HUTCHEON, 1991, pp. 129, 130.

²¹³ Idem, p. 130.

mesmo impulso pode ser encontrado na literatura, ao procurar recontar a história que não foi contada, a história dos pequenos, dos oprimidos, daqueles vencidos sobre os quais o texto da História deixou de falar.

Na conversa com a Dona da Pensão a respeito do discurso de a *Monografia* registrar ou não as desgraças relacionadas ao Engenheiro Tomás Manuel, que “emporcalhariam o papel”, o narrador diz, lembrando-se do Velho-dum-Só Dente: “A menos, hospedeira recatada, que o Abade tivesse o arrojo, o brilho, a alegria, a justiça, e etc. e tal, que teve o cauteleiro quando me contou os crimes, e metesse na história os cães, as almas penadas e as lendas populares.” (OD, 20) A citação confirma não só a diferença que existe entre o discurso histórico e o popular, mas também registra um certo desejo de que o hipotético discurso do abade – que se tornaria *documento* histórico – fosse tão vivo quanto o discurso do Velho – o popular – expressando, aí, uma nítida opção pelo segundo. Aliás, o romance é, no fundo, uma abertura para registro dessas várias versões para o fato, baseadas na memória coletiva, nas “lendas populares”: uma opção pela contra-história. Os historiadores referem em geral a existência de duas histórias: a da memória coletiva e a da história:

A primeira é essencialmente mítica, deformada, anacrônica, mas constitui o vivido desta relação nunca acabada entre o presente e o passado. É desejável que a informação histórica, fornecida pelos historiadores de ofício, vulgarizada pela escola (ou pelo menos deveria sê-lo) e os *mass media*, corrija esta história tradicional falseada. A história deve esclarecer a memória e ajudá-la a rectificar os seus erros. Mas estará o historiador imunizado contra uma doença senão do passado, pelo menos do presente e, talvez, uma imagem inconsciente dum futuro sonhado?²¹⁴

Como mostra Le Goff, mesmo o historiador pode não estar totalmente imune a registrar uma história contaminada pelo olhar do presente²¹⁵, ou mesmo por desejo de futuro, uma vez que, como já dissera Georges Duby: “A história é acima de tudo uma arte, uma arte essencialmente literária”, pois “só existe pelo discurso”²¹⁶. Aqui, no discurso literário de *O Delfim*, essa dimensão desejante de futuro está patente e é proporcionada por uma sugestão de mudança de olhar.

²¹⁴ LE GOFF, 1997, p. 166.

²¹⁵ No próximo sub-capítulo de nossa análise sobre *O Delfim*, tentaremos explorar melhor como o texto literário manifesta as relações de recuperação da história pela memória, com as suas “contaminações” pelo tempo presente, já que acabam por ser manifestações ligadas ao exercício da narração.

²¹⁶ DUBY & LARDREAU 1980. apud LE GOFF 1997, p. 172.

O que normalmente se faz em um romance policial é um reflexo de como se faz a História e a sua construção: através da análise de documentos, do escrutínio do tempo, das deduções, e da complementação com a fantasia, para obter ou construir, como na observação já citada de Lucien Febvre, o fato histórico. Aqui, o romance ousa também o questionamento sobre a apreensão do tempo e sobre o registro que é feito dele.

N’*O Delfim*, como comentou o próprio Cardoso Pires, a intriga policial está presente, mas não tem a ênfase que a glorifique e não é explorada no desfecho, pois “o que importa *está ausente mas real*, e é o fotograma de uma ambiência e de uma temperatura social”²¹⁷. Assim, jogando com a noção de *documento* que ela mesma propõe através do exercício do policial, a narrativa especularmente serve também como um *documento* sobre o tempo português. A Gafeira figura como um microcosmo da pátria em sua ambientação de terra abandonada, amaldiçoada por “mão oficial” – como no discurso do abade da *Monografia* -, ensimesmada e cerceadora, como mostrarão as inúmeras imagens ligadas às noções de fechamento, obstrução, exclusão, solidão e censura²¹⁸ que ela evoca.

O jogo com a noção de *documento* também se estabelece porque o próprio ambiente social português do tempo da enunciação referido pelo romance é assim: uma atmosfera de intriga policial, suspense, mistério, discursos esvaziados pela censura, crimes não esclarecidos, onde qualquer discurso sempre pode ser interpretado como subversivo em um Portugal censurado por um regime de opressão.

O *Jogo do Olho Vivo*, prática ligada ao subversivo e experimentada pelo narrador e pelo Padre Novo, aparece como “um exercício local” (OD, 106), um “passatempo patriótico, exclusivo dos bons portugueses” (OD, 107):

Muito Gafeira e arredores. Um cosmonauta como Edwin Aldrin dificilmente poderia alinhar nele. Por mais desconfiado que fosse e por mais obcecado que andasse com histórias de espionagem, nunca conseguiria somar tantas razões subversivas como nós aqui na Gafeira. (OD, 106)

“Só aos portugueses atentos é concedido o privilégio de jogar ao *Olho Vivo*.” (OD, 106). É verdade que o *Jogo do Olho Vivo* serve na narrativa como metáfora de uma atitude de leitura da realidade com desconfiança, com questionamentos, sem

²¹⁷ PIRES, 1999, *E Agora José*, p. 172.

²¹⁸ Esses aspectos serão explorados no sub-capítulo seguinte.

alienação. Mas, como tudo na narrativa tem múltiplas faces, tal prática também pode ser lida como o próprio exercício do poder dominante em Portugal, que, durante o regime salazarista, facilmente considerava qualquer atitude ou discurso como subversivos. Assim, é talvez por isso que, como comenta do narrador, só dignos portugueses saberiam “somar tantas razões subversivas”. Talvez seja fazendo luz a este sentido que o narrador, na seqüência da cena, menciona: “Estamos destreinados. Qualquer cabo de esquadra chega para nós no *Olho Vivo*.” (OD, 107). Num certo sentido, a citação mostra que também os membros do poder sabem muito bem jogar esse jogo, no seu constante exercício à procura de possíveis conspirações.

Este livro é um romance que ensaia a escrita de um romance policial também para mostrar que a realidade, a vida, pode ser um verdadeiro romance policial, especialmente em tempos de regimes totalitários. Na cena em que discute com o Engenheiro a respeito da literatura policial, registra o narrador:

Tomás Manuel põe em dúvida. Percorre ou vai percorrer a constelação de policiais que tem na estante do seu gabinete: Carter Dickson, Gardner e O Santo, Rex Stout e Nero Wolfe... (e Simenon, junto por minha conta. E Hamett, e os escrivães da Inquisição, e Sir Edgar Allan Poe, que nunca foi Sir, e o *Reichsführer SS* Walter Schellenberg, que nunca foi romancista e que no entanto relatou crimes bem planejados como poucos. (OD, 123)

Ao incluir os “escrivães da Inquisição” e a menção a Walter Schellenberg – oficial nazista que dirigiu a inteligência alemã, sendo responsável pela espionagem – na lista da “constelação de policiais que (Tomás) tem na estante”, ele faz pensar que a vida é também um grande romance policial, no qual tudo gira em torno das versões da realidade, do crime de existir, dos crimes que os governos cometem, da aceitação do que dizem as instituições e assim por diante. Talvez também ele queira sugerir ao leitor que jogue o *Jogo do Olho Vivo* e associe: *inquisição a nazismo – nazismo a pessoas caçadas – pessoas caçadas a crimes – crimes a governos e seus crimes sociais – crimes sociais a cerceamento do pensar - e este cerceamento estando ligado ao Portugal salazarista*, a cujo governo bem serviria um discurso demonstrador de que o crime não compensa, como ocorre no gênero policial tradicional, para que seus leitores aprendam a não querer mudar nada, e aceitem a lógica da aparência dos fatos.

Entretanto, o que o texto cardosiano ensina é um modo de ler a realidade, menos ingênuo, mais associativo, menos aceitador da ordem e mais subversivo, mantendo a vigília, como o escritor-furão em noite de insônia, para que, em sentido figurativo, os

leitores não sejam “caçador(es) em estado e inocência”(OD, 178) ressonando “no quarto (...) ao lado” (Idem), “em paz e com (a) largueza” (Idem) de quem “não tem o vício de soletrar pessoas e casos, não alimenta o tão falado ‘demônio interior’ de que se gabam, regra geral, os furões da literatura” (Idem). De certa forma, mantendo ainda uma veia aprendida com o exercício da escrita neo-realista, o romance de Cardoso Pires aposta no papel do literário como *documento*, tanto no seu sentido etimológico original (derivado de *docere* ‘ensinar’) de quem tem muito a *ensinar* sobre um outro modo de ler a realidade, quanto no seu sentido evolutivo (ligado à ‘prova’) exercitado por um texto que também registra, ou prova, as condições dessa realidade a ser modificada.

Aliás, talvez fosse essa mesma dupla significação a constante no uso da palavra *documento* associada a seu romance por Alves Redol na famosa portada à *Gaibéus*, que teria querido ficar na literatura menos como obra de arte e mais como “documentário humano”²¹⁹. Já sabemos o quanto tal discurso foi também um instrumento a revelar uma certa modéstia em torno da obra que naquela hora lançava a público²²⁰. No entanto, isso não retira em si a opção por uma obra menos preocupada com a forma artística que com a vida, ao menos ao princípio. Depois disso, claro, ela foi, e é, “o que os outros entenderam”. O texto cardosiano, entretanto, por sua intensa preocupação com o literário, parece ter experimentado primeiro a motivação de querer ficar na literatura como obra de arte, mas uma arte que *documenta* uma proposta de revolução por subverter e revolucionar desde a raiz a estrutura textual que se propõe a exercitar. Depois disso, também ela, sempre será “o que os outros entenderem”.

Para a Professora Teresa Cerdeira, a escritura literária é “um significante vazio, capaz de gerar significações sempre mutáveis”²²¹, e ainda: “o segredo em literatura é da ordem do significante, do vazio, do imprevisível, e não da ordem de um significado desvendável”²²². Daí, talvez, que o romance *O Delfim* não se restrinja a operacionalizar, ou solucionar um mistério de significado desvendável, nem sequer o revele; o seu grande segredo é o vazio que opera na linguagem, através de sua estrutura imprevisível, desviante, enigmática, especular, inacabada, enfim, pelas palavras pessoanas, na sua “*diagonal difusa*”. Ele opera na falta, que movimenta a ação, pois é aquilo que se quer preencher, de certa forma um pouco como a consciência do *Nada* sartreano que opõe ao

²¹⁹ REDOL, 1989, p. 31.

²²⁰ DIONÍSIO, Mário in REDOL, sd, p. 13.

²²¹ CERDEIRA, 2009.

²²² Idem, *ibidem*.

Ser completo a imagem do vazio que se preenche a cada realidade, e, portanto sempre renovável, sempre por vir. A literatura estaria para esse *nada*. O texto cardosiano, essa “*Grande Esfinge*” a “*rir por dentro*”, pervertendo por dentro, também. Escrita *oblíqua e dissimulada*, a narrativa de *O Delfim* ousa, como na obra machadiana, permanecer em aberto, deixando que o enigma seja eternamente retomado e reconstruído pelo leitor, não lhe entregando a certeza de uma única versão possível, mas a eterna dúvida sempre corrompedora, subversiva, revolucionária.

3.2. A teia da perdição: uma narrativa ao espelho

3.2.1. Os artifícios de uma escrita da revolução possível

Abriu uma das janelas, olhou à volta e resolveu-se a sacudir o avô, deixando que a brisa da tarde pegasse naquela poeira fina e branca. Tão branca e tão fina que uma espécie de nevoeiro começou a cerrar-se à volta dos limites de Aldebarã, envolvendo-a com o manto espesso duma noite estranha e alva na qual voavam abutres, prontos a acometer quem viesse perturbar a doce paz dos lagartos de loiça.

[Redol, *Barranco de Cegos*, 371]

Na cena final de *Barranco de Cegos*, romance de Alves Redol, Rui Diogo Relvas, perturbado com a ameaça ao poderio herdado do avô, brada em desafio ao resto do mundo e ameaça em pensamento quem lhe questiona a autoridade. Depois, aproximando-se do pó deixado por Diogo Relvas, sacode o avô sobre a aldeia, envolvendo-a em um nevoeiro, “com o manto espesso duma noite estranha”. Podemos imaginar, numa transmutação literária proposital, a nossa Gafeira como uma nova aldeia de Aldebarã, envolvida em manto espesso de profunda névoa, aquela que representa os desígnios insidiosos do poder, de aparência leve – poeira *tão branca e tão fina* – mas de efeito perigoso. Todavia, esse novo canto é de vitória, e é também de uma janela que a instância narrativa *olha em volta e vê*, para além da poeira fina e branca, “um germinar secreto e em redoma, a vida em estado latente”²²³. Perturbada já *a doce paz dos lagartos*

²²³ PIRES, 1999, p. 140.

de loiça, extinta a trajetória dos Palma Bravo de real figura, o narrador vê uma lagartixa, “estilhaço sensível e vivaz debaixo daquele sono aparente” (OD, 37), e sente que ela “sacudiu-se no seu sono de pedra” (OD, 37), transformando a névoa espessa do poder em névoa anunciadora do giro do tempo. Assim, ao final, pode imaginar para as agências de viagem da Gafeira

“*Um cartaz, porque não?:* Se houvesse uma fotografia da lagartixa e um lenço vermelho, seria magnífico. Teríamos o cartaz ideal, amigo Regedor: a lagartixa, estilhaço vivo, resto milenário, pardacento, num fundo radioso de sangue.” (OD, 173)

Contemos, então, essa história, garrettianamente *como ela se contou* através de certos comportamentos narrativos que revelam um compromisso com o tempo português e uma aposta na modificação da realidade, lendo agora no romance os artifícios de uma narração que escreve a revolução possível ainda em tempo de delfins salazaristas.

A documentação de um tempo – uma existência em redoma

As páginas do romance *O Delfim* são envolvidas em névoa e fumaça. A intenção de manutenção dos desígnios do poder de uma casta de latifundiários, ensaiada simbolicamente ao final de *Barranco de Cegos*, parece ser retomada neste romance de José Cardoso Pires, na tentativa de manutenção do poderio dos Palma Bravo, já na abertura do romance condenados. A névoa espessa que sai da lagoa e encobre a Gafeira é, talvez, por um lado, o simbolismo da tentativa de predomínio do poder de um lavrador engenheiro, outrora figura máxima do poder local, e, nesse sentido, ensaia uma continuação para o sonho absurdo de um Rui Diogo Relvas. Por outro lado, esse intenso nevoeiro de fumaça é o anúncio de um novo tempo em que as licenças de caça na lagoa não estão mais nas mãos do último Palma Bravo.

Se a ligação com o romance de Redol parece latente na postura assumida pelo narrador, no alto da janela de pensão, como numa nova *Torre dos Quatro Ventos*, percebe-se que algo fundamental se alterou: este narrador de Cardoso Pires é produtor de um discurso que estabelecerá a perversão dos *Livros das Horas* possíveis a um império em derrocada, num texto que celebra o novo, a mudança do tempo. No romance de Redol, ainda, Diogo Relvas sobe as escadas e entra no velho quarto do avô, o

Chicote, e diz: “*Cá estamos!*”, frase que também o neto Rui Diogo usará, como uma espécie de senha de passagem a um mundo simbólico de um passado irrecuperável. Aqui, no romance cardosiano, o escritor-furão da Gafeira inicia também a sua fala por um: “*Cá estou.*” (OD, 1), abrindo a passagem para o ensaio do desvio do tempo, tempo em que o nevoeiro passa a ser a fumaça de um festim comemorativo, celebração da transgressão.

Como nos ensinou o próprio Cardoso Pires, “a Gafeira (províncias circunvizinhas incluídas) vale como a existência coletiva em suspensão”²²⁴ O romance *O Delfim* estabelece-se como documento sobre esse tempo português censurado, e, ao mesmo tempo, como exercício revolucionário de defesa da mudança do *status quo*, e, nesse sentido, filia-se a uma temática profundamente associada ao neo-realismo literário português.

Já é célebre o estudo de Maria Lúcia Lepecki sobre a imagística da transição e do lado revolucionário da mensagem de *O Delfim*, que ela, a certa altura, chama de “*metamorfose latente*”²²⁵. A crítica alertara para a “*clandestinização do contado*”²²⁶ experimentada por uma narrativa que requer um leitor-investigador, que jogue o *jogo-do-olho-vivo*, estando atento à “*mensagem ou acontecimento cujo valor/conteúdo político se oculta*”²²⁷. Assim, a Gafeira aparece-nos como o “*fotograma de uma ambiência e de uma temperatura social*”²²⁸. A “*temperatura social*” do Portugal de fins dos anos 60 é a de um país massacrado por um regime opressor, que censurava a liberdade de expressão e tolhia todas as formas de discursos que se opusessem ao poder. Assim, a estrutura textual velada, elíptica e enigmática de *O Delfim* expressa formalmente o reflexo de um tempo censurado, vivenciado em redoma pela pátria. Por outro lado, a estratégia não é só reveladora do constrangimento, porque a elipse é pulsante de vida e excita o leitor que anseia perceber o não dito. Linguagem que denuncia a opressão e aciona os mecanismos de subversão.

Com efeito, em certo momento, o narrador comenta, de forma mais direta, o processo de censura que embraquece e lava os jornais à época:

²²⁴ Idem, *ibidem*.

²²⁵ LEPECKI, 1977, p. 137. O estudo é referência obrigatória na análise desse romance. Inclui comentários interessantíssimos sobre a imagística dos cães, da lagoa, e sobre a função de personagens como Maria, Domingos, o Engenheiro e o próprio Escritor.

²²⁶ Idem, p. 101.

²²⁷ Idem, p. 103.

²²⁸ PIRES, 1999, p. 143.

Esfregando o polegar no indicador, sentimos escorrer o esforço, o fungo quase imperceptível que reveste e que alisa os altos e baixos da nossa consciência. São jornais sem sobressaltos, é o que se pode dizer deles, lendo-os. É o que eles nos dizem a nós, suando. Foram tão escorridos, tão lavados pela Censura, que sujam as mãos. (OD, 72)

Também o *slogan* repetido por Tomás Manuel como receita de sua criação de empregados – “Vinho por medida, rédea curta e porrada na garupa” (OD, 134) – fazem da sua atitude uma metonímia da imposição da ditadura, que punia com perseguições a quem ousasse questionar a autoridade, ao mesmo tempo que criava uma falsa imagem de prosperidade nacional, tranquilizando como que com vinho. Tomás Manuel, nesse sentido, funciona como uma alegoria de Salazar, o pai da pátria.

São várias as imagens usadas no narrado que metaforizam um sentido revolucionário ligado a uma vida em suspensão, mas sempre passível de sublevações. Como atrás o referimos, a lagartixa é a imagem da revolução preparada clandestinamente. Mas existem outras. Uma das imagens de uma existência em redoma, enclausurada, cerceada, representativas do tempo português sob regime salazarista é a TV-aquário. Não é apenas uma vez que é feita referência à televisão, que Maria das Mercês costumava assistir sem som, alienada na própria existência. “Procissões e paradas militares, é o que corre diante dela.” (OD, 30), como um *flash* introduzido pelo narrador para fazer ver ao leitor a contemporaneidade do tempo de referência. A indicação auxiliaria a leitura ideológica de outra cena, a do final do capítulo XXVI-a, em que aparecem na TV, como num aquário, criaturas em suspensão, à espera, mas só aparentemente inertes. Diz o narrador:

Dentro da televisão circulam vultos mudos, criaturas a singrar por detrás do vidro bojudo abrindo as bocas para nós. Lá em baixo, na lagoa, o nevoeiro cobre os juncais onde as aves trabalham conchas e cascas soltas, esfarelando-se, num verminar contínuo, sussurrante – tal como à volta desta cama de pensão os bichos da madeira andam em liberdade e sussurram no forro da casa adormecida.(OD, 154)

A revolução em surdina é preparada na aparente tranquilidade da superfície. O “verminar contínuo” das aves e dos “bichos da madeira” indica a certeza de mudança numa estrutura aparentemente incorruptível. Em mais uma imagem que retoma o romance redoliano, *Barranco de Cegos*, os “carunchos minadores”(OD, 154) estão sobre a cama do narrador, a serrar as tábuas do teto, clandestinamente, anunciando a passagem do tempo e a certeza da metamorfose social. Mesmo os tetos mais sólidos, um

dia poderão ruir. Assim, é também na surdina, veladamente, que o romance anuncia a certeza numa mudança social – a ocorrida na Gafeira, com a corrosão do poder do Engenheiro e a liberdade de organização da caçada na lagoa, e a crença numa revolução mais ampla, no âmbito da pátria, anunciada para o porvir, que permitirá a erosão do poder à época ainda intransponível. Continua o narrador: “E sobre esta paz activa de vida secreta, como as aves que preparam o sono nas margens da lagoa, uma música perdida começa a rolar dentro de mim” (OD, 154)

As águas estavam calmas na superfície, como uma “paz activa de vida secreta”. Mas o romance anuncia o processo corrosivo exercido pelas águas nas entranhas daquela sociedade em redoma. No capítulo seguinte, a variação deste, XXVI-b, é o Engenheiro Tomás o responsável por importante comentário, que, lido ideologicamente, indica a possibilidade de metamorfose preparada em clandestinidade: “O nevoeiro é o menos. O nevoeiro não tem a menor importância.” Acelera o passo: “O que importa é que as águas estejam quietas lá no fundo.” (OD, 160). No entanto, por trás, de um *preparar do sono às margens da lagoa*, escondidas sob um “sono aparente”, estão as lagartixas da história, no seu movimento sutil, indicando que, na aparente quietude das águas há sempre o germinar secreto de vida nova, uma “paz activa de vida secreta”.

Como se sabe, também a trajetória do romance é nebulosa como permite a topografia local. A névoa que reina soberana sobre a província gafeirense é, entre outras coisas, a “turvação provocada pela suspensão de vapor de água ou poeira na atmosfera, que prejudica a visibilidade horizontal a uma distância superior a 1000m”, como indica o verbete da Enciclopédia Larousse Cultural²²⁹. De fato, a lagoa, topos central da região, é sempre referida como “coroa de nuvens” (OD, 2) ou “sopro de nuvens” (Idem), em virtude do vapor de água que se lhe levanta: “Tão infalível como assinalar a lagoa ao pôr-do-sol pela coroa de fumos que a denuncia e que é – torno a dizer – o reflexo dela, a respiração que se liberta dos pântanos e dos caniços.” (OD, 15)

Sabendo que a lagoa é também “lagoa de chumbo e de pólvora” (OD, 17), palco para caça e caçadores, ela é também o objeto de desejo do poder local e a representação de um estado permanente de dominação:

Mas os habitantes da região têm na lagoa uma idéia mais profunda e nevoenta. Lagoa e Palmas Bravo fazem uma e a mesma história e, como não dispõem de outro guia além da recordação ou do memorial do Dom Abade, ao fim de tantas gerações de fidalgos e cruzamentos de lendas, tresnoitam. Aquela clareira de

²²⁹ LAROUSSE CULTURAL, 1998, v.17, p. 4199.

água, à boca do vale, aparece-lhes como um enorme átrio de solenidade guardado por um friso de governadores, um baixo-relevo esfarelado pelo tempo que é impossível decifrar figura a figura. (OD, 80)

Assim, a névoa que desponta da lagoa é, em primeira instância, símbolo da dominação dos Palma Bravo, ou o *manto espesso de poeira fina* que cobre a aldeia de turvação, sonolência e passividade, propositalmente necessários à permanência do seu reinado. Lembremos que na abertura do romance, os habitantes da aldeia aparecem “endomingados”, na sua “fé ensonada”, assistindo ao estranho desfile do casal Palma Bravo, que não profere palavra a qualquer um deles, como estratégia de manutenção do seu poderio. O Engenheiro sabe, como dirá mais tarde ao escritor-furão, que é necessário manter a indiferença para com a arraia miúda: “*Estes tipos quanto mais nos olham menos nos querem ver... era a tal regra.*” (OD, 14).

Na sustentação da névoa do poder sobre a lagoa está, como indicado pela citação, a *Monografia do Termo da Gafeira*, discurso histórico produzido por mãos religiosas, que torna incontestável a dominação da família Palma Bravo, uma vez que, pela homenagem, a torna natural. Note-se, por exemplo, a atmosfera mítica de distribuição da terra nas mãos dos poderosos, suplantada pela prosa religiosa do Dom Abade, neste excerto, a que muito lembrará o capítulo inicial de *Levantado do Chão*, de José Saramago, estudado adiante:

Toda essa corda de montes, antes de ter sido hipotecada e solta ao mato por um agrônomo caprichoso, foi conquistada por um outro Palma Bravo (o primeiro, o mais antigo, Tomás Manuel também, e porventura couteiro-mor), discutida em demandas pelos que vieram a seguir (pelo de poucas falas, pai do actual, pelo advogado guerrilheiro, por um outro que tinha o brilho que cegava...) e, pouco a pouco, elevada à categoria de território intocável em nome da lenda e do costume. Não faltaram padres de aldeia a prestar-lhe homenagem. Regedores, escrivães, armas. Nem sequer um canônico de tanta sabedoria como Dom Agostinho Saraiva, autor da *Monografia do Termo da Gafeira/ Leiria – Ano de MDCCCI*. (OD, 25)

O texto é propositalmente irônico, ousando dar ao discurso do narrador o tom majestático da prosa do abade, ao discutir sobre a distribuição da terra nas mãos de poucos. A terra “elevada à categoria de território intocável em nome de lenda”: o tornar-se lenda dá legitimidade à apropriação da terra pelas instâncias de maior poderio e inibe qualquer discussão em torno da validade de tal situação.

No sentido figurado, o verbete indica para *névoa* a significação da obscuridade, falta de clareza, ou aquilo que embaça a vista, um leve estorvo à visão. A atmosfera pouco compreensível, de *fé* sebastianista *ensonada* existente em Portugal, capaz de fazer recair sobre a figura de Salazar a imagem de herói nacional salvador do povo, é certamente um ambiente em que reina a turvação e a falta de visão clara. Segundo Eduardo Lourenço, os portugueses, para sobreviverem a uma espécie de traição dos fados históricos, criaram, como mecanismo de autodefesa, uma falsa imagem de si. Toda essa atmosfera reinante, bem como a própria auto-imagem irrealista, criada pelos portugueses, ou o seu *sonambulismo incurável*²³⁰ a que se referiu Eduardo Lourenço na *Psicanálise Mítica do Destino Português*, parecem ser alegorizadas por esta névoa que encobre a Gafeira. Em oposição a ela, o romance *O Delfim* propõe o *Olho Vivo*, na manutenção da postura vigilante do escritor-furão, na sua captação profundamente sensorial da realidade, especialmente lida pela *visão*, ensinando a ver mais profundamente, enxergando, por entre a névoa dos desígnios do poder, em meio a um nevoeiro denso, os fumos comemorativos de uma latente revolução.

Nesse sentido, a apatia daqueles corpos cansados, na cena da aparição do casal Palma Bravo, pode ser lida mais amplamente como uma reflexão sobre a própria condição dos portugueses. Aliás esta não é a única imagem ligada às significações de decrepitude, alienação, morte, vazio e abandono da terra ao longo do romance. A referência à emigração é uma delas, através da menção às “*viúvas-de-vivos*, assim chamadas – sempre a rezarem pelos maridos distantes, pedindo à Providência que as chame para junto deles e uma vez mais agradecendo os dólares, as cartas e os presentes enviados...” (OD, 7,8). Em nota de pé de página, cita uma frase do Regedor: “Só no passado emigraram daqui dezanove famílias inteiras, calcule Vossa Excelência.”(OD, 5)

Em outro momento, logo ao início, o narrador apresentara a muralha “como lápide de uma vasta e destroçada campã com vinte séculos *de abandono*” (OD, 4, grifo nosso), com a igreja crucificada nela, as “*tabernas e o comércio sonolento*” (OD, 4, grifo nosso) e uma fila de casas, “*muitas delas vazias e ainda com as argolas onde antigamente se prendiam as bestas*” (OD, 4, grifo nosso), e acrescenta: “Antigamente, em tempos mais felizes.” (OD, 4), confirmando o tempo de declínio que enfrenta aquela terra, microcosmo da pátria portuguesa.

²³⁰ LOURENÇO, 1982, p.42.

Poderíamos inferir que a narrativa representa formalmente o tempo de cerceamento e fechamento português – lembremos o slogan “*Orgulhosamente sós*” da liderança de Salazar – através da experimentação de uma estrutura circular (a tal existência em redoma) além de outras imagens de fechamento e exclusão.

Notamos, por exemplo, que circular é a estrutura maior da narrativa, que se abre e se fecha com a apresentação do narrador em seu quarto de pensão. Circular é a imagem principal da topografia local – a lagoa²³¹. Circulares são também as várias versões ouvidas pelo narrador ao longo de sua investigação sobre a Gafeira, que se sobrepõem, suplementando-se. Dessa forma, as imagens circulares metaforizam aquela sociedade assinalada pela inércia coletiva aparente. Contudo, como veremos, investindo-se de um projeto novo numa verdadeira narrativa de transição e transgressão, também algumas dessas imagens circulares podem receber uma outra leitura, aquela que as liga à circularidade espiralada do tempo, o bom “giro do tempo”, que permite a esperança numa mudança.

A inexistência de descendentes na última geração da casa Palma Bravo parece refletir o tempo português ensimesmado, a casa-pátria fechada a relações exteriores, sendo também mais uma das imagens circulares. Também a suposição à esterilidade do varão – colocada em discussão pelo narrador, contrastando com a idéia geral de infertilidade de Maria das Mercês – poderia indicar semelhante idéia de fechamento. Note-se o comentário do narrador:

Mas e os homens maninhos? Não há lugar para eles, os homens maninhos, nos imparciais compêndios populares por onde se guiam Velhos e Batedores? Donde vem o mal que impede os frutos? Da esposa inabitável ou da semente que não tem força para viver dentro dela? De ambos? Caso a apurar. A excelentíssima classe médica é que devia pronunciar-se. (OD, 67)

Ao mesmo tempo, porém, a ausência de filhos no casal anuncia o fim de seu poderio, metaforiza a esperança num futuro diferente para a Gafeira e para a pátria. É interessante pensar que a infertilidade de Maria, ou a suposta esterilidade do varão, Tomás, representativa da falência do poderio da família Palma Bravo, e, conseqüentemente do poder dominante, recupera, em outro tempo, mas com objetivos críticos semelhantes, já o lembrara Helder Macedo numa finíssima leitura desse romance de Eça, a infertilidade da relação de Carlos e Maria Eduarda, modo metafórico de assinalar a decadência da aristocracia rural no final do século XIX, corroída pela

²³¹ Cf. o estudo de Eduardo Prado Coelho (1999), que lê a lagoa também como uma imagem circular.

síndrome da endogenia.²³² Por outro lado, ela contrasta com o ventre fecundado de vida da menina do povo, no conto “A Semente Cresce Oculta”, em *Jogos de Azar*, reunião de contos de José Cardoso Pires publicada pela primeira vez em 1963. Neste conto, a semente prestes a nascer da jovem parece metaforizar a certeza de vida, e, portanto, da transição possível, mesmo em tempo em que ainda o poder inside agressivamente, impedindo o regresso do seu marido na noite do parto. Crescendo ocultos estão os germes de uma futura revolução. Alguns anos mais tarde, em *O Delfim*, ao promover a imagem de uma família sem filhos, cujo chefe, Tomás Manuel, além do mais não regressa, está desaparecido, dessa vez por exílio voluntário decorrente da certeza da falência do poder dominante, parecem ser acentuadas as esperanças numa modificação social. Lembremos que ele é referido pelo narrador como “anfitrião do lusco-fusco” (OD, 162), demonstrando o ocaso ou declínio de sua estirpe, ao mesmo tempo que remete ao tempo em mudança, deixando entrever a luminosidade, mesmo que parcial, na escuridão de um tempo opressivo.

As imagens de obstrução, cerceamento, exclusão e solidão se impõem especialmente sobre a figura de Maria das Mercês. “Sobre a solidão da lagoa, a solidão dela mesma, esposa maninha que odeia o ventre das águas.” (OD, 65): ela é uma personagem solitária, sem espaço na própria casa, nem mesmo como fantasma. Sobre isso nos assegura o comentário do Velho no capítulo XVII²³³, quando, ao falar de fantasmas que rondariam a casa, responde ao narrador que lhe pergunta se a infanta também estaria por lá: “A dona Mercês, Infanta ou como lhe queiram chamar, não tem cabimento na casa. Só homens. Homens e cães.” (OD, 94). A seguir, o narrador imagina as almas dos Palma Bravo a invadirem a casa e escreve: “Parece que no aceso da contenda levantam o soalho, destelham a casa, e terminam amaldiçoando as filhas desobedientes, as esposas e todas as mulheres em geral.” (OD, 94). A citação mostra, mais uma vez, que não há espaço para o feminino nessa família. Entretanto, é também ele, o feminino cerceado, enclausurado, que transgressivamente move a narrativa e a modificação da paisagem e da atmosfera social existente na Gafeira.

O Velho pregoeiro refere-se a Maria das Mercês como a “mulher inabitável”, expressão que aponta a sua impossibilidade de gerar filhos. Mas a observação do

²³² cf. MACEDO, Helder. *Os Maias* e a veracidade da inverossimilhança. In: MARGATO (org.), 2002, pp. 85-90.

²³³ Este é também um capítulo interessante no jogo com o policial, pois tenta uma reconstituição dos fatos com mais detalhes, baseando-se em novos “depoimentos” do Velho, do Batedor e do Dono do Café, imaginados pelo narrador em relação a conversas que se passariam no café.

sentido do sufixo formador de adjetivos *-(á)vel* indica a “possibilidade de praticar ou sofrer uma ação”²³⁴, ou seja, embora a aceção mais notória da expressão indique a idéia de “mulher que não pode ser habitada” (no sentido do sofrimento da ação), ela também pode significar, sem o cancelamento do outro sentido, a idéia de “mulher que não soube ser habitada pelo outro, o que o outro não soube habitar” (no sentido de prática da ação), isto é, mulher sem espaço, obstruída pelo casamento, cerceada do seu direito de continuar montando a cavalo, sozinha.

O capítulo XII de *O Delfim* é uma belíssima homenagem do narrador-escritor à dama da lagoa. Escrevendo em prosa poética, ele lhe dá, pela linguagem, o espaço que lhe fora negado. Começa por “plantar”, “na brancura de uma folha de papel” (OD, 66), a frase alegórica: “A mulher inabitável”. O título é posto como um “diadema de dezassete letras”, e depois lhe vem a homenagem “(com ou sem dedicatória: “Maria das Mercês, 1938-1966”)”, dando-lhe uma escrita tumular, um epitáfio, para o caso, escolhendo a romãzeira como árvore para sua representação, numa escolha aparentemente contraditória sendo a romãzeira a árvore que desde os trovadores funciona como fruto que, por abrir-se ao amadurecer corresponde com seus bagos vermelhos à sexualidade feminina.

Talvez possamos dizer que a própria disposição das palavras no papel faz lembrar o corpo da dama, com a separação do título – a cabeça – e depois alguns parágrafos que remeteriam, primeiramente ao rosto, depois ao tórax e a região próxima aos seios, e a seguir ao ventre, para adiante, após um espaçamento maior de divisão de parágrafo, visualizar as pernas. A relação visual-gráfica é suscitada, primeiramente, pela indicação de que a folha de papel é “um território de sedução, um corpo a explorar” (OD, 66). Na continuação, a menção à zona próxima aos seios vem numa imagem que lhe atribui visão de madona do lar, na postura como a de uma mãe que sustenta o filho nos braços, numa leitura em desvio da outra Maria, mãe de Jesus:

Ela, enchendo a página, como um herbário escolar, com a folhagem tatuada de injúrias (do velho), caprichos de interrogações nas flores, pontinhos a formigar. É um cântico de vermelho exposto ao sol outonal, esta árvore, e sustenta nos braços cor de cobre toda uma abóbada de chagas em alegria. (OD, 67)

A seguir, o ventre, parte central pela temática da ausência de filhos, vem representada pela discussão acerca dos homens maninhos e pela visita ao externato

²³⁴ CUNHA & CINTRA, 1985, p. 99.

religioso que ela freqüentara quando adolescente. Por último, as pernas, nos últimos parágrafos que iniciam lembrando o passear contínuo de Maria das Mercês na varanda da casa: “Sete anos de esposa, a passear de cá para lá.” (OD, 69). A prosa poética do narrador convida o clássico camoniano para diálogo (“Sete anos de pastor Jacó servia”), ampliando, pela temática da espera de Jacó para obter sua amada Raquel, a sensação de eterna espera em que vive Maria, dedicada ao casamento com Tomás e obrigada a estar longe de tudo, das amigas, dos sonhos, isolada na casa da lagoa. Maria acostumou-se a servir ao senhor, não ao Cristo, mas a seu marido – como indicia a atualização do recorte do texto bíblico “Eis aqui a escrava do Senhor...”(OD, 68) suscitada pelo texto. A imagem de seu isolamento vem ampliada pela recorrência no texto da expressão de expectativa da dama em relação ao telefone, que nunca toca:

De vez em quando a jovem esposa julga ouvir o telefone. Outras vezes o motor de um automóvel; noutras o portão a girar nos gonzos, como se isso fosse possível sem que os cães dessem sinal. Esses malditos. Mas o telefone morreu há muito, porque as amigas jogam na Vila, em casa umas das outras; ou estão no cinema – as de Lisboa. Os cães, Lorde e Maruja, dormem em cima dos restos de ceia, um olho voltado para dentro, outro, meio esquecido, ligado ao faro e às orelhas. E quanto ao automóvel “não há hipótese”, como diria o Engenheiro. “Positivamente.” O vento sopra no sentido da casa para a estrada. Impossível ouvir-se o motor à distância. (OD, 69)

A informação de que o vento sopra no sentido da casa, não permitindo fazer ouvir qualquer barulho de motor à distância, amplia a condição de solidão de Maria . Ao mesmo tempo, soprar o vento no sentido da casa, incidindo sobre o espaço dos poderosos, indicia a mudança da atmosfera social e, por que não, também erotizante (cf. o vento fecundador).

Em outro momento da narrativa, o escritor-furão abre espaço para narrar o que ele imagina ser uma espécie de revolução em surdina realizada pela dama da lagoa que, obrigada a parar de montar, em virtude do casamento, experimenta às escondidas, na ausência do marido, o prazer erótico da montaria. A cena é de um erotismo verbal evidente, demonstrando a perversão acentuada de Maria, “perdida na alegria reencontrada” (OD, 105), através de significantes que conotam a violência do desejo incontrolável, o alcance da “pequena morte”, servindo como índice de leitura do adultério da esposa: “fúria acesa”, “revolve-se sufocada”, “cerra os dentes, inteiriça-se”, “o cavalo cresce diante e por baixo dela, envolvendo-a em calor, sangue quente, músculos”, “consegue dominá-lo e deixa-se cair para frente, vencida”, “abraçada a um

pescoço erecto e apontado às nuvens a latejar, donde escorre um salitre espesso e morno que a inunda”, “incapaz de se appear, sente os lábios frios, as coxas a arder” (OD, 105, todas as citações).

A solidão a que Maria das Mercês é condenada pode funcionar como uma espécie de alegoria de um Portugal solitário, ensimesmado, fechado a novas relações, como era então o Portugal salazarista. A dama é apresentada em seu ostracismo, recorrendo à masturbação em busca de prazer – numa cena em que o ritmo narrativo lento acompanha a atividade da personagem (OD, 143) -, sendo este mais um índice a conotar o tempo português em redoma. A perversão de Maria possibilita uma “desgraça transformadora” (OD, 19), nas palavras da estalajadeira. Talvez seja por isso que o narrador por várias vezes dá a ela um espaço textual, trata-a com carinho, oferecendo-lhe uma homenagem tumular em seu romance-epitáfio do tempo.

As metáforas da mudança:

As mortes, literal e simbólica respectivamente de Maria das Mercês de Tomás Manuel – exilado, desaparecido -, apontam a mudança do tempo. A sua falência, iniciada pela ausência de descendentes, é consolidada pela ação de um elemento corrompedor: Domingos. Criado pelo senhor (como indica a própria etimologia de seu nome) para servir como cão, apesar de sua postura alienada, Domingos é “uma carta apagada que decide a partida” (OD, 138), entre a dama (Maria) e o valete (Tomás), ou, numa outra imagem paralela, um pobre diabo com força, contudo, de causar estrago, nas palavras do Padre Novo: “Nunca me passaria pela cabeça que um pobre diabo como o Domingos causasse tanto estrago.” (OD, 107). A ação de uma simples carta apagada, um pequeno, influenciou a história. A narrativa apontaria assim, ideologicamente, que há força nesse *menor* para corromper as bases do poder. Nesse sentido, Domingos é metonímia do *povo*, cuja ação seria uma possível saída para a situação portuguesa do tempo de referência.

A questão do tempo é fundamental numa construção baseada na rememoração. É crucial, pois é justamente a passagem do tempo que permite ao narrador guardar no bolso uma licença de caça concedida, este ano, pelos Noventa e Oito reunidos em cooperativa na posse da lagoa. A transição do tempo vem também alegorizada na figura

da mula-relógio – “uma nora a girar” (OD, 24), mais uma vez uma imagem circular – que indica a mudança em processo escondida no movimento quase imperceptível, como nas águas inquietas ao fundo da lagoa. Por isso, a qualquer momento, a atmosfera pode ser atravessada por um acontecimento, rompendo o *status quo*:

A nora vai rodando minuto a minuto, sente-se mas não se vê. E a mula-relógio arrasta-se num círculo de terra e de alcatruzes que se traduz num outro círculo, mas de sons e maior – uma área onde cabe a tarde e o largo que, de quando em quando, é atravessado por um acontecimento: o grito de alguém, um vulto passageiro, esta furgoneta que aí vem. (OD, 24)

Outra imagem recorrente que conota a transição do tempo é a da lagoa fecundada de vida nova por uma penetração marinha evidentemente erótica:

Todos os anos o mar rasga a membrana de areia que corta a linha das dunas, insinua-se nela, penetra por esse corredor e carrega sobre a lagoa, fecundando-a de vida nova. O ventre amplo, ventre macio forrado de lodo, revolve-se, transborda, mas, passado o ímpeto, povoa-se de pequeninas centelhas e de cauda a dar a dar e a lagoa fica majestosa e tranqüila como um odre luminoso de peixes abandonado no vale, entre pinhais. (OD, 79)

O cio da natureza, alegorizado na lagoa penetrada pelo mar, revela a certeza de que, com a passagem do tempo (“Todos os anos”, circular, portanto), a vida transforma-se. Contrastando com a infertilidade da família Palma Bravo, o ventre amplo da lagoa é fecundado de vida, e revela-se como um “odre luminoso de peixes”, ou “pequeninas centelhas de cauda a dar a dar”. A lagoa esconde vida no seu interior, em outras palavras, lendo-se figurativamente, há vida sob as águas aparentemente tranqüilas, afinal aquilo que era temido pelo Engenheiro, e essa vida pode romper com os desígnios do poder, do mesmo modo que o largo era repentinamente atravessado por um acontecimento (“o grito de alguém, um vulto passageiro, esta furgoneta que aí vem”), na imagem relativa à mula-relógio em seu movimento contínuo.

São interessantes as imagens criadas pelo narrador para simbolizar a vida neste excerto: “pequeninas centelhas de cauda a dar a dar” e “odre luminoso de peixes”. A primeira lembra o movimento dos cães a abanar a cauda de felicidade quando da chegada do dono, e liga-se perfeitamente ao universo de caça representado no romance. Os cães atentos dão sinal quanto a algo diferente existente na atmosfera, e aqui, percebendo a diferença dos tempos, são lembrados em seu movimento de alegria. Ao mesmo tempo, nas duas imagens, pela referência à luminosidade (“pequeninas centelhas” e “odre luminoso”) parece-se estabelecer um paralelo com as luzes das

bicicletas dos ciclistas que descem a encosta chegando à Gafeira para o festim que inaugura a nova temporada de caça:

Os faróis das bicicletas aproximam-se de mim pelas costas, alongando-me a sombra e deixando-a depois para trás. Sulcam a estrada num rasgão macio sobre o asfalto mas, conforme se aproximam da Gafeira, vão se animando em ziguezagues. As campainhas retinem, só se há de calar à porta do café. (OD, 112)

A segunda imagem, a de um “odre luminoso de peixes”, é uma interessante mistura de significantes. O *odre* é um recipiente feito de pele de animal, uma espécie de saco de couro, em que a pele era curtida e costurada, com exceção talvez da abertura em uma perna, e servia para transportar líquidos, especialmente água ou vinho. Ao caracterizar o odre com a locução “de peixes”, proposta visual inusitada, levando em conta o tom bíblico que por vezes permeia a narrativa, a imagem faz lembrar o milagre de Cristo da multiplicação dos pães e peixes, alimentando uma multidão. A lagoa é, então, o abrigo de uma multiplicação de peixes, o milagre promovido pela natureza e já agora pelo homem que a pôs em liberdade, metáfora da vida nova na Gafeira.

Nesse tom bíblico que lembra o estabelecimento de uma nova era, permitido pelo sacrifício da família Palma Bravo, com gosto de vingança, nota-se que vem associada ao odre – com o seu vinho novo representativo da mudança dos tempos – a imagem do pão quente a sair do forno, na sequência do momento em que o narrador cita os faróis das bicicletas. Com o pão de maravilhoso aroma a sair do forno e o vinho que rega toda a narrativa, simboliza-se um novo pacto, como o que Cristo realizou, possibilitando, uma esperança de vida futura.

Aqui também o tempo é de esperança. Por isso, no seu passeio pela vila, o escritor-furão, com todos os sentidos em alerta, sente o tempo a mudar, e faz um desvio proposital para sentir o aroma do pão a arder no forno. As imagens ligadas ao discurso bíblico aparecem (re)configuradas, com nova leitura, e colaboram para a idéia de subversão. É interessante lembrar que o escritor em *excursão* pela Gafeira experimenta estar fora de seu curso, como também pretende ser toda a narrativa de *O Delfim*, sedutora, pervertedora, como um espelho da transgressão do tempo:

Fumo: E aqui cortam-me o caminho nuvens de um fumo quente, carregado de ternura e de recordação, que vêm de um pátio à entrada da aldeia. Faço um desvio, mergulho nelas, vou dar a um forno de pão, chamado pelo maravilhoso aroma da rama de pinho a arder. Labaredas calorosas, masseiras de tábua raspada, a ladina pá de forneira e a brancura do linho que cobre a branca farinha,

tudo se afoga em névoa, em alvura – e eu também. Os olhos ardem-me, e nem assim deixo de estar preso ao conforto hospitaleiro, ao segredo e às seduções que há num forno de pão. Só daí para bastante tempo consigo despegar-me daquele tugúrio consolador, e então pasmo: também a aldeia se encontra coberta de bruma. Bruma ou fumo de pinho? (OD, 112,3)

Tal como ocorrera no paganismo, a civilização cristã pouco a pouco se confunde com a civilização do vinho, graças à Eucaristia. A insistência na referência à brancura da farinha e do linho, espelhando a névoa alva que cobre a província, é mais um significante que corrobora para a leitura da cena como metáfora ligada a uma atualização do sacrifício de Cristo, devido à pureza de seu corpo, branco, isto é, sem mácula, simbolizado pelo pão. Entretanto não se trata de associar a figura de Cristo com a de Tomás, dando a este último um papel de mártir em prol de um bem para a humanidade. As imagens ligadas ao sacrifício de Cristo aparecem com o intuito de lembrar que algo novo se estabelece naquela atmosfera social, possibilitado pelo sacrifício do senhor das terras local, sacrifício de vingança por parte do povo, que toma posse da lagoa e comemora festivamente sua vitória, matando os fantasmas do passado para poder inaugurar o novo, iniciando simbolicamente uma nova era.

Cabe salientar que tanto nesta cena, quanto na da imagem da lagoa fecundada de vida nova, há referências aos pinhais. Na anterior, a lagoa fica “majestosa e tranquila como um odre luminoso de peixes abandonado no vale, entre pinhais” (OD, 79, grifo nosso). Aqui, os pinhais – imagem consagrada na mítica portuguesa como instrumento para as naus – são agora a matéria para a produção de vida nova, simbolizada pelo pão a assar sob a sua queima. O texto relê as imagens míticas da pátria para insuflar-lhes vida nova: os pinhais de que se faziam naus, e assim também o mar e as descobertas de outrora são agora o forno do povo aquecido pela “rama de pinho a arder”.

Aliás outras imagens ligadas ao mar estão por toda parte, mas aparecem relidas, para o novo tempo: o Regedor segue à frente no governo da “barca da lagoa”; mais adiante, os caçadores sonham embalados nas vagas: “Sono amplo, cavado; movimento de mar sob as enxergas ancoradas ao longo dum corredor. E os caçadores da Pensão, embalados nas vagas, perdem-se num esplendor de névoa.” (OD, 178).

Na citação anterior, ainda, vê-se que, ao invés dos serões na casa do Engenheiro, o escritor-furão experimenta o aconchego e a hospitalidade de um forno de pão. Os olhos ardem-lhe pela quentura e pela fumaça do ambiente, mas também pela reação

física à tentativa de manutenção - literal e figurativa – de um olhar aberto, mesmo em meio a nuvens de fumaça. Os olhos ardem, porque estão atentos, vigilantes, *vendo e saboreando* com todo o *prazer* a sua aquisição de sabedoria, o conhecimento de um novo tempo, anunciado pelos “ventos a mudar” que insidem sobre a Gafeira: “Depois do dia luminoso que esteve, uma turvação assim repentina, não engana ninguém. São os ventos a mudar, são eles, os ares do oceano, que entram pela costa carregados de poeira de água, de névoa. Ar marítimo.”(OD, 113).

Esse tempo novo é experimentado pelo narrador verdadeiramente como idealizou Roland Barthes, como “*Sapientia*: nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de prazer possível”²³⁵. Como instrumentos para a aquisição de saber por experiência, os sentidos captam a realidade, *saboreando o saber*. É também por isso que os significantes sensoriais permeiam toda a cena, bem como todo o relato ligado ao festim das enguias.

Aos poucos, então, a imagística da *névoa* ou *nevoeiro* que encobre a província ganha nova leitura, transformando-se em metáfora da mudança do tempo. As “nuvens de fumo quente” (OD, 112), que *cortam o caminho* do escritor-furão, carregam de névoa as vidraças (“A névoa que vem lá de baixo, da rua dos ciclistas, turva as vidraças.” – OD, 126), e anunciam a festa preparada por cada um com bastante expectativa (“Se o Regedor aqui estivesse, diria: é isto, cada qual prepara a festa na lagoa.”), e, mais uma vez, revelam a vida latente existente sob os caniços, a revolução em surdina (“Nessa estação, a Gafeira, pressente-se vida, mas custa a distinguir através dos vidros, tal é o fumo” – OD, 129):

A Aldeia foi-se aconchegando na névoa, é uma confusão de vultos a formigar em torno de uma gruta de luz – o café. (...) Pela janela meio corrida entra um cheiro de enguias a arder nas tabernas e nos lares que, quanto mais noite, mais se adensa, É o festim, digo. O festim sobre as ruínas. Os destroços das idades mortas despertam a fumegar (...) (OD, 127)

A linguagem da revolução:

O “festim das enguias” aparece na narrativa como um verdadeiro tempo da *transgressão*, não só porque é a comemoração da ruptura com uma velha ordem, mas

²³⁵ BARTHES, 1997, *Aula*, p. 47.

também porque aparece como tempo da libertação, da manifestação de um desejo reprimido por tanto tempo de cerceamento. Como aprendemos com Bataille, o homem pertence a dois mundos entre os quais, queira ou não, sua vida está repartida: o *mundo do trabalho e da razão*, que é a base da vida humana, e que se estrutura a partir da *proibição*, ou *interdito*; e o *mundo da violência*, o da própria natureza humana, viabilizado pela *transgressão*. “O trabalho exige um comportamento em que o cálculo do esforço, ligado à eficácia produtiva, é constante. Exige um comportamento racional em que os movimentos tumultuosos que se libertam nas festas ou, geralmente, no jogo não são admitidos.”²³⁶, diz Bataille, e continua: “o trabalho introduz uma pausa, ou intervalo, graças aos quais o homem deixa de responder ao impulso imediato que comanda a violência do desejo.”²³⁷ Na vida humana, “o excesso manifesta-se na medida em que a violência domina a razão”²³⁸, por isso, para se viver no coletivo são necessários os interditos, ou as *proibições*.

A transgressão excede sem o destruir um mundo *profano* de que é complemento. A sociedade humana não é apenas o mundo do trabalho. Simultaneamente – ou sucessivamente – o mundo *profano* e o mundo *sagrado* compõem-na, dela sendo duas formas complementares. O mundo *profano* é o mundo das proibições, o mundo *sagrado* abre-se para as transgressões limitadas. É o mundo da festa, dos reis e dos deuses.²³⁹

Assim, não é gratuito que a narrativa de enigma de *O Delfim* apresente um narrador instalado num quarto, perscrutando a memória com vias a entender o que talvez se tenha passado na Gafeira, e supostamente desejoso de desvendar um crime, a quem chegam os fumos de um festim comemorativo, imagem do tempo da transgressão, do tempo do desvio: em termos ideológicos, o verdadeiro tema básico da narração. “Afinal também temos primavera”, lembramos mais uma vez a emocionada frase do narrador, e este romance ensaia aqui a celebração de um sonho que um dia se tornaria possível, aliás, também em tempos de abril, tempos de primavera:

Pela janela meio corrida entra um cheiro a enguias a arder nas tabernas e nos lares que, quanto mais noite, mais se adensa. É o festim, digo. O festim sobre as ruínas. Os destroços das idades mortas despertam a fumejar e, neste ponto, justiça seja feita ao profético Dom Abade, que, já em 1801, *Monografia*, cap. VI, fls. 87 vs., tinha prevenido o mundo contra a herança pagã que pesa sobre a Gafeira:

²³⁶ BATAILLE, 1988, pp. 35,6.

²³⁷ Idem, p. 36.

²³⁸ Idem, p. 35.

²³⁹ Idem, p. 58.

“Encontradas foram duas cisternas nas casas do forno da família Ribeiro (...), mais se nos confirma estar a Povoação assente em uma teia de canais e de represas que serviram aos banhos ímpios da tropa romana e às orgias dos adoradores de Baco e cujos desmandos se acolhiam ...” (OD, 127,8)

Através da imagem de enguias a arder sobre as ruínas romanas, nota-se no trecho o paralelismo entre as imagens ligadas ao festim de enguias e às orgias realizadas pelos romanos no mesmo local, descobertas através de ruínas ali presentes. O paralelismo visual é sugerido pelo próprio narrador e contribui para a análise ideológica motivada pela narrativa. A comparação com as orgias romanas se tornará mais evidente ainda por todo o erotismo verbal que permeará o texto neste capítulo dedicado ao festim. A *Monografia* do Abade, que serve como livro-guia na primeira visita do narrador à Gafeira, registra a maldição à terra apregoada pelo discurso religioso que se propõe a escrever a História da região, uma História que é logicamente marcada pelos nomes do poder. A cena citada faz o leitor lembrar também das primeiras páginas do romance, quando o narrador, ao descrever o largo da povoação, relembra e cita a suposta maldição à terra causada pelas relações daquele espaço com as antigas termas romanas e as orgias pagãs ocorridas ali. Nas palavras do Abade Agostinho Saraiva:

Desta terra da Gafeira quis a Providência fazer exemplo de castigo. Porque sendo dotada de águas boas na cura das feridas malignas e de abundante e saboroso pescado, não a redimiu o Senhor com a vara de Sua Altíssima Clemência, a qual tem duas pontas e são a do castigo do século e a do arrependimento cristão. E estas duas pontas são de fogo e de mel e conduzem à absolvição no dia em que das entranhas da Gafeira desaparecer o último sinal de paganismo bem como dos festins e orgias que se levaram a efeito nas termas romanas instaladas por Teófilo e das quais restam pedras ímpias e inscrições de agravado speculum exemplorum.(OD, 6)

Aceitando a suposta maldição da terra apenas com o que o narrador chama de “respeito” pelos “mortos que deixaram a sua palavra no granito e no papel”(OD, 6), o escritor-furão passa à sua leitura da realidade da Gafeira. É possível reparar que nesta mesma expressão existe a relevância dada não só às ruínas da História deixadas “no papel” dos literatos, mas também às deixadas pelos mortos “no granito”, ressignificando em positivo as ruínas pagãs amaldiçoadas pelo abade cristão, nas quais supostamente estaria o *mal*.

Ampliando o paralelismo de imagens do festim das enguias com as orgias romanas, o narrador faz uma comparação das mulheres gafeirenses com as romanas, no

que tange a seu porte físico: a mama pequena, o lábio carnudo e as pernas possantes, “de artelho largo” (OD, 128). É interessante que o porte físico de Maria das Mercês, com as suas formas de “madona do lar” (OD, 69) e de mulher acostumada a montar, herda também o sangue das romanas. Mais adiante, inclusive, ele irá compará-la à *jovem amazona jogadora de bridge*, quando referir o seu aspecto corporal. De fato, em algumas versões da mitologia das amazonas, estas mulheres integrantes de uma antiga nação de guerreiras eram descritas como não tendo os seios direitos, que eram ainda na infância mutilados e cauterizados para que a força e a potência fossem desviadas para o ombro e o braço, e para que pudessem manejar mais propriamente o arco e a flecha. Essas mulheres viviam numa comunidade sem homens e apenas uma vez ao ano elas os procuravam em uma tribo vizinha para terem relações com vistas a preservar a espécie, conservando apenas as crianças do sexo feminino. Algumas versões dizem que os homens, após fertilizarem as amazonas, eram transformados em eunucos. Tais comparações – os seios pequenos, a fertilidade da amazona contrastando com a esterilidade dos homens - corroboram uma leitura de que a ausência de filhos no casal Palma Bravo não se devesse necessariamente à esterilidade de Maria, e, sim, à falta de virilidade do varão esvaziado Tomás Manuel, o que seria ainda mais subversivo.

Na sequência, os significantes sensoriais exaustivamente presentes ao longo de todo o capítulo, contribuem para a atmosfera erotizada da cena (“incenso de prazer”, “névoa excita”) caracterizando a consagração da vida que se espalha pela província, após o tempo de repressão anterior:

Assim como é também de admitir, perante a alegria que vai na aldeia, que um antigo e adormecido incenso de prazer se tenha levantado das relíquias e cegue, e queime, a alma dos gafeirenses. Mas esta névoa ou esta fumarada de enguias – quem adivinha?, esta névoa excita, traz prenúncios felizes, e todos nós merecemos vinho para hoje, céus calmos para amanhã, conforme está previsto pelos Serviços Meteorológicos. Uma vez na vida, acreditemos no Borda-d’Água oficial e nos Aristóteles que o fabricam. (OD, 128)

Novamente, a narrativa marca a impossibilidade clara da visão. Mas aqui a turvação da visão – a cegueira pela fumaça – acaba contribuindo para a ampliação da percepção da realidade através dos outros sentidos. Além disso, ao referir-se a essa cegueira momentânea, o texto aponta possivelmente para a sensação de ápice do prazer erótico, que acaba por fazer turvar a visão.

Consolidando mais ainda a comparação com as antigas orgias aparecem os significantes ligados ao barbarismo, adjetivos transpostos para as nuvens de fumaça, numa associação sinestésica inusitada (nuvens violentas de sabor rolam): “Na chaminé do humilde, no balcão mais tosco, rompem clarões, ao mesmo tempo que nuvens violentas, carregadas de um sabor bárbaro, rolam sobre as cabeças dos homens e vêm até mim.” (OD, 128). Nessa festa coletiva, todos podem participar, com igual condição.

Assim, o romance cola a festa comemorativa do tempo da enunciação às festas pagãs realizadas pelos romanos. Aquilo que supostamente seria profano pela visão religiosa cristã se converte em sagrado porque marca o tempo da transgressão. É como se dentro daquela realidade se revivessem os tempos de um sagrado anterior, não cristão, em que o sagrado tranquilizava e não era necessariamente ligado ao puro, ao intocado. A Baco, da esfera do sagrado porque um deus para os romanos, eram consagradas festas com orgias, espaço da libertação do desejo e da pulsão erótica de vida. Ao associar, através do paralelismo de imagens escolhidas pela memória, o festim das enguias às orgias romanas a Baco, e, ao final do romance, assumir que “o que conta é o festim das enguias e logo, a meio da tarde, o arraial dos Noventa e Oito” (OD, 183), e assumir, repito, que, apesar de não ir à caçada – evento que era, afinal, o motivo de sua visita -, não faltaria ao arraial, custasse o que custasse, o narrador faz uma escolha em benefício daquilo que, aos olhos de um discurso associado ao poder da época, também aos olhos do discurso religioso, bem como em relação ao seu propósito original na vinda à Gafeira, seria a perversão, a corrupção, o desvio, e, nesse sentido, *pulsão de vida*. Mais uma vez, a narrativa apresenta-se como espaço do revolucionário, da transgressão, paradoxalmente ousando consagrar o profano, ao mesmo tempo que relativiza os conceitos de *bem* e de *mal*. Ao mesmo tempo, o narrador ousa também uma *excursão* do seu objetivo inicial ao vir à Gafeira e, seduzido, escolhe abandonar a caçada, mas comparecer à festa. Situemos seu texto pervertedor da ordem:

O que conta é o festim das enguias e logo, a meio da tarde, o arraial dos Noventa e Oito, com tachos de cebolada a crepitar ao ar livre, vinho e concertinas. Isso, sim, é que é a caçada de hoje. Conta mais que o melhor cinturão de galeirões de crista, admitindo que ainda há bichos de tal espécie à face da terra e que não ficaram todos sepultados nos manuais.

Está dito, ao arraial não falto, custe o que custar. (OD, 183)

Afinal, como um dia, a seu tempo, um outro narrador haveria de dizer: “Festa é festa, e esta já ninguém nos tira.”²⁴⁰ Mas o tempo ainda era outro, o dia *levantado e principal*²⁴¹ ainda estava por chegar.

Em meio a um “nevoeiro que embriaga” (OD, 129) – pela névoa que vem da lagoa e pelo fumo que vem das enguias a arder no fogo – desvenda-se um novo *encoberto* também ressignificado: as lagartixas da história a sacudirem-se do seu sono de pedra. O fogo, elemento escatológico, marca a destruição de um mundo e a descoberta, ou irrupção, de outro, destruindo e purificando. O fumo, a gordura que chia no fogo e as labaredas lembram também imagens de sacrifícios religiosos oferecidos para a expiação de pecados ou para oferendas, podendo ser associadas à purificação e à abertura para um novo tempo, já que podem lembrar uma espécie de quitação com um tempo anterior (através da expiação pelo sacrifício) e uma inauguração de um novo, possibilitado pela oferta sacrificial:

Um fumo áspero, de gordura a chiar no fogo, sai das labaredas e das quelhas. As enguias, grossas como punhos, estorcem-se nos espetos de salgueiro, pingando nas brasas e abrindo labaredas. Na chaminé do humilde, no balcão mais tosco, rompem clarões, ao mesmo tempo que nuvens violentas, carregadas de um sabor bárbaro, rolam sobre as cabeças dos homens e vêm até mim.

Baixo a vidraça, mas, ouvindo através dela a balbúrdia da rua, preparo-me para uma noite difícil. Enquanto não adormecer vou pensar certamente no tema “*Toda a festa é uma demonstração de poder*”, e daí sairá um caudal de lembranças nocturnas – Regedor, política, cosmonautas, amor, coisas boas. De raciocínio em raciocínio irei longe, darei voltas para chegar à casa do Engenheiro conquistada pelas lagartixas, que são, para mim, o tempo (português) da História. (OD, 128,9)

Repare-se que o narrador joga também aqui o *jogo-do-olho-vivo* (prática experimentada pelo narrador-autor de *O Delfim* juntamente com o personagem do Padre, e que consiste na associação de palavras e idéias em seqüência, necessariamente levando ao conceito de *subversão*), permitindo-se uma série de associações, que são trazidas pela memória (“lembranças nocturnas”) e pelo intelecto (“de raciocínio em raciocínio”), e que o levam à análise do tempo em que as lagartixas da História conquistam a casa do Engenheiro e celebram sua revolução numa festa que é, inteiramente (“*toda a festa*”, grifo nosso), uma demonstração de poder, mas de um *novo* poder.

²⁴⁰ MACEDO, 1998, pág.104.

²⁴¹ SARAMAGO, 1999, p. 366.

Festa e jogo são talvez as grandes imagens alegóricas da narrativa, porque representativas de toda uma mensagem subversiva que acompanha o texto. Aliás, esta última – o *jogo* – é talvez a imagem perseguida com mais insistência na obra cardosiana. O jogo é subversivo, é característico do tempo da transgressão, como mostrou Bataille. Sabemos ainda que toda resposta subversiva traz dentro de si um projeto utópico, porque aposta no novo para substituir o velho. A utopia é, portanto, crítica, já que aposta no diferente. Assim, as imagens ligadas à festa das enguias, que percorrem toda a narrativa através das constantes referências à fumaça e à névoa, e as imagens referentes ao *jogo-do-olho-vivo* são como a essência da atitude crítica e utópica do romance.

Ainda no mesmo fragmento, percebe-se o uso da *sinestesia*, explorando as várias sensações através das quais o indivíduo percebe a realidade, tornando-se desse modo uma figura que contribui para a ampliação do erotismo verbal desejado pelo narrador, já que explora a percepção sensorial da realidade. Aqui há, por exemplo, na primeira menção, a *visão* associada ao tato, através da imagem “o fumo áspero”, a *audição*, com a gordura “a chiar no fogo”, novamente o *tato* e a *visão*, com as “enguias grossas como punhos”, depois a *visão* associada ao *paladar*, na expressão “nuvens violentas, carregadas de um sabor bárbaro”, e, na seqüência, novamente a *audição* com a “balbúrdia da rua” que entra ao abaixar da “vidraça”. Note-se que em quase todas as expressões aparece a associação com o sentido da *visão*, que, como mostrou Marilena Chauí, é o principal sentido associado pela linguagem ao conhecimento do mundo²⁴².

A oferta sacrificial simbólica, com gosto especial de vingança, seria justamente o Engenheiro Tomás Manuel, sacrificado através do corpo de seus cães, na cena grotesca em que o Velho cauteleiro arranca-lhes “tiras de carne a todo o comprimento dos lombos, que saem vivas, a saltar, e se enroscam” (OD, 130) no seu braço: “Enguias, meus senhores. Aproveitem a hora da sorte’, anuncia, mostrando-lhes bem alto para que todos as apreciem.” (OD, 130). Quem não pode com o dono, vinga-se no cão, dissera uma vez o Engenheiro. Assim, o sadismo do Velho, retalhando os cães com suas unhas e “puxões ansiosos”, e, portanto, com evidente gozo erótico, aparece como a imposição

²⁴² A autora no artigo “Janela da alma, espelho do mundo”, publicado na coletânea *O Olhar*, reunida por Aduauto Novaes analisa a questão do olhar explorando inicialmente inúmeras expressões usadas em nosso cotidiano que indicam a intrínseca relação que a sociedade humana estabelece entre o ver e o conhecer, como, por exemplo, “sem sombra de dúvida”, “logo se vê”, “mas é claro!”, entre tantas outras. Na seqüência, a crítica menciona: “Dos cinco sentidos, somente a audição (referida à linguagem) rivaliza com a visão no léxico do conhecimento. Os demais, ou estão ausentes ou operam como metáforas da visão.” (CHAUI. In: NOVAES, 1993, p. 37).

da nova era. Mostra que essa violência – em si absurda – é simbólica: é preciso sacrificar o mundo antigo para criar o novo.

A linguagem usada pelo narrador nas cenas referentes a essa festa é quase sempre acentuadamente erótica, uma vez que - e lembramos mais uma vez Bataille - o tempo da transgressão é o tempo da manifestação da violência do desejo. A revolução, como se vê, está também na linguagem que experimenta. Repare-se, por exemplo, o erotismo verbal marcando essa orgia festiva, em cenas e imagens que beiram o surrealismo e o insólito, marcando um tempo em metamorfose:

Às esquinas e à porta das tendas colocaram-se fogueiras com espetos em labareda, verdadeiras bandarilhas de carne; no céu estalam foguetes que são também fogo, música e rastro branco. A fumaceira avoluma-se. Rompe das frestas dos telhados, desponta das crianças que circulam ao deus-dará, devorando pedaços de carniça sobre o pão. É um nevoeiro que embriaga, um nevoeiro de enguias e de brisas do oceano. (E não haver uma alma que feche as janelas da Gafeira...) No café, um ciclista volta o forro das algibeiras: saem penachos de vapor de cada bolso. Viúvas-de-vivos passam a correr, fumegando – as saias e os seios fumegam; um calor activo escoá-se-lhes das virilhas, da secreta boca do corpo, espriamdo-se pelo ventre e pelos braços num tremular branco e contínuo. Nas tabernas os camponeses atropelam-se, procuram o copo às apalpadelas. (E as janelas abertas, e as crianças a tossir nos berços...) Ouvem-se gritos, gargalhadas, música de feira. E foguetes – os cachorros mal respondem, gemem. (OD, 129)

O clímax erótico é demonstrado não apenas pela apresentação das viúvas *com saias a fumegar*, isto é, pelo significado erótico do segmento, mas também pela forma buscada para o contar: o surrealismo da cena, os significantes sensoriais usados em excesso, e também o acúmulo de inúmeras e insólitas imagens – inúmeros *flashes* captados pela objetiva do narrador - que produzem a sensação de falta de respiração, perda de fôlego.

Os significantes ligados à balbúrdia da rua – “Ouvem-se gritos, gargalhadas, música de feira” – indicam que é um tempo do *falar* e não mais o tempo censurado de outrora, em que os camponeses *endomingados* assistiam ao desfile do Engenheiro em praça pública, ou repetiam uma já conhecida ladainha, “um ciclo de palavras, transmitido e simplificado, de geração em geração, como o movimento da enxada” (OD, 80).

Num paralelo invertido da cena de abertura da narração, aqui, “os cachorros mal respondem, gemem”. “Esses latidos, embora fracos e sem convicção, prolongam-se pela noite. Vêm de algures, de dois cães em desespero, dois unicamente, que estão numa clareira (o largo, vê-se logo), cercados por gente e por neblina.”(OD, 129,130). Esses

são os cães do Engenheiro, Lorde e Maruja, agarrados pelo sexo, a sofrer o “castigo da carne”, quando “se julgavam livres”, “impotentes na sua indignidade” (OD, 130, os três últimos). Que contraste com a cena inicial em que seus uivos altos chegavam até a igreja, e sua postura era agressiva e altiva, nem se dignando a olhar para o narrador²⁴³! Naquele tempo, não se via gente no largo, e de significantes ligados à vida, só havia a ladainha e os cães, ao passo que estes “gemiam, rancorosos, e arreganhavam os dentes para as vozes que passavam por eles a contrapelo” (OD, 7). Seus uivos “esfarrapavam a ladainha” (OD, 7), calando as poucas vozes dos camponeses. Em oposição, no tempo presente, “os curiosos insultam-nos” (OD, 130) e eles, com seus “olhos estúpidos” (Idem), debatem-se.

A arrematar o festim, fechando o capítulo, a narração sobrepõe mais uma vez significantes sensoriais, pelas sensações de tato, olfato e audição, fazendo soar as campainhas e o hino nacional, como anúncio de um novo tempo. Os momentos derradeiros da festa, apontados no início do capítulo seguinte – o XXIV -, consolidam as imagens de inauguração da nova atmosfera social, neste parágrafo circular:

Dlim-dlim, dlim-dlim... Eram os camponeses-operários a chamarem-se, o amigo que estava na rua dirigindo-se ao amigo que estava no balcão; eram as crianças, aproveitando uma aberta para porem um dedo curioso nas bicicletas desocupadas; era, por fim, o desfile para casa de dezenas de ciclistas a pedalam num rastilho de música. Dlim-dlim, dlim-dlim... (OD, 132)

A circularidade do parágrafo advém obviamente de sua abertura e fechamento pela mesma onomatopéia referente às campainhas, e das imagens de um camponês chamando o outro para o mesmo propósito, formando uma espécie de fio interligado. O acúmulo de, pelo menos, três imagens em sequência, justapostas pela expressão “eram/era”, acentua o caráter de ressurreição do tempo gerado pelo apocalipse de um anterior, desaparecido sob o peso da morte.

Estas imagens do festim das enguias aparecem ainda como um contraponto às imagens da festa de Natal comemorada anteriormente na casa do Engenheiro. Aqui, ao invés dos cânticos religiosos presentes na cena da conzoada, soam campainhas, como trombetas a reverberar. Os significantes relacionados à vida, como as crianças ativas, as campainhas e a música, contrastam com as imagens de vazio e sonolência da festa do Engenheiro (os convidados que partem cedo, os velhos que ficam sentados contra a parede” a estrear charutos, a beber e a dormir – OD, 86,7,8). Lê-se lá, por exemplo,

²⁴³ Lê-se: “De vivo, tudo quanto encontrei foi a ladainha e os cães que estavam de sentinela ao poderoso automóvel, e mesmo esses não se dignavam olhar-me.” (OD, 7)

sobre os participantes convidados da festa: “Três são os camponeses-operários e respectivas mulheres, o resto é velharia – uns surdos, outros coxos, outros a pingar o nariz. Para completar, crianças agarradas às saias nas mães.” (OD, 86). A atitude das crianças evidencia muito especialmente esse contraste, pois, se antes elas apareciam temerosas, agarradas às saias das mães, na festa do arraial, elas aparecem cheias de vida e curiosidade natural, a quererem bisbilhotar as bicicletas dos outros.

Em relação ao festim como um todo, temos um acúmulo de imagens representativas da vida, entre as quais se destacam as viúvas-de-vivos com seios a fumegar, o ventre em gozo, e as crianças. O acúmulo de ações que se sucedem, também estruturalmente, conota a vida, por oposição à festa do Engenheiro, em que reinavam a apatia e a letargia dos velhos e de Domingos, com as diferenças sociais bem marcadas, o deslocamento de Maria das Mercês, que toma aspirina e “insiste em beber” (OD, 88), e a grotesca cena final do ataque epilético do capataz.

A lagoa, como mostrou Maria Lúcia Lepecki, é o espaço da luta de classes e é o túmulo dos outrora representantes do poder, os Palma Bravo, enterrados nela. Ao tomar posse dela, o povo a profana²⁴⁴, o que permite associar a esta idéia a descrição que o narrador faz daquele espaço privilegiado do romance. Lembremos o início do capítulo XI: “Lagoa, para a gente daqui, quer dizer coração, refúgio de abundância. Odre. Ilha. Ilha de água cercada de terra por todos os lados e por espingardas de lei.” (OD, 61) Note-se que o narrador associa a lagoa a uma ilha, e ousa perverter a definição tradicional de ilha (“espaço de terra cercado de água por todos os lados”) para casá-la à imagem da lagoa, como “ilha de água cercada de terra por todos os lados”.

É interessante notar que, desde o início vendo-a como ilha, espaço condenado ao isolamento, a lagoa adquire no presente, para a gente da Gafeira, uma outra acepção. Torna-se uma espécie de nova Ilha dos Amores, concedida como prêmio aos que ousaram tomar posse dela quando o poder dela se afasta, porque tragicamente se perde e não consegue viver sobre as ruínas de seu mundo. O já referido erotismo das viúvas-de-vivos, obliterado na espera ansiosa pelos maridos, é revelado agora, quando passam a correr, fumegando as saias e os seios, como de certa forma também corriam as ninfas dos navegantes na ilha concedida pelo canto camoniano como prêmio aos varões

²⁴⁴ Esses conceitos são expostos por Lepecki, no capítulo “A clandestinização do contado”, sob o subtítulo “3.1. O umbigo do mundo”, em que a autora lembra que a lagoa é uma espécie de ilha para os explorados e a seguir faz uma análise conjugando com elementos do Dicionário de Símbolos. Nessa análise menciona que a lagoa é um “espaço da (caça) luta de classes” (p. 136) e adiante diz que “chegando-se em tomada de posse, ao espaço dos mortos (e vivos) delfínicos, a ‘gente’ da Gafeira rompe o tabu, profana a tumba” (p. 136) que é a lagoa. LEPECKI, 1977, pp. 132- 137.

vigorous que desbravaram o mar. Aqui, os novos *barões assinalados* pelo canto, não são dignos de uma heroicidade exemplar, mas são cantados pelo narrador da Gafeira por sua ação coletiva apropriando-se de um novo mar desbravado: a lagoa. Como uma metáfora em fio, pode-se evocar ainda que o Regedor se mostra como um “capitão da barca da lagoa”, à frente dos Noventa e Oito. Referindo em desconcerto o sentido do épico, o texto desse escritor-furão se institui como um novo cantar que manda cessar o que a antiga musa cantava, quando escolhe, ao final, não mais ler a *Monografia* do Abade, que legitimava o poder da família Palma Bravo sobre a Gafeira. Reforcemos que o escritor-furão é, ainda, caçador e escritor, numa nova imagem do poeta épico: *braço às armas feito, mente às musas dada*²⁴⁵. Talvez por isso ele mencione, pelo menos duas vezes, o escritor e homem de armas Xenofonte²⁴⁶, “um magnífico guerreiro das letras” (OD, 46), nas palavras do narrador da Gafeira.

O festim das enguias é, assim, o equivalente da abundância da Ilha do Amor, é o tempo de catarse total pela posse da lagoa-ilha, prêmio dos novos pequenos heróis. O tempo da transgressão já fora anunciado anteriormente na narrativa através da história do lavrador dos lenços vermelhos. Nesse romance em abismo, que se apresenta como uma “baralhada de espectros em rebelião” (OD, 44), a imagem de uma pequena revolução (ocorrida anteriormente em algum lugar da província ou das redondezas) funciona como alegoria suplementar, que também demonstra giro do tempo. Aliás, é digno de nota que a história do lavrador dos lenços é apresentada no capítulo seguinte (XVI) àquele em que se menciona a bela imagem da lagoa fecundada de vida (XV), o que permite lê-la, pela escolha da ordem de narração, como um exemplo da certeza de transformação.

Na parábola dos lenços, dá-se mostra do que acontece quando a caça enfrenta o caçador. De forma unida, perverte a figura do poder que se esvai em fezes, enquanto os camponeses reverberam altivos. Uso aqui propositalmente o conceito de parábola, pois é assim que ela se apresenta, pelo tom bíblico associado à apresentação da história “passada algures e sem data reconhecida” (OD, 80) e que pode ser lida como um ensinamento, adquirindo ares de fábula. A parábola moderna dos lenços vermelhos é apresentada ainda como “epopéia dos lenços vermelhos” e ensina que pequenos e diferentes heróis sem heroicidade exemplar subvertem a dominação do poderoso

²⁴⁵ Como Camões se auto-descreve no canto X de *Os Lusíadas*: “Pera servir-vos, braço às armas feito;/ Pera cantar-vos, mente às Musas dada” (estrofe 155, vv. 1,2) – CAMÕES, 1997, p. 355.

²⁴⁶ Xenofonte é mencionado no capítulo VIII, nas páginas 46 e 50.

caçador de donzelas para posse e identificação. Paralelamente, *O Delfim*, ao apresentar como micronarrativa tal epopéia original, e ao sobrepor-lhe uma história maior de alguns desconhecidos representantes do povo, que ousaram tomar posse da lagoa, propriedade dos Palma Bravo, e arrendá-la a noventa e oito associados, ousa também instituir-se como uma nova épica em desvio, a épica possível da modernidade. Tal epopéia de heróis não-exemplares vem escondida sob a capa de um suposto romance policial, assumindo como estratégia, muitas vezes, o tom do dramático, mas não deixa de ter em si o cerne de uma nova história heróica dos que, lagartixas da história, saem das ruínas e celebram a transgressão, permitida pelo tempo, num festim abrasador.

Dessa vez, a certeza do bom giro do tempo vem anunciada pela frase: “Como não podia deixar de ser, o rio acabou por transbordar.”. Embora o que a princípio se segue, na tentativa de vingança dos gafeirenses seja uma revolta falhada²⁴⁷, pela não preparação dos homens, que acharam que poderiam enfrentar o poder de peito aberto, resta ainda a boa estratégia para burlar o poder que vem, ainda, de “um gafeirense, não interessa qual” (OD, 81), que, com a astúcia de um novo Ulisses, lança a idéia: mandar vir lenços vermelhos para todas as mulheres da aldeia.

É interessante que, ao contrário da História secular, que privilegia os nomes e os feitos dos grandes homens, a heroicidade dos pequenos nessa nova história é apresentada sem o interesse pelo particular, isto é, sem obrigar-se a dizer qual fora o nome do novo Ulisses, e sim através da estratégia arguciosa de enfrentamento do poder na surdina, corroendo pelas bases, na profundidade das águas aparentemente calmas, a instância representativa do poder na aldeia.

O narrador, ao introduzir a epopéia, ousa apropriar-se de um fato ocorrido algures para atribuí-lo a Tomás Manuel, o Gago, demonstrando, num processo semelhante à criação da História, como se dá a sua construção. “Pegue-se numa ao acaso – a de Tomás Manuel, o Gago, suponhamos, que parece ser um dos mais insaciáveis sementais da família. (...) a epopéia dos lenços vermelhos, passada algures e sem data reconhecida, poderia igualmente ser dele, Gago.” (OD, 80) E acrescenta, como se estivesse a demonstrar a unicidade do discurso do poder: “Heróis semelhantes sobrepõem-se e usam a mesma linguagem.” (OD, 80)

Da mesma forma, se não importam nomes, também podemos ver representada na atitude autoritária de um Tomás Manuel, o Gago, a presentear as amantes com lenços

²⁴⁷ “Por causa de uma má palavra cumpriu um deles três anos na cadeia da comarca; por causa de um tiro perdido marcharam para as costas da África dos irmãos e um cunhado.” (OD, 81)

identificadores da posse, a figura do “pai da pátria”, Salazar; por outro lado, invertendo o símbolo e transformando-o em alegoria, os lenços vermelhos distribuídos às viúvas de vivos torna-se por antonomásia a imagem da pequena revolução contra o poder, o índice de uma revolução que se tornará possível, para além da Gafeira, no âmbito da pátria, o que equivaleria à vindoura e desejada mudança do fim da ditadura. Corrobora também para o entendimento de Tomás Manuel, o Gago, como metonímia de governantes totalitários a linguagem utilizada pelo narrador na referida cena, com a adoção de um vocabulário contaminado de totalitarismo: “(...) um punhado de mulheres e que elas, vendo-se obrigadas a usar o mesmo sinal, se achassem ligadas por esse compromisso e calassem. Tinha de ser assim, quer a história se passasse na Gafeira ou noutra lugar qualquer.” (OD, 81, grifo nosso). *Tinha de ser assim* é uma espécie de discurso indireto livre dos instrumentos do poder, o que dá conta de que o discurso do poder, em qualquer parte, tem a mesma linguagem.

O que efetivamente não *tem que ser assim*, mas pode ser sempre um *talvez*, um desvio, uma probabilidade, é o discurso habitual do narrador, que, por estar aberto ao registro de um tempo revolucionário, não se inscreve através de assertivas, e sim de uma experiência democrática da linguagem, experiência esta que lhe permite ousar também, por opção, um desvio de seu curso original de escrita.

Se o tempo mudou na Gafeira, o narrador não consegue continuar a escrever no caderno de apontamentos como fazia antes, e percebe que o tempo já não comporta mais a *Monografia*, para abrir espaço a uma “outra leitura, de preferência um canto de alegria.” (OD, 183) Optando por esse novo canto, de alegria, deixando entrever a perspectiva de esperança em relação ao tempo futuro, e abandonando o antigo, representado pela *Monografia*, o narrador parece recusar a história constituída a partir do olhar dos vencedores, de que a escrita do abade era símbolo. Por isso, podemos dizer que a narrativa de *O Delfim* é também uma nova narrativa histórica que eleva ao lugar de eleição da História os seres que a habitaram sempre nas ruínas.

Ao decidir não abrir também o próprio caderno de apontamentos, o narrador nos convida a refletir sobre os modos possíveis de apreensão do tempo e da realidade, com a certeza de que o passado só pode existir como uma *ruína* – no seu sentido benjaminiano - recuperada a partir do presente:

Podia juntar mais. Enchi páginas e páginas com lembranças da lagoa, e até pedaços de livros antigos copiei, sentado a esta mesa. Mais eis que, quando trago de Lisboa o meu caderno e me preparo para recomeçar a preenchê-lo

como dantes, com prazer e meditação, eis que o mundo antigo desaparece e me deixa a uma janela, de braços caídos, atordoado. Já não tenho Tomás Manuel como modelo vivo, como pão da minha curiosidade. Nem Maria das Mercês. Nem o Domingos, que se transformou em cão-maneta. Nunca mais as noitadas da lagoa terão aquele deslizar brando e espesso – o travo macio do gin, como eu dizia tantas vezes.

Por isso, se pretender juntar aos meus apontamentos a menor idéia, a menor palavra, serei, como o abade da *Monografia*, narrador de tempos mortos. Falarei obrigatoriamente de ruínas, misturarei ditos e provérbios, pondo-os na boca do filho quando pertenciam ao pai ou ao tetravô, numa baralhada de espectros em rebelião. E se, para completar, invento uma legenda do tipo *Ad Usum Delphini*, pior. Mais me aproximo da toada dos doutores de água benta, à cabeça dos quais se coloca o sempre respeitado Dom Agostinho Saraiva, meu precursor nas memórias da Gafeira. *Miserere mei.* (OD, 43,4)

Abandonar o caderno pode demonstrar por isso mesmo a relativização do seu próprio discurso, numa postura autocrítica de reconhecimento de que qualquer discurso sobre a realidade, não é a realidade, é sempre apenas uma pequena parcela dela, ou nada. Assim, a narração, como mostrou Maria Luiza Scher, procura “evitar a mistificação de se acreditar o próprio poder que, afinal, ela se propõe a subverter, enquanto crítica”²⁴⁸, para evitar transformar-se em outra forma de poder, em outra espécie de Monografia e o narrador em outro sinistro Abade.

Cardoso Pires assumiria, segundo Scher, mas uma postura crítica como “atitude de indagação da literatura a respeito da sua própria eficácia enquanto discurso crítico”²⁴⁹. A nosso ver, essa postura autocrítica é revelada também nesse momento final, em que o narrador escolhe não abrir o caderno de apontamentos e predestina a necessidade de um outro canto para a próxima vez, pois a realidade já será outra, e dessa vez poderá ser finalmente de alegria.

Ainda no mesmo fragmento, podemos perceber a desconfiança desse narrador quanto à atividade de uma arte essencialmente realista, colada a anotações que o escritor tivesse feito ao tempo da primeira visita, como um jornalista com papel e caneta em punho. Ele parece passar a entender que a sua arte sempre revelará as impressões de um real absorvido no momento presente, pois a realidade é essencialmente movente e contraditória, e não pode ser resgatada – lembremos mais uma vez - senão como ruína, fragmento de um passado.

²⁴⁸ SCHER, 1980, p. 29.

²⁴⁹ Idem, *ibidem*.

O romance se fecha como aparentemente se abriu: novamente com o uso da terceira pessoa a referir-se a si como ao autor instalado no quarto, a despedir-se agora “de um companheiro de serões e de uma Ofélia local, de um dente excomungador e de mastins” (OD, 183) e a aguardar o sono. A referência ao companheiro de serões lembra o Engenheiro, pelos serões experimentados pelo narrador na casa da lagoa e (re)experimentados em linguagem na noite de insônia do escritor-furão. Mas a referência pode refletir-se sobre o leitor, também companheiro dos serões do escritor-furão nessa sua narrativa de vigília. O narrador espera o sono, pensando na manhã, sono que aparece como recompensa pelo estado de alerta, como instrumento de recuperação das forças investidas no repensar do tempo:

Desta maneira, o Autor em visita despede-se de um companheiro de serões e de um Ofélia local, de um dente excomungador e de mastins e idéias negras que lhe guardaram a cabeceira na véspera do dia de Todos os Santos e de todos os caçadores, o primeiro do mês de novembro de mil novecentos e sessenta e seis. Pensa na manhã e espera. Espera. Espera o sono. O sono. Sono... (OD, 183)

Sua escrita finda-se com reticências anunciadoras de que ela é apenas o início de uma nova história ainda por contar, ainda em processo, pois ainda não era o tempo de uma revolução contra o poder totalitário no âmbito maior do país. Interessa, porém, que o narrador em vigília “pensa na manhã” e “espera”, o que indica a atitude de expectativa, mas ao mesmo tempo de reflexão constante – apresentada pelo *pensar*, marca característica desse narrador desde o início do romance – e não apenas de inércia sonolenta. Lembre-se que ele se coloca como alguém marcado pela diferença: caçador que não vai à abertura da caçada, que não dorme o sono dos inocentes caçadores dos quartos ao redor. Diz ele: “Só eu cairia em semelhante armadilha numa véspera de abertura de caça.” (OD, 182) Narrador marcado pela diferença, como também era o poeta camoniano, ele soube estar alerta, e viu *claramente visto* as mudanças significativas que o tempo proporciona, e poderia dizer, como efetivamente parece dizer através de suas metáforas cíclicas de transição do tempo, como o célebre poeta que cantara:

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
muda-se o ser, muda-se a confiança;
todo o mundo é composto de mudança,
tomando sempre novas qualidades.²⁵⁰

²⁵⁰ CAMÕES, sd, soneto 165, p. 234.

Mas o canto do escritor-furão da Gafeira não parece ser, como na continuação do soneto camoniano um *doce canto* convertido *em choro*. Tendo à frente as muitas mudanças que o tempo proporcionou, ele arrazoia: “este ano é uma data especial e tudo mudou na Gafeira” (OD, 183).

Como se tem percebido, a mensagem político-ideológica do texto – a aprendizagem de uma revolução social metaforizada na tomada da lagoa pelo povo que já não precisa das licenças para caça – estabelece-se num segundo nível narrativo, no nível do *não-dito*, como apontou Maria Lúcia Lepecki²⁵¹, através das metáforas, das associações, e somente aos leitores mais atentos será dado decodificá-la.

Para Umberto Eco,

“Não-dito” significa não manifesto na superfície, a nível da expressão: mas precisamente são esses elementos não-ditos que devem ser atualizados a nível da actualização do conteúdo. E a este propósito, um texto, mais decisivamente que qualquer outra mensagem, requer movimentos cooperativos activos e conscientes por parte do leitor.²⁵²

Num texto em que se reconhece a veia temática intrínseca do projeto neo-realista, que é a aposta no poder transformador da realidade pelo homem, num texto que quer apostar na aprendizagem de uma revolução da sociedade, contar com a perspicácia do leitor significa assumir um grande risco, o de que esse segundo nível narrativo do texto não venha a ser percebido. *O Delfim* é, pois, um romance alheio àquela exigência de redundância julgada necessária numa primeira fase neo-realista para que a mensagem chegasse ao leitor. Aqui, nada está pronto para o leitor, e este precisará enfrentar fisicamente o texto numa luta que lhe permita, ao final, costurar com alguma coerência os variados caminhos de leitura. E é justamente essa aposta na participação do leitor o ingrediente para fazer manter viva a veia transformadora da realidade nos romances contemporâneos portugueses.

A democratização da narração:

Já se viu que o romance sobrepõe versões circulares que não se excluem, mas, ao contrário, se suplementam, como se o narrador optasse por uma abertura textual que corresponde, no plano político, à abertura das relações sociais desejada e à

²⁵¹ LEPECKI, 1977, pp. 101-143.

²⁵² ECO, 1983, p. 54.

democratização das relações de poder. Maria Luiza Scher se refere aos romances *Balada da Praia dos Cães* e *Alexandra Alpha*, do mesmo autor, com palavras que serviriam perfeitamente para tratar de *O Delfim*:

O texto não é um sistema fechado, absoluto; ao contrário, a abertura e a “democratização” são seus princípios estruturantes. Ele apresenta-se, assim, como o espaço da ambigüidade, da indeterminação, da multiplicidade, e solicita do leitor um trabalho mais refinado de reflexão sobre o mundo.²⁵³

“Um texto quer que alguém o ajude a funcionar”, como afirma Umberto Eco, no livro *Lector in Fabula*²⁵⁴. Por sua vez, Jean Marie Gagnebin lembra que já estão no ensaio *O Narrador*, de Walter Benjamin, as bases da teoria contemporânea da *obra aberta*, extensivamente trabalhada por Umberto Eco no seu clássico ensaio dos anos 60. Ela lembra que

Enquanto a narrativa antiga se caracterizava por sua abertura, o romance clássico, em sua necessidade de resolver a questão do significado da existência, visa a conclusão. Essa oposição desenvolvida em “O Narrador” é, entretanto, recolocada em causa no romance contemporâneo, como o próprio Benjamin vai demonstrar em seus ensaios literários.²⁵⁵

Escrita benjaminiana, a narrativa de *O Delfim* se abre a um exercício de democratização através do jogo que oferece ao leitor, não só por deixar em aberto o relato dos crimes ocorridos na gafeira ou por expor em clandestinidade a mensagem ideológica, mas também por incluir esse mesmo leitor no texto, através de verbos no imperativo e da presentificação do relato, de perguntas retóricas e frases em diálogo direto.

Já no início da narrativa, por exemplo, ao descrever o largo e a sombra que incide sobre ele, o narrador apela à cumplicidade do leitor:

Tão escura, observe-se, tão carregada de hora para hora, que parece uma mensagem antecipada da noite; ou, se preferirem, uma insinuação das trevas posta a circular pela muralha em pleno dia para tornar o largo mais só, deixando-o entregue aos vermes que o minam.(OD, 4, grifos nossos)

Em outro momento, ao preparar a narração da manhã de domingo do ano anterior, em que conheceu o casal, o narrador faz questão de marcar a construção do narrado e a interlocução com o leitor que a observa:

Escolher uma manhã de domingo e colocar (...) um Jaguar modelo E-4.2 litros. Isso: o largo e um Jaguar de frente para a igreja, mais ou menos no sítio onde

²⁵³ SCHER, 2001, http://www.lettas.puc-rio.br/catedra/revista/semiar_5.html.

²⁵⁴ ECO, 1983, p. 55.

²⁵⁵ GAGNEBIN, In: BENJAMIN, 1994, p. 15.

está o meu carro. Um pouco à esquerda, talvez; vinte passos, digamos. Agora junto, se me permitem, dois lobos-de-alsácia (...). (OD, 6,7, grifos nossos)

Ao reclamar, em tom humorístico e crítico, sobre a forma como vieram ao seu conhecimento os acontecimentos envolvendo o Engenheiro, o narrador suscita a cumplicidade do leitor através da expressão “Palavra”, como se estivesse a dizer: “É verdade, você que me lê, acredite”, em conversa com o leitor, a contar-lhe um *causo*, com intimidade:

Um caçador desembarca naquele terreiro, corre os olhos em redor – muralha, casas mudas, a porta aberta da loja do Regedor – e salta-me uma voz não se sabe donde. Vira-se. Dá com um homenzinho a fitá-lo: “Então o Infante?”
Palavra, parece uma acusação. Desconcerta encontrar assim uma cara que nos é conhecida e no meio dela um grande dente espetado a pedir-nos contas: “O Infante?” (OD, 10,1, grifo nosso)

Lembremos que em outro momento, pede desculpas ao leitor por ter sido traído pela contaminação da linguagem do outro: “E muito no íntimo peço-lhe desculpa de ter empregado um termo tão do Velho” (OD, 13). Outra vez, indiretamente, convida o leitor a ouvir as vozes dos personagens: “Parece que os estou a ouvir: dois pregadores em fúria.” (OD, 13), a chamar atenção para o relato em tempo real.

Outra estratégia é atrair a cumplicidade do leitor pelo uso do pronome possessivo de primeira pessoa do plural ao referir-se ao personagem da narração: “o nosso homem já está ao volante do carro” (OD, 14). Ou, em outro momento suscitar a atenção para ele de modo mais enfático: “Atenção a Tomás Manuel” (OD, 32).

De forma mais direta, o narrador se dirige ao leitor com perguntas escrutinadoras, lembrando por vezes o tom irônico do narrador machadiano, como neste momento em que, ao falar sobre a prosa do abade, e ao caracterizá-la como ingênua, comenta que não deixará de ter para ela “um momento de ternura” (OD, 25), embora pretenda suplantá-la ao anunciá-la já como uma prosa de um “zelador de *antiquitates lusitanae*” (Idem). A seguir, pergunta: “Fiz-me entender, leitor benigno? Fui claro, monge amigo? E nós, minha hospedeira?” (OD, 25)

Assim, por vezes, a narração funciona como um *diálogo monologado*. O leitor é induzido a um processo de reflexão maior e passa a fazer parte do romance, um interlocutor emudecido, mas que indiretamente pensa e opina sobre as questões levantadas pela obra. Ao estabelecer tal jogo, o narrador permite que o leitor acompanhe mais de perto o exercício da narração, uma vez que se identifica com ele, como uma espécie de duplo silencioso. O texto prevê, dessa forma, o seu leitor modelo, na linha do

que afirmou Umberto Eco: “prever o próprio Leitor-Modelo não significa apenas “esperar” que exista, significa também conduzir o texto de forma a construí-lo.”²⁵⁶ *O Delfim* prevê um leitor silencioso mas atento, participativo e atuante, capaz de jogar com o *olho vivo* as artimanhas de um texto elíptico, revolucionariamente velado.

As relações intertextuais que estabelece com Almeida Garrett, Luís de Camões, Fernando Pessoa, Shakespeare, com o discurso bíblico e com o texto do próprio autor Cardoso Pires (a referência ao *Anjo Ancorado* no capítulo XV) exigem um leitor acostumado a ler, e que traz na sua bagagem textos célebres da literatura mundial e nacional. O leitor deverá intuir a releitura que se faz deles, especialmente no caso do discurso bíblico, que não parece entrar aqui senão como imitação irônica do tom absorvido pelo discurso do abade, ou como instrumento para perversão, ao deslocá-lo de seu sentido original para atribuir-lhe nova leitura.

Na Bíblia os sacrifícios do antigo Israel prefiguravam o sacrifício definitivo feito por Cristo, o que significa dizer que a linguagem bíblica é, muitas vezes, espectral, e as imagens prefiguram sempre algo além, isto é, são “sombras das coisas vindouras”²⁵⁷. Também nesse sentido o texto cardosiano estabelece um paralelo com o discurso bíblico, já que nesse romance espectral as imagens apresentadas prefiguram algo além, parecem ser alegorias de coisas maiores, como é, por exemplo, esse festim comemorativo, anunciador do desejo de uma mudança maior ainda no porvir.

Incitando o leitor a fugir de uma espécie de cegueira mental, isto é, de uma perda da capacidade de interpretar sinais, assim como da cegueira coletiva que quer corromper do seio da pátria, o narrador ensina a ler desconfiando, arrazoando, passando pelo intelecto, para que o leitor também aprenda a ler levantando a cabeça:

Então eu, que estudo pela décima vez os lavradores enaltecidos, por acaso nenhum deles fidalgo e todos Tomás Manuel de baptismo, eu pouso o livro e faço os meus cálculos. Somo oito Palma Bravo da crônica o pai e o avô do Engenheiro: perfazem dez e saltaram todos do passado, assanhadíssimos. (OD, 26)

Na surdina, de forma astuta e arguciosa, como deve ser a um universo de caça, a narrativa de *O Delfim* aponta através de imagens para o ideal utópico de uma revolução social, sem jamais recorrer ao panfletário, ou mesmo à violência de um discurso mais pronto, preferindo o risco de esconder na sua estrutura clandestina as metáforas de uma revolução possível e as certezas de um amanhã esperado com expectativa.

²⁵⁶ ECO, 1983, p. 59.

²⁵⁷ Lê-se: “Estas coisas são sombra das coisas vindouras, mas a realidade pertence ao Cristo”. (Col. 2:17)

Assim, o romance de Cardoso Pires atualiza o projeto neo-realista, mantendo-o vivo mesmo em tempo de experimentalismos e de romances sem história. O formalismo de *O Delfim* ensina o utópico através da perversão e do desvio incessante e acentuadamente postos em causa nos diferentes níveis e processos de sua narração sedutoramente inesgotável.

3.2.2 Os artifícios de uma narração retocada pela memória

A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem se misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo coisas de rasa importância. (...) Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe.

[Guimarães Rosa, *Grande Sertão: veredas*, 82]

Riobaldo, narrador-personagem de *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, sabe muito bem que a recuperação do passado pela memória é um ofício “muito, muito difícil. Não pelos anos que se passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares”(GSV, 159). Como ele, nosso escritor-furão sabe como “pesa o tempo vencido sobre quem se aventura a recompô-lo”(OD, 156) e considera “um ofício delicado contar o tempo vencido” (OD, 157). Por esse motivo, o narrador de *O Delfim* envereda pelos caminhos tortuosos da memória e sente que é preciso “prestar bem o ouvido às palavras e repeti-las como uma testemunha que vai ditando ao escrivão, fiel à sua consciência e ao seu juramento” (OD, 157). Sua narrativa será, por isso mesmo, repleta de idas e vindas, reescrituras do mesmo acontecimento, antecipações, resgates, marcas de intermediações entre os tempos passado e presente, interseccionismo de imagens, refletidos (como já foi dito) pelo poema pessoano recortado pela memória do narrador – *Chuva Oblíqua*. O narrador-escritor da Gafeira seguramente concordaria também com as palavras de Riobaldo recortadas pela epígrafe: “Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo coisas de rasa

importância”, pois também seu criador, Cardoso Pires, revelou que é por isso que “a fórmula está em ultrapassar o processo normativo de uma seqüência unívoca dos acontecimentos.”²⁵⁸

No segmento precedente, elegi as relações do romance *O Delfim* com o gênero policial para concluir, principalmente, que tal modelo aparece parodiado, e que o jogo com esse gênero estabelece-se em virtude de este ser realizado através de mecanismos paralelos ao discurso histórico, fazendo com que o romance possa ser lido como um texto literário que perscruta a história colocando em discussão o registro que se faz dela. Na sua raiz, no entanto, o romance *O Delfim* é também um romance sobre a memória, construído como uma narração de narrativas.

Com efeito, Pierre Janet considerou que “o ato mnemônico fundamental é o ‘comportamento narrativo’ que se caracteriza antes de mais pela sua *função social*”²⁵⁹. Nesse processo intervém a linguagem, que é, ela mesma, um produto da sociedade. Assim, o escritor da Gafeira se aventura nos vícios de recuperação história através da memória, numa viagem que se realiza pela linguagem, garrettianamente como uma nova evocação de Xavier de Maistre e da sua *Viagem à Roda do Quarto*:

Queixe-se ou não do pretensiosismo e dos vícios da recuperação histórica que há numa viagem à Roda de Um Quarto, proteste as vezes que protestar contra a paixão do nada, do pormenor, e contra o detestável gosto do chamado presente intemporal, argumente com isso e com muito mais, que não me impressiona. Tanto se me dá. Lamento, e cara alegre, porque esses defeitos sempre têm os seus méritos. Alguns foram mesmo condecorados com a Grã-Cruz do Onanismo Literário. (OD, 84)

Nessa nova viagem que se faz em cena de linguagem, o narrador sabe que toda recuperação pela memória é necessariamente uma reconstrução do passado contaminada pelo olhar do presente. Talvez por isso revele a consciência de lidar sempre com um “presente intemporal”, de seu discurso ser sempre uma ruína do tempo transformada em “citação à ordem do dia”. Já o historiador Benedetto Croce lembrava que, “a partir do momento em que os acontecimentos históricos podem ser repensados constantemente, deixam de estar “no tempo”; a história é o “conhecimento do eterno presente”²⁶⁰.

“Tudo abstracto: tempo, recordações, Velho, lagoa...” (OD, 84) Esse narrador sabe ainda que tudo será sempre abstrato, porque os rostos, os espaços, os fatos serão sempre filtrados por seu olhar e serão sempre de papel, experiências da linguagem.

²⁵⁸ PIRES, 1999, “Visita à Oficina”, 144.

²⁵⁹ Apud LE GOFF, 1997, p. 12.

²⁶⁰ [Gardiner 1952] Apud LE GOFF, 1997, p. 162.

Sendo assim, nas palavras emprestadas de um outro narrador, o passado estará sempre “a cada vez mudado consoante os olhos que o vêem”²⁶¹.

A narrativa é estruturada pela memória, na clara existência de dois tempos diferentes, porque já é sabido que a mensagem ideológica que ela carrega é justamente a positividade do giro do tempo, as estruturas sociais modificadas com a sua passagem. O historiador Lucien Febvre assumiu:

A história recolhe sistematicamente, classificando e agrupando os factos passados, em função das suas necessidades atuais. É em função da vida que ela interroga a morte. Organizar o passado em função do presente: assim se poderia definir a função social da história.²⁶²

Em paralelo, podemos também dizer que, quando nosso escritor-furão interroga o passado, promovendo um discurso memorialista, também recupera fatos em função da realidade vivida no presente, no caso, a nova configuração do espaço da Gafeira. Consciente disso, o exercício de sua escrita é construído de modo a deixar ver as marcas de interpenetração dos tempos passado e presente. O tempo da enunciação contamina a memória recuperada do passado, isto é, o tempo do enunciado. Esse processo ocorre, entre outros motivos, talvez por entender que todo processo de recuperação memorialística dá ao passado um tom profético, já que, como já se tem a história ocorrida a seguir, os elementos do passado se tornam um espécie de profecia do porvir.

Comentando a respeito do processo de escrita da História e suas relações atuais com a Literatura, Helder Macedo – o crítico – concorda que tal registro é condicionado ao tempo e aos acontecimentos conseqüentes que permitiriam uma visão distanciada dos fatos, mas que também o contaminariam, de forma que o olhar sobre o passado atua “retrospectivamente sobre a percepção de tudo quanto havia acontecido”. Citando o exemplo de uma possível narração sobre a Segunda Guerra, ele diz:

O fato determinante para as vidas de quem então estava a viver no dia-a-dia do tempo real e do espaço concreto que é a matéria legítima da História era a incerteza, o não se poder saber. Muitos dos que contribuíram para a História que veio a ser morreram na incerteza. A História escrita por eles teria sido diferente da que depois foi escrita. Nem mais verdadeira, nem mais falsa. Até porque aquela que depois foi escrita, da perspectiva das certezas permitidas pela distância, também desde logo passou a refletir novas incertezas – a “Guerra Fria”, o princípio do fim dos impérios coloniais – que por sua vez geraram novas incertezas, atuando retrospectivamente sobre a percepção de tudo quanto havia acontecido.²⁶³

²⁶¹ Palavras do narrador de José Saramago no romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, referentes à estátua de Camões. 1988, p. 181.

²⁶² Apud LE GOFF, 1997, p. 164.

²⁶³ MACEDO, 1999, “As telas da memória”, 42.

De fato, a crítica Jeane Marie Gagnebin comentou a respeito do processo de investimento no passado sugerido por Walter Benjamin, que estaria próximo ao processo de rememoração proustiana, autor cuja escrita orientou muito do pensamento do estudioso alemão:

podemos observar quanto o método do historiador “materialista”, de acordo com Benjamin, deve à estética proustiana. A mesma preocupação de salvar o passado no presente graças à percepção de uma semelhança que os transforma os dois: transforma o passado porque este assume uma forma nova, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior.²⁶⁴

Podemos dizer que o narrador da Gafeira concordaria com tais pontos de vista, visto que, no capítulo numerado como XXVI-b, o qual se inicia com uma longa reflexão sobre o difícil trabalho de quem se aventura a recompor o tempo, ele acrescenta uma nota em rodapé na qual cita uma anotação encontrada em seu caderno de apontamentos: “A descrição do passado revela um sentido profético no comportamento dos indivíduos que resulta de os estarmos a estudar numa trajectória histórica já conhecida.” (OD, 156). Levando em consideração a data de publicação do romance – 1968 – até se poderia dizer que este narrador leu Proust e conhece bem seu processo *em busca do tempo perdido*, “uma busca das analogias e das semelhanças entre o passado e o presente”²⁶⁵, em que o reencontro não é o passado em si, “mas a presença do passado no presente e o presente que já está lá, prefigurado no passado”²⁶⁶. Nosso escritor-furão, em sua busca pelo tempo, poderia dizer como Walter Benjamin: “Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes ou depois.”²⁶⁷ Aliás, parece ser esse o seu reconhecimento quando arrazoar:

Sei, todos nós sabemos, como pesa o tempo vencido sobre quem se aventura a recompô-lo. É um eco a sublinhar as palavras, uma ironia que nos contempla de longe, um aviso. Se alguém (um narrador em visita) rememora a seu gosto (e juízos da Crítica) o final duma mulher que é de todos conhecido e que está certificado nos autos; se se apegar a um punhado de notas tomadas em tempos por desfastio, e se mete agora a entrelaçá-las e a descobrir-lhes uma linha de profecia (*), então esse alguém necessita de pudor para encontrar o gosto exacto, a imagem exacta da mulher ausente. Necessita de discutir consigo mesmo, à medida que recorda, e assim fá-lo por respeito, pela condição de homem em

²⁶⁴ GAGNEBIN, In BENJAMIN, 1994, p. 16.

²⁶⁵ Idem, p. 15.

²⁶⁶ Idem, *ibidem*.

²⁶⁷ BENJAMIN, 1994, p. 37.

face da distância e da ausência. É, considero aqui, um ofício delicado contar o tempo vencido. (OD, 156,7)

Sendo o acontecimento lembrado sem limites, chave para tudo que veio antes ou depois, são inúmeras as possibilidades de recomposição do vivido. Por isso, a narrativa de *O Delfim* constantemente se reescreve, permeada de retornos da memória a fatos já citados. A citação acima é retirada, como dissemos, do capítulo numerado como XXVI-b, sendo este uma variante do capítulo anterior, XXVI-a. A reescrita do mesmo capítulo, embora com enquadramentos e constituições diferentes, espelha o exercício mental, realizado em todo o romance, de tentativa de recomposição de um tempo irrecuperável através do conceito de ruína posta em ação pelo olhar do presente. Por isso, “a fórmula está em ultrapassar uma sequência unívoca de acontecimentos”²⁶⁸, e organizar os mesmos componentes de diferentes maneiras. A reescrita como variante do mesmo capítulo é ainda o cumprimento da necessidade imposta pelo exercício de recuperação mnemônica aceito pelo próprio narrador: “necessita de discutir consigo mesmo, à medida que recorda”, ou ainda, quando diz, a seguir, “cumpre-me prestar bem atenção às palavras e repeti-las como uma testemunha que vai ditando ao escrivão, fiel à sua consciência e ao seu juramento”(OD, 157, grifo nosso). A citação que se ligaria à noção de testemunho, por conta de uma atmosfera do policial, recebe aqui uma outra leitura que é a da aceitação de que o registro do tempo deve ser consciente de que a perspectiva da realidade é sempre um processo subjetivo, o que fica expresso pelas palavras “fiel à sua consciência”.

Não é somente através de um comentário mais explícito que se vê a ligação do passado com o presente, ou o tempo da enunciação contaminado pela memória recuperada do passado. Por registrar nas cenas a imbricação de tempos, o narrador faz ver a consciência desse processo. Por exemplo, nesta cena em que a memória recorta um dos encontros com o Engenheiro, quando, após passeio na lagoa, o anfitrião o convida para um whisky em sua casa:

Já em terra dá-me o braço, levando-me pela encosta:

“Agora vai um bom whisky. Não tens frio?”

“Não, mas preciso de beber seja o que for. Ainda tenho na garganta o fumo das enguias.”

“Fumo de quê?”

“Nada,” emendo eu. “Desconfio que ainda hoje acabo com uma bebedeira de todo o tamanho. A avaliar pelo aguardente que me resta no cantil...”

“Whiiisky...” grita o meu companheiro em direção à casa. Põe as mãos em concha à volta da boca e lança com toda a força: “Whiiiiisky...”

²⁶⁸ PIRES, 1999, *E agora José?*, p. 144.

“Não te ouvem,” digo-lhe.
“Que se lixe.” Alarga o passo. “Whiiisky... Whiiiiisky...” (OD, 152)

Interessa destacar na cena os anacronismos bastante comuns ao longo do texto, neste caso, a referência ao *fumo das enguias*, marca do tempo da enunciação – o festim realizado pela aldeia, cujos fumos chegam ao narrador instalado em seu quarto – que é transposto para o tempo do narrado, ou tempo da memória. Assim também a indicação ao *aguardente do cantil*, que é marca do momento presente. Também é possível ler o fato de que não há resposta imediata para os gritos do Engenheiro, não só porque espacialmente ainda estão relativamente longe da casa, mas também porque, no tempo da enunciação, isto é, o tempo da rememoração, já não há Maria das Mercês, já não há o criado Domingos, e a casa está deserta. O narrador transporta para a cena rememorada algo do que aconteceu depois, talvez porque “a memória do que aconteceu e a imaginação do que poderia ter acontecido correspondem a processos mentais equivalentes”²⁶⁹. O debruçar-se sobre o passado corresponde quase sempre à sua (re)pintura, produzindo as “telas da memória retocadas”, como no poema de Cesário Verde, lembrado por Helder Macedo: “Fecho os olhos cansado e descrevo/ Das telas da memória retocadas...”.

As “telas retocadas para significar o que já não é”²⁷⁰ do nosso narrador da Gafeira incluem o gosto do fumo das enguias e do aguardente do cantil num dos serões da lagoa, ou ainda, uma insônia em plenas horas de uma tarde recortada e retocada pela memória:

E a voz do Engenheiro:
“Porquê, incomoda-te? Achas que é obrigatório intelectualizar toda a gente?”
Eu:
“Rema, pá. E bebe, que para isso é que tu tens jeito.” Caio logo em mim: “Não faças caso, é a insónia.”
Ele:
“Insónia, a estas horas da tarde?”
“Tens razão, não faças caso...” (OD, 148)

“O que já não é” inclui ainda o conhecimento da falência do Engenheiro em sua dominação e em seu “projeto” de “promover o negro sem o proletarizar, instruir o mestiço sem o intelectualizar” (OD, 147), receita de família para o cuidado com os empregados. Como no tempo da rememoração já não há mais Domingos e o Engenheiro não tem mais o poder que estava fadado a perder, assim como perdeu seu espaço porque é alguém em exílio, o narrador reconhece o insucesso de sua “receita” e talvez por isso

²⁶⁹ MACEDO, 1999, p. 37.

²⁷⁰ Idem, p. 38.

acentue que é só para a bebida que o anfitrião tem jeito (“E bebe, que para isso é que tu tens jeito.”).

É interessante citar a sequência dessa cena, em que o narrador, consciente de que seu processo memorialístico apresenta idas e vindas, contaminações com o que ele já sabe, e é na verdade um “passeio” pelos *flashes* trazidos pela memória, assume a imagem de tal excursão num parágrafo que podemos ler (para além do sentido primeiro colado à idéia literal de um passeio de barco pela lagoa) como metalingüístico, no sentido de que descreve a sua apropriação memorialística do passado:

Vamos ao pôr-do-sol, “num passeio de barco pela lagoa onde se irá desenrolar a oratória das espécies”, e corremos ao largo, aproveitando a brisa que vem do oceano. Com remadas lentas contornamos os mouchões mais distantes. Depois, guinando sobre os juncaís, regressaremos à outra margem. (OD, 148)

O verbo *vamos* pode ser lido como o seu tempo presente, que descreveria o percurso físico realizado pelo narrador junto com o Engenheiro, recuperado pela cena, mas também pode ser interpretado como uma espécie de convite – que incluiria também o leitor, convidado a seguir com ele nessa viagem – já que é também a forma verbal do imperativo²⁷¹. A corrida ao largo, aproveitando a brisa, apontaria, nesse caso, para o desvio, para a necessidade das digressões presentes em todo processo rememorativo e muito especialmente nessa escrita do escritor-furão sempre consciente de seu estilo garrettianamente digressivo. Lembremos que anteriormente ele já afirmara: “De raciocínio em raciocínio irei longe, darei voltas e voltas para chegar à casa do Engenheiro conquistada pelas lagartixas, que são, para mim, o tempo (português) da História.” (OD, 129, grifo nosso).

Regressar “à outra margem” é mais uma metáfora interessante que convida a ler o discurso como algo sempre desviante, uma espécie de fio que conduz a algo além do previsto ou proposto a princípio – como é, aliás, toda a estrutura dessa narrativa. Na teoria, quem regressa deveria regressar ao ponto de onde partiu. No entanto, isso não será nunca o que ocorrerá nessa *narrativa de caça*, também ela cheia de ardis sedutores que desviam o viajante de seu curso. Além disso, esse arguto narrador sabe que “nunca sai certo o momento a que se volta”²⁷²; e sabe também que as telas recortadas pela memória são sempre *retocadas*, sempre recuperadas em espiral. Assim, aqui, o regresso é conscientemente a uma “outra margem”.

²⁷¹ No verbo *ir* há a confluência na primeira pessoa do plural entre as formas verbais dos tempos do presente do indicativo, presente do subjuntivo e imperativo.

²⁷² SENA, sd, p. 85,6.

Nesse momento, ele também faz uso de outra marca discursiva: as antecipações, que resultam, como disse o narrador, de “o estarmos a estudar numa trajetória histórica já conhecida”(OD, 156). Assim ele anuncia o que irá ocorrer a seguir: “se irá desenrolar a oratória das espécies”, estratégia que também adota em vários outros momentos, como, no capítulo VIII, ao lembrar a cena em que conversa com Tomás sobre uma escritora, Pázinha Soares, e interrompe o discurso citado do Engenheiro para aludir, em informação parentética, ao que ocorrerá a seguir: “ ‘Conheces com certeza. Não há ninguém que não conheça essa cabra.’ (Um momento: é aqui que Tomás Manuel irá jogar um dos seus pensamentos favoritos, o da cabra e da rédea curta).” (OD, 52) A informação antecipatória instiga a curiosidade do ouvinte, no caso, do leitor, para o que se narrará a seguir, já que esse comentário de Tomás teria importância fundamental para a análise do lado machista desse personagem e para o reconhecimento de que a mulher adúltera para ele deveria ser punida. O narrador retoma a cena com uma chamada de atenção especial, visto que a consciência que possui naquele momento por já conhecer os desdobramentos na vida do casal Palma Bravo – o leva a recortar na memória algo que já explicaria o desenrolar do futuro, tal uma ponta de profecia.

Em outro momento, ao lembrar o dia em que conhece Tomás e Maria, no ano anterior, e retomando a “aparição do casal Palma Bravo depois da missa” (OD, 14), o narrador segue-os com o olhar em direção ao Jaguar, e comenta em relação àquele carro com seus três ocupantes: “‘A Barca do Inferno’ – resumo da minha janela, pensando no triste fim que os espera” (OD, 14). O comentário é um *flash forward* que tem como objetivo prenunciar metafóricamente, na cena de apresentação das personagens, a parte de destino que lhes será reservada.

A recuperação do passado pela memória presente justifica as antecipações e as imbricações entre os planos *presente* e *passado* no romance, sendo o narrador-personagem absolutamente consciente disso. Inúmeros são os momentos em que ocorrem antecipações no tempo cronológico do enunciado através de *índices* narrativos, como frases ou imagens que anunciam o desenrolar dos fatos, ou que ali estão a convite da memória selecionada pelo narrador a partir do presente, com a consciência de que, como na frase célebre de Benedetto Croce, “toda a história” é “história contemporânea” e “por mais afastados no tempo que pareçam os acontecimentos de que trata, na

realidade, a história liga-se às necessidades e às situações presentes nas quais esses acontecimentos têm ressonância”²⁷³.

Logo no início, ao insinuar conversas com a Dona da Pensão e com o Velho cauteleiro, o narrador inclui frases das versões de seus interlocutores que funcionariam como índices para possíveis leituras dos fatos ocorridos na Gafeira. Exemplo disso é a frase da estalajadeira a respeito dos sacrifícios feitos por Tomás para honrar as tradições familiares: “Nisso de honrar os defuntos entendo que todos os exageros são desculpáveis.” (OD, 18). A frase é ambígua, porque, não só permite lê-la no sentido próprio de justificar os exageros e erros do Engenheiro ligados a gastos da “fortuna com guardas e com a lagoa”, mas também quanto a quaisquer outros tipos de exageros empregados para “honrar os defuntos”, inclusive com respeito a tomar medidas mais drásticas para manter sua dignidade intacta. Apesar de a Dona da Pensão apoiar a versão do suicídio de Maria, ao produzir tal frase, lida por um narrador que entende que o mesmo argumento pode dar para os dois lados, acaba permitindo uma segunda leitura que justificaria o homicídio da mulher adúltera. Lembremos que ao final desse mesmo capítulo, o narrador arrazoa, como já citamos anteriormente:

“Lógico,” concordo. O discurso da minha hospedeira era perfeitamente certo e provado. Mas também a resposta do cauteleiro, se aqui estivesse, resposta de armadilha, como sempre, não seria menos certa. Esta só: que “quem muito fornicava acaba fornicado.” E como argumento chega. Dá para os dois lados, mas tem igualmente lógica e, mais ainda astúcia. (OD, 21)

A mesma frase do Velho já havia aparecido anteriormente no capítulo II, como índice da sua leitura do crime: “Já lá dizia o filho do enganado que quem muito fornicava acaba fornicado.” (OD, 13). A frase volta, portanto, à mente do narrador nesse processo de escrutínio do tempo; cômodo mesmo modo, ele construirá cenas ou imagens em paralelo no decorrer de todo o romance.

No capítulo V, a memória do narrador seleciona uma conversa sobre a morte na casa da lagoa. “De nome em nome, uns presentes, outros esquecidos, vem à baila a morte.” (OD, 29) Assim como é por associações de nomes e idéias que lhe vem à época o assunto da morte, assim também lhe vem a lembrança daquela conversa através de associações a partir de algumas informações que inscrevera no caderno e que algumas vezes aparecem sob a forma de informação parentética. O processo demonstra o encaminhamento da memória a partir da leitura das anotações, para, a seguir mergulhar

²⁷³ Apud LE GOFF, 1997, p. 162.

na cena como se estivesse a vivenciá-la no presente. Por exemplo, após Tomás Manuel expressar o desejo de ser enterrado na lagoa, Maria das Mercês desaprova e acrescenta: “Além de que um enterro desses devia dar um trabalhão.” (OD, 30). A frase funciona no texto em paralelo com o comentário da Dona da Pensão de que o corpo que fosse atirado à lagoa não ficaria espetado no fundo, porque viria facilmente à tona (conferir final do capítulo III), sendo, portanto um enterro difícil. Ambas as frases funcionam como índices do reconhecimento da situação em que fora encontrado o corpo de Maria, consciência possível somente no momento presente do narrador.

Ainda no mesmo capítulo V, a mesma consciência do presente leva o narrador a qualificar Tomás como “admirador dos peixes que se exilam para se pouparem às humilhações da morte” (OD, 31). É essa mesma a atitude que toma o Engenheiro após as mortes da esposa e do criado, e a perda da lagoa, que representam a sua morte moral: ele é alguém em exílio, do qual muitos falam, desconhecendo contudo seu real paradeiro.

Algumas frases funcionam como indícios para a leitura do Engenheiro como causador da morte de Maria das Mercês. Num dos serões da Gafeira sobre a suposta escritora Pàzinha Soares, Tomás Manuel discursa sobre as mulheres adúlteras, e acrescenta “Mas isto...” Espeta dois dedos na testa: “... não há teoria no mundo que justifique.” (OD, 52) Se não há nada no mundo que justifique os cornos, ou, melhor dizendo, a traição, o leitor pode imaginar que ele, como marido, não a aceitaria jamais. Em outro momento, ao comentar o fato de um sujeito que teria faltado com o respeito para com Tomás, o narrador pensa, como o Regedor, “a que ponto é arriscado e do mais elementar conhecimento dos hábitos dos delfins desafiá-los, quer na honra, quer no orgulho” (OD, 98), frase que funciona também como leitura para o comportamento vingativo do Engenheiro; e ainda, em outro momento: “todo aquele que lhe ofendesse a Casa tinha de pagar o atrevimento” (OD, 145).

“Nisto, abre-se um clarão na memória.”(OD, 122). Por seu caráter mnemônico, isto é, por estruturar-se como um “espelho desfocado pela distância” (Idem), na narrativa de *O Delfim*, como temos visto, a mesma frase ou imagem que serviria a uma leitura poderia muito bem servir a outra, com significados diferentes. O narrador comenta a respeito de Maria das Mercês e Domingos, “que ela um dia há-de vir a matar (com crime ou sem crime, é o menos) depois de o ter ajudado a renascer”(OD, 144). Numa distorção, a frase-comentário (“com crime ou sem crime, é o menos”) também poderia servir para a leitura que consolida a versão do suicídio de Maria, apesar de este

ser causado por Tomás, pela solidão de sua vida junto a ele. Tomás teria, então, matado Maria, “com crime ou sem crime, é o menos.” A mesma ainda serviria para consolidar a leitura do assassinato de Domingos pelo Engenheiro, já que, a certa altura lembra o narrador o comentário de Maria: “Como disse Maria das Mercês, uma ocasião à minha frente, ‘o Tomás dera cabo da saúde do moço com as noitadas’” (OD, 166). Mesmo se a morte de Domingos fora causa natural de um coração fraco já debilitado, Tomás teria contribuído para a sua morte por conta das muitas aventuras (“vinho e mulheres cansavam o mestiço” - OD, 166) e, assim, de certo modo matara o criado, “com crime ou sem crime, é o menos”. Nesse sentido, a história da Dama das Unhas de Prata, que é interpolada à narrativa, e permite a leitura incriminando Maria pela morte do criado, já que a Dama teria cansado o velho já doente com relações após as refeições, também serve à leitura de Tomás como aquele que teria acabado com a vida do mestiço em decorrência dos esforços que o obrigava a praticar: a bebida, as mulheres, a condução do carro – de que Domingos não gostava -, o espancamento.

O “coração de passarinho” de Domingos (OD, 136) remete ao velho da manicura com arteriosclerose. O narrador lembra ainda a frase de Maria a Tomás sobre o criado: “Você obriga-o a cada susto.”(OD, 136). Assim, a narrativa da Dama de Prata é trazida ao texto como uma espécie de parábola a ser interpretada como um espelho da narrativa maior de *O Delfim*, de modo que o leitor analise diferentes possibilidades de leitura para o mesmo fato, construa versões, reflita sobre as palavras e suas articulações, tornando o texto revolucionário também no que tange ao aspecto formal, pois permite ao leitor o saudável exercício de uma aprendizagem crítica da realidade, dos discursos, do outro.

Em outra cena, a consciência de antecipação temporal vem mais uma vez expressa pelo uso de parênteses, indicativos de que o narrador reconhece que corta a apresentação encenada na memória para comentários baseados no presente:

(Entretanto, lembro-me eu, sempre a vigiar a rua e o café, os jornais da tarde ainda vão tardar com o seu boletim meteorológico. Sei muito bem o que se passou com Domingos e a maneira como o Engenheiro o reconstruiu, peça por peça, depois de o ter arrancado a uma guilhotina da fábrica, sem um braço. Sei tudo. Conheço-lhe a morte que o espera, e até como foi salvo pela bebida graças a uma receita de Tomás Manuel, que, se não me engano, se resume a duas coisas: rédea curta e porrada na garupa. Sei tudo menos o passado próximo, o ontem e o hoje, que o jornal da tarde me reserva. E é importante.) (OD, 32,3)

Falou-se no comportamento narrativo digressivo de Almeida Garrett como marca também da escrita desse narrador-caçador, mas o convite à lembrança ao estilo do escritor de *Viagens na Minha Terra* vem principalmente pela construção do texto

como exercício de linguagem realizado dentro de um quarto, ou a partir dele, como nessa última cena em que o narrador marca mais uma vez sua presença em frente à janela (“sempre a vigiar a rua e o café”).

Citando ainda mais um exemplo, no capítulo III, o narrador de *O Delfim* ensaia uma cena de diálogo com a Dona da Pensão, na qual ela apresenta a sua crença na versão oficial de morte por suicídio de Maria das Mercês, versão que, como já vimos, é contaminada pelo seu olhar de mulher também solitária. O fechamento do capítulo III se faz, primeiramente, pela expressão em forma de citação “ ‘Cala-te boca,’ penso eu em voz alta.”, havendo aqui a contaminação do discurso do escritor-furão pelo estilo da linguagem da estalajadeira, na expressão muito utilizada por ela “cala-te boca”. A seguir, a última frase: “Ninguém entra nem sai do café.” Na abertura do capítulo que a este se segue, escreve o narrador:

É lá (no café) que se encontra a estalajadeira. Não aqui, pousada na minha cama a conversar, nem tão-pouco no cenário de um imenso e distante estrado, a abanar a cabeça desconsoladamente. “Jesus, Jesus”, estará ela a dizer às imposturas com que o Velho enche os ouvidos dos caçadores de fora. (OD, 22)

Levado pelo estilo tão teatral da cena apresentada no capítulo III, o leitor desprevenido até esquece que o narrador inicia o capítulo com a indicação de que a hospedeira não estava em seu quarto (pois escreve: “Aí vai a Dona da Pensão: um mastodonte.” - OD, 16, grifo nosso), e, deixando-se levar pela encenação presentificada²⁷⁴ de uma conversa bastante dinâmica entre o narrador e a personagem, imagina que a cena ocorre em tempo real. Mas a “rasteira no ouvinte desprevenido” (OD, 52) vem no capítulo seguinte, a relembrar ao leitor que tudo se inscreve como um exercício da memória, em que lhe voltam vozes das quais não é possível identificar os relativos tempos.

Os limites tênues da memória permitem interpolações, misturas temporais, contaminações do presente com o passado recuperado: “ ‘O que são as coisas,’ lamenta a minha hospedeira; e também não sei se essa voz é de ainda agora, quando a boa senhora conversava comigo aí à beira da cama, se mais antiga, doutras visitas que me fez (...)” (OD, 18). Ressalte-se ainda que o dinamismo da cena é conseguido através do raro uso de verbos *discendi* na introdução das falas, introdução essa que é feita, na maioria das vezes, sem a intromissão do narrador e com pequenas indicações apenas da pessoa do discurso. Lê-se:

E eu, do vão desta janela:

²⁷⁴ De fato, os verbos *discendi* usados estão no presente. Por exemplo: “ ‘Jesus’, recomeça ela, ‘que cisma a daquele homem (...)’ – OD, 19.

“É possível. De resto, tinha todo o direito a isso.”

E ela:

“O quê, ao lado dos outros Palma Bravos? Senhor, eram pessoas de respeito.”

Eu:

“Bem sei, está aqui no livro.”

Ela:

“Nunca naquela família tinha havido até à data o menor escândalo. Não me acredita?”

Outra vez eu:

“Acredito. (...)” (OD, 19, 20)

A estrutura evidente nessa cena, bem como em várias outras no decorrer do romance, é a de um texto teatral. É fácil notá-lo pela inscrição das falas sem intromissão narrativa, após a introdução por pronomes, que nessa cena assumem o lugar que viria ocupado no texto teatral pelos nomes das personagens, e por raras marcações espaciais que lembram as *rubricas* de movimento típicas nesse gênero (cf o sintagma “do vão desta janela”) que, afinal, já estava a indicar ao leitor, pela posição dele na janela, que o diálogo era efetivamente uma encenação da memória e não a narração de uma cena que ocorria no momento do tempo de enunciação.

A introdução dos discursos por meio de estrutura teatral evidente e perfeitamente compatível com a normalidade de um texto desse gênero ocorre também no capítulo XVII, em que novamente se abre espaço para as versões apresentadas pelos personagens quanto aos supostos crimes, versões estas que aparecem em conversas no café imaginadas pelo narrador. A certa altura, o registro do diálogo assume a forma mesma de um texto teatral, com o nome do personagem e a fala ao lado:

Velho: “O carro é o menos. Mais porrada, menos porrada, anda sempre.”

O Dono do Café: “É material inglês, não há que o faça calar.” (Fala assim, porque depois de encontrarem o corpo de Maria das Mercês, subira a encosta, como muitos curiosos, até o pátio da casa e vira o Jaguar. Estava numa poça de óleo e salpicado de sangue nos vidros e estofos.)

O Batedor: “Tal carro, tal dono.” (...) (OD, 93)

Rubricas de interpretação também por vezes ocorrem, como em: “Velho, fuzilando-o com os olhos: ‘O Engenheiro, o Engenheiro... (...)’” (OD, 93, grifo nosso). O narrador usa, nessa cena, a introdução de informações parentéticas para dar conta do aspecto narrativo ou de comentários que explicariam as possíveis opiniões dos personagens, como ocorre após a fala do Dono do Café. E é interessante ainda notar, na continuação da cena, o papel de destaque dado ao Velho como elemento alimentador das intrigas, já indicado, aliás, desde o início, mas que vem agora refletido pelo seu posicionamento central no diálogo encenado, em que aparentemente ocupa a posição ficcionalizada de testemunha em um tribunal, em que os outros perguntam e ele

responde, em sequência dinâmica. Tal dinamismo advém do tom acusativo que emprega, de tal modo que a testemunha acaba assumindo o papel de advogado de acusação, ou de um investigador que conclui a versão do ocorrido e passa a explicar e defender sua tese. As indicações em forma de rubricas, como a citada anteriormente ou ainda - “de dente afiado” -, ressaltam o aspecto de inquisidor e crítico ferrenho assumido pelo Velho. Na sequência, sua característica principal, a posse do dente afiado – metáfora de seu papel – assume metonimicamente a sua voz. Não é mais com o nome de “Velho” que o texto faz a introdução de suas falas, mas com a transposição metonímica “Dente”. O Dente responde a mais e mais perguntas que lhe são feitas, numa estrutura já diferente de diálogo, em que não importa mais destacar quem fez a pergunta, mas a pergunta em si, com a supressão dos nomes das personagens:

Pergunta-se mais: “Fantasmas? Fantasmas de quem?”

Resposta do Dente: “Dos Palmas Bravo, de quem havia de ser?”

Nova pergunta: “E o criado Domingos?” Resposta: “Outro que nunca falta, o Domingos. Por sinal que é dos fantasmas mais importantes.” (...) (OD, 94)

Ao longo da narrativa, quase sempre as falas de personagens são introduzidas através do uso de aspas, como se fossem citações, e não com a abertura de travessões. Essa técnica corrobora com o fato de se tratar de uma narrativa memorialística, cujos fatos narrados são recortados pela memória, como se fossem *flashes*. As vozes chegam ao narrador, nessa noite de vigília, em *flashes* de memória. Não é algo organizadamente narrado com um propósito de se contar uma estória com início, meio e fim, mas momentos retomados pela busca de um tempo vencido que se estabelece como *imagens* de um tempo anterior. Daí, possivelmente, a opção pelo uso das aspas, ao invés do tradicional uso de travessões nos discursos diretos, se torne mais compatível com um texto que é, a todo momento, recortado por citações trazidas pela memória.

Além de serem citações de vozes trazidas pela memória - ou imaginadas pelo narrador -, são ainda citações em forma de testemunhos de um processo judicial (as várias versões para o caso), sendo assim também compatíveis com o gênero policial parodiado pela narrativa. Portanto, também nesse sentido, o uso da introdução do discurso direto em aspas parece mais eficiente. O próprio capítulo XVII parece ser um espaço aberto justamente para uma espécie de reconstituição da cena das mortes imaginada pelos personagens no café, especialmente guiados pelas considerações do Velho das Lotarias, já que na narração vão sendo introduzidas, em itálico, indicações de um processo reconstitutivo do crime: “*primeiro ponto*”, “*segundo ponto*”, “*terceiro*

ponto”, “*quarto e último ponto*”, como argumentos de consolidação da análise investigativa suscitada pelas intrigas dos outros personagens em torno do assunto.

As *coisas passadas* se remexem dos lugares através do trabalho de uma memória – evocada em função de um presente – que recupera fatos com vistas no desejo deste *eu* narrador, no plano da enunciação. As lembranças mudam de valor com o tempo. O tempo modifica também a pessoa do narrador. Ao retornar um ano depois à Gafeira, o escritor-furão já é outro, já não pode pensar da mesma forma, nem ver a realidade com os mesmos olhos do ano anterior, até mesmo porque não encontra as mesmas personagens e a situação toda está invertida.

Assim como o eu pessoano de Álvaro de Campos, ele entende que, nessa revisita, ele mesmo já é outro, e talvez por isso não se reconheça. Daí a estratégia de assumir-se, por vezes, como uma terceira pessoa, olhando-se de fora. Esta é uma estratégia de narração que revela textualmente a necessidade de o sujeito marcar-se como um outro uma vez que o tempo decorrido modifica a realidade e também o sujeito. Por exemplo, no capítulo XXII, quando a realidade exterior ao quarto do narrador é a do festim das enguias, ele abrirá o capítulo com o uso da terceira pessoa, pintando-se novamente como um caçador em vigília contemplativa:

Sentado à beira da cama, o caçador em vésperas de expedição contempla vagamente a braseira que a dona da casa mandou pôr no quarto. Pensa e tudo e em coisa nenhuma (...) e com isto tem a consciência de estar a adiar o sono. Depois, há o ruído da rua, música e campainhas; dirige-se à janela para a fechar. (OD, 121)

A consciência de deixar-se contaminar pelo olhar que tem do presente faz com que o narrador se obrigue por vezes a reconstruir duas vezes a mesma cena. Este é o caso da recuperação pela memória da ceia de Natal para os trabalhadores na casa do Engenheiro. Quando Domingos passa mal, o narrador atribui a Maria uma fala baseada na hipótese do que ela diria no tempo em que ele conhecera o casal. Como a cena retomava, contudo, um passado mais longínquo, próximo ao início do casamento, o narrador repete a cena optando por uma suposição mais verossímil à época, dando conta do evidente processo de enunciação como coisa em se fazendo:

Maria das Mercês corre para a porta, mas volta para ir buscar a lanterna eléctrica. Ao passar por Tomás Manuel pára um segundo, inclina-se ao ouvido dele:

“Animal”, segreda-lhe com raiva, como se fosse uma acusação.

Com mais força e com mais autoridade do que se a tivesse lançado em voz alta e perante testemunhas.

Pelos meus cálculos, esta primeira e última consoada de Tomás Manuel, a ter tido lugar, teve-o no Natal de 59. Casada há um ano, não faz sentido que o

insulto de Maria das Mercês ficasse no ar sem um arrependimento. Estavam no começo, sofriam um pelo outro.

“Amor, que insensatez,” teria ela dito, lavada em lágrimas.

Assim é que está certo. (OD, 89, 90)

É interessante que essa ceia é um fundada evidentemente na imaginação do narrador, a partir daquilo que supostamente teria ouvido em algum dos relatos, já que remete a um tempo anterior aos serões da Gafeira em que conviveu com o Engenheiro: “Conta-se (não estou para localizar a pessoa, o relator) que uma mulherzinha da casa – a Aninhas, quem havia de ser? – andou pelos trabalhadores de fora a informar-se do Natal de cada um e dos seus planos.”(OD, 86). Ele também se inclui na cena, presentificando o relato: “Neste momento preciso conto dois velhos que dormem e um que soluça, comprometido. Maria das Mercês dança com Tomás Manuel que, sem largar o copo, o vai despejando no whisky do Domingos sempre que passa por ele.” (OD, 88) A cena aparece no capítulo XVI, o mesmo em que ele comenta seus “vícios de recuperação histórica”, assumindo o gosto por um “presente intemporal” e a necessidade da abstração, já que tudo se faz pela palavra.

O narrador abre este capítulo refletindo justamente sobre o distanciamento temporal que o separa das pessoas e fatos relativos à lagoa, e tentando lembrar-se de Maria, retomando as fotografias (expostas no escritório do Engenheiro) cuja disposição permite delinear o espaço ocupado pela esposa na vida do Palma Bravo: um bem junto aos seus troféus de caça.

Na sequência do capítulo, continuando seu processo de reflexão sobre Maria (anunciado ao início pela pergunta retórica “E Maria das Mercês? Como era?” – OD, 83), o narrador retoma a época em que ela teria sido presenteada pelo marido com uma máquina de tricotar, que viria a se tornar o símbolo da sua solidão. Comparando-a simbolicamente a Penélope, na sua eterna espera a tecer e destecer, o narrador lembra a extensa “crônica de solidão” que se tornara a sua vida:

Voraz, percorrendo um terreno limitado, a larva com os seus dentes de aço, ruminadores, tinha escrito sobre o tampo de freixo uma extensa crônica de solidão. Escrevendo e apagando, para frente e para trás, desentranhara-se numa baba caprichosa que escorria em caudais de tricot ao longo das horas, dos dias, das semanas de Maria das Mercês. (OD, 86)

As observações sobre a solidão de Maria permanecem descritas no capítulo da ceia de Natal que havia sido sugestão sua aos trabalhadores para quem produzia agasalhos de tricot. O narrador a vê, por isso mesmo, sempre deslocada: “Maria das

Mercês toma uma aspirina com uma golada de champagne. Bebe um tanto à parte, insiste em beber.” (OD, 88).

Como muitas vezes acontecerá, ao longo do romance, em que os *flashes* de memória ou as imagens produzidas podem servir como estruturas especulares entre si, parece-nos que, ao final do capítulo, a atitude do narrador ao descrever uma primeira reação de Maria e depois corrigi-la para outra, lembra ainda o processo de escrever e apagar da máquina de tricot da personagem. Semelhante processo também se dá, de certa forma, com a reescrita do mesmo capítulo – XXVI-a e XXVI-b – e com o comportamento geral da narrativa, acumuladora de várias versões não excludentes mas suplementares.

O uso de informações parentéticas, como se tem visto, é um artifício bastante recorrente da narração. Os parênteses incluem explicações temporais, antecipações, comentários, comportamentos metanarrativos, entre outros de seus sentidos. Vejamos mais alguns exemplos.

1. para isolar uma explicação temporal: “O LARGO. (Aqui me apareceu pela primeira vez o Engenheiro, anunciado por dois cães.)” (OD, 3).

2. para adiantar a narração, recurso, aliás, muito comum, como já se viu através de outros exemplos, e para incluir a descrição de personagens:

Aí abalariam os camponeses na sua fé ensonada, inquietavam-nos (e não se esqueça de que, momentos depois, eu iria presenciar o desfile daquela gente à saída da missa – posso vê-la portanto lá dentro: os homens de pé, as mulheres de joelhos. Filhas-de-Maria, de rosário nos dedos; rapazes com transístores e blusões de plástico recebidos de longe, duma cidade mineira da Alemanha ou das fábricas de Winnipeg, Canadá; moças de perfil de luto – as *viúvas de vivos*, assim chamadas – sempre a refazerem pelos maridos distantes, pedindo à Providência que as chame para junto deles e uma vez mais, agradecendo os dólares, as cartas e os presentes enviados...

Chega. Todos, homens e mulheres, estariam como mandam as narrações sagradas, isto é, na apatia dos seus corpos cansados; todos a repetirem um ciclo de palavras, transmitido e simplificado, de geração em geração, como o movimento da enxada.) (OD, 7, 8)

A citação é interessante também porque ilustra o estilo que em geral se abstém de incluir juízo de valor sobre o narrado e deixa que a própria cena visualizada fale por si. Através da focalização desses personagens pela objetiva do narrador, o leitor toma conhecimento da questão da emigração pela menção aos rapazes de blusões de plástico da Alemanha ou das fábricas do Canadá, e pela referência às viúvas de vivos, com seus maridos distantes, bem como da trágica situação social daquela terra, cujos filhos são

obrigados a ir para o exterior a fim de conseguirem melhor sustento e enviarem dólares às mulheres.

3. para incluir indicações de movimentos dos personagens, funcionando assim como rubricas de interpretação teatral: “E ela (alisando o vestido?)” (OD, 23). É interessante notar ainda nesse exemplo a demonstração do funcionamento do plano da memória, incluindo uma interrogação por já não ter certeza de que a cena tenha ocorrido daquela forma, ou, por reconhecer que ele inventa e descreve a partir de como costumava acontecer nos momentos em que conversava com a estalajadeira. A narrativa, confessadamente, assume que não narra exatamente o que se passou, mas a forma como normalmente poder-se-ia ter passado.

4. para incluir a indicação da posição espacial, agora como uma rubrica de movimento: “Eu, caçador em visita, Maria das Mercês no lugar que lhe é próprio (sentada no chão, entre as revistas – *Elle, Horoscope, Flama*)” (OD, 29). Essa indicação espacial (entre parênteses) evita o comentário direto do narrador e ilustra bem a posição de Maria numa casa tão masculina: em plano inferior, no chão, em meio a revistas que supririam o seu desejo de uma vida ou um futuro diferentes.

5. para incluir comentários ou informações sobre o presente em meio a uma narração sobre o passado, por vezes como se estivesse corrigindo a narração ou explicando a escolha do tempo de determinada forma verbal. Essas informações reafirmam a imbricação de planos temporais e marcam a diferença entre eles.

No dia seguinte (seis em ponto, minha hospedeira) estarei de volta, dessa vez para mergulhar no vale e atirar aos gansos e aos galeirões, protegido por este homem que, com uma assinatura, um salvo-conduto, me defende (me defendia) das balas dos guardas. Tem (está vivo algures: continua a ter) trinta e poucos anos e sonha com um cadáver imaculado. (OD, 34)

Ainda na mesma página, ao final do capítulo, o narrador interrompe a recuperação das vozes em sua memória em decorrência da expressão imediata de informações sobre o tempo da enunciação – os carros que chegam trazendo os caçadores e seus cães – e essa informação vem em inscrição parentética. A cena mostra, mais uma vez, a insistência em marcar o seu exercício de recuperação mental do passado, realizado pela imaginação e pela linguagem, ele instalado em uma janela através da qual observa e discute a realidade:

“Mais um copo para o caminho?” pergunta o Engenheiro.
(Mas eu não lhe dou atenção. Acabam de chegar ao largo duas stations, uma delas com um barco de plástico no tejadilho. Os caçadores saem, os cães também.)

“A frota aproxima-se, a frota aproxima-se...”, alegro-me eu a esta janela.) (OD, 34)

A sobreposição de um *flash* do presente talvez venha expressa para pôr em contraste a situação atual com a frase do Engenheiro alguns momentos antes lembrada: “Os cemitérios são de todos, a lagoa é só minha. Adoro as exclusividades.” (OD, 34). O presente revela, no entanto, a ineficácia de tal discurso, já que à lagoa chegam caçadores e o Engenheiro não estará nesta caçada. Apenas pela disposição de cenas, pelo contraste entre a citação da memória e a situação real do presente, mostra-se a diferença dos tempos, a mudança, evitando a obviedade do sentido revolucionário da ação.

José Moura Gonçalves Filho, no ensaio “Olhar e memória”, comenta a relação entre o sujeito e a recuperação que ele faz através da memória, afirmando que a recordação traz sempre consigo a marca dos valores ideológicos e dos sentimentos. Diz ele:

A memória oferece o passado através de um modo de ver o passado: exercício de congenialidade, onde há, pois, investimentos do sujeito recordador e da coisa recordada, de maneira que ao termo e ao cabo do trabalho de recordação já não podemos mais dissociá-los: então fará tanto sentido entender o sujeito a partir do que recordou quanto o que recordou a partir do modo como o fez.²⁷⁵

Se há um pacto entre sujeito que recorda e coisa recordada, convém observar com atenção a escolha dos fatos lembrados e a ordem como eles são organizados e recuperados pela narração através da memória, pois o modo de narrá-los está diretamente ligado com a leitura que se pretende fazer deles, o que se pode perceber no exemplo acima citado, e que ficará evidente em vários dos momentos citados aqui.

Existem evidentemente muitos outros objetivos para a utilização de informações parentéticas ao longo do romance, como registrar dúvidas temporais²⁷⁶, saltar para um tempo diferente do que está sendo narrado²⁷⁷, incluir falas de personagens²⁷⁸ ou indicar

²⁷⁵ GONÇALVES FILHO, In NOVAES, 1993, p. 99.

²⁷⁶ Como neste momento: “Alça-cu, se a memória me não falha, era a alcunha de um vedor de águas que ele me apresentou (antes ou depois deste passeio?), um boeiro que nunca largava a varinha com que descobria veios de água e de metal.” (OD, 149)

²⁷⁷ Por exemplo, no capítulo XXVI-a: “(Não agora, mas num dos seus discursos em louvou do saber rural com que a madre dá lições aos vaidosos ilustrados (...) num desses discursos, provei-lhe que as ninharias provincianas eram o snobismo dele, (...)) – OD, 154.

²⁷⁸ Ao expor os comentários de Tomás Manuel quanto ao progresso industrial: “Via as florestas trituradas pelas fábricas de celulose (ele próprio trabalhava numa, e que remédio); via a caça a desaparecer (“não tarda muito, só nos restam perdizes de aviário e coelhos enlatados,” ameaçava); mas vilas do interior surgiram snack-bars (“manjedouras”, chamava-lhes ele) onde o sincero e palpável linho ia sendo substituído por guardanapos de papel (“papel higiênico para limpar o olho da boca”) (...)” (OD, 74,5).

de quem é a opinião mencionada²⁷⁹. Sem ilustrá-las todas, seria no entanto eficaz citar uma ocasião especial em que o narrador, ao invés de usar os sinais gráficos específicos para introduzir uma indicação parentética, opta por mencionar metalinguisticamente que irá fazer um parêntese para falar de Domingos:

Aqui um parêntese:

Domingos, antes de ter sido cachorro de três patas e de ter acabado como sabemos, foi homem – engenho e precisão. Vi-o tratar do carro do Engenheiro, o rosto magro e o nariz sensível comandavam a certeza dos movimentos, enquanto a mão agia solta, como se pensasse. (OD, 134,5)

O narrador abre o comentário com um julgamento de consenso, que deixa transparecer as vozes do Velho cauteleiro e do Batedor, ao lembrar de Domingos como um “cão maneta”, incluindo na descrição um olhar sobre o nariz do criado, nariz sensível como que de um cão que fareja. Nesse universo da caça que é o romance, as metáforas e imagens giram em torno da realidade local, por isso Domingos é comparado a um cão dedicado e sagaz, como muitos dos que acompanham os caçadores.

Após essa longa cena em que Domingos aparece cuidando do carro do Engenheiro, o narrador relembra os comentários de Maria: “Para este homem, o Domingos é intocável.” (OD, 137). Esta é uma observação importante num capítulo que se abriu com as três lições do Engenheiro para a reconstrução de Domingos: “Vinho por medida, rédea curta e porrada na garupa”, porque remete à ambígua dedicação de Tomás na transformação do criado que perdera a mão num acidente na fábrica. A noção de ambigüidade se acentua pelo fato de o narrador se deter em observar a posição de Maria “às vezes apertava nos dentes o fio de ouro que trazia no pescoço, mordiscando-o; ou então esticando-o tanto que ficava com os lábios rasgados e tensos” (OD, 136). Já que se tem aqui um narrador que evita grandes descrições pessoais e comentários prontos para o leitor, o *body language* da personagem apontaria um certo desconforto, com despeito e até certo ciúme pelo desmedido interesse de Tomás por seu criado. Ambigüidades sexualizadas possivelmente explicadas pelo orgulho de Tomás pela criatura que ele moldara (Domingos era também nesse sentido *criado* de Tomás, já que criado por ele). Nova versão possível dessa relação triádica da narrativa.

Segue-se, ainda dentro do parêntese, a referência - aparentemente deslocada - ao vôo de dois adens em namoro – a fêmea a preparar o ninho e o macho a fazer o reconhecimento do terreno. “De braços caídos e de pescoço no ar, o mestiço estava o

²⁷⁹ Por exemplo, em: “No inverno raramente desce à lagoa (garantira-me o Padre Novo)” (OD, 30). Ou em: “foram eles também (opinião do Velho) as últimas personagens a desistir da lagoa” (OD, 41).

que se diz fascinado com os dois navegadores tão prevenidos como são os patos reais nesta fase do amor” (OD, 137). Na sequência, um dos adens é atingido com um tiro e cai bruscamente. É quando, afinal, o narrador, fecha o parêntese aberto e conclui:

Fechei o parêntese sobre Domingos. Deus fez o operário e em seguida deu-lhe o castigo tirando-lhe o braço; o Engenheiro pegou no barro desprezado, moldou-o à sua maneira e fez o homem. Que arrogância, “fazer o homem”. Mas está cá escrito, está no meu caderno. (OD, 137)

A interpolação da cena com o vôo nupcial dos adens - associada à posição assumida por Maria e ainda retomada ao final do capítulo - talvez leve o leitor a pensar em Domingos como o adens atingido, em virtude do rancor de uma “esposa maninha (a que morreria ignorando se estava de facto nela a maldição a esterilidade)” que “sentia o vazio crescer à sua volta à medida que o criado se fazia homem e que à mão livre conquistava triunfo e glória e orgulho de Tomás Manuel.” (OD, 138), dessa forma contribuindo para a versão do crime cometido nesse caso por Maria e posteriormente vingado nela, por Tomás. O narrador faz ainda questão de alertar o leitor mais uma vez: “Não esqueçamos: “Domingos, o intocável” – foi como ela lhe chamou nessa tarde, mordendo o fio de ouro. Ainda que sem rancor, ainda que desinteressada, mordia-o”. (OD, 138) A insistência do narrador na descrição não é ignorada pelo leitor atento, que observa ao longo do capítulo a relação de ambígua paternidade sexualizada de Tomás em relação a Domingos e da maternidade falhada de Maria. E ao final, conclui o narrador: “Entre dama e valete há sempre uma carta apagada que decide a partida. Acontece. Qualquer jogador de bisca o sabe. Mas isto não vem no caderno.” (OD, 138) A informação não pode vir evidentemente no caderno porque é um pensamento do tempo presente do narrador: só a passagem do tempo faz com que ele entenda que entre Maria e Tomás estaria Domingos, a carta apagada, a influenciar e decidir a vida de ambos.

Consciente de que na memória as coisas passadas se remexem dos lugares e vêm à tona por associações, o escritor-furão da Gafeira usa do artifício das indicações parentéticas com bastante recorrência, e, no capítulo XXIV, assume por completo a necessidade de uma escrita que não aparece em linha reta, mas que se faz através de caminhos tortuosos, digressões, sobreposições de imagens.

Como historiador, Marc Bloch considerava que a história não só permite compreender “o presente pelo passado” – que é a atitude tradicional da historiografia – mas também compreender “o passado pelo presente”, e seria erro grave pensar que a ordem de investigação adotada deveria se modelar pela ordem dos acontecimentos, pois

seria muito vantajoso lerem-na “ao contrário”²⁸⁰. Lendo ao contrário, a reconstrução do passado feita por esse narrador interpola histórias à narração principal e elas funcionam como índices de possíveis versões dos acontecimentos. Quase todas têm alguma relação com um relato envolvendo um crime, um mistério, um adultério ou uma traição.

Nos capítulos XXVI-a e XXVI-b, que se apresentam como duas construções diferentes com os mesmos elementos significativos, há um paralelo na apresentação de duas interpolações de histórias que tematizam a “morte pelo pecado” (OD, 157). Na primeira variante, tem-se biografia da codorniz, ave muito astuta, que se mostra bastante sábia para fugir dos perseguidores, mas que é traída pelo seu desejo ardente, e corre à fêmea com cegueira. Disso então se serviriam os caçadores para apanhar os machos, imitando o trinado das fêmeas. Se lembrarmos a morte do adem mencionada anteriormente, lemos naquele segmento o comentário do narrador: “Pela força da queda, o adem fora atingido na cabeça. Ou então cegara.” (OD, 137). Logo, estabelece-se também um paralelo entre a queda do adem atingido – por uma possível cegueira – e as codornizes machos que são atraídas cegamente pelo falso trinado das fêmeas. Tal paralelismo sustenta, juntamente com outras histórias interpoladas, a versão do adultério de Maria das Mercês com o criado Domingos, e a conseqüente morte do mestiço por causa natural ou por assassinato, causado pela dama ou por Tomás.

Na segunda variante, a interpolação narrativa se dá com a história da louva-a-deus, “tão voraz na luxúria” (OD, 157) que abraçava suas vítima com as garras, “começando a devorá-las pela cabeça” (Idem), lembrando novamente o adem, possivelmente atingido na cabeça. A fêmea de louva-a-deus, outro exemplo da “mulher-fatal” (OD, 131) devora os machos arrancando-lhes as cabeças e serve como exemplo de “*mors post coitum*, a morte pelo pecado” (Idem) recortado pelo narrador em decorrência de uma consciência do presente que é o leva a desconfiar da atitude de Maria das Mercês.

O escritor da Gafeira, em seu quarto, “navegando na [sua] cama sobre um vazio de carunchos a sussurar” (OD, 157), assiste ao desfile de imagens que lhe vêm à memória sobre as conversas com o Engenheiro, a respeito da mulher-pêga ou da mulher-codorniz, e pensa “na senhora da lagoa – que não cabe em nenhuma dessas classificações, evidentemente” (OD, 157), diz ele. Este é um comentário que pode ser lido com aceitação, mas também com ironia, pois, apesar dele, o que o narrador faz é

²⁸⁰ Apud LE GOFF, 1997, p. 162.

arrolar da natureza uma lista de exemplos de fêmeas que traem seus machos, escrevendo ainda: “Em Roma sê romano, na Gafeira sê mais prevenido com as mulheres do que São Paulo.” (OD, 157). A seguir, acrescenta mais um bicho à coleção de Tomás, introduzindo a história da louva-a-deus em informação parentética. Ousaria o narrador emprestar a sua voz ao discurso do Engenheiro Tomás sobre a desconfiança em relação às mulheres?

A imagem dos cães do Engenheiro presos pelo sexo no festim das enguias é mais um exemplo de interpolação de um caso envolvendo luxúria, pecado e castigo pela carne. “Dois estranhos, dois corpos que se ignoram e que se encontram comprometidos por um nervo intumescido, mais nada.” (OD, 130) É uma frase que se refere aos cães, mas se julgássemos pela opinião do Velho cauteleiro, poderia servir para falar de Maria e Domingos. Tal imagem é posta em especularização com a frase do Velho, o mesmo que tortura na praça pública os mastins do Engenheiro: “Inchou-lhe o instrumento na barriga da Infanta. Aconteceu-lhe o que acontece com os cães. Ó, ai, ó linda, cão maneta, cão maneta...” (OD, 175). A voz mordaz do Velho volta à mente do narrador como citação e é baseando-se nessas desconfianças que o narrador rememora as histórias da poetisa adúltera, da codorniz, da louva-a-deus e da manicura com Unhas de Prata, talvez a mais importante história interpolada na narrativa: “a mulher do crime perfeito” (OD, 122). Afinal, numa leitura possível de Maria das Mercês como uma “mulher fatal”, por vingança, por luxúria ou por maternidade frustrada, a dama da lagoa teria também usado “o amor como arma do crime” (OD, 125).

O que se percebe dessas histórias interpoladas é que elas são colocadas como pistas para o leitor, mas não são nunca plenamente decodificadas pelo narrador. Ele não as comenta, só as registra, e deixa a cargo do leitor jogar o *jogo do olho vivo* e associá-las ou não à situação da família do Engenheiro. Algumas auxiliam a interpretação das mortes por sobreposição de imagens, como parece ser também a parábola da filha transviada, isto é, a história do cavalheiro-lavrador que “não era indivíduo para deixar que lhe mijassem nas botas” (OD, 47). Essa é a história do Tio Gaspar, o do brilho nos olhos que cegava. Por não confiar mais na filha e em ninguém, matou a cadela e o cavalo nos quais ainda confiava, pois “pretendia ver-se livre para sempre de todas as companhias em que tinha acreditado. Perdera a confiança na fidelidade, dali para o futuro queria-se só.” (OD, 48) A interpolação dessa história pode levar o leitor a pensar numa atitude semelhante por parte do Engenheiro, que teria, nessa versão, matado a mulher e o criado, quando descobrira neles uma possível

traição, exilando-se a seguir. Mas essa história também poderia ter sido incluída no texto para explicitar um contraste entre a atitude dos bravos antepassados dos Palma Bravo e a de Tomás Manuel, fraco, sem herdeiros, traído e com fama manchada. Daí talvez a explicitação de sua revolta ao ver o corpo de Maria sendo retirado da água: “Enterrem-me essa cabra! Enterrem-me essa cabra!” (OD, 181).

Outras histórias parecem ser incluídas por contraposição. É o caso, por exemplo, da inserção no romance de um excerto de jornal que anunciava o festejo de um lavrador pelo nascimento de seu filho varão, no capítulo XIII. A situação contrasta obviamente com a do Engenheiro Tomás Manuel que não tem herdeiros. A análise do jornal é ainda um convite aos raciocínios desse narrador especulativo (“Daqui, basta eu querer, posso ir dar a dezenas de raciocínios”). E assim ele o faz, sendo conduzido pela memória a uma discussão com Tomás sobre os efeitos do progresso, e, como desdobramento, à questão da inseminação artificial. Neste capítulo, bem como nos seguintes, o escritor-furão explora várias imagens relacionadas à discussão sobre paternidade.

Uma delas é o caso da referência ao lavrador que presenteava os filhos dos trabalhadores da herdade com um dote. A história de J. B. de L. ilustra o socialismo feito à maneira daquele lavrador, segundo suas próprias palavras, e é posta, em parte, como exemplificação da atitude paternalista de muitos latifundiários que, como forma de redenção, ajudam a criar os filhos dos pobres – estabelecendo, nesse sentido, um paralelo com o Engenheiro e a sua dedicação à criação de Domingos. A primeira alusão a ela é feita no capítulo XIV juntamente com a apresentação de um outro caso, a já referida menção a um outro lavrador que “semeava bastardos entre a criadagem e que a cada amante oferecia um lenço vermelho” (OD, 77). Este é um capítulo curto, iniciado com reticências entre parênteses, que já alertam para a existência de um tom digressivo ou para a explicitação de uma continuação em torno do mesmo assunto do capítulo anterior. Mas esta marca gráfica também pode indicar a consciência de que, no resgate do tempo pela memória, há recortes, omissões, caminhos percorridos pela memória, mas não necessariamente registrados pela linguagem. Ou, ainda, funcionam como um recurso paralelo ao cinematográfico para indicar a passagem de uma ação a outra com ela relacionada. Nos últimos movimentos do capítulo anterior, o narrador apresentara a opinião do Engenheiro contrária à inseminação artificial. A seguir, ousa emitir um certo juízo, dessa vez através de um comentário mais direto, que não deixa de incluir, no entanto, perguntas retóricas que convidam ao raciocínio do leitor:

No azedume com que Tomás Manuel falou dos bancos de esperma e da raiz da avó dos cientistas que passam por cima do orgulho dos machos, neste rancor que estalou assim do pé para a mão, não se esconderá o desespero de quem se julga incapaz de habitar um ventre de mulher? Faço a pergunta, é mera suposição. De resto, como prová-la? (OD, 75)

Partindo talvez em busca de provas, o escritor-furão argumentara que, para o anfitrião, seria então melhor “verificar por conta própria, experimentando fora de casa” (OD, 75). Essa constatação o levava a escolher uma das mulheres da galeria de Tomás, de nome Gatucha, e imaginá-la grávida. Mas mesmo nesse caso a dúvida permaneceria em Tomás, já que o filho poderia não ser dele. O conselho dado pelos velhos Palma Bravo lhe viera à mente: “Fazer filhos em mulher alheia é perder tempo e feito.” (OD, 76)

A esse comentário, então, se contrapõem as histórias aludidas a seguir, no capítulo XIV, que entrariam como exemplos de lavradores que espalhavam a sua semente pela criadagem, o que seria explícito no caso do lavrador dos lenços, mas estaria implícito no caso do lavrador dos dotes. A história do lavrador dos lenços vermelhos, que ele buscará contar no capítulo XV, escolhendo Tomás, o Gago, como protagonista, demonstraria que “fazer filhos em mulher alheia é perder tempo e feito”, pois sua estratégia de presentear as amantes com um lenço vermelho virou contra ele próprio, quando descoberta pelos maridos. Oferecer um lenço vermelho a cada amante e oferecer ações da companhia agrícola ou um cordão de ouro aos herdeiros são duas ações postas em paralelo entre si, e contrastam com a situação do último delfim que não tinha a certeza de ter feito filhos nem em mulheres alheias. A indicação ao lenço vermelho imediatamente a seguir à frase do lavrador dos dotes, “Faça o socialismo à minha maneira” (OD, 77), convidam o leitor a associar o vermelho dos lenços ao socialismo. Na lógica invertida daquele segundo lavrador, fazer o socialismo à sua maneira era marcar as mulheres como posse sua, como se ele fosse o legítimo representante do Estado que se apropriava de todos os bens. A verdadeira lição revolucionária é, no entanto, exercida contra ele mesmo, pela eliminação do diferencial que identificava a posse.

Muitas vezes, é o Engenheiro Tomás Manuel o responsável pela existência dessas histórias. O narrador ouviu-as e agora as rememora. Note-se, no entanto, que não há certezas quanto à sua veracidade, já que o Engenheiro é apresentado como inventor

de histórias. O Padre Novo comenta a seu respeito: “Inventa as histórias e depois acredita nelas”(OD, 118). O Engenheiro Tomás é um homem que “se inventa quotidianamente para iludir a morte”²⁸¹, nas palavras de Cardoso Pires. Ele é por isso chamado de mitômano. Mas assim também é o processo literário, o que significa que também, de certa forma, o personagem funciona, ao menos nesse aspecto, como um duplo do papel desempenhado pelo narrador, ser que inventa histórias, acredita nelas, e pensa iludir a morte.

Na história da Dama das Unhas de Prata, narrada pelo Engenheiro, vai-se constituindo, no entanto, como um romance em criação, dando evidência do papel do escritor no seu processo de composição:

Traço a traço, o meu anfitrião começa a compor uma beleza de mulher iluminada pelo rosário de unhas venenosas que lhe coroam os pés e as mãos. Coloca-lhe o rótulo (ou coloco-lhe eu, tanto faz): “Pega de grande classe na primeira metamorfose” – o que a situa entre as jovens de princípios que se extraviaram depois do divórcio (...) Mas vem o dia em que a Dama das Unhas de Prata se liga a um velho da alta finança, e é então que tem início o drama que lhe há-de conduzir ao crime. Final do primeiro capítulo. (OD, 124)

Repare-se que a história é mesmo apresentada de forma metalingüística, explorando a consciência do seu processo de criação (o “traço a traço”, a indicação de fim de capítulo). Interessante ainda é a informação parentética que nos dá a menção de um certo pacto entre o narrador Engenheiro anfitrião dessa micro-narrativa e o narrador-escritor-furão da Gafeira: tanto faz a Tomás ou a ele pôr o rótulo na personagem, talvez porque, nesse momento, o Engenheiro faz o papel de duplo desse narrador-personagem. Maria Lúcia Lepecki observara²⁸² que o Engenheiro Tomás é exemplo de burguês alienado, e, nesse sentido, incapaz de jogar, sendo, portanto, diferente do narrador-escritor. Isto não impede, contudo, que se estabeleça uma ligação entre ambos quanto ao papel de inventor de histórias, até porque numa narrativa de espelhamentos, essas ambigüidades são perfeitamente possíveis e justificariam o evidente fascínio do escritor-furão por Tomás em sua primeira visita à Gafeira.

Nessa cena, que ensaia a construção de um romance, não poderia faltar aquele elemento outro que complementa o texto, interpretando-o: o papel do leitor é ali espelhado pela figura do próprio escritor-furão que ouve a história de Tomás e raciocina sobre ela, contribuindo com uma análise a partir de um ponto de vista

²⁸¹ PIRES, 1999, p. 117.

²⁸² LEPECKI, 1977, p. 129.

diferente e que leva o Engenheiro a entender melhor a história que ele mesmo estava contando.

Também corrobora para a análise do Engenheiro como duplo do narrador no aspecto da criação artística a informação dada algumas páginas à frente, na conversa entre o Padre Novo e o escritor-furão, de que Tomás Manuel estaria esperando para mover um “processo por causa dum romance” (OD, 118) contra o escritor-narrador:

Com aqueles óculos a faiscar quando ri, conta-me como determinada manicura que usava verniz de prata veio à fala com um romancista, confiada na sua discrição e na sua fidelidade ao facto real; como depois o mesmo romancista, que era eu, traficou na sagrada letra de imprensa as confidências ouvidas, alterando-as com impiedade; conta-me ainda a repulsa de um Engenheiro, protector que veio em socorro da ofendida, e, para fechar, lamenta sem azedume a paciência dum sacerdote que confusamente o escutou quando ele se encontrava no auge do furor e do whisky. Concluindo:

“O Tomás Manuel só esperava que o livro saísse para apresentar queixa aos tribunais.” (OD, 119)

O romance *O Delfim* seria, então, a narração das “confidências ouvidas” do Engenheiro, e a história da Dama das Unhas de Prata seria uma composição em abismo da narrativa maior que é o romance como um todo. As mortes de Domingos e Maria seriam, logo, passíveis de serem lidas como “mortes pelo pecado”, tenham sido elas de causa natural, de Domingos “antecipando-se ao crime” e morrendo como o velho da história da manicura, e suicídio, ou por conta de um ou mais crimes cometido(s) pelo Engenheiro.

Vencer a morte sempre foi o papel do discurso memorialístico, e, como ele, do literário. A escrita permanece como memória. Em seu exercício de reconstituição mental do passado, o narrador parece emprestar ao Engenheiro seu papel de inventor de realidades, por isso a memória que recupera o passado revela não necessariamente o acontecido, mas a memória do que foi por ele inventado e que se torna uma realidade para ele dentro do texto: “Mentira ou verdade, a assassina das Unhas de Prata era agora uma realidade. Tomás Manuel podia descrevê-la daqui a dez anos e não alteraria uma vírgula. Nisso é impressionante. Tem uma memória ardilosa que não há vinho que consiga toldar.” (OD, 159) O adjetivo que qualifica a memória – *ardilosa* – pertence ao mesmo campo semântico do universo da *caça*, uma das imagens centrais da narrativa, já que dá à memória a idéia de armadilha, emboscada, cilada. Ardilosa é, na realidade, a memória do narrador, e, por desdobramento, sua narrativa, que aparece sempre como

uma emboscada ao leitor, ao mesmo tempo que o convida a ler com astúcia e sagacidade, outros semas ligados ao significante “ardilosa”.

A narração ardilosa, astuciosa e sagaz do narrador de *O Delfim* aparece também espelhada em um comentário feito ao estilo de contar do Engenheiro, em outra cena recuperada pela memória. É como se mais uma vez ele emprestasse ao outro a própria marca discursiva, talvez porque deixa contaminar o passado pela sua personalidade. Diz o texto sobre o Engenheiro:

O Engenheiro Anfitrião tinha chegado ao copo que seria nele a medida da maldade. Nos serões da lagoa percebi que, a certo ponto, se punha branco e desdenhoso. Tão depressa se deixava arrastar numa conversa sonolenta, como lançava, brusco e sagaz, uma rasteira no ouvinte desprevenido. (OD, 52)

Seria demasiado pensar que seria este o estilo de narração aqui encontrado? Por vezes, também a narrativa usa um tom desdenhoso, irônico, por outras parece se deixar levar por digressões e se arrastar por caminhos intermináveis de recuperação de assuntos que aparentemente não estariam ligados ao tema supostamente principal, e ainda outras vezes usa do artifício de dar uma “rasteira no ouvinte desprevenido”, como, por exemplo, quando termina um capítulo no auge de uma narração sobre o mistério e começa outro em que nada fala sobre o mesmo.

A imagem final da citação – *dar uma rasteira no ouvinte desprevenido* -, bem como os adjetivos *brusco* e *sagaz*, fazem remeter também ao movimento brusco e repentino da lagartixa, que produz um certo “tremor” em seu deslizar rápido quando acorda do seu aparente sono de pedra. Lembrando, a lagartixa é “rápida no despertar, e sagaz e ladina” (OD, 37), como o é também a narração desse escritor-furão, emprestada especularmente ao personagem Tomás nesta cena. Sagaz e ladino deve ser ainda o leitor, esse outro representado na cena pelo narrador, que deve aprender a ler com os olhos vivos e astutos os ardis do texto e da realidade. Essas inúmeras relações especulares às quais o texto nos remete são geradas pelas intermediações experimentadas pela memória do narrador-personagem, mas são também reflexos da estrutura caleidoscópica da narrativa, isto é, de seus inúmeros planos de imagens sobrepostas e não excludentes.

Aliás, não é apenas nestes momentos que podemos pensar no Engenheiro como um duplo do Narrador, pelo menos no que diz respeito ao estilo narrativo. Os sermões

da província, regados a whisky e vinho, bem podem promover uma imagem especular com a noite de insônia do narrador regada a aguardente de seu cantil.

No mesmo capítulo em que o narrador assume metalinguisticamente os “vícios da recuperação histórica que há numa viagem à Roda de Um Quarto” (OD, 84), logo a seguir a memória lhe traz uma frase como citação: “Nasceu-me um filho ao meu criado João Meco. Mais whisky para esta mesa.”. Na seqüência diz o narrador: “Isto passou-se longe e podia ser daqui.” A frase confirma não só o exercício experimentado por esse narrador de atribuir a um outro frases ou ações de si ou de um terceiro, mas também o caráter desfocado da narrativa em virtude do corte no fio natural do tempo causado pelo distanciamento temporal e pela nova realidade da aldeia. De fato, no parágrafo anterior escrevera o narrador:

Tudo, tudo abstracto. Até os javalis com quem nunca tive a honra de travar conhecimento a não ser através das tapeçarias antigas e do pêlo das escovas de toilette. A aldeia desfocou-se, perdeu referências. Duas mortes repentinas cortaram-lhe o fio natural do tempo e as vozes que me ligavam a ela foram-se distanciando, distanciando, para horizontes incrivelmente imprecisos. (OD, 84)

No processo de recomposição do tempo passado, tanto o discurso histórico quanto o discurso literário lidam com a memória, e, portanto, com um olhar subjetivo diante da realidade, que não deixa de conter em si a *suposição*. A narrativa parece reconhecer o processo imaginativo existente na revisitação do passado e, portanto também no processo da História, por assumir que pode pôr falas “na boca do filho quando pertenciam ao pai ou ao tetravô, numa baralhada de espectros em rebelião” (OD, 44). Aliás, como ficará ainda mais explícito no segmento seguinte, quando comentarmos os aspectos cinematográficos do texto, podemos dizer que “uma baralhada de espectros em rebelião” é talvez uma das melhores imagens para metaforizar a estrutura textual da narrativa de *O Delfim*. Pôr falas “na boca do filho quando pertenciam ao pai” é o que ele faz, por exemplo, ainda em outro momento, quando traz à narração a história dos lenços vermelhos e *escolhe* o nome de Tomás Manuel, o Gago, como protagonista. Retomemos a narração:

Lagoa e Palmas Bravo fazem uma e a mesma história e, como não dispõem de outro guia além da recordação ou do memorial de Dom Abade, ao final de tantas gerações de fidalgos e cruzamentos de lendas, tresnoitam. Aquela clareira de água, à boca do vale, aparece-lhes como um enorme átrio de solenidades guardado por um friso de governadores, um baixo-relevo esfarelado pelo tempo que é impossível decifrar figura a figura.

São vaguíssimas essas personagens (a *Monografia* teve o maior cuidado para que o fossem) e contém, cada qual, a experiência de todos os lavradores antigos. Pegue-se numa ao acaso – a de Tomás Manuel, o Gago, suponhamos, que parece ter sido um dos mais insaciáveis sementais da família. A lição de J. B. de L., o seu famoso princípio de conceder dotes aos filhos dos criados – agradar-lhe-ia certamente (um dote – um cordão de ouro, uma espingarda – seria uma enternecedora vinheta para abrir o capítulo dos fidalgos de bom coração), da mesma forma que a epopéia dos lenços vermelhos, passada algures e sem data reconhecida, poderia igualmente ser dele, Gago. Heróis semelhantes sobrepõem-se e usam a mesma linguagem.

Assim sendo, foi aqui na Gafeira, e não num lugar apócrifo sem idade nem assinatura responsável, que o caso teve lugar. O Gago não enjeitaria a história – até certo ponto, pelo menos (...) (OD, 80)

Primeiramente, o narrador comenta o processo de *construção* da História, na qual figuram metonimicamente os nomes dos representantes do poder, sendo os personagens propositadamente vagos, num discurso que é contaminado pela ideologia dominante, já que deixa transparecer o tom da *Monografia* (“como não dispõem de outro guia além da recordação ou do memorial”). Nesse discurso, “heróis semelhantes sobrepõe-se e usam a mesma linguagem” (OD, 80), a do poder dominante. É interessante lembrar, mais uma vez, que em outro momento o narrador, por ser um leitor impuro da realidade, isto é, não ingênuo, desconfia da menção da dona da pensão sobre os fidalgos de bom coração tal como reza a *Monografia*. Ela, mais suscetível a ser vítima dos ardis do discurso dominante, lê ali a história da linhagem Palma Bravo da maneira como ela é contada pela história dominante, absorvendo todo o processo de legitimação do poder.

Nota-se ainda que o narrador assume que também ele, em seu discurso literário, pode se apropriar da história e dar-lhe uma nova leitura (“para o efeito, Tomás Manuel, o Gago” – OD, 81), tornando-a assim uma nova verdade. Trata-se apenas das escolhas feitas: o passado recuperado por essa *memória ardilosa* é também astuciado, ou, poderá dizer-se, inventado (já que na significação do verbo astuciar registra-se *inventar*, ou *planejar ardilosamente*²⁸³). Mais uma vez o registro sem rodeios dessa apropriação e invenção do passado vem expresso em informações parentéticas, como a referida acima, ou como esta também interessante a respeito da morte por hidropisia do pai do Engenheiro:

(Em princípio sim. Uma hidropisia é, na verdade, um exagero, uma caricatura da morte. Nenhum narrador eficaz cairia nessa armadilha, nessa escolha tão

²⁸³ LAROUSSE CULTURAL, 1998, v. 3, p. 490.

espantosa no catálogo das doenças possíveis. Não lembra ao diabo uma lagoa vingar-se tão teatralmente instalando-se na barriga de um rei condenado. Mas não tem importância. *No princípio era a água e a água estava nele...* Ofendi, zeloso Abade? Posso continuar.²⁸⁴ (OD, 85)

Vê-se também nesse excerto uma interessante reconstrução do discurso bíblico, uma das inúmeras realizadas no texto, como se a jogar parodicamente com o tom bíblico que é, na verdade, o possivelmente utilizado pela *Monografia*. A recomposição da fraseologia indica também a necessidade de um novo discurso, pois a nova configuração do tempo não permite mais o tom laudatório ou simplesmente condenatório das palavras do abade.

Como pudemos observar, a narrativa de *O Delfim* se estrutura como discurso memorialístico, apresentando um narrador-personagem que perscruta a memória em busca do tempo vencido, através da linguagem. Tal temática se lê em marcas estruturais, como a interpolação de tempos passado e presente, os anacronismos, a recuperação sem ordem definida de fatos, a opção pela introdução dos discursos diretos pelo uso de aspas, a repetição de cenas recuperadas pela memória, a necessária inclusão de informações ou comentários parentéticos, a recuperação de histórias que fazem alusão a algum elemento ligado às mortes e ao destino do Engenheiro, as antecipações através de índices que chamariam a atenção para possíveis acontecimentos, entre outros processos já comentados. Gostaríamos de analisar agora alguns outros artifícios de narração que parecem ter-se tornado a forma óbvia que nasce “da estória que ele tem para transmitir”²⁸⁵, para usarmos as palavras de seu autor. Estamos falando do emprego de uma técnica discursiva próxima do gênero teatral e também da opção pelos recursos cinematográficos, elementos que já anteriormente mencionados, que merecem, porém, uma análise mais aprofundada.

²⁸⁴ No meu volume de *O Delfim* não há o fechamento do parêntese neste parágrafo e nem depois, no decorrer do capítulo. Pelo contexto, deveria haver o fechamento após a palavra “continuar”.

²⁸⁵ PIRES, 1999, *E agora José?*, p. 120.

3.3. No palco das representações, através do olhar: o romance dramático e sua cinematografia

O filósofo ordena as idéias conforme uma ordem racional; o historiador narra os fatos com o mesmo rigor linear. O romancista nem demonstra nem conta: recria um mundo. Embora o seu ofício seja o de relatar um acontecimento – e neste sentido parece-se ao historiador – não lhe interessa contar o que se passou, mas reviver um instante ou uma série de instantes, recriar um mundo. Por isso recorre aos poderes rítmicos da linguagem e às virtudes transmutadoras da imagem. Sua obra inteira é uma imagem.

[Octavio Paz, *Signos em Rotação*, p. 68,9]

A memória, voluntária ou involuntária, sempre traz à mente do sujeito recordador uma cena que se desenrola em sequência, como num filme, em maior ou em menor grau de organização. Dessa forma, a apresentação dos *flashes* recuperados pelo narrador de *O Delfim* é feita de forma mais verossímil através da construção do passado em cenas, isto é, em episódios construídos de forma teatral ou cinematográfica que dão conta de uma construção do passado pela linguagem. Como Octavio Paz mencionara, o romancista cria aqui um mundo através das “virtudes transmutadoras da imagem” construídas pelos “poderes rítmicos da linguagem”.

A estrutura em cenas remete, como primeiro aspecto, ao fato de um passado recuperado vir sempre em forma de imagens trazidas à tona por algum elemento precipitador, que pode ser feito de frases, de palavras, de imagens, de cenas, de vozes.

“Dar tudo menos os cães e os cavalos...” Quem fala assim?

O Engenheiro. A voz é dele, se bem que transtornada pelo vinho e avançando aos bordos, por entre frases retorcidas duma história de amores e de castigos. História emaranhada como diabo, e muito mais quando contada com uma voz de vinho. É ele, é. É, sem tirar nem pôr, o vocabulário de Tomás Manuel em acção. Em todo o caso, pressinto que alguém está por detrás dele, alguém vai tomando forma através das palavras que me chegam, e meu dito, meu feito: pouco a pouco, emergindo da névoa da lagoa, desenha-se uma silhueta negra, cada vez mais solene, mais nítida...

“O tio Gaspar”, suspiro baixinho. “O fidalgo do brilho que cegava.” (OD, 46)

A história do tio Gaspar, ou “a parábola da filha transviada” (OD, 46) – uma das várias histórias que aparecem interpoladas na narrativa e funcionam como índices do comportamento dos personagens e de possíveis leituras para o mistério das mortes – é apresentada através de artifícios de narração que lembram a encenação teatral, já que veio à mente do narrador como um passado precipitado pelo discurso.

A presentificação dos verbos e advérbios contribui para que o leitor *veja* a cena em tempo real, além de acrescentar-lhe o tom teatral, já que o tempo presente é próprio do dramático. Notamos, por exemplo, no seguinte excerto: “Enchemos copos grossos de taberna antiga à boca da pipa e, enquanto escuto a parábola da filha transviada (...)” (OD, 46). As indicações cênicas de movimentação ampliam a sugestão dramática: “Levanto-me num salto: ‘Chixa. Então está-se na adega e pára-se de beber? Que é da guitarra?’” (OD, 46) Após servir bebida ao narrador, o anfitrião chama a sua atenção para a história *que se contará*: “Pronto, e agora pianinho. Não há cá guitarras nem meias guitarras.”

Podemos roubar a expressão garrettiana de ouvir a história “como ela se contou”²⁸⁶, pois vemos que a narrativa surge com o poder de sua própria revelação, já que são as palavras que lhe chegam primeiro, e depois a lembrança do tio Gaspar, que permanece com eles como vulto vivo trazido pela memória até o momento em que o narrador envereda por outras lembranças (“O lavrador dos olhos em brasa esfumara-se. Tínhamo-lo deixado para trás à beira de um braseiro, cabeça levantada, revólver a fumar (...)” – OD, 48). Assistimos à revelação da história por ela mesma, pois, nesse momento, o Engenheiro anfitrião não assume a voz narrativa, como contador do caso mencionado. Há mesmo algumas frases, apresentadas como citações de falas suas, que se refeririam a comentários sobre a personagem da história narrada: “O tio Gaspar (preveni-me Tomás Manuel) não era indivíduo para deixar que lhe mijassem nas botas. Mais: Ninguém lhe podia ver sequer os olhos. Quando os abria eram fogo.” (OD, 47, grifo nosso). Mas, no geral, o relato da história se apresenta ao leitor na voz do narrador, que no entanto se isenta de identificação, já que nesse momento ele se assume sobretudo como um personagem que está em cena assistindo, como o leitor, em tempo real, à revelação da história. A história se conta a si própria, pois o tom é mais dramático que narrativo, escritor-furão e Engenheiro anfitrião transformados em personagens que assistem a uma cena em tempo real que se desenrola à sua frente, e o leitor junto com eles por desdobramento.

A sugestão cinematográfica de apresentação em tempo real é dada, por exemplo, pela apresentação ao leitor de duas cenas paralelas: a dos dois amigos bebendo e a do próprio tio Gaspar, a segunda apresentada como se fosse independente da primeira, como se estivesse acontecendo naquele momento.

²⁸⁶ GARRETT, 1997, p. 81.

Tornamos a encher os copos, e então verifico que o fidalgo já partiu, herdade fora, conduzindo pela arreata o cavalo de estimação. Tinha-lhe mandado pôr sela branca de camurça, estribos lavrados e arreios de fivela de prata. Pardala, a galga de mais finos ventos, leva a coleira de cerimónia. Em procissão, amo, animais e servo vão caminhando, caminhando, até que fazem alto à beira de um fosso que servia de estrema à herdade. Silêncio sepulcral. Eu e Tomás Manuel ficamos de copos suspensos. (OD, 47,8)

Essa construção com verbos presentificados e com cena a se desenrolar à frente dos personagens amplia a aproximação do leitor com o relato uma vez que o torna personagem junto com os dois que apreciam a continuação da história, como ela se vai fazendo. Vê-se claramente que o tempo de enunciação e o tempo de enunciado se colam, e a história é apresentada com plasticidade dramática, com sugestões da sonoplastia e da execução de movimento: *silêncio sepulcral, copos em suspensão*.

Na continuação da sequência a presentificação e a aproximação se fazem tão fortes que incluem até o comentário de Tomás pedindo silêncio e chamando a atenção do outro para o que acontecerá, somado a uma quase reação de asco, que será, por desdobramento, possivelmente a mesma experimentada pelo leitor-espectador:

Compreendo, compreendo. Na verdade, o velho continuava sem uma palavra, está fixo numa direcção qualquer para lá da fronteira dos seus domínios. Rezará?, pergunto. Medita? “Chut.” Tomás Manuel chama-me a atenção para a mão direita do falecido tio Gaspar. Daquele vulto rígido, obstinado, desponta lentamente um revólver engatilhado. Durante algum tempo a mão suspende-se, depois, sempre com a mesma lentidão, aproxima-se da Pardala que o criado segura pela trela e abate-a com um tiro no ouvido.

Viro a cara para o lado: “Irra...” (OD, 48)

Nota-se em todo desenrolar da sequência a isomorfia entre o estilo narrativo, a escolha vocabular e as ações dos personagens. A cena retoma o uso do vinho, já que remete a um dos serões da Gafeira, e em vários momentos a narrativa se faz com uso de palavras ligadas ao campo semântico da bebida: “Depois, num tom arrastado, comovido, recomeça a história, emenda, volta a trás, *molhando* a palavra constantemente. ‘O tio Gaspar fez... o tio Gaspar aconteceu...’ (OD, 47, grifo nosso). O Engenheiro *molha* a palavra assim como, junto ao narrador, enche os copos e torna a enchê-los.. No final da recuperação pela memória da cena narrada, a atitude não poderia ser outra: “Acabou-se. Eu e meu companheiro bebemos uma golada de alívio.” (OD, 48)

A contaminação da memória narrada pelo presente e vice-versa ocorre também em relação ao processo da degustação de bebidas. No presente – o tempo da enunciação -, o escritor-furão tem a companhia da aguardente de seu cantil, ao passo que, nos serões da Gafeira, do vinho e do whisky. O narrador-escritor relembra com saudade do vinho

degustado no *bodegón* de Tomás logo no capítulo seguinte ao que retoma a história do tio Gaspar: “Para ser franco, também agora me apetecia beber. Experimentar a aguardente do cantil, ou melhor, o vinho da lagoa. Vinho grave, espesso e tão macio, que saudades, vinho.” (OD, 54). Do presente da aguardente ao vinho do *bodegón*, como do presente ao passado.

“E a adega, melhor dito, o *bodegón*, embora entregue aos ratos e ao desprezo, continuará a ser para mim a cisterna de um sabor decantado que se repete gota a gota, igual e seguro – um trilho de cor a singrar sobre o tempo e a recordação, no extremo do qual Tomás Manuel, de mão na torneira, vai enchendo copos e copos.” (OD, 54)

A citação aos *barmen* colocando-os como “comandantes do prazer que conhecem à légua os exploradores das confidências dos bêbados” aproxima-os da posição ocupada pelo escritor-furão, ouvinte atencioso das confidências de Tomás Manuel e conhecedor à légua dos exploradores dessas confidências, leitor desconfiado de relatos de velhos de lotarias. O comentário recortado logo a seguir corrobora ainda com essa aproximação, já que ao falar do *barman* o escritor-furão acaba por falar de si. Situemos:

Só são confessores e mãe de fracos para os pretensiosos que julgam que um balcão é um muro de lamentações. Havia de ser lindo, padre, mãe e confidente ao preço de meio whisky com água.

“Nenhum escritor nasceu para complicar a vida,” resmungo.

Tomás Manuel continua debruçado sobre a guitarra:

“Ouviste, Tomás? Nenhum escritor nasceu para complicar a porca desta chatice em que andamos metidos. E os barmen ainda menos. Também não há nenhum que goste de complicar.” Cuspo para o lado: “Nenhum”. (OD, 56)

O comentário a respeito do próprio ofício retoma a mesma frase registrada no capítulo anterior, quando conversa com Tomás sobre a mania que os literatos têm, segundo este, de complicar a vida. O tom ébrio do discurso, especialmente no último parágrafo, dá conta da bebedeira real possivelmente experimentada pelo narrador no tempo presente.

Vale aludir à escrita inebriada desse narrador, no sentido de suas idas e vindas, retomadas de imagens e de comentários recuperados pela memória de um *eu* que experimenta o exercício de ouvinte de confissões no *bodegón* de Tomás. Esse exercício de escrita baseado, em parte, nas histórias que ouve do anfitrião pode ser, deveras, representado pela profissão do *barman*. Este novo paralelo entre as profissões (escritor e *barman*) e a imagem de uma escrita regada a bebida, presente sobremaneira nos capítulos VIII e IX, dão conta da escrita desviante, cheia de paradas e retomadas, repleta de sutilezas desse romance e são dois dos inúmeros paralelismos de imagens que

encontramos em *O Delfim*. A reflexão do autor, José Cardoso Pires, sobre o estilo narrativo de seu romance parece confirmar essa leitura:

Resultado: a narração marcha a custo e com dúvida num amontoado de transgressões à ordem “natural” do método descritivo e com desarticulações em tempo/espço, metonímias, hiatos, suspensões, e sempre a andar, sempre a aviar. Daí o caráter polissêmico (a um e a vários percursos) de certos trechos da leitura.²⁸⁷

Assim, esse escritor da Gafeira, com sua escrita deslizante, marchando a custo, regada a vinho, whisky e aguardente, bem poderia dizer evocar o andar de ébrio do nosso Machado de Assis: “este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...”²⁸⁸

Achamos que é possível ler nos serões da lagoa, regados a whisky e vinho, um paralelo com as orgias romanas realizadas ao deus Baco, o deus do vinho, uma vez que, para além da festa regada a bebida, o uso da palavra “cisterna” por esse astuto narrador para se referir ao *bodegón* de Tomás não parecerá ser gratuito, no segmento já citado: “continuará a ser para mim a cisterna de um sabor decantado que se repete gota a gota”. “Apenas os ricos romanos tinham direito de guardar vinho na adega de suas casas”²⁸⁹, diz uma obra de referência sobre a bebida. Como rico representante do poder local, Tomás Manuel tinha a sua adega, ou *cisterna*, como nesse momento se refere o escritor-furão. O uso de tão palavra pode ser lembrado pelo leitor atento que encontrará, no capítulo XXIII, a referência transcrita da *Monografia* do Abade à herança pagã da Gafeira:

Encontradas que foram duas cisternas nas casas do forno da família Ribeiro (...) nos confirma estar a Povoação assente em uma teia de canais e de represas que serviam aos banhos ímpios da tropa romana e às orgias dos adoradores de Baco(OD, 128).

No paralelo entre festins entra ainda o próprio festim das enguias, comemoração de prazer ligada a um novo tempo, que toma espaço da narrativa logo a seguir à citação da *Monografia* aqui retomada. Este narrador sabe que se encontra entre “dois pólos de ruínas” (OD, 62): “Na linha dos montes uma casa destróçada, nas raízes da aldeia um estendal de grandezas romanas registrado peça por peça, por um abade.”(OD, 62). A casa é agora a ruína do tempo dos delfins, como também são ruínas as raízes romanas

²⁸⁷ PIRES, 1999, *E agora José?*, p. 144, 5.

²⁸⁸ ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Capítulo LXXI – O Senão do Livro. São Paulo: FTD, 1998, p. 113.

²⁸⁹ GAUTIER, 2009, p. 24.

da Gafeira e todo um discurso histórico-literário ligado a estes dois tempos, isto é, a *Monografia*. O tempo é de uma outra festa regada ao “vinho para hoje” (OD, 128): o “festim sobre as ruínas” (OD, 127).

Lembremos, no entanto, que a atitude do escritor-furão de lembrar do vinho bebido com Tomás com saudade não parece significar uma atitude saudosista do tempo em que o Engenheiro Anfitrião era o senhor da lagoa, mas apenas uma menção a um bom vinho “grave, espesso e tão macio” (OD, 54). É do vinho que, apesar de tudo, ele sente saudades: “Mesmo face a face com um cartaz de morte, mesmo comprometido com parábolas de filhas transviadas e com lições sobre os dentes das prostitutas de bar, mesmo assim, que vinho.” (OD, 54). Além disso, esse narrador, que se apresentou como “coleccionador de casos, furão incorrigível” (OD, 32), ou “coleccionador de apontamentos e passagens de livros ignorados” (OD, 62), sabe que se entrega a curiosidades – como na sua relação com Tomás Manuel, tornar-se ouvinte atento das histórias do Engenheiro – mas “sempre sem tranqüilidade” (OD, 62), com seu “lado crítico” (Idem) e sua “voz independente” (Idem). Ele mesmo o afirma: “Jamais consegui contar uma história em paz comigo mesmo e com a gente que circula nela, e jamais consegui lê-la tranqüilo.” (Idem). Diferentemente do discurso “repousado” e “cheio de bom senso” do abade, sua escrita é “sagaz e ladina” de um ser “à margem” como as lagartixas e os *barmen* da História.

Outro exemplo interessante em que podemos perceber o quanto a recuperação pela memória é precipitada pelo discurso, isto é, por vozes que voltam aos ouvidos do escritor-furão, ocorre no início do capítulo XXX. Tais vozes compõem uma espécie de trilha sonora dessa narrativa que joga com a técnica cinematográfica: “À cabeceira do criado morto em plena prova do amor, as vozes cruzam-se, chegadas de sítios incríveis: / ‘Os cães são o remorso dos donos...’ / ‘Ó, ai, ó linda ... Lá-lari ... Ó, ai, ó linda...’ (...)” (OD, 174). São várias as frases retomadas mais uma vez como citações recortadas pela memória e que, de certa forma, resumem a atitude narrativa experimentada ao longo do romance, isto é, a apresentação de segmentos de linguagem como vozes que enchem o travesseiro do narrador de “recordações a mais”, como ele menciona ao encerrar o capítulo XXIX: “Também o meu travesseiro está carregado – mas de recordações. Recordações a mais...” (OD, 173) Essas recordações do narrador, metonimicamente atribuídas a seu travesseiro, podem ser “a mais” porque sobram, ou seja, porque compõem juntas várias possibilidades de real no jogo do recordar, um jogo

em que os paralelismos e contradições engendram uma verdade múltipla, como diria o próprio Cardoso Pires.

Essas imagens em paralelo são como as voltas da memória: sempre diversas, sempre em espiral. Assim, por exemplo, neste capítulo a voz que lhe chega é a de que os cães são “remorso” dos donos, enquanto no capítulo VII eles são apresentados como “a memória dos donos” (OD, 40), e também como “a assinatura do amo, de quem imitam a autoridade e os vícios” (OD, 41). A sobreposição das frases, juntamente com a apresentação do criado Domingos como cão maneta, são um convite à leitura da possível traição do criado com a esposa, já que existe a mudança para a palavra “remorso” e já que, cão bem ensinado, o criado poderia imitar os vícios do amo, fornicador de mulheres alheias.

A construção da frase que lhe vem à memória antes dessa última, “À cabeceira do criado morto em plena prova do amor”, também parece indiciar essa possível traição, visto que ao escrever “em plena prova do amor”, o narrador remete ao fato de Domingos estar a provar o amor, a experimentá-lo, portanto, talvez pela primeira vez, sendo o elemento sintático *do amor* um partitivo da palavra *prova*. Se a inscrição fosse *prova de amor*, daria uma idéia de que ele estava sendo provado ou testado, e não parece ser essa a circunstância apresentada, que é, no entanto, da forma como foi escrita, mais ligada a uma atitude do criado no sentido de provar *do* amor, saboreá-lo.

Como um segundo aspecto, a opção pelo jogo com o gênero dramático é a que melhor corresponde a uma narrativa que descreve o palco das relações sociais recortado pela memória de um *eu* inquiridor do enigma da realidade. No palco das relações em modificação na Gafeira as testemunhas encenam como num teatro. A citação recortada de Hans Magnum Enzensberger pelo narrador é justamente a definição das atitudes dos personagens de seu livro, especialmente do Engenheiro Tomás Manuel. Após criar uma condição de *myse en abîme* da própria narrativa, dizendo que “Se um dia, a Gafeira, resultasse num livro” (OD, 59), ele “não deixaria de meter meia dúzia de linhas tiradas de Enzensberger”, ele, afinal, as inclui:

“Os papéis das testemunhas tinham sido, no rigoroso sentido literal do termo, decorados e repetidos até a saciedade, de modo que nos debates quem comparecia não eram as pessoas reais, mas a representação que elas tinham construído de si mesmas e das teses que se batiam. Anna Caglio não aparecia como ela própria, mas como alguém que interpretava o papel de Anna Caglio...” (OD, 59, 60)

No livro, as personagens são representações, simulacros de pessoas reais, primeiramente, porque filtradas pelo olhar e pela escrita do narrador, e, como segundo aspecto, porque habitantes de um ambiente favorável às máscaras, pela censura do tempo referenciado. Além disso, a relação com a citação vem do fato de que a escrita desse escritor da Gafeira representa o teatro das relações sociais. Ser os papéis das testemunhas “decorados e repetidos até a saciedade” lembra ainda as inúmeras repetições de imagens recuperadas e associadas a outras em paralelismo nessa escrita caleidoscópica do romance como um todo. Mais ainda: como indicou o próprio Cardoso Pires na sua *Visita à Oficina*, o excerto demonstra um caso de desdobramento de personalidade usado aqui para lembrar o lado mitômano do Engenheiro, isto é, sua elaboração fabulista ou mentirosa de eventos por vaidade, ou por culpa, ou, como dirá o Padre Novo a seu respeito, a habilidade de um homem que “Inventa as histórias e depois acredita nelas”(OD, 118). “Quanto mais o presente lhe põe à vista os sinais do futuro irrevogável mais ele se alheia da evidência racional e mais carregado se torna o seu traço psicótico.”²⁹⁰ Ainda na visão do autor, como último de uma dinastia e de uma organização social em extinção, o Engenheiro Tomás da Palma Bravo perverte a realidade e a própria imagem para poder subsistir, usa máscaras para se sentir figura central num mundo onde já é acessório.

Nesse romance tudo aparece como uma representação, um elemento como metonímia ou metáfora de outro. Por exemplo, a existência da lagoa é descoberta ou referida pela nuvem acima dela. Sua relação se estabelece quase por sinonímia: “vejo o largo, a estrada de asfalto e um horizonte de pinhais dominado por uma coroa de nuvens: a lagoa.” (OD, 2). Em certo momento, o narrador indica a consciência desse papel representativo numa informação parentética: “E, veja-se, é igualmente a lagoa (ou a nuvem em sua representação) que me chamou aqui e me tem entre quatro paredes, à espera e a recordar.”(OD, 62). Ainda outra relação sempre evidente é a do Velho das Lotarias representado por seu Dente. Há uma espécie de isomorfia, portanto, entre essa existência como representação e a escolha de artifícios de narração, no caso os ligados ao gênero teatral.

O próprio narrador assume por vezes a posição de Autor, como no preâmbulo da narrativa e no capítulo final, querendo ser a representação do próprio escritor Cardoso Pires, fazendo inclusive referência textual a um de seus livros publicados, *O Anjo*

²⁹⁰ PIRES, 1999, *E agora José?*, p. 137.

Ancorado, indicado em nota: “Assim como assim, não seria o primeiro da lista pessoal de um inventor de verdades que já descreveu (*) ondas bíblicas e peixes patriarcais” (OD, 80). Mas sabemos ser essa uma das estratégias de inscrição da poética da narração na narrativa, para que o leitor perceba que tudo ocorre como exercício mental de uma pena que escreve. A escrita é fundadora de uma nova realidade que aparece enquanto discurso. O uso desse recurso mostra que a construção autoral parece desejar que o leitor perceba o texto não como uma mimese da realidade, narração na qual ele mergulhará para viver ali uma nova realidade, sofrer ou sorrir e, de certa forma, vivenciar um processo catártico. Ele deverá perceber o texto como uma representação do processo de representação, como num teatro em que os bastidores são exibidos. Como mesmo indicou, agora sim, o autor Cardoso Pires: “Esse recurso “abusivo” só pretende “acordar” o leitor, afastando-o de uma comunhão sentimental com a estória ao nível naturalista e trazê-lo a um plano mais crítico que é o da própria redacção.”²⁹¹

A marcação textual desse afastamento da instância narrativa se faz pela oscilação da pessoa do discurso. Tal oscilação entre o uso da primeira e da terceira pessoas pelo narrador tem uma leitura possível ligada à marcação do texto como uma cena teatral em que o narrador e sua narração são também personagens que figuram no palco, e por isso, por vezes, devem ser vistos de fora, como que de frente a um espelho. Aliás, essa já parece ser a proposta marcada desde o preâmbulo da narrativa, quando o narrador se auto-apresenta como um “Autor instalado numa janela de pensão de caçadores” (OD, 2). Lembremos que, em outro momento, ainda, o escritor-furão se apresenta como um “actor que escolhe o segundo plano, convencido de que controla a cena” (OD, 32). A construção dessa cena de forma também bastante teatralizada faz visualizar o papel do escritor-furão como um inventor de histórias que ousa se representar no quadro, e, nesse sentido, funciona como um espelhamento da atitude geral da narração:

Silêncio a seguir; uma esposa que faz malha, um Engenheiro anfitrião que bebe, rolando o copo nos dedos. Situação pouco agradável para um visitante, se não fosse o whisky velho que o acompanha e a não menos velha curiosidade que nunca abandona o contador de histórias esteja onde estiver. Colecionador de casos, furão incorrigível, actor que escolhe o segundo plano, convencido de que controla a cena, deixa-me rir. (OD, 32)

²⁹¹ Idem, p. 122.

É interessante que, ao mencionar o silêncio, o narrador vai preenchendo tal silêncio com palavras. A cena é apresentada cinematograficamente através de *flashes* visuais justapostos pelo uso do assíndeto, absorvendo o que se passaria no “palco” através da objetiva em enquadramento com *campo médio* de visão, quando o público pode distinguir pessoas e reações. O elemento sonoplástico, importante na linguagem cinematográfica, é preenchido pela indicação da ausência de som daquele momento.

A instalação do Autor no início do romance começa a se fazer como uma apresentação teatral, com a indicação de composição cênica, a localização no espaço: “Cá estou. Precisamente no mesmo quarto onde, faz hoje um ano, me instalei em minha primeira visita à aldeia e onde, com divertimento e curiosidade, fui anotando as minhas conversas com Tomás Manuel da Palma Bravo, o Engenheiro” (OD, 1), e aos poucos, conforme veremos, adquire caráter pictórico por conta de uma apresentação quase estática do quadro observado. A postura assumida pelo narrador-Autor é estática, mas a apreensão de tal imagem ocorre em movimento, pois é feita através de recursos de cinematografia, ou seja, é apreendida por uma espécie de câmera que se movimenta no seu próprio eixo (panorama), vertical e horizontalmente, provocando a chamada *angulação*, e com mudanças de *enquadramento*, isto é, o uso metafórico de objetivas fotográficas especiais que determinam a limitação do campo captado pela câmera²⁹².

O romance, pois, se abre ao público como um teatro representado num palco, usando, para a focalização do olhar do leitor nos aspectos apresentados, os recursos de uma apresentação cinematográfica. Primeiramente, ao referir-se ao quarto onde se instala, a objetiva enquadra a imagem do narrador-Autor em *plano de conjunto*, segundo a nomenclatura usada por Umberto Barbaro²⁹³ e por Ismail Xavier²⁹⁴, uma espécie de *campo longo* em que aparece a visão de um interior abrangendo a figura inteira de todas as personagens da ação²⁹⁵. A seguir, esse elemento é realçado e o enquadramento passa diretamente a um distanciamento *plano de detalhe ou pormenor* (o mais fechado dos tipos de objetivas), destacando uma mínima parte – a mão direita pousada sobre um livro:

²⁹² Conceitos apreendidos com BARBARO, 1965, p. 120.

²⁹³ BARBARO, 1965, p. 151.

²⁹⁴ XAVIER, 1984, p. 19.

²⁹⁵ O *campo longo* é uma distância cinematográfica de apresentação, em que a lente absorve um pouco menos de espaço que a distância em *campo muito longo ou panorâmico* - usado para focalização externa -; no *campo longo* a distância é panorâmica, mas se pretende realçar algo que irá despertar a atenção do espectador.

Repare-se que tenho mão direita pousada num livro antigo – *Monografia do Termo da Gafeira* – ou seja, que tenho a mão sobre a palavra veneranda de certo abade que, entre mil setecentos e noventa, mil oitocentos e um, decifrou o passado deste território. É nele que penso também – nisto tudo, na aldeia, nos montes em redor e, nos seres que a habitam e que formigam lá em baixo, por entre casas, quelhas e penedos, à distância de um primeiro andar. (OD, 1)

A mudança brusca de focalização do olhar para o detalhe da mão pousada sobre a *Monografia* parece indicar o caráter de importância desse texto na jornada do narrador-escritor, como texto de decifração do passado, assim como também será o que ele irá produzir, embora de diferente modo. O narrador entende que a escrita do abade é o texto histórico que justifica a memória dos Palma Bravo. Mas está também interessado em chamar a atenção do leitor para a aldeia e os seres que a habitam, e não apenas na palavra de um mestre do passado. Por isso, a objetiva se abre novamente para um enquadramento em *campo longo*, agora um pouco mais amplo, por isso poderíamos dizer que há o enquadramento em *plano geral*²⁹⁶ ou em *plano de grande conjunto*²⁹⁷, focalizando montes, pessoas, casas. Os advérbios de lugar – “lá em baixo” – são responsáveis pela marcação de oposição de espaço entre o *eu* primeiramente focalizado e os elementos ora enquadrados.

A seguir, há novamente a mudança de foco da câmera, agora para uma objetiva em *plano figura inteira*, focalizando a imagem do *eu* que se apresenta como Autor: “Sou um visitante de pé (e em corpo inteiro, como numa fotografia de álbum), um Autor apoiado na lição do mestre.”(OD, 1). É interessante que parece não haver movimento algum por parte da figura focalizada, a apresentação de toda cena é estática, como numa pintura. O único movimento é o da câmera com suas mudanças de focalização.

Estar “apoiado na lição do mestre” pode ser lido de forma literal – uma vez que a figura tem a mão pousada/descansada sobre o livro – e de forma figurada – como a entender que também a sua escrita é parte de um processo de retomada do passado a partir de pegadas já trilhadas. O reconhecimento da *Monografia* como peça de apoio não aponta para valores de repetição, mas revela que esse narrador entende que a sua escrita é a pedra lapidada a partir da pedra anterior e colocada em justaposição a esta. Toda escrita literária preconiza um gesto que se move para trás e para adiante, uma leitura que caminha sobre as metafóricas pedras escritas da tradição, elaborando com

²⁹⁶ Pela nomenclatura usada por XAVIER, 1984, p. 19.

²⁹⁷ Pela nomenclatura usada por BARBARO, 1965, p. 152. Barbaro define o *plano de grande conjunto* para o enquadramento de exteriores, usando a expressão de Bela Balázs: “grandes planos da terra”.

elas, a partir delas, e quantas vezes contra elas, novas inscrições, pedras novas. Conjugada a essa idéia, a estaticidade da focalização da figura do narrador-Autor parece indicar que também ele e sua escrita correspondem a um tempo único, e que se tornará também, por sua vez, uma outra ruína, ou uma outra pedra a que outros irão depois justapor novas, num progresso, como diria a poetisa Fiama Pais Brandão, *epigráfico*.

Levando ao limite, homenagem, o gesto da escrita, posso atribuir os meus textos a João Zorro. Existimos sobre o anterior. O movimento da escrita e da leitura exerce-se a partir da menor mutabilidade aparente da pedra e da maior mutabilidade da grafia. O progresso dos textos é epigráfico. Lápide e versão, indistintamente.²⁹⁸

Fiama Pais Brandão convida-nos a entender *o progresso dos textos* como *epigráfico*, opondo dessa forma dois movimentos: um que nos leva ao pensamento de ir à frente (a noção de progresso) e outro que, em oposição, nos estimula a voltar o olhar para trás (a noção de epigrafia). Relembre-se agora a figura do anjo do quadro de Klee, *Angelus Novus*, lido por Walter Benjamin em *Sobre o conceito da história*²⁹⁹, um anjo que encara fixamente as ruínas de que ele pretende afastar-se, enquanto uma tempestade sopra e o impele para o futuro. Se o progresso da história se faz a partir de um movimento de retorno às origens (as ruínas do passado encaradas pelo anjo de Klee) para, a partir e através dele, prosseguir adiante, assim também é a arte, e aqui falamos da literatura mais especificamente.

O mundo antigo tornou-se conhecido através da aprendizagem da leitura na decodificação das pedras. Os povos aprenderam a grafar sobre pedras e a deixar registrada nelas a sua história. Depois, a outros povos coube aprender a leitura dessas pedras para conhecer a história passada. A pedra era o lugar da escrita. Assim, se o narrador apresentado como Autor nesse preâmbulo “quisesse escrever, passaria apenas o dedo na capa encarquilhada do livro que o acompanha (ou numa tábua de relíquia, ou numa pedra) e sulcaria o pó com esta palavra: Delfim” (OD, 2), como ele escreverá ao final dessa introdução.

O movimento da escrita e da leitura, como disse Fiama, se faz no limite estabelecido entre a leitura da pedra anterior e a inscrição, sobre ela, da grafia nova que a modifica (como a escrita sobre a capa encarquilhada do livro). Mas esse arguto narrador-escritor reconhece que essas seis letras “não teriam mais do que a justa e

²⁹⁸ BRANDÃO, Memorial da Pedra: O texto de João Zorro. 2005, p. 79.

²⁹⁹ BENJAMIN, 7ed, 1994, p. 226.

exacta duração que a poeira consentisse até as cobrir de novo” (OD, 2). Talvez esse seja um dos motivos para a apresentação da postura estática do personagem-Autor focalizado na cena.

Na sequência, ocorre a mudança para um *campo médio* de visão ou *plano de conjunto*, enquadrando as coisas do ambiente, evidenciando outros elementos que terão importância na ação, como a mesa de trabalho, a espingarda e a cartucheira: “Lavatório de ferro à esquerda, mesa de trabalho à direita. Em fundo, a porta com a espingarda e a cartucheira penduradas no cabide.” (OD, 1). O quarto é o de um escritor-caçador, que vem para a Gafeira para caçar aves na lagoa, mas não o faz durante toda a narrativa. A verdadeira caçada que empreende é o entendimento da nova configuração social que encontrará ali, através de uma busca pelos labirintos da memória em linguagem. Talvez por isso a mesa de trabalho ocupe um plano frontal enquanto os instrumentos da caça literal ocupem o plano do fundo.

Em falando de cinema há que ter em conta o ponto de vista, o campo visual. Nesse caso, em *O Delfim*, sua observação da realidade com um olhar curioso (como disse ao início ter anotado com divertimento e curiosidade as conversas com o Engenheiro Tomás) é mediada pela janela do quarto. A referência à janela aparecerá constantemente na narrativa e ganha aqui uma focalização em *plano de detalhe*, aliás, reconhecido e incentivado pela narração, já que o chama de “pormenor importante”:

Pormenor importante: enfrento a janela de guilhotina que dá para o único café da povoação, do outro lado da rua, e, mais para adiante, vejo o largo, a estrada de asfalto e um horizonte de pinhais dominado por uma coroa de nuvens: a lagoa. (OD, 1, 2)

A escolha vocabular do verbo *enfrentar* e do modelo da janela – *de guilhotina* – são um convite a ler a relação deste eu com a janela (que abre o caminho para a observação do outro, e de si a partir do outro) como um processo difícil, trabalhoso, ardiloso como na caça, pois são palavras ligadas ao campo semântico de guerra, batalha, combate. Não será, deveras, uma noite tranqüila a que irá ter esse narrador em visita, assolado pelos “cavalos da insônia” (OD, 179) trazidos pelo enfrentamento de um novo e de uma nova realidade.

Uma referência que lembra sonoridade vem interromper a visualização estática da instalação do eu no quarto de pensão e introduzir um chamamento à vida, à realidade exterior em meio a esse tom solene da apresentação: “Algures, no corredor, a dona da casa chama pela criadita.” (OD, 2).

Após enquadrar em pormenor a janela, novamente a objetiva experimenta a abertura, agora paulatina, da observação, de *campo médio* a *campo longo* e depois a *muito longo*, isto é, do *plano de conjunto* ao *plano de grande conjunto*, focalizando os elementos do campo de visão (que possui o narrador a partir de sua janela) que farão parte da narração, desde o café mais próximo (“do outro lado da rua”), passando pelo largo, pela estrada, pelos pinhais, e parando, bem à grande distância, na lagoa.

As inúmeras mudanças de enquadramento desta cena, alternando campos de visão mais abertos e planos figurativos, já parecem indicar, desde o início, que o foco será sempre múltiplo, procurando absorver inúmeros ângulos de visão da realidade, que incluem o narrador em si e a realidade a seu redor.

A escrita é o instrumento de mediação da realidade. Ela está a serviço do tempo, aquele que faz girar a atmosfera social e introduz modificações estruturais. Assim, o foco da objetiva estará também nela, na escrita que se expõe como num palco. As mudanças do ângulo de visão correspondem à abertura desejada por um texto que não quer se apresentar como o dono de uma só verdade. Maria Lúcia Lepecki, já comentara: “se o Narrador se mantivesse sempre à mesma distância do narrado, visualizando-o apenas do exterior ou do interior, poderia dar-se redução.”³⁰⁰ A opção pelo enquadramento aproximado ou distante do narrador, refletido também pela pessoa discursiva, amplia os limites de absorção da realidade, fugindo das obviedades, de comportamentos pré-determinados e de uma única visão tradicional.

Separado deste parágrafo com um espaçamento, ainda sob o foco da objetiva, aparece uma conclusão metanarrativa: “Temos, pois, o Autor instalado numa janela de pensão de caçadores. Sente vida por baixo e à volta dele, sim, pode senti-la, mas, por enquanto, fixa-se unicamente, e com intenção, no tal sopro de nuvens que é a lagoa.” (OD, 2). A fixação do Autor na lagoa, e do leitor que acompanha o foco da objetiva junto com ele, passa a ter espaço a partir das páginas seguintes, isto é, no romance, como se o narrador utilizasse uma estratégia metalingüística para convidar o leitor para a narrativa que se irá desenvolver.

Se o preâmbulo narrativo faz questão de focalizar a objetiva através da “instalação do autor numa janela”, tal uma representação pictórica lida cinematograficamente, é porque o autor parece querer marcar o seu caráter de representação. Especularmente, o que já se vê aqui é a imagem fulcral da narrativa: um

³⁰⁰ LEPECKI, 1977, p. 162.

narrador ao espelho, um narrador que narra o ato de narrar – abusando da metanarratividade –, um narrador que se pinta no quadro, como o pintor d’*As Meninas* de Velásquez. Afinal, um narrador “de espectros em rebelião” (OD, 44) não poderia deixar de se apresentar também ele como um espectro, representação de uma representação. A opção pela instalação *numa janela* – termo que assume metonimicamente o papel da palavra quarto – deriva da sua relação com a função de observador da realidade. Em latim, a palavra para vidros de uma janela é *specularia*, e tem a mesma raiz formadora de adjetivos que combinam bem com a narrativa de *O Delfim*, como *espectral* e *especular* e da palavra *espelho*. Essa etimologia lembra que essa é efetivamente uma narrativa que se apresenta ao espelho, inscrevendo a própria poética da escrita na escrita, e ao mesmo tempo representando o “fotograma da realidade social” da Gafeira que pode ser Portugal. É ainda uma narrativa que, como temos visto, é estruturada a partir de inúmeros paralelismos de imagens e sentidos, duplicidades, visões especulares, como se estivesse a usar um recurso da cinematografia que é a lente chamada *prisma*, que altera e multiplica imagens no fotograma.

Com efeito, Ismail Xavier mostrou que, no caso da cinematografia, o movimento da câmera reforça a impressão de que há um outro mundo do lado oposto e que este existe de forma independente da câmera. Isso fez com que se estabelecesse uma antiga associação feita também em relação à pintura: “o retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que abre para um universo que existe em si e por si, embora separado do nosso mundo pela superfície da tela.”³⁰¹ Esta noção de janela, referente ao retângulo cinematográfico, será um pouco diferente, pois os recursos poderosos do cinema contribuem para subverter a separação que existe entre o mundo representado e o mundo do espectador. Xavier cita, nesse sentido, o comentário do húngaro Bela Balazs, dizendo que sua conclusão é “que a janela cinematográfica, abrindo também para um mundo, tende a subverter tal segregação (física), dados os recursos poderosos que o cinema apresenta para carregar o espectador para dentro da tela”³⁰².

Eu diria, sem grande medo de errar, que Cardoso Pires ousa criar uma narrativa que abraça certos recursos dessa linguagem poderosa do cinema para, também a partir de uma janela, apresentar um microcosmo que representa a realidade, mas que, muito mais do que isso, pretende colocar-se como uma parte do mundo real, e deve ser percebido como tal pelo leitor, que deve também ser “carregado para dentro da tela”, ou,

³⁰¹ XAVIER, 1984, p. 15.

³⁰² Idem, p. 16.

neste caso, daquele mundo representado pela escrita. *O Delfim* escolhe usar a técnica cinematográfica, em certos momentos, porque ela é capaz de absorver mais profundamente a realidade, já que conjuga ao tradicional “realismo” da imagem fotografada, neste caso por palavras, a idéia de movimento, típica do cinematográfico, e isto permite “o aumento do coeficiente de fidelidade e a multiplicação enorme do poder de ilusão estabelecidas graças a esta reprodução do movimento dos objetos”³⁰³.

O uso da palavra *instalação* refere-se ao caráter de colocação, arrumação, montagem ou distribuição em ordem de objetos necessários para uma certa obra, no caso aqui, o romance. Ao mesmo tempo a palavra pode significar inauguração, começo ou início, estabelecendo o princípio da narração. Mas o uso da palavra *instalação* remete também ao universo artístico contemporâneo ligando a descrição dessa cena de abertura de *O Delfim* a uma “obra cujos elementos, de caráter plástico ou conceitual, são organizados em um espaço montado como um ambiente”³⁰⁴. Ao situar o Autor de forma plástica, apropriado pelo olhar de uma objetiva, o texto parece criar uma sala de exposição para o público (leitor), com a figura do próprio autor instalado, como nessas salas de arte contemporânea. Assim, ainda por mais esse aspecto, desde o início do texto se vê a necessidade de marcar que o que está em exposição é também o exercício do narrador e a narração em si, e não apenas a história que se contará.

Desde o início a narrativa de *O Delfim* se apresenta, pois, como um convite ao olhar aguçado sobre a realidade. Esse convite é estruturalmente conseguido através do uso dessa linguagem cinematográfica e da apresentação quase teatral das cenas ao longo de todo o romance. Ensinando o leitor a observar melhor o real, o texto usa a *visão* como principal sentido para captar a realidade. Através do uso de verbos ou expressões que imitam o movimento da objetiva, o narrador marca motivadamente a importância de se aprender a ver: “desvio o olhar do café onde deixei o Velho e o Batedor” (OD, 14), ou, “Alongo o olhar pela linha do pinhal.” (OD, 94).

Já falamos anteriormente que a entrada em cena dos personagens principais é feita de forma teatral, e, assim, não apenas a do narrador-personagem, mas especialmente a do casal Palma Bravo. Movimento recuperado pela memória, o relato se desenvolve apresentando o desfile do casal como num palco, palco este que é o próprio romance:

³⁰³ Idem, p. 12.

³⁰⁴ LAROUSSE CULTURAL, 1998, v. 13, p. 3180.

Dois cães e um escudeiro, como uma tapeçaria medieval, e só depois se apresenta o amo em toda a sua figura: avançando na praça com a esposa pela mão; blazer negro, lenço de seda ao pescoço.

De entrada pareceu-me mais novo do que realmente era, talvez pelo andar um tanto enfasiado, talvez, não sei, pela maneira como acompanhava a mulher – de mão dada, dois jovens em passeio. (Quando, na noite seguinte o viesse a conhecer, compreenderia que, afinal, o que pairava nele era o ar indefinido, o rosto sem idade de muitos jogadores profissionais e amantes da vida nocturna. Mas continuemos.)

Após comentar a impressão que teve ao observar o casal pela primeira vez, o narrador continua a narração utilizando a marca metalingüística do imperativo, convidando o leitor a seguir com ele, e incluindo uma série de pormenores plásticos como marcas de uma linguagem cinematográfica. A câmara que focaliza a cena é conduzida, ao mesmo tempo, pela memória do narrador e pelo olhar convidado a *continuar* com ele.

Continuemos, como naquela manhã, a seguir marido e mulher atravessando o largo. Havia sol a jorros, brilho e ouro, e não a claridade sem vida deste final de outubro a que estamos a assistir e que desgraçadamente nasceu comprometido, irmão do inverno. Lembro-me bem de que na altura pensei na maravilha de luz do outono – a melhor de todas – e em duas moedas resplandcentes, enquanto observava o casal em marcha para o Jaguar. (OD, 9, 10)

Após um desvio do ângulo de visão para relembrar o encontro que tivera com o Velho das Lotarias, o narrador retoma a aparição do casal Palma Bravo na “manhã do ano passado”(OD, 14). Ele segue o casal com a câmara, escolhendo o *movimento em linha* da captação cinematográfica, isto é, aquele que segue o movimento do sujeito sempre à mesma distância, usando para isso a estratégia parecida com o deslize sobre carris, sendo que este narrador-personagem parece caminhar à pé, e por isso é obrigado a desviar-se das pessoas que habitam com ele a cena:

Sigo-o de perto, atravessando a multidão (com licença, Velho) por entre filhas-de-Maria, viúvas-de-vivos e rapazes de blusões comprados nos armazéns de Winnipeg, Canadá. Só que me demorei demasiado com coisas à margem, fantasmas, questões de café – e, com tudo isto, o nosso homem já está no volante do carro. (OD, 14)

A enumeração das pessoas das quais ele deverá se desviar é estratégia isomórfica que mostra graficamente os desvios feitos pela câmara, o seu esforço para acompanhar o foco principal, que é o casal. A expressão de desvio do olhar efetuado pelas digressões entra como um comentário metalingüístico, levando à visualização do romance em construção. O pronome possessivo *nosso* na expressão “nosso homem” contribui ainda mais para a aproximação do leitor-espectador da matéria narrada.

Vimos que as cenas recuperadas pela memória recebem marcas do tempo presente da enunciação. Outras vezes, é o tempo presente que aparece entremeado pelas

recordações. Por exemplo, na sequência dessa cena, o narrador, simulando uma conversa com a Dona da Pensão, tem subitamente sua atenção interrompida e desviada pela lembrança do ronco do motor do jaguar do Engenheiro, que vem da sua memória. O corte é feito nitidamente. É interessante o uso de estratégias que lembram cinematograficamente o tempo real, com a sonoplastia e a mudança de foco da câmera que desvia o olhar – ou a atenção – do narrador e o lança novamente à imaginação da casa e, ao final, pelo uso do recurso cinematográfico de afastamento e ampliação da perspectiva, de um *plano figura* – o jaguar - a um *campo panorâmico* ou *plano de grande conjunto*:

A própria Dona da Pensão, tão pausada, tão arranjadeira, afirma que havia nele um coração largo e um cata-vento de caprichos; que ora seguia as lições do pai e do avô, pessoas de amigo conviver, ora as do citado tio Gaspar, o fidalgo do olhar que cegava. Tinha fases, dizia ela.

E eu:

“Fases?”

Corto as considerações da minha hospedeira porque me vem à lembrança um estrondo poderoso, rasgando a apumada linha do meio-dia. Que é isto?, perguntará, se perguntar, alguém desprevenido. O largo ficou a tremer, o Jaguar transformou-se num ronco que já passou a aldeia, que já se perdeu na estrada e uiva pela serra acima, a devorar curvas sobre curvas até mergulhar no pinhal e deter-se a meia encosta sobre a lagoa. É ali a casa. (OD, 14,5)

Imagem paralela a esta é a que encerra o capítulo IV, quando o narrador usa novamente a técnica de afastamento de seu olhar, que segue a furgoneta até a casa de Tomás Manuel: “Seguindo a furgoneta pelas curvas da serra, perco-me lá longe, nas noitadas que passamos em tempos, eu e Tomás Manuel Undécimo, quando bebíamos na sala sobre a lagoa (...)” (OD, 27). O narrador deixa-se levar pelos caminhos da memória, sendo transportado para a primeira cena de conversa entre o Engenheiro relatada no romance, que tem espaço no capítulo seguinte. Aqui, a passagem de uma ação a outra não é feita por corte nítido, mas é operada pela sobreposição de imagens semelhantes a partir da inscrição “Ad usum delphini” que o narrador imagina primeiro “por cima das águas tutelares” (OD, 27) da lagoa, e, na segunda cena, a que abre o capítulo seguinte, “a encimar o portal da casa” (OD, 28). A estratégia lembra o procedimento cinematográfico denominado *fusão*, empregada normalmente para indicar passagens de tempo ou de espaço. Segundo Umberto Barbaro, a fusão “com a vaga sugestão de pensamentos da pausa de silêncio na narrativa, une idealmente dois enquadramentos, dispõe-nos a captar a sua relação íntima”³⁰⁵, e, citando Bela Balazs, diz que este é um

³⁰⁵ BARBARO, 1965, p. 139.

“procedimento da câmara comparável à voz do narrador que, perdendo-se em seus próprios pensamentos, vai sumindo lentamente até distinguir-se de todo”³⁰⁶.

A tentativa do último casal Palma Bravo de se manter como digno da honra dos antepassados soberanos do Delfinado da Gafeira vem expresso em outra cena apresentada com linguagem marcadamente teatral. As indicações parentéticas serão usadas para inclusão literal de rubricas de movimento e interpretação. A apresentação da cena como expressão teatral renova, mais uma vez, o convite à observação, à visualização do acontecimento com proximidade:

‘Esses ditos, senhor escritor, já vinham do pai dele, que era pessoa geniosa mas muito dada, e do avô Dom Tomás, que com poucas falas fazia tremer os doutores. O Engenheiro respeitava-os muito. Muitíssimo. Mas (*e aqui baixar o tom de voz*), todos os caprichos que ele tinha no que tocava à Casa da Lagoa era para um dia figurar nos livros ao lado dos antepassados. Acredite, senhor. Cá por mim, os tais ditos não tinham outro motivo. Cuido que se sentia mais perto dos avós quando os empregava, faço-me compreender? (*Pausa, durante a qual afaga tristemente o vestido nos joelhos.*) (...) (OD, 18)

O leitor não se deve admirar quanto ao conluio que se faz aqui entre texto ligado ao teatral e texto que ganha estratégias paralelas ao discurso cinematográfico. De fato, Ismail Xavier mencionou³⁰⁷ que o cinema foi encarado por alguns como o coroamento de um projeto de representação existente no teatro, e, nesse sentido, vêem-no na “tradição do espetáculo dramático mais popular”, com a diferença da multiplicação dos recursos de representação, e por outros, como a inauguração de um universo de expressão sem precedentes. Não tomando partido nessa discussão, apenas percebemos que o texto de *O Delfim*, por vezes usa estratégias muito próximas do dramático e por outras do cinematográfico, e muitas vezes elas aparecem conjugadas. O importante parece ser que estas estratégias convidam o leitor a uma participação maior na realidade apresentada, ao mesmo tempo em que fazem questão de marcar o caráter de representação do discurso, evitando o simples processo catártico na leitura da realidade.

O clímax da *hybris* de Tomás Manuel contra Domingos não poderia ser apresentado de outra maneira e com tanta propriedade, senão como uma cena teatral intensamente dramática:

Vinha de ajustar contas com o emigrante, agora era a vez do criado. Filando-o pelo pescoço, atravessa com ele o jacto dos faróis, esbofeteia-o, cospe-lhe insultos em cima de insultos. As palavras aumentam-lhe a ira e, a espumar de raiva, desfecha-lhe um soco nos queixos.
(...)

³⁰⁶ Idem, *ibidem*.

³⁰⁷ Cf. XAVIER. In NOVAES, 1993, p. 371. Ensaio na coletânea *O Olhar*, de Aduato Novaes.

“Defende-te, capado dum coirão. Defende-te ou acabo contigo aí mesmo.”

Joelho em terra, cara em sangue a oscilar à luz dos faróis, o outro tenta endireitar-se. Velha e moço tremem de pavor, a criada nova foge a chorar. Agarrando o cajado, firmando-se nele com desespero, Domingos começa a levantar-se. Mas os dedos escorregam-lhe, as pernas negam-se; as pernas estão ocas, moles, e o homem, num último esticão, desmorona-se por inteiro em cima das pedras. (OD, 145)

A ampliação dramática é conseguida não só pela linguagem e pelos gestos acentuadamente agressivos, mas também pela sobreposição e acúmulo de imagens da caracterização da vítima e das outras pessoas que assistem à cena. O efeito dessa sobreposição³⁰⁸ decorre, especialmente, da opção pelo uso do assíndeto como marca textual para somar as imagens sem elementos de ligação, como preposições e conjunções, e da rarefação dos adjuntos adnominais. Essa ausência contribui para a ampliação da emoção conseguida com a cena. Por exemplo, lê-se: “Joelho em terra, cara em sangue a oscilar à luz dos faróis, o outro tenta endireitar-se.” Da mesma forma, em relação aos que assistem: “Velha e moço tremem de pavor, a criada nova foge a chorar.” A opção pela ausência de adjuntos adverbiais ou outros elementos de coesão amplia o alcance trágico da cena por unir *flashes* de reações ou acontecimentos de forma mais dinâmica, mais imediata, como requer uma cena de espancamento.

Repare-se, ainda, que o Engenheiro está “espumando de raiva”, imagem semelhante à de Domingos, na ceia de Natal: “A boca do mestiço é um traço de espuma” (OD, 89). Este é um dos inúmeros paralelos de imagem que a narrativa apresenta. Em contraste está, porém, a atitude de Maria, que, na consoada, “solta um berro” ou se lava em lágrimas, na suposição do narrador.

Os planos de imagens contrastantes, entre a atitude de Maria e a de Tomás, são ampliados pela referência à distância espacial – alto e baixo – conseguida pelos adjuntos adverbiais de lugar: “do alto da escadaria”, “lá em baixo”:

Do alto da escadaria, Maria das Mercês tem estado a presenciar tudo sem uma palavra. Ela, estranhamente calma e silenciosa, o marido lá em baixo, com o corpo do criado aos pés. Vê-o pálido, devastado pela luz dos faróis e de braços escorridos, e sabe que ele está à espera dum movimento, do menor sinal de Domingos que lhe faça descarregar a fúria. Passa um minuto, passam dois, e o mestiço não se mexe.

Então, num rompante, Tomás Manuel dá meia volta, deita as mãos à cara brutalmente, e desaparece. Foge, quase foge, escada acima, doido para se livrar daquele farrapo nojento. (OD, 146)

³⁰⁸ O termo na linguagem cinematográfica é *justaposição de imagens*, segundo BARBARO, 1965, p. 142.

Nesse momento, são importantes as indicações circunstanciais para ampliar o alcance das indicações de movimento do personagem, como, por exemplo, o advérbio *brutalmente*, ou, no período anterior, a informação temporal com o uso de repetição, que cria um eco, multiplicando a sugestão do nervosismo do personagem: “Passa um minuto, passam dois”. A escolha vocabular do verbo *fugir* e a sua correção, isto é, sua amenização (“*Foge, quase foge, escada acima*”, grifo nosso) aponta possivelmente para uma consciência por parte do narrador de estar a assumir um tom excessivamente condenatório da ação do personagem. Ainda nesse mesmo período, a utilização do demonstrativo (*daquele*), sobrecarrega de desdém a referência ao mestiço como tendo-se tornado um “farrapo nojento”.

Antes de iniciar a cena do espancamento de Domingos, na *montagem* que faz das cenas que lhe são trazidas pela memória, o narrador abre um longo espaço textual para a focalização de Maria das Mercês, incluindo a cena do seu prazer solitário. A sua contemplação de si ao espelho é possível através do exercício deste narrador, que a olha de sua janela. Talvez por isso ela se encontre com uma “outra Maria das Mercês”, aquela que é criação ficcional do narrador-personagem:

Resolve abrir a janela, mas, com a mão ainda no fecho, detém-se. Encontra-se frente a frente com a outra Maria das Mercês em corpo inteiro. Contempla essa mulher que enche o espelho negro de alto a baixo, quase a interroga.
“Olá,” diz-lhe em voz alta. “Olá,” digo-lhe eu daqui. (OD, 141)

O narrador, mais uma vez, marca no texto a imbricação do seu tempo – o presente – com o passado imaginado ou recordado por ele: “A sala cheira a fumo, toda a casa cheira a fumo, e por certo ela também (e os meus lençóis), e a razão está no nevoeiro que vem lá de fora, invadindo os montes, tapando a chaminé da lareira...” (OD, 141) A consciência de que a sua escrita é a que reconstrói o espaço de Maria das Mercês a partir do tempo presente vem expressa nessa contaminação da cena pelo fumo, nessa contemplação de outra Maria e nesse diálogo com o narrador que se coloca ao espelho. Ele responde à personagem porque sabe que é o responsável por essa outra Maria que ela contempla ao espelho da janela.

Também antes do espancamento de Domingos, o narrador insiste na posição de Maria e Domingos, ela no alto e o criado no baixo, no pátio, como também estará durante a cena dramática da explosão de Tomás Manuel contra o criado. Aliás, por três vezes no decorrer do capítulo, a narração fez questão de marcar a posição de Maria “no alto da varanda” (OD, 144).

Acende outro cigarro e, vestindo o casacão, chega à varanda. Ela em cima, o criado no pátio, ambos ouviram o pássaro de má morte e ambos esperam agora pelo mesmo homem. Escutam o vale, os ruídos que o vento transborda. Mas o Lorde e a Maruja, tão sagazes e tão pressentidos nos sinais que lhes anunciam o dono, não se mexem. (OD, 143)

O convite à observação mais aproximada da expressão cênica vem ao leitor através do emprego da técnica de aproximação do olhar realizado pelo narrador. A narração emprega o chamado *zoom* na imagem e se inicia com a conjunção *entretanto* no sentido temporal, marcando a circunstância de que, naquele ínterim, ou naquele momento, ele estaria a visualizar a cena que vem de sua memória, insistindo no fato de que ela só existe em linguagem:

Entretanto eu vou me aproximando de caderno na mão. Furo por entre anexins pitorescos, tropeço em memórias e curiosidades da minha passagem pela Gafeira e não distingo bem a mulher que fuma e espera. Tenho de a desenterrar dos rabiscos que escrevi há um ano, destas ruínas de prosa, e não sei mesmo se das outras, das cisternas que jazem setenta palmos abaixo da cama onde me deito e onde, também eu, vou consumindo o meu cigarro da insônia. (OD, 143, 4)

Aliás, na abertura desse capítulo, o narrador emprega construção cinematográfica semelhante, embora de forma contrária, abrindo o campo de visão, a partir de um pormenor – o caderno – para a focalização do homem (criado) que escreve no caderno. A visualização retoma a cena de abertura do romance, a da instalação do Autor no quarto de pensão, pela referência direta à semelhança entre o criado vergado sobre o papel e a posição do narrador-escritor, que procura sempre criar a ilusão de uma a escrita que se realiza no decorrer da sua noite de insônia:

No caderno vêm outras coisas, um comentário, uma citação, provérbios locais, desenhos (imagine-se), lembranças que ocorrem com a famigerada indicação de “idéia a desenvolver”. Mas para lá do caderno e dos signos abreviados que ele contém, eu vejo o resto – um homem que escreve. Distingo-o perfeitamente, vergado, como eu, sobre uma folha de papel, mas mais lento (se é possível) ou lento por razões diferentes, e também de aparó em riste. (OD, 139)

A narração aponta para a importância do olhar aguçado, neste caso, o do narrador que diz: “eu vejo o resto”. Ver “o homem que escreve” é também o convite realizado ao longo de toda a narrativa, que desde o início se apresenta no palco. A realidade sempre mediada pela linguagem, pela memória, pelo discurso, é o foco de um romance que ensina a ver por diferentes estratégias, como se tem percebido.

A cena do encontro do narrador com a lagartixa é outra em que é explorado o recurso do *zoom* narrativo, enquadrando primeiramente um campo longo panorâmico –

o largo –, passando pela muralha, ruína de séculos de história, até focalizar uma mínima parte: a lagartixa em plano de detalhe.

É, contudo, na descrição da Dona da Pensão, realizada no capítulo III, que a técnica cinematográfica de aproximação progressiva do olhar tem o seu exemplo melhor realizado. O *zoom* visual vem conjugado ao uso do tempo verbal presentificado e de advérbios de lugar que fazem colar o leitor à visão que ele mesmo tem de sua janela:

Aí vai a dona da pensão: um mastodonte. Acaba de sair por debaixo da minha janela, carregada de gorduras e de lutos, e calculo que de boca aberta para afogar o trêmulo coração. Atravessa a rua perseguindo a criada-criança, como é hábito. Entra no café: mal cabe na porta. Tem cabecinha de pássaro, dorso de montanha. E seios, seios e mais seios, espalhados pelo ventre, pelo cachaço, pelas nádegas. Inclusivamente, os braços são seios atravessados por dois ossos tenríssimos. “Jesus, o que são as coisas”, queixa-se ela a todo o momento.

Com um corpo assim não podia deixar de ser uma criatura sofredora, maternal. Vemo-la sentada, formiga-mestre numa hospedaria de caçadores: toda ela transborda generosidade. Chegamo-nos mais: verificamos que está erigida sobre uma fina camada de cheiro à flor do soalho, o modestíssimo cheiro a sabão amarelo, e começamos a perceber uma música gentil lá no alto – a sua voz. Escutemo-la sem pressa, é o som numa alma sensível e resignada. E não faltarão pequenas delicadezas, pequenas gotas de orvalho, a brindar quem se abeirou dela.” (*O Delfim*, pp. 16,7)

A técnica do *zoom* é conseguida através, não só de frases imperativas que convidam o leitor a chegar paulatinamente mais próximo da personagem, mas também através de uma descrição que vai do grotesco ao sublime: do *mastodonte* carregado de *gorduras e lutos* à *generosidade e delicadeza* de uma criatura *maternal*. Os significantes semiologicamente ligados à maternidade (a multiplicidade de seios enfatizada pela repetição da referência) e à generosidade da personagem são disseminados no primeiro parágrafo e exacerbados numa multiplicidade de *seios* que a atravessam. Ela irá, aliás, servir o narrador com carinho de mãe, quando da sua estada na Gafeira: “Raros caçadores terão tido tantas atenções da parte de uma formiga-mestra estalajadeira.” (OD, 122).

Após a observação do movimento da personagem (“Aí vai a dona da pensão”), ajusta-se o foco da objetiva para sua apropriação estática: “Vemo-la sentada, formiga-mestra numa hospedaria de caçadores”. A seguir, a imposição do olhar ao pormenor vem através dos convites ao leitor: “Chegamo-nos mais” ou “Escutemo-la sem pressa”.

A ligação da personagem com as idéias de maternidade e generosidade é sugerida também através das sinestésias, que perpassam os campos da visão e olfato (“fina camada de cheiro”, “cheiro à sabão amarelo”), e da audição com a visão e com o

tato (“música gentil lá no alto”, “som duma alma sensível”, “pequenas delicadezas, pequenas gotas de orvalho”). A linguagem experimenta assim interessantes *desvios* associativos, como na imagem *fina camada de cheiro à flor*. Trata-se, pois, de um investimento revolucionário na linguagem em um texto literário cuja matéria vertente é também revolucionária.

A descrição da Dona da Pensão apresenta-a como uma criatura maternal e, nesse sentido, a personagem funciona como um duplo invertido da senhora dama da lagoa, com seu destino de mulher maninha, mulher do ventre inabitável. A estalajadeira funcionaria também como um espelho de Maria das Mercês no que se referia a sua solidão, cumplicidade que influencia no julgamento que a formiga-arranjadeira faz do mistério que envolve a morte da outra. Desta feita, em relação à maternidade, mesmo que falhada por não se concretizar – ambas funcionam como espelhos agora complementares, já que seus corpos anunciam ao menos uma possibilidade geradora:

Passou pelo colégio com o à-vontade com que aparece em certa fotografia guardada na casa da lagoa: ao lado da Madre Maternalíssima, raquete de tênis debaixo do braço, pato Donald estampado na blusa; tem lacinhos no cabelo e faz uma careta para disfarçar o riso. Somente – e isso é que desconcerta – há qualquer coisa inesperada nela. Os seios? Não só os seios. As coxas, que são largas e acabadas. Adeus infância. Dou-lhe onze anos, no máximo. Olhando-a naquela idade, e conhecendo-a depois, senhora da lagoa, deduz-se que o corpo que viria a ser inabitado se encaminhava desde muito cedo para as formas seguras e instaladas das madonas do lar. Deduz-se igualmente que o mesmo corpo, numa volta que não podemos de maneira nenhuma adivinhar, ganhara equilíbrio, elasticidade, bom gosto, tornando-se na silhueta exigente que se passeava na varanda do estúdio, em calças e lenço ao vento. (OD, 68,9)

A cena é posta em paralelo com a apresentação da estalajadeira, em virtude da referência aos seios e do uso de outros significantes que permitem discutir a possível capacidade geradora de Maria, ao contrário talvez da de seu marido, cuja esterilidade é posta em causa já no início do capítulo (nas perguntas retóricas sobre os homens maninhos). Afinal, ela, já aos onze anos, tinha seios, coxas “largas e acabadas”, para depois vir a ter corpo de “madona do lar”.

O paralelo visual de Maria das Mercês com a jovem amazona da pensão dos caçadores também é estabelecido no texto. No capítulo XIX, o narrador coloca-se na mesa de jantar, e observa a “jovem das calças de Amazonas” que “joga bridge com três caçadores”. A jovem de “pull-over ligeiro” vai sendo apresentada entre os intervalos

dos suspiros do narrador – a repetir uma canção inventada por ele mesmo – e os *flashes* de leitura dos jornais da tarde:

Esquece-se o que não há, uns acordes, uns versos de imaginação, e esquece-se o que é real e insondável, como o sorriso de um astronauta a duas colunas de jornal ou o espetáculo de uma jovem resplandecente. Belos ombros para contemplar com gentileza. Com muita e muita independência. E pernas admiráveis, também, tanto quanto é possível avaliá-las através dumas calças de montar. Devem ser brandas de toque, sem grandes massas de músculos e, por isso, ideais para longas expedições. Deus permita que o sejam, *my October sigh*. Poucas coisas haverá mais belas no mundo do que uma mulher entre juncais a apontar a uma ave em liberdade. (OD, 103)

Na sequência, o narrador muda o foco da objetiva e justapõe ao “estilo de corpo” da jovem amazona o estilo de Maria, criando a noção de semelhança. Pergunta-se: “Usariam os mesmos calções, ela e a moça que joga?” (OD, 103) Mesmo assim, se ainda não tinha ficado clara ao leitor a associação do corpo esbelto e das pernas de jovem montadora em ambas as figuras, ela vem explicitada em novo *flash*:

“*Inauguração duma Cantina Escolar*”: O mais desconcertante é que ela não montava, continuo eu à tona do jornal; e com este *ela* não é à moça à minha frente que me estou a referir, mas a Maria das Mercês. Tendo igualmente as enaltecidas pernas de amazonas e sabendo de cavalos desde pequena, não montava. (OD, 104)

Note-se que a narração parece fazer-se segundo uma objetiva especial – o *prisma* – que multiplica as imagens no fotograma. Assim, surgem no texto inúmeros paralelos, imagens distorcidas, multiplicando-se o real. Se a *montagem* já é em si, no cinema, e também paralelamente no romance, o fator que possibilita a multiplicidade dos pontos de vista, já que esta é “discurso, manipulação”³⁰⁹, usar uma lente que amplia a multiplicação das imagens corrobora para uma ampliação da apropriação do real. De fato, é isso que parece experimentar o narrador de *O Delfim*, ao “provocar confrontação”³¹⁰ para “engendrar a verdade”³¹¹.

Vê-se primeiramente que as manchetes lidas no jornal servem de subtítulos aos parágrafos, a demonstrar o exercício da reflexão mental do narrador. Ele experimenta a leitura do jornal apenas na superfície, o que vem sugerido pela expressão “continuo eu à tona do jornal”, pois na realidade pensa em outra coisa, encantado pela visão da jovem que o leva a lembrar-se de Maria. As notícias que vêm de fora, nos jornais chegados de Lisboa, não interessam tanto quanto a realidade local a ser lida e aprendida. Concentrado, atento ao seu papel de escritor-furão incorrigível, leitor de olho vivo

³⁰⁹ XAVIER, In NOVAES, 1993, p. 376.

³¹⁰ PIRES, 1977, p. 146,

³¹¹ Idem, *ibidem*.

dedicado à realidade, o narrador tem nessa postura um duplo com a jovem jogadora de bridge, sempre atenta a seu jogo, como sugeriu a crítica Maria Lúcia Lepecki: “a jovem jogadora de *bridge* do bar dos caçadores, imagem da atenção e da concentração – [é a] ‘corporificação’ da atitude mental dos – pelo menos – três investigadores do acontecido na Gafeira: Escritor, Padre Novo e Leitor.”³¹²

Nessa leitura concentrada da realidade, interessa-lhe Maria das Mercês, e é por isso que, ao invés do assunto expresso nos jornais, sua mente desvia para a reflexão sobre ela. Maria é um corpo em intervalo. Aluna de picadeiro em criança, “eis que de súbito se interrompe lívida” (OD, 104). O narrador recorre a imagens que demonstram o corpo de quem se acostumara a montar (“as ancas e os rins bem plantados de quem faz corpo com cavalo” – Idem), mas que foi obrigada a desistir: “apeia-se da montada; praticamente, deixou-se escorregar dela abaixo” (Idem). Ao mesmo tempo, reforça o caráter corporal da dama como o de uma mulher fértil (“custa a acreditar que se tornou mulher tão cedo” – Idem), cheia de desejo (“olha-se com curiosidade”, “transtornada pelos mistérios do próprio corpo” – Idem), obrigada a sublimá-los em nome do casamento (“Quantas novenas não teria prometido e, uma vez casada, com que ansiedade não teria tornado a saltar para uma sela?” – OD, 105), o que vem inclusive refletido na própria manchete de jornal que intitula esse parágrafo, quando se faz referência aos “*Monges do Vietname... A Purificação pelo Fogo*”, a lembrar o sacrifício, a obliteração do desejo, a dedicação a uma causa gerando o afastamento do exercício dos interesses pessoais. A justaposição de perguntas ao longo do parágrafo, culminando na última citada, reflete a ansiedade (imaginada pelo narrador) da mulher pela diferença entre o que ela deseja e o que ela pode fazer.

A cena que o narrador imagina na sequência dessas reflexões é a da transgressão de Maria, que se teria aproveitado da ausência do marido para montar novamente. A cena é de uma linguagem altamente erótica, demonstrando o prazer da dama ao montar o cavalo. O erotismo verbal é evidente, uma vez que, como nos ensinou George Bataille, o tempo da transgressão é o tempo da manifestação da violência do desejo. Situemos o texto:

Às escondidas, aproveitando a ausência do marido, ela a erguer-se no estribo e o conselho antigo a espicaçá-la: “Casamento... A natureza acalma-se com o casamento...” Dá então os primeiros passos, os primeiros esticões no bridão. Agora a trote; mais rédea a seguir, mais esporas. A corrida, a corrida solta, a dúvida, mais esporas, e venha vento, e venha galope, sempre mais galope.

³¹² LEPECKI, 1977, p. 107.

Perdida na alegria reencontrada, voa atrás de duas narinas em carne viva que se levantam a abrir caminho, atrás de ritmo, fúria acesa, de crinas desfraldantes, inteiriça-se, e o cavalo cresce diante e por baixo dela, envolvendo-a em calor, sangue quente, músculos. Até que consegue dominá-lo e deixa-se cair para a frente, vencida. Está abraçada a um pescoço erecto e apontado às nuvens a latejar, donde escorre um salitre espesso e morno que a inunda. O suor do animal aviva os aromas da terra. Maria das Mercês, incapaz de se apear, sente os lábios frios, as coxas a arder... (OD, 105)

A variação da cadência da “filmagem” nessa cena cria a sensação de tempo cinematográfico. O uso da câmera rápida (“velocidade vertiginosa”³¹³) é seguido do uso da câmera lenta, através de significantes que conotam movimentos rápidos (“trote”, “esporas”, “corrida”, “vento”, “galope”, “abrir caminho”, “ritmo”, “fúria acesa”, “crinas desfraldadas” etc.) e depois lentos (“consegue dominá-lo”, “deixa-se cair”, “vencida”, “incapaz de se apear”) e que acompanham o desenrolar do prazer erótico vivenciado pela dama da lagoa. A apropriação, como numa espécie de câmera rápida, também é conseguida pela multiplicação de ações, arroladas uma após a outra, em ritmo rápido e crescente, e pela repetição de significantes com pequenas variações (por exemplo, na expressão “e venha vento, e venha galope, sempre mais galope”, ou em, “a corrida, a corrida solta”). É interessante comentar também que na cena aparece a repetição de uma frase trazida à dama pela memória, e que, num filme, comporia a sua trilha sonora.

O capítulo em que essa cena é apresentada ao leitor é o mesmo em que fica evidente o exercício do *Jogo do Olho Vivo*, na conversa com o Padre Novo, narrada logo a seguir à cena da transgressão de Maria com o cavalo. A justaposição de cenas aparentemente díspares significa, no entanto, muito na *montagem* dessa narração. O *Jogo-do-Olho-Vivo*, prática que convida a uma série de associações mentais, levando necessariamente a uma idéia de subversão, explicitado logo a seguir, amplia a sugestão subversiva da prática experimentada por Maria, na imaginação criada pelo narrador. Ao mesmo tempo, convida o leitor a continuar praticando associações mentais, como as que o próprio narrador experimenta ao final do capítulo, citando o prior Tarroso que “caiu no campo da honra, vítima da sua profissão, por causa de um cachecol de dois metros e meio” (OD, 108): “As beatas têm os seus sadismos. Ai, ai, *my October sigh*...” Na associação com um olhar sádico, o narrador deixa transparecer, através da lembrança da canção repetida ao visualizar a jovem amazona, também um olhar desejante em relação à figura da jovem.

³¹³ BARBARO, 1965, p. 153.

“O específico cinematográfico é a *montagem*, isto é, a possibilidade de idealizar os espaços e os tempos da visão”³¹⁴. A sucessão das imagens “define sempre a atitude de um observador diante de um mundo”³¹⁵. Nessa narrativa que propositalmente se estrutura através de corte e montagem, esta é definidora de uma atitude do narrador e de um convite a uma leitura aguçada do texto. A cena visualizada a seguir é a referência ao acidente que entrevara o antigo padre, causado, segundo o narrador, pelo sadismo das beatas, e seu “cachecol estupidamente comprido” que se enganchara na roda de trás da “sua motorizada” empinando-a e lançando o padre contra um pinheiro. O narrador compara o padre aos “cavaleiros de outras eras que tombavam às mãos do inimigo” (OD, 108), levando o leitor à associação da motocicleta com o cavalo da cena transgressora e - já podemos, por associação, dizer - sádica, da senhora da lagoa. “A máquina empina-se, o cavaleiro-prior esperneia e vai pelos ares” (OD, 108) como também “o cavalo cresce diante e por debaixo dela, envolvendo-a em calor, sangue quente, músculos. Até que consegue dominá-lo e deixa-se cair para frente, vencida.” (OD, 105). O paralelismo retorcido das imagens poderia corroborar assim duas versões para o crime: a morte sádica de Domingos pela dama, e, ao mesmo tempo, a de Maria, vencida pelo cavalo.

Considerando-se que o Padre Novo menciona na cena a subversão de Domingos – um pobre diabo que causara tanto estrago – e lembra que este ou acabava nas mãos de Maria, ou nas de Tomás, a sobreposição de assuntos (Maria com cavalo, morte de Domingos) é um convite ao leitor para associar a cavalgada erótica de Maria das Mercês a um ato sexual adúltero com o criado. A associação, lembre-se, é sugerida pelas inúmeras estórias interpoladas ao longo da narrativa que dão conta de um feminino devorador do masculino, ou um feminino transgressor, como a da filha desobediente, a da Dama das Unhas de Prata, a da louva-a-deus, entre tantas outras já mencionadas.

Na receita do Engenheiro para a criação de um criado – “vinho por medida, rédea curta e porrada na garupa” (OD, 33), vemos que, por vezes, o criado é comparado na narrativa a um cavalo que se adestra. Além disso, Domingos tinha bons dentes, certos e muito brancos: “Os dentes e as pernas ajudavam-no muito; e também os joelhos, que tinham a força de um torno quando apertavam qualquer peça.” (OD, 136). Tomás gabava-se de conhecer as raparigas pelos dentes (OD, 49), e, por associação, deve ter sabido escolher bem o criado. Há ainda um dito popular que diz que “ao cavalo dado não se olham os dentes”, o que sugere que os dentes determinam a saúde do cavalo.

³¹⁴ BARBARO, 1965, p. 98.

³¹⁵ XAVIER, 1993, p. 376.

Ainda há outro que ensina: “é pelos dentes que se escolhe o cavalo”. Tais ditos populares podem vir à mente do leitor ao visualizar a forma como é composta a figuração de Domingos nessas cenas. Assim, essas outras associações ajudam a sustentar a leitura da cavalcada de Maria como um devaneio erótico e adúltero.

No capítulo XII, dedicado a Maria das Mercês, numa belíssima prosa poética que ensaia em linguagem um epitáfio ao túmulo da dama, o narrador homenageia-a com “uma romãzeira em flor que há no quintal da Pensão” (OD, 66), romãzeira brava, “assaltada por legiões de formigas” (OD, 67), mas “a única exclamação da Natureza” (Idem) naquela “época do ano” e naquela “desolada terra” (Idem). O erotismo latente na personagem vem simbolizado através da árvore escolhida para sua figuração. Árvore do fruto de Afrodite, a romãzeira em flor faz lembrar que a dama estava pronta para o amor, corroborando assim, nessa versão, para uma leitura do seu adultério. A árvore em flor, pronta a gerar os frutos vermelhos que se abrem em gomos, sugere também sua fertilidade, ao contrário do que o discurso paternalista do Engenheiro e de outras *legiões de formigas que a assaltavam*, quisera defender.

Assim, como se tem visto, a objetiva do narrador trabalha criando sobreposições de imagens que convidam o leitor a barthesianamente *ler levantando a cabeça*, a lembrar-se de imagens já experimentadas e constituir associações exigidas pela composição do texto.

A técnica de focalização externa com *justaposição de flashes* associados pelo uso do assíndeto, outrora referida, é experimentada também ao final do capítulo XX:

As luzes do café derramaram-se na cinza clara que repassou a noite, a balbúrdia dos ciclistas aumenta. Gente que chega, um rádio que berra, mulher que chama pelo filho, e eu cortando esta confusão, rumo à hospedaria. No momento em que vou abrir a porta, trava junto de mim o Morris-850 do Padre Novo.
“Venho agora da Vila. Acabo de encontrar o Engenheiro no posto de gasolina.”
Disse isto sem despegar as mãos do volante. Como se andasse a passar palavra de pessoa em pessoa e tivesse pressa. (OD, 113)

A sensação da leitura é semelhante, de certa forma, à das manchetes de um jornal, mais enfáticas, incisivas, pela pouca utilização de determinantes dos núcleos gramaticais. A repetição em três momentos da construção com o uso do pronome relativo retomando o antecedente – “Gente que chega, um rádio que berra, mulher que chama pelo filho” – amplia a sugestão enfática e a idéia de justaposição de imagens. A imprecisão dos elementos - gente, rádio, mulher, filho – é resultado de um texto que insinua a “balbúrdia” da rua, a confusão, momento em que a precisão de elementos fica prejudicada. O tempo é apocalíptico, no sentido de que experimenta a destruição de um

mundo e a inauguração de outro, daí, talvez, o acúmulo de imagens e sua evidente imprecisão. Na linguagem cinematográfica, quanto mais numerosos são os cortes (mudanças de enquadramento) mais rápida se torna a ação. É o que se percebe nessa cena, que ganha um ritmo rápido através dos inúmeros cortes e justaposições de imagens.

O elemento sonoplástico não poderia faltar nessa descrição cinematográfica: não só representado pela menção ao aumento da “balbúrdia dos ciclistas” (OD, 113), com suas campainhas que retinem (OD, 112), mas também pelo ronco do motor do carro do Padre Novo – que vem com pressa anunciar ao narrador o encontro com o Engenheiro – som que é sugerido pela aliteração da consoante *p* no período final: “Disse isto sem despegar as mãos do volante. Como se andasse a passar palavra de pessoa em pessoa e tivesse pressa.” (OD, 113). Essa reiteração de um fonema oclusivo torna a própria frase “barulhenta” como o eram o barulho do motor ou a confusão geral de sons que chegam aos ouvidos do narrador, ou ainda os fogos, os tiros, os alaridos das pessoas que festejam. A estrutura faz lembrar também o jogo infantil de “passar o anel”, no caso aqui, a palavra, indicando a mudança das mãos, um outro tempo a iniciar-se. Não seria interessante assinalar que o uso dessa figura de linguagem, mais comum no texto poético, decorreria de uma atmosfera poética experimentada nesse capítulo, desde seu início, quando o narrador ensaia a escrita de poemas concretistas?

A incidência da luz está presente ainda nessa cena, bem como em todo o capítulo. Sabe-se que, na cinematografia, a luz é o componente necessário para impressionar a película com a imagem. Aqui no romance, “as luzes do café” (OD, 113) citadas ao fim do capítulo, ou “os faróis das bicicletas” (OD, 112), disseminados por todo o segmento, são a iluminação necessária em tempo de festa, no tempo da impressão de um novo filme: um novo fotograma social. “Uma feira de luzes pinga lá de cima sobre a aldeia, minúsculos vaga-lumes a tremular. Penso: ‘As bicicletas. Os ciclistas descem a serra.’” (OD, 111) Os vaga-lumes, que são a imagem dos faróis dos ciclistas na comparação poética estabelecida pelo narrador, são o motivo precipitador do exercício poético, de um “poema aventureiro, um poema-galáxia todo escrito na memória”(OD, 111). Isso demonstra que a escrita desse narrador se estabelece como um novo canto épico, em desvio, em que as deusas da memória se inspiram nas bicicletas vaga-lumes do novo tempo a iniciar-se, para mandar registrar, sob a pena desse narrador, a nova configuração da Gafeira.

Mais uma vez, a imagem de circularidade permeia o texto, e não só porque os aros das rodas das bicicletas estão presentes. É conhecida do leitor a imagem da lagoa com a sua coroa de nuvens formada pelo vapor de água que brota dos caniços, a respiração da vegetação. Completando agora o ciclo da água, na configuração das leis da natureza, o vapor de água condensa-se e desce sobre a aldeia, não como chuva, mas como “uma fieira de luzes (que) pinga lá de cima sobre a aldeia, minúsculos vaga-lumes a tremular.” (OD, 111). Tal imagem circular, na imagística ligada à natureza, completa-se quando se pensa no “giro do tempo”, expressão tão cara numa nova obra de inspiração neo-realista, em que a mudança do tempo é refletida na nova licença de caça, a crença em que a nova ordem que se espera poderá existir.

Na cinematografia, filma-se a cena ou a sequência mais de uma vez, porque pode haver erro na impressão da película ou atores com mau desempenho. Também, por vezes, se mostra ao espectador a repetição proposital de uma mesma cena num mesmo trecho de montagem³¹⁶. No romance *O Delfim*, a mesma cena é filmada também mais de uma vez, porém com variações e distorções, como é o caso dos capítulos numerados como XXVI-a e XXVI-b. As imagens são reapresentadas de forma diferente, expostas como forma de confrontação, para, talvez, chegar mais próximo de uma possível verdade. Diz o Autor:

A contradição engendra a verdade, como diria qualquer Maigret de vistas curtas. O Narrador, meu escritor-furão, pensa o mesmo e para provocar confrontação não olha a meios: além de paralelismos e de percussões de toda ordem nas esferas de comportamento das personagens, distorce planos de ação, introduz ubiqüidades, recorre ao anacronismo, à metáfora, à demonstração pelo absurdo, isso e tudo o mais que lhe vem à cabeça.³¹⁷

Na linguagem cinematográfica, uma imagem é a reprodução de parte da realidade numa película, não é, portanto, toda a realidade. Ao mesmo tempo a ordem de montagem das imagens altera o sentido das cenas, pois com as mesmas imagens podemos dizer e fazer coisas diversas. A mensagem será, ainda, sempre limitada e incompleta, daí a importância da leitura do espectador sobre a cena. Numa narrativa que se quer aberta, como é o caso da de *O Delfim*, numa narrativa que revolucionariamente rejeita a apresentação de um único discurso dominante, pronto e totalitário, há a necessidade de reorganizar as cenas de diferentes formas produzindo inúmeras

³¹⁶ Barbaro cita, por exemplo, uma cena em que um inseto sobe numa folha e, repetidas vezes, cai. O fotograma seria repetido na montagem, e isso produz uma emoção rítmica acentuada. 1965, pp. 155,6.

³¹⁷ PIRES, 1999, ‘Visita à oficina’, pp. 146.

possibilidades de real, abrangendo as ruínas do que poderia ter sido, como atrás dissemos.

Se o texto cardosiano é estruturado a partir da técnica cinematográfica de corte e montagem, é justamente essa montagem, ou o chamado *tratamento* dado pelo narrador na disposição das cenas, assim como na sétima arte, que permite ao leitor estabelecer possíveis leituras para uma versão dos acontecimentos. No trabalho cinematográfico, a mesa de montagem – *editing table* – permite a projeção da película num pequeno monitor junto com a audição da parte sonora. O cineasta corta e cola pedaços do filme uns nos outros, criando uma leitura com um certo sentido. Aqui, a mesa de montagem é estabelecida logo de início, na instalação do Autor, e apresentada ao público: é a mesa de trabalho do próprio escritor no quarto de pensão. Mas a forma como se estrutura o texto, através de paralelismos, reescrita de cenas, inúmeras versões para o mesmo acontecimento, permite ver que a montagem desejada é a que deverá indicar sempre algo mais, uma outra forma suplementar de leitura, outro ângulo fornecido pela visão ao espelho. Como diz o próprio Cardoso Pires, “a partir daí só lhe resta aprender a pegar na lupa e meter por uma forma lúdica de contar onde as imagens são gradativamente pervertidas até deixarem à vista certos traços de real”³¹⁸.

“O passado é uma construção e uma reinterpretação constante e tem um futuro que é parte integrante e significativa da história.”³¹⁹, ensina o historiador Jacques Le Goff. Assim, assumindo o exercício comum na cinematografia, de apropriação da mesma cena inúmeras vezes, não apenas pelo desejo de engendrar a verdade, mas também por uma verossimilhança com o trabalho de recuperação histórica memorialística que se faz no texto, a narrativa é permeada de reconstruções e apresenta inúmeras imagens postas em paralelo.

Gostaria agora de explorar um dos mais ricos paralelismos de imagens ressaltados no texto. Refiro-me a duas descrições da forma como encontraram o corpo da dama da lagoa, apresentadas com semelhantes elementos metafóricos, que convidam o leitor a experimentar a sensação de o já ter lido antes. Na Urdiceira ficou um corpo de mulher a boiar, como um marco a anunciar a mudança dos tempos. A primeira imagem das circunstâncias da descoberta do corpo aparece no capítulo XVIII³²⁰. Depois, a

³¹⁸ Idem, p. 154.

³¹⁹ LE GOFF, 1997, p.163.

³²⁰ É interessante salientar, mais uma vez, que nessa narrativa falsamente policial, as circunstâncias mais próximas do crime, ou mistério, acontecido só se apresentam ao leitor muito posteriormente. É claro que a narrativa já se abre com o anúncio da morte de Maria das Mercês, mas a apresentação visual das

mesma imagem é retomada no capítulo XXXI, o penúltimo da narrativa. Cito ambas, em sequência, propositalmente, no intuito de permitir ao leitor a associação mais fácil das figurações:

O pinhal é uma paliçada entre mim e a lagoa, onde, num pântano, a Urdiceira, existe uma ferida por fechar. Arrancaram de lá o corpo de Maria das Mercês, esse espinho branco cravado no lodo, essa anêmona de cabelos soltos a tremularem na corrente. (OD, 99)

A dona da lagoa ficou agarrada pelos pés ao lodo do fundo, hirta, inclinada para frente como se fosse em marcha por baixo de água e tivesse sido detida de surpresa. Vêm-se-lhe os cabelos a ondular na corrente e, por cima, a pouca altura, sobrevoa-a um bando de pássaros, sempre o mesmo. Mergulhões, verifico com pasmo. Aqueles são os mergulhões de que falava o Engenheiro e o fulgor que o cadáver irradia vem do nylon da camisa de dormir. Atenção: solta faíscas, a electricidade do nylon. O melhor será assinalar esse ponto no mapa do Automóvel Clube para aviso dos caçadores que dormem. Tracemos-lhe uma cruz, Abade Doutor: *'Réquiem æternam dona eis, Domine...'*(OD, 179)

A expressão “espinho branco cravado no lodo”, da primeira descrição, é posta em paralelo com a informação da segunda: “dona da lagoa ficou agarrada pelos pés ao lodo”. A visualização luminosa da cena é referida em ambas, porém é mais detalhada na segunda descrição: *espinho branco* no primeiro, *fulgor irradiado* pelo cadáver vem do *nylon branco da camisa*, no segundo. Também a informação sobre os cabelos é retomada: “cabelos soltos a tremularem na corrente” / “cabelos a ondular na corrente”. A mesma cena é apresentada duas vezes, sendo a segunda muito mais cinematográfica que a primeira, em virtude da presentificação dos verbos do relato (“vêm-se-lhe”, “verifico”, “sobrevoa-a”, “são”, “solta faíscas”), do uso do modo imperativo, ou de expressões de chamamento, convidando o leitor à observação minuciosa (“atenção”, “tracemos-lhe”), e da plasticidade com que ela é descrita: “A dona da lagoa ficou agarrada pelos pés ao lodo do fundo, hirta, inclinada para frente como se fosse em marcha por baixo de água e tivesse sido detida de surpresa.”. A descrição do cadáver é feita em detalhes, formas e cores, alcançando assim grande plasticidade. Acrescenta-se o saldo pictórico e sinestésico, ampliando a sensação cinematográfica da cena: estaticidade (hirta, detida) e movimento (inclinada para frente, marcha, ondular, corrente, sobrevoar); visão (vêm-se-lhe, fulgor irradia, faíscas) e tato (faíscas que queimam).

circunstâncias a respeito de como se encontrou o corpo da personagem vêm, de forma mais completa, só ao final, ou é anunciada muito posteriormente, apenas no capítulo XVIII.

A apropriação mais detalhada e, ao mesmo tempo, mais aproximativa da segunda cena insinua a mudança dos tempos consolidada com a morte da dama da lagoa. Na primeira descrição, a narração indica que há ali “uma ferida por fechar”. Na segunda, a necessidade imperiosa de “assinalar aquele ponto no mapa”, “para aviso dos caçadores que dormem” é ratificada pela imposição de uma marca nova no discurso da anterior *Monografia da Gafeira*: “Tracemos-lhe uma cruz, Abade Doutor: ‘*Réquiem eternam dona eis, Domine...*’”.

Traçar uma cruz no mapa talvez seja a forma de fechar essa ferida e indiciar a mudança dos tempos. A cruz traçada é proporcionada por uma nova escrita, a que suplantaria o discurso monocórdico do abade, aquele destinado a grafar o tempo da Gafeira pela visão única da *mono-grafia*, a escrita do poder dominante. Inversamente, a escrita nova, que permite traçar uma cruz, como marca, num novo mapa da Gafeira, é a escrita desse caçador em vigília, apresentado em oposição aos caçadores que dormem, desavisados de um novo tempo em construção. Nessa *escrita-epitáfio* de um mundo antigo, mas, ao mesmo tempo, fundadora de um novo, há um novo mapa a traçar, a *marca* de uma nova atmosfera deixada para aviso dos que ainda não atentaram para a mudança, e dos que ainda não estão prontos para ela. É interessante lembrar que o narrador inicia esse capítulo falando de alguém que ressona no quarto ao lado, um caçador que “não tem o vício de soletrar pessoas e casos”, “um caçador em estado de inocência”, “um hóspede comandando o repouso dos outros hóspedes que sonham, como ele, com a lagoa” (OD, 178), diferente dos “furões da literatura”, suficientemente acordados para a urgência do entendimento de um tempo novo.

Ao contrário da escrita singular do abade, a escrita plural do escritor em vigília, com a sua visão estereoscópica, fundamentada nas inúmeras apropriações do real (reescrita, visualizações paralelas, imagens espectrais, aproximação não apenas da instância dos oprimidos, mas também da instância do poder), inaugura um novo tempo. Ela altera a escrita da monografia ousando traçar nela uma cruz – como sepultura de um tempo, o *del fin* de uma das acepções do título – cruz como marca *vertical* de finalização de um *continuum* do tempo em *horizontal*. Se lembrarmos que este narrador havia avisado que “Lagoa e Palma Bravo fazem uma e a mesma história, e como não dispõem de outro guia além da recordação ou do memorial do Dom Abade, ao fim de tantas gerações de fidalgos e cruzamentos de lendas, tresnoitam” (OD, 80), constataremos ainda o quanto esta escrita de *O Delfim* se coloca como ato de perversão,

já que ousa acrescentar-lhe uma marca ao sagrado, lembrando também “como uma miragem a atrair o caçador em trânsito” (OD, 80) a mudança do tempo, inconfundivelmente imposta sobre papel: “o contorno de uma pata de ganso espalmada sobre o papel” (OD, 79) é o desenho inconfundível da lagoa, delineado para o “caçador em trânsito”, isto é, em movimento, em ação, “sobre o papel” de um caçador em vigília do tempo e da escrita.

Note-se que também a objetiva do narrador experimenta ao longo do texto posições diferentes (*panorama*- movimento da câmera em seu eixo), por vezes fazendo um movimento em vertical - referindo-se ao que está abaixo dele (o que ele enxerga da janela para baixo, o café, a rua, a loja), ou, mais profundamente, as ruínas da história (como na abertura do capítulo XXIII, dedicado ao festim das enguias, “por baixo desta vigia, deste meu posto sobre a Gafeira, por baixo da loja (...) e, mais fundo ainda, trinta ou quarenta palmos mais fundo, tenho aquedutos subterrâneos” (OD, 127); por outras vezes, ainda, faz o movimento mais comum do enquadramento, que é o horizontal (“alongo o olhar pela janela”). Esse deslocamento da posição da câmera (ora vertical, ora horizontal) é realizado como se também estivesse a traçar uma cruz através do movimento do olhar. Aliás, na cena mesmo da abertura do capítulo XXIII, há a experimentação dessas duas formas de apropriação do real, resumidas em expressões que lembram a cruz que ele também irá traçar no mapa da Gafeira: “Estou cercado por famílias e por casebres implantados num ossário da história (vertical). Os ciclistas e as viúvas-de-vivos passeiam-se sobre ele, sobre mil glórias sepultadas (horizontal).” (OD, 127). A vida nova estabelece-se sobre as ruínas da História, como também sua escrita é traçada sobre as ruínas das escritas anteriores, e a partir delas.

No exercício da cinematografia são utilizados, em cenas de exterior, *rebatedores* para concentrar a luz solar nos atores³²¹. Aqui a luz emana do próprio ponto focal da imagem, que é o corpo de Maria, como a indicar a sua importância fundamental no desvio experimentado pelo tempo. A iluminação em torno do corpo da dama, o “fulgor do cadáver’ irradiado em faíscas que se soltam - “a electricidade do nylon” (OD, 179) da camisa de dormir - tem outro paralelo numa outra descrição em que a lagoa aparecera fecundada de vida nova, marcando a impetuosidade da vida no interior do ‘ventre macio forrado de lodo’ da lagoa: “a lagoa fica majestosa e tranquila como um odre luminoso de peixes abandonado no vale, entre pinhais” (OD, 79). As faíscas do

³²¹ BARBARO, 1965, p. 153.

nylon ou o odre luminoso de peixes parecem ser a chama iluminadora de uma atmosfera social, também ela, fecundada de vida nova. O fulgor irradiado do cadáver da dama da lagoa é o fogo-fátuo que assinala a destruição do mundo antigo, e alegoriza a abertura do mundo novo.

O encontro do corpo de Maria das Mercês, narrada no penúltimo capítulo do romance, reúne barcaças em torno de um ponto, o corpo encontrado: “A dado momento, os vultos esfiapados das barcaças convergem de todas as direcções sobre um ponto distante.” (OD, 181). Semelhante sensação de reunião em torno de um ponto de luz já foi, ao longo do texto, experimentada pelo leitor, que leu sobre os vaga-lumes ciclistas reunidos em círculo no café: “A aldeia foi-se aconchegando na névoa, é uma confusão de vultos a fumegar em torno de uma gruta de luz – o café.” (OD, 127). Ora, da mesma forma, os mergulhões presentes na cena da retirada do corpo de Maria da lagoa remetem à cena do passeio na lagoa, realizado por Tomás e o narrador, e descrito no capítulo XXVI-a. Na cena, “mergulhões saltitam no terreno pelado” (OD, 149), enquanto o Engenheiro a eles se refere como criaturas fracas, desconfiadas, que “simulam uma certa compostura, que perdem por completo mal o primeiro levanta vôo” (OD, 149): “Fraldiqueiros. Até os ovos chocam com as fêmeas.” (Idem), diz Tomás Manuel. O adjetivo usado pelo personagem é relativo à “fralda”, ou “fraldeiro”, e, no sentido figurado, indicaria um sujeito efeminado, mulherengo, ou um cão acostumado às saias ou ao regaço das mulheres. Talvez por isso não seja à toa que o bando de pássaros que sobrevoa o corpo de Maria seja de mergulhões, a indiciar a perversão causada por um elo aparentemente fraco, o feminino, mas cuja transgressão se tornara uma “desgraça transformadora” (OD, 19) nas palavras da Dona da Pensão.

A ligação dessa cena com a do capítulo XXVI-a é ainda estabelecida pela visualização em paralelo de um corpo retirado da água. O Engenheiro e o narrador haviam encontrado no passeio o cadáver de um homem guerreiro. Tomás remexe o cadáver. “As águas tinham-no depositado no meio de excrementos e de cascas de ovos da última postura, ou foi ele próprio, ave guerreira, que, num desesperado golpe de asa, procurou refúgio ali. Não tinha um ar nada inocente. Mesmo nada.” (OD, 149). Assim também o será com o corpo da dama:

Lentamente, com suavidade, o cerco vai-se apertando e daquela grinalda de mãos começa a despontar o corpo de Maria das Mercês. (Não tem de modo algum a serenidade que a lenda anunciava, mas também não está ainda roxo e inchado como depois o verá o médico da autópsia.). (OD, 181)

O corpo de Maria não tem a serenidade anunciada pela lenda ou vista pelo Engenheiro no cadáver do adormecido. O ar inocente do cadáver da ave guerreira é, no entanto, posto em discussão pelo narrador. Assim como ele, o corpo de Maria não tem o ar inocente, talvez porque se revela como meio de transgressão de uma realidade institucional – o casamento – e de uma realidade social – o poderio da Gafeira.

A apresentação toda da cena do capítulo XXXI, dedicado ao encontro e retirada do cadáver de Maria das Mercês da lagoa, é feita de forma cinematográfica, incluindo o uso de onomatopéias que imitariam os sons do grito de alarme do pato – “coin, coin” (OD, 180) – e das barcaças avançando nas águas, repetida várias vezes – “Tchape...” (Idem), tal uma trilha sonora imposta ao romance. A reconstituição mental da cena pelo narrador aparece em tempo real, e o leitor experimenta, mais uma vez, a cena acontecendo naquele momento, com o narrador e sua câmera-escrita a seguirem de perto os últimos passos de Maria – “Sigo-os. A cem metros do pátio deixou o lenço e sangue (...)” (OD, 180). A plasticidade e a dramaticidade da cena são captadas pela lente da objetiva, que acumula enquadramentos de imagens sobre os cães, os cavalos, os barcos, culminando com a figura em desastre do Engenheiro:

Lorde e Maruja puseram-se a gemer; empinam-se, contorcem-se. Os cavalos sacodem o pescoço e parecem querer recuar, sentindo o cortejo das baterias que se aproxima. Remada após remada, as proas sombrias rompem a neblina e o barco capitão toca da terra com o seu terrível troféu.

Então o Engenheiro estica-se todo, como se acabasse de levar uma punhalada nas costas, e abre-se em urros que estremecem o vale:

“Enterrem-me essa cabra! Enterre-me essa cabra!” (OD, 181)

Assistimos à condensação do tempo real ou tempo cinematográfico: não é preciso mostrar tudo. No cinema, o espectador imagina mais do que os seus olhos vêem objetivamente. Assim também o leitor o faz, preenchendo os vazios do tempo e do discurso.

Outra técnica cinematográfica por vezes utilizada é o *flo*, conseguida no cinema com o uso de difusores especiais que provocam uma falta de nitidez proposital dos contornos e conseguem um efeito em que “as coisas e as pessoas aparecem banhadas e absorvidas pela atmosfera”³²². Aqui, esta técnica utilizada na reconstrução da atmosfera da Gafeira envolta em névoa, absorvendo os personagens, condicionando suas ações. Lembremos uma das expressões do narrador: “Nessa estação, a Gafeira, presente-se vida, mas custa a distinguir através dos vidros, tal é o fumo” (OD, 129). O efeito de *flo*

³²² BARBARO, 1965, p. 137.

tem ainda a função de convidar o leitor/espectador a abrir mais os olhos na tentativa de perceber melhor aquela realidade ainda pouco nítida.

Outra técnica cinematográfica é o uso de *cortinas* para fazer a transição das imagens, como é o caso do capítulo XIV que introduz a história do lavrador dos lenços vermelhos, que ilustra e metaforiza a revolução na Gafeira, depois de o capítulo anterior fechar-se sobre a frase: “Fazer filhos em mulher alheia é perder tempo e feito” – OD, 76). Os *cortes* são, naturalmente, a passagem mais usada na cinematografia para fazer a transição de um enquadramento a outro. Mas podem ser usadas as *fusões* e as *cortinas*, “artifícios e convenções aceitas, que, se percebidas como tais, criam uma interrupção indébita à continuidade da narrativa”³²³. Talvez seja por isso que o curto capítulo XIV se abre com reticências entre parênteses, marcando a digressão ou o artifício proposital de transição. A *cortina*, no cinema, é um efeito pelo qual de um lado ou de outro, um enquadramento vai desaparecendo lentamente à medida que vai aparecendo o seguinte³²⁴. O capítulo XIV funciona também como uma cortina, fazendo desaparecer lentamente a cena em que se discute a suposta esterilidade do varão para a introduzir histórias de lavradores que semearam sua semente em ventres alheios.

Por último, gostaríamos de comentar o recurso cinematográfico nomeado como *marcha à ré*, em que se volta – propositalmente e à vista do público – o fotograma para reconduzi-lo de forma diferente. Na cena em que o narrador constrói a ceia de Natal, o narrador parece experimentar de certa forma este recurso, dando a Maria a expressão de acusação (“Animal” – OD, 90) em relação a Tomás, mas a seguir faz retroceder a cena a fim de reestruturá-la de outro modo, dando-lhe uma expressão mais terna, por coerência com o tempo lembrado (“Amor, que insensatez” – Idem). Arremata assim o narrador: “Assim é que está certo.”(Idem), propositalmente apresentando ao leitor as escolhas de narração.

De forma geral, a escrita de romances tem sempre muito a ver com a linguagem cinematográfica, uma vez que são mostradas ao leitor cenas captadas pela exterioridade. Aquilo que se faz com as palavras quando se escreve é mais ou menos o que se faz com as imagens quando filmadas. Monta-se uma sequência de palavras em frases, de frases em parágrafos, e assim por diante, como se monta uma reunião de fotogramas em cenas e de cenas em uma sequência, formando capítulos. O livro é um filme em palavras. Mas a narrativa de *O Delfim* abusa desse jogo entre a linguagem literária e a cinematográfica

³²³ Idem, p. 138.

³²⁴ Idem, p. 141. Em francês recebe o nome de “foudu enchaîné”.

ampliando a relação comumente realizável entre ambas. O texto faz da técnica e da linguagem cinematográfica uma forma de apreensão da realidade plurificada, pois evita, desde sempre, a visão unifocal, o enquadramento sob uma única perspectiva. A abertura da obra, permitindo ao leitor a sua participação na remontagem, é conseguida não só por uma ausência de fechamento da estória contada, mas também através da incessante refocalização das cenas, dos inúmeros paralelismos, dos processos espectrais entre personagens e cenas, que permitem sempre uma outra e nova leitura. Quando o leitor pensa ter construído o *puzzle* com eficácia e com a certeza de uma leitura esclarecedora, nota sempre que uma ou outra peça está a mais, e permite uma nova construção com outras lógica e eficácia.

Certezas absolutas, fora de qualquer suspeita, é o que este texto não quer. Leituras prontas, sujeito confortável, análise fixa em modelos são artifícios ineficazes se usados pelos caçadores-leitores dessa obra. Ao usar amplamente a técnica cinematográfica como forma de apreensão do real, o texto parece desejar ainda a fixação da importância fundamental do olhar, e dos outros sentidos associados a ele, na leitura da realidade. O sujeito-leitor é convidado a uma postura de vigília, em alerta contra a cegueira mental, ou perda da capacidade de interpretação dos sinais que o texto engendra, e que a realidade experimenta.

A apreensão cinematográfica e a técnica de apresentação teatral, ou dramatizada, amplamente usadas são, ainda, as que melhor parecem corresponder a uma narrativa fundamentada na memória – motivo pelo qual as cenas recuperadas aparecem quase sempre em *flashes*, nem sempre ordenados – e a uma narrativa que se faz palco das representações sociais em modificação na Gafeira. Na representação de uma atmosfera de máscaras, censurada pelo tempo social da produção, a narração usa a estrutura dramática como forma isomórfica de apresentação das relações, e a técnica cinematográfica como meio de apreensão da realidade de forma exterior e multifacetada, procurando absorver, pela sua visão estereoscópica, refletida na sua estrutura caleidoscópica, as muitas faces do real, inapreensível senão como ruínas.

Mantendo a crença numa transformação da realidade, a narração de *O Delfim* ensaia uma atitude de alerta, de *olho vivo*, propondo como dispositivo de proteção do sujeito – na caçada real na lagoa, na caçada figurativa do livro pelo leitor e do leitor no livro, e nas caçadas experimentadas numa Pátria em tempo de regime totalitário – a mente *em trabalho*, auxiliada pela visão aguçada, pela postura de vigilância e de espera atenta pela mudança, em oposição à dos caçadores em sonolência cega.

O olhar intencionado da realidade ganhou muito com a introdução do cinema, pois foi associado aos inúmeros movimentos possíveis da câmera, no processo de apreensão do real, e às várias possibilidades de *montagem* das cenas apreendidas. Por isso, quando se fala em observador atento, astuto, pode-se associá-lo ao cinematográfico. Como mostrou Ismail Xavier:

As metáforas que propõem a lente da câmera como uma espécie de olho de um observador astuto apóiam-se muito no movimento da câmera para legitimar sua validade, pois são as mudanças de direção, os avanços e recuos, que permitem as associações entre o comportamento do aparelho e os diferentes momentos de um olhar intencionado³²⁵.

Assim, a narrativa de *O Delfim*, empregando uma técnica fundamentalmente ligada à visão, ensina a ver, para que não sejamos presas fáceis nesse universo de caça, onde as armadilhas são muitas e estão à solta.

Através desse romance, a literatura portuguesa não radicaliza o projeto do *nouveau roman*, que joga propositalmente com as técnicas fundamentalmente baseadas na visão e na apropriação da realidade pela exterioridade, mas não deixa de negociar com ele. Faz à sua maneira, com a lucidez necessária de quem prefere ser coerente com a realidade portuguesa, servindo-se das novas técnicas literárias numa construção muito à sua maneira, que não recusa o compromisso da arte e não envereda por uma relatividade vazia assumida em tempos de descrença. Metáforas à parte, podemos dizer que o ensinamento garrettiano proposto no século XIX, de que se modernizasse o país com o que era viável para o tempo português – estradas de pedra e não de ferro - parece ainda estar vivo, também na literatura portuguesa.

Des-concertando o leitor, tirando-o do lugar comum a algumas das narrativas neo-realistas (pelo uso de uma estrutura formal que exige a sua participação efetiva e que não lhe oferece uma mensagem ideológica pronta), obrigando-o a ler as metáforas da revolução possível e da subversão também nas opções estruturais do discurso, a narrativa cardosiana reelabora o paradigma neo-realista, insuflando-lhe vida nova, e instalando-se como uma nova cruz traçada no mapa das letras portuguesas, “para aviso dos caçadores que dormem”, e não perceberam ainda que os germes de uma futura mudança já estão tantas vezes latentes, a exigirem que eles se façam sagazes e ladinos, e estejam sempre à espera e a vigiar. Sempre.

³²⁵ XAVIER, 1984, p. 15.

4. No rastro da proposta neo-realista

Para um escritor, não existem duas maneiras possíveis de escrever um mesmo livro. Quando pensa num futuro romance, é sempre um estilo que antes de mais nada lhe ocupa a mente e que exige sua mão. Tem na cabeça movimentos de frases, arquiteturas, um vocabulário, construções gramaticais, exatamente como um pintor tem na cabeça linhas e cores. O que acontecerá no livro vem depois, como que segregado pelo próprio estilo. E, uma vez terminada a obra, o que surpreenderá o leitor ainda é essa forma que se pretende desprezar, forma esta cujo sentido frequentemente ele não poderá dizer com exatidão, mas que constituirá para ele o mundo particular do escritor.

[Alain Robbe-Grillet, 1969, p. 33]

Num projeto de revisão de propostas neo-realistas na literatura portuguesa, esta citação de Robbe-Grillet pode parecer desconcertante, mas é mesmo dela que quero partir. Quero partir do extremo oposto do conceito de leitura empenhada do Neo-Realismo, da fala de um representante do *Nouveau Roman* francês que ousou radicalizar o privilégio da arquitetura literária sobre a matéria referencial, que viria então necessariamente como que “segregada pelo próprio estilo”. E ousei começar este capítulo por aí porque já se sabe que não estou tratando do Neo-Realismo datado dos anos 40-50, que acreditava viável, ao menos como proposta de escola, submeter o literário ao documental (vide Redol em *Gaibéus*), mas da permanência das suas apostas éticas na literatura portuguesa, o que, a meu ver, redundou num caminho literário especialíssimo que conseguiu negociar com novos conceitos, inclusive o do *Nouveau Roman* dos anos 60-70, absorvendo novos modos de entendimento do literário sem abrir mão do compromisso com uma vertente empenhada/engajada da literatura.

Escolho, pois, abrir este segmento com a citação de Alain Robbe-Grillet, em texto de 1957, que reúne algumas considerações a respeito da criação literária, e em que o escritor se defende da acusação de “formalista” imposta por parte da crítica a respeito de um novo estilo de criação do romance a que se convencionou chamar de *Nouveau Roman*. Para Robbe-Grillet, àquela época, “o verdadeiro escritor não [tinha] nada a dizer”, “[tinha] apenas uma maneira de dizer”³²⁶.

³²⁶ ROBBE-GRILLET, 1969, p. 34.

Penso que os autores dos romances que estudo nessa pesquisa devem concordar, pelo menos em termos, com as sugestões de Robbe-Grillet quanto ao conceito e à função da Arte, sobretudo no que tange à importância do estilo de onde emana a mensagem. De fato, mencionou, por exemplo, José Cardoso Pires, naquele ensaio teórico em que realiza uma espécie de *Pós-escrito* a seu romance *O Delfim*, e que certamente também serviria para explicar a composição de outros de seus romances, como a *Balada da Praia dos Cães*: “cada romance é sempre a busca duma organização e duma forma que há-de nascer da estória que ele tem para transmitir”³²⁷. Mesmo que em movimento contrário ao de Robbe-Grillet (*a forma nasce da estória* em José Cardoso Pires e *o evento é segregado pelo estilo* em Allain Robbe-Grillet), parece haver, segundo o autor de *O Delfim*, uma forma certa para cada estória, ou, como o outro, *uma* única maneira possível de escrever um livro. Uma vez escolhida, esta forma se torna um pouco como a marca do próprio autor, das suas escolhas, do que define o seu *estilo*. Aprendemos com ela “o mundo particular do escritor”. É assim que o “escritor-furão”, narrador-personagem de *O Delfim* registra em seu discurso: “cada romance tem as suas recordações à margem das aventuras que conta, cada um vai crescendo com o tempo, corrigindo-se com o corpo e a voz do homem que o escreveu” (OD, p. 51). Por outro lado, Helder Macedo, autor de *Sem Nome*, também nos revela sua concepção de escrita, que parte da busca de uma forma de dizer para a matéria a representar: “[...] eu de facto escrevo como a matéria me pede que escreva. Não me considero vinculado a um estilo Macedo. Pelo contrário, procuro, dentro daquilo que sou, experimentar o máximo possível e aprender com a minha própria prática.”³²⁸ Mas – poderíamos retrucar – talvez seja exatamente este processo de experimentação em busca da própria prática que compõem o “mundo particular do autor” Macedo.

Quando Cardoso Pires diz que a organização e a forma de seu romance nascem “da estória que ele tem para transmitir”, ou quando Helder aponta que “escreve como a matéria (o) pede que escreva”, ambos nos permitem pensar que o verdadeiro escritor tem sempre “uma maneira de dizer” sobre “algo que se tenha a dizer”, indo até certo ponto na esteira do que entendera o crítico e escritor francês, Robbe-Grillet, sobre a importância do estilo, embora façam partir da matéria a ser narrada o encontro desse estilo.

³²⁷ PIRES, 1999, p. 120.

³²⁸ Helder Macedo. Entrevista a Mário Santos, no *Público – Noticiário Cultural*. In: SANTOS, 1998, html.

Também parece ser esta a concepção de José Saramago e de um elenco importante dos escritores da contemporaneidade portuguesa comprova aquela saudável sensação de conhecimento da literatura como amálgama absoluto entre *estilo* e *mensagem*, de uma vez por todas indissociados. Na contracapa de seu romance *Levantado do Chão*, Saramago nos dá um importante depoimento de seu desejo fundador:

Um escritor é um homem como os outros: sonha. E o meu sonho foi o de poder dizer deste livro, quando o terminasse: “Isso é o Alentejo.”

Dos sonhos, porém, acordamos todos, e agora eis-me não diante do sonho realizado, mas da concreta e possível forma do sonho. Por isso me limitarei a escrever: “Isso é um livro sobre o Alentejo.”³²⁹

A idéia de que era possível fazer um retrato fiel da realidade é definitivamente malograda em nome da perspectiva mais verossímil de que o texto, como discurso, não pode abranger a totalidade do real, podendo ser apenas uma das versões que se podem ter sobre ele. Essa idéia de um texto não-totalitário, de um texto que não pode pretender uma referencialidade absoluta, estrutura uma nova forma de entender a *literatura* e seu papel. No entanto, não deixa de revelar que o literário se constitui a partir de um *desejo* motivador. Conjugando esse desejo motivador, a que ele chama de “sonho”, com a *necessidade* de fazer arte, o escritor nos entrega um texto que nos comove, pensando nessa palavra com seu sentido etimológico, o de que *o leitor é movido junto com o texto*, tanto pela grande história a que o narrador se propõe a contar, quanto, e especialmente pela forma como ele o faz. O texto sobrevive em nós não por ser uma história de oprimidos que conseguiram vencer o poder, mas, principalmente, pelo modo como o narrador nos a apresenta, um efetivo trabalho literário a que podemos chamar de *estilo*, ou, àquele a que Cardoso Pires se referia ao pensar na “forma que há de nascer da estória que ele tem para transmitir”³³⁰. Porque é sem dúvida essa *forma*, através da qual sua obra sobrevive, que, como apontou Robbe-Grillet, faz dela qualquer coisa de memorável:

Em relação a todos os grandes romancistas dos últimos cem anos, sabemos por seus diários e sua correspondência que a constante preocupação de seu trabalho, aquilo que constituiu suas paixões, sua exigência mais espontânea, toda sua vida, foi justamente essa forma, através da qual suas obras sobreviveram.³³¹

³²⁹ SARAMAGO, 1999, contra-capa. A primeira edição é de 1979.

³³⁰ PIRES, 1999, p. 120.

³³¹ ROBBE-GRILLET, 1969, p. 35.

A “revolução” de Helder Macedo, parece-nos, está por exemplo em paradoxalmente escolher uma linguagem, digamos, próxima do discurso cotidiano, da fala coloquial, e criar com ela um universo literário que sabe trabalhar com os jogos narrativos, com o fingimento e a ficção, com a idéia não autoritária de uma ordem que se constrói por meio da desordem, da mentira, da trapaça, da ficção, num texto em que o tempo condicional é sempre a melhor maneira de dizer.

Entretanto, talvez a grande revolução dos três autores seja a relação íntima descoberta e cada vez mais explorada entre autor, texto e leitor. Aquela aposta que já estava em Camões de que o entendimento da escrita será *segundo amor tiverdes* é assumida por esses autores da contemporaneidade que não desejam um receptor passivo, mas um agente atuante que complete as lacunas propositalmente deixadas no narrado. Podemos dizer que muito provavelmente José Saramago e Helder Macedo, apesar de estilos de escrita diferentes, concordariam com a margem de investimento exigida do leitor pelo exercício da escrita de seus narradores, margem esta que é lembrada nas palavras de José Cardoso Pires, quando ao comentar sobre seu estilo enxuto, menciona: “prefiro pecar por defeito a pecar por excesso, ou, se quiser, prefiro exigir criatividade ao leitor a mantê-lo passivo”³³².

Contar com a atividade do leitor é talvez o elemento fundamental dessas escritas que na sua estrutura ensinam a subversão, o crescimento e a descoberta da identidade como formas de manutenção da esperança no homem.

4.1. Ensina-me a *subverter*: a *Balada da Praia dos Cães* ou a escrita *oblíqua e dissimulada* da História

Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca.

[Machado de Assis – *Dom Casmurro*]³³³

³³² PIRES, in PORTELA, 1991, p. 61.

³³³ ASSIS, 1994, p. 51.

Roubo de um dos maiores escritores brasileiros, Machado de Assis, a imagem que José Dias faz de Capitu, ao apresentar-lhe a Bentinho como uma criatura *oblíqua e dissimulada*. Se os termos eram condenatórios da personagem, não o serão contudo – transformados em metáfora – para definir não apenas as artes do próprio autor, como também para escrita de José Cardoso Pires: *oblíqua, dissimulada, em esquiva*. Uma escrita que ousa lograr o leitor em seus protocolos de leitura, que exige um leitor arguto, participante, de olho vivo, penetrante. Uma escrita subversiva. Talvez outra imagem definidora da mais cativante das personagens machadianas nos seja novamente interessante resgatar: *olhos de ressaca*. Capitu tinha olhos de ressaca, olhos que, como vagas, tragavam aquele que neles penetrava, olhos que devoravam e conduziam ao alto mar aquele que os contemplava. Também assim a escrita cardosiana: *escrita com olhos de ressaca*, enigmática, devoradora. Escrita preocupada com o investimento na forma, na matéria textual. Seus romances – já o sabemos – apostam no entendimento de que seu papel subversivo estava centrado na materialidade lingüística, nas escolhas desconcertantes do protocolo de leitura que propõe ao leitor. Todo o processo de leitura exige, assim, um investimento, uma aposta do leitor numa nova aventura de linguagem.

Como vimos em relação a *O Delfim*, o texto cardosiano, apesar de herdeiro do conceito moderno neo-realista de aposta numa mudança utópica da realidade, aposta, para além, numa subversão da linguagem, fazendo-se assim *literatura*, naquele sentido já referido e apontado por Roland Barthes: *trapaça salutar, logro magnífico* dentro de uma estrutura de poder que é a língua.

Ao propor uma leitura para o romance *Balada da Praia dos Cães*, de 1982, começo por identificar nele um clima de mistério semelhante ao gerado pelos crimes narrados em *O Delfim*. Publicado quatorze anos depois, esta *Balada* baseia-se no assassinato verídico do capitão Almeida Santos, em 16 de março de 1960, por seus comparsas, após uma tentativa falhada de revolta política contra o sistema salazarista. Seus cúmplices, Jean Jacques Marques Valente e Antônio Gil, foram, após o julgamento, condenados a dezenove e a dezoito anos de prisão, respectivamente. A amante do capitão, Maria José Maldonado Sequeira, que também teria ajudado na execução, fora da mesma forma interrogada e punida.

Inspirado nesse caso real, que abalou a opinião pública portuguesa nos anos 60 e 61, Cardoso Pires constrói um romance, cujo tempo da enunciação é datado do ano de 1982, tal como é indicado no apêndice que se segue ao texto principal. Nesse romance, o capitão Almeida Santos torna-se o major Dantas Castro, e sua amante chama-se

Filomena, ou simplesmente Mena. O personagem do arquiteto Fontenova é inspirado em Marques Valente, e o eletricitista Antônio Gil, que teria ajudado o capitão e o amigo a fugirem do Forte onde estavam presos após a Revolução da Sé (tentativa falhada de abalar o regime de Salazar) inspira o cabo Barroca.

A *Balada* apresenta-se como um texto baseado na *memória* coletiva de um fato real, recriado em termos ficcionais a partir também da *memória* individual do escritor, e proporciona, entre outras coisas, o retrato de uma época que estará para sempre na *memória* do povo português: a ditadura salazarista. Num depoimento dado na ocasião da atribuição do *Grande Prêmio de Romance e Novela* da Associação Portuguesa de Escritores, Cardoso Pires demonstra a importância do trabalho da memória na elaboração de um texto baseado em uma história real. Assegura-nos o caráter ficcional da obra que não se desejou um romance histórico, mas, pelo contrário, uma narrativa que leva em conta a liberdade do artista na reconstituição do passado:

Viver um livro está para mim no amontoado de memórias que o acompanham pela vida fora e não constam dele, não foram escritas. Está no apontar para a perfeição como o mais-infinito indispensável ao processo de criar e está, depois, na luta contra as limitações de nós próprios, naquilo que pressentimos e procuramos e quase nunca se ilumina. Está, finalmente, nesta configuração solitária de criar um projeto e ao mesmo tempo em disponibilidade quase supersticiosa para o corrigir a cada passo; para o deixar repousar, ganhar distância; para o rasgar se for preciso.³³⁴

Segundo o romancista, ele teria tido contato, ainda em 1961, com um manuscrito enviado por Marques Valente a uma amiga comum, no qual relatava a sua versão dos fatos acontecidos até a ocasião do assassinato da capitão. Entretanto, Cardoso Pires preferiu deixá-lo “repousar, ganhar distância”, para anos depois usar essa matéria vertente, juntamente com uma série de apontamentos que ele mesmo foi pesquisar junto aos arquivos da Polícia Judiciária e da PIDE, a fim de criar essa *Balada*, no fundo uma grande dissertação sobre o medo e suas causas, como o poder e seus instrumentos de implantação e execução. Nunca desejou que o texto fosse lido como um romance histórico propriamente dito – o que já no título fica evidente, pela escolha da *balada* como gênero -, pois desejava a “total liberdade, portanto, em relação à *estória* que (eu me) propunha contar”³³⁵. Dessa forma, recusara-se a conhecer as outras personagens reais dos acontecimentos – para além do arquiteto que ele já conhecera – com o intuito de não limitar a criatividade com evidências biográficas.

³³⁴ Pires, *Jornal de Letras, artes e idéias*. Ano II nº 56, 12 a 25 de Abril de 1983.

³³⁵ PIRES, 1991, p. 55. Entrevista a Artur Portela.

Logo no início do romance o leitor se depara com uma espécie de documento de autópsia de um cadáver encontrado por um pescador na Praia do Mastro, rodeado de cães que o estraçalhavam. Poderíamos chamá-lo de “falso índice”, pela disposição gráfica (tracejado ao final de cada item), estrutura em tópicos e numeração à esquerda. Este é, na verdade, um relatório de autópsia de um cadáver desconhecido, encontrado, segundo a narrativa, na Praia do Mastro em 03 de abril de 1960. Cada item corresponde a um apontamento de perfuração, escoriação ou qualquer outro dano feito ao mesmo, seguido de detalhes sobre o local e a forma em que fora encontrado e sobre as condições de vestimenta do morto. O último período, porém, é interrompido com mais um tracejado e irá continuar numa espécie de Preâmbulo que segue após a Folha de Rosto, na qual constam o título – *Balada da Praia dos Cães* - e o subtítulo – *Dissertação sobre um crime*.

O Preâmbulo contém apenas uma página, não mais com letra em itálico, dando continuidade, já de forma romanceada, aos dados sobre a descoberta do cadáver por cães, anunciada na autópsia anteriormente citada. Tal parte complementa a abertura do romance para as duas partes principais e conseqüentes em que este se divide: *A investigação* e *A reconstituição*, assim nomeadas pelo autor. Esses dois grandes blocos narrativos, o primeiro de tamanho e importância consideravelmente maior, compõem, assim, aparentemente, um *romance de enigma* tradicional, em que, a partir de um crime acontecido, estabelece-se um inquérito, e um investigador – que deveria ser acima de qualquer suspeita – inicia um processo lógico-racional de busca e decifração de pistas que possam levar à descoberta do verdadeiro culpado. De fato, o romance apresenta as histórias: a do assassinato do major Dantas Castro e a da investigação do mesmo por Elias Santana, chefe da brigada da Polícia Judiciária. No entanto, a investigação ocupa o maior espaço no texto, e não só porque o bloco *A investigação* ocupa bem mais da metade do romance, mas principalmente porque será através da investigação do caso que o leitor conhece os detalhes da macro-história³³⁶ que é o assassinato. O segmento *A reconstituição*, ainda ligado aos detalhes finais da investigação de Elias Santana, permite o fechamento dos detalhes do crime acontecido, ampliando para o leitor o conhecimento de seus fins.

³³⁶ Usamos esse termo em relação ao tema mais abrangente, mais geral, que é o assassinato, e não em relação à ordem de importância ou ao espaço que ocupa no texto. Já dissemos, pois, que a investigação do mesmo é, na realidade, o grande assunto do romance, para o qual o tema do assassinato serve de pano de fundo.

A seguir é apresentado o *Apêndice*, constituído de referências a assuntos referidos em páginas do romance. Entretanto não há durante o texto indicações de que o leitor deveria se remeter ao Apêndice para a complementação dos detalhes. Disso o leitor só fica sabendo ao final.

Após o *Apêndice* aparece uma *Nota final do Autor*, dividida em três itens numerados, e escrita em itálico, através da qual o autor explica de que forma recebeu o manuscrito de um dos condenados e, após leitura dos processos junto às polícias da época, partiu para a composição do romance. Ali também tece comentários sobre o *medo*, o grande tema do romance, e sobre as relações entre *facto* e *ficção*.

Se todo leitor ao abrir um livro já empreende um protocolo de leitura, como apontou Maria Alzira Seixo anteriormente citada, ao ler este título, *Balada da Praia dos Cães*, o leitor é induzido a um ou a vários falsos protocolos de leitura. Alguns poderiam pensar que o texto teria os cães como figuras centrais, ou, pelo menos, de certa importância. Entretanto, os cães, como figuras físicas, aparecem apenas no início da narrativa, na referência àqueles que descobriram o cadáver do major Dantas C. na Praia do Mastro, e estavam ali a destroçá-lo. Depois disso, a idéia de cães parece ser trazida ao texto apenas em termos metafóricos, pois a visão de uma “conspiração de cães à volta do cadáver de um homem” (BPC, 9)³³⁷ poderia ser associada ao tempo histórico vivido pelos personagens, uma atmosfera de medo, poder e traição, em que uns precisam “engolir” os outros para sobreviver, ou, num nível mais restrito, à realidade vivenciada na Casa da Vereda – espaço de “refúgio” dos personagens envolvidos no assassinato –, ela também esmagadora.

Outra falsa pista de leitura é o, já comentado, índice aparente, que é, na verdade, o laudo da autópsia do cadáver. Porém, o falso protocolo de leitura mais abrangente é o próprio tema e gênero do romance ligado à narrativa policial. O leitor é, portanto, logrado na sua expectativa de que também esse romance de Cardoso Pires se refira a um processo investigatório racional-lógico e descompromissado (isento) do crime ali citado, ou, pelo menos, logrado na sua expectativa de ele seja *apenas* isso. Na verdade, estamos diante de um discurso literário que também aposta na (re)apropriação para (des)construção e remodelamento das velhas estruturas literárias e dos gêneros tradicionais, como é o caso, do gênero do romance policial tradicional. Em outras palavras, para usar a imagem que *O Delfim* esboça muito bem através do *Jogo do Olho*

³³⁷ As referências ao romance *Balada da Praia dos Cães* serão feitas doravante a partir da sigla BPC no corpo do texto.

Vivo, trata-se de uma narrativa que também *subverte* a forma tradicional desse tipo de romance, aparentemente incorporando os padrões estéticos desejados pelo mercado, para transgredi-los, gerando a inquietação e a reflexão do leitor.

Segundo Todorov, “os teóricos do romance policial sempre concordaram em dizer que o estilo, nesse tipo de literatura, deve ser perfeitamente transparente, inexistente; sua única exigência é ser simples, claro e direto.”³³⁸ Só por essa única definição já podemos dizer que, tanto *O Delfim* quanto a *Balada* são narrativas que pretendem transgredir os limites do romance policial, visto que nelas o estilo, a forma do texto, é o essencial.

No caso da *Balada da Praia dos Cães*, ao lermos a autópsia e o preâmbulo, ou mesmo uma parte da narrativa, pensamos que a tônica será o desvendamento do crime, mas depois o leitor descobre que o foco está na *investigação* do crime, para, *através dela*, desvelar o poder e seus mecanismos de instalação e perpetuação. Com a investigação, sobressai o enfoque narrativo a partir da visão de Elias Santana, um homem marcado pela idéia da morte e que sadicamente vê nas torturas dos depoimentos de Mena uma forma de prazer, sendo, portanto, um investigador questionável. As atitudes dos personagens que vivenciaram a situação extrema de medo e poder na Casa da Vereda juntamente com os processos de investigação usados para desvendar o crime dão ao leitor a sábia visão de uma sociedade marcada pela opressão e pela inoperância. Como romance policial, o gênero é subvertido dessa vez não porque não soluciona o crime (cf. *O Delfim*), mas porque desalenta o leitor que descobre que o crime fora cometido pelos próprios amigos deslocando a sua atenção para a reflexão sobre os motivos que levaram ao crime, não ficando restrito à solução do mistério.

Na leitura da folha de rosto chama a atenção o próprio título do romance pela associação de dois gêneros distintos: “balada” e “dissertação”. O próprio autor explica que intitulou o romance de *Balada da Praia dos Cães* porque: “à maneira das baladas inglesas, o que eu pretendi foi escrever sobre um acontecimento real já tocado pela lenda”³³⁹. Ao escrever, já em 1982, sobre um acontecimento envolvendo personagens baseados em pessoas reais de um fato histórico ocorrido em 1960, Cardoso Pires sabe que está diante de um fato que, se já na sua origem mexeu com a opinião pública, naquele momento, com o distanciamento temporal, adquiriu caráter de lenda, pela criação do maravilhoso em seu entorno. Ao associar a idéia de dissertação à prática de

³³⁸ TODOROV, 2006, pp. 97,8.

³³⁹ PIRES, José Cardoso. Apud FERREIRA, 1982, p. 4.

uma *balada*, sendo o gênero dissertativo fundado em métodos racionais e lógicos mais específicos, o autor dá conta da necessidade de precisão documental, a que ele mesmo faz questão de aludir em nota final, e de racionalização da análise possível a partir da recriação ficcional desse fato histórico.

Dissertação é, no seu sentido mais ocasional, “discurso, exposição ou exame minucioso de determinado tema”³⁴⁰. A ação de dissertar vem do latim *dissertare*, significando “discutir, tratar pela palavra”. Efetivamente o romance de Cardoso Pires tece um discurso sobre o medo gerado pelo poder e seus mecanismos insidiosos de implantação, promove um exame minucioso da pátria portuguesa e da arte de ser português na contemporaneidade, discute o crime para a partir dele pensar as relações humanas, além disso, trata pela palavra e com a palavra a própria literatura. O texto disserta sobre a condição gerada numa atmosfera cerceada pelo medo e pela mitomania, através da história de personagens que funcionam metonimicamente como uma esquerda incapaz de subverter o poder porque reprodutora dos mesmos mecanismos que deveria questionar. Segundo António Mega Ferreira, a *Balada* é “uma metáfora do tempo presente, um romance sobre Portugal e, insisto, sobre o ‘crime’ de ser português”³⁴¹. Nesse sentido, os aspectos lógico e racional, expositivo e argumentativo, presentes na dissertação servem bem aos interesses do autor.

É verdade que Cardoso Pires se serve na aparência de alguns modelos do romance policial – como o sistema de investigação policial, os boletins, a linguagem dos relatórios, a figura de um investigador intuitivo dos fatos –, mas usa-os para recriá-los. Há uma intenção por parte do autor que não é o desvendamento do crime cometido ou as articulações que o levaram a acontecer. O próprio autor comenta os fins de seu trabalho:

Desde o primeiro momento o que me interessava na história era a possibilidade de ela ser, de alguma forma, exemplar em relação ao tipo de sociedade fechada em que vivêramos até 1974. Talvez já no relato que me chegara às mãos eu tivesse pressentido que o seu autor assumia o assassinio do oficial do Exército como mero episódio de uma tragédia maior, como a consequência lógica de um sistema de medo e de mentira.³⁴²

O crime e seu desvendamento são apenas o mote para a análise das relações fundadas no medo, no abuso de poder, na inatividade e na mentira, numa sociedade achacada por um regime ditatorial fascista. Aliás, os crimes desvelados em romances

³⁴⁰ LAROUSSE CULTURAL, 1998, v. 8, p. 1937.

³⁴¹ FERREIRA, 1982, p. 4.

³⁴² PIRES, José Cardoso. Apud FERREIRA, 1982, pp. 2-3.

policiais envolvem normalmente pessoas comuns, com motivações privadas, e não movidos por tensões políticas.

O medo – derivado de um misterioso acontecimento provocador de investigação – e a sublimação desse medo através da curiosidade – despertada pelo mistério e pela investigação – são a matéria desse romance. No caso da *Balada*, a subversão do gênero se faz ainda no sentido de que este *medo*, sendo a principal temática, não é causado pelo mistério relacionado à morte, e sim pela própria atmosfera reinante em que estão imersas as personagens a ele relacionadas. A curiosidade despertada corresponde ao desejo de solução do mistério, mas ela também se volta para o destino daqueles corpos amedrontados a repetirem os modelos de um regime que os formou. Estamos longe de qualquer tipo de maniqueísmo simplista, e, pelo contrário, o leitor até se compadece dos culpados.

Eunice Cabral, em seu livro *José Cardoso Pires – Representações do mundo social na ficção*, analisou a “recontextualização de certos arquétipos do romance policial”³⁴³ a partir da *Balada*. No caso do romance de Cardoso Pires, a ação criminosa é desviada das motivações iniciais, pois ela surge do “fracasso do projeto implícito na fuga e na cumplicidade que uniu as quatro personagens”³⁴⁴. Não há ainda aqui, diferentemente do romance policial, uma distinção clara entre valores positivos e negativos, entre o bem e o mal. Outro ponto é que a figura do investigador é questionável, já que, como polícia em tempos de ditadura, é participante de uma instituição autoritária que lhe retira, por princípio, a confiança.

Além disso, é possível dizer que a reconstituição do crime é feita não apenas com base na confissão de Mena, ou na lógica da interpretação dos fatos, mas na interpretação baseada na vivência pessoal de Elias. No gênero policial, o investigador deve ater-se aos fatos e não à sua imaginação, e nunca se confessa o caráter ficcional dos fatos ou da interpretação. Aqui, a lógica, a objetividade e a racionalidade com que o investigador deveria analisar o crime são colocadas à prova, porque, como apontou Eunice Cabral, “encontram-se fortemente condicionadas pelos factores de censura, de irracionalismo e de falta de credibilidade do espaço social de referência”³⁴⁵.

A reescrita do real que vai sendo montada, primeiro na mente e depois no papel – processo escrito – pelo investigador, também é constituída sob o crivo da sua

³⁴³ CABRAL, 1999, p. 224.

³⁴⁴ Idem, p. 225.

³⁴⁵ Idem, p. 228.

imaginação a partir de tais realidades concretas. Ele fantasia com Mena, imagina cenas ao contemplar as fotografias, reconstrói as falas a partir do seu relato, ao invés de registrar exatamente o que ela dissera. Diz a narrativa, por exemplo:

O chefe da brigada regista a dois tons, o que lhe vem de Mena e o que lhe segreda a memória, e nesta passagem por quartéis, portas-de-armas e cornetins a memória traz-lhe música e Alentejo de infância, baladas de desertores. (BPC, 67)

Ou ainda, revela-se, além da influência da censura, que torna o texto questionável, a existência de versões diferentes para o caso – as de uso próprio e as oficiais – relativizando, portanto, a certeza de uma verdade única. O fato de o narrador atribuir a Elias o papel de “cronista” é significativo também no sentido de ler a influência ficcional no registro histórico, dado o caráter literário do termo/ profissão:

Alguém que se dê ao trabalho de estudar o Processo Dantas C (Tribunal da Comarca de Cascais) não deixará de estranhar a quase ausência da Pide ao longo daqueles oito volumes. Correu-o de ponta a ponta, sente-se isso, os moscardos andaram-lhe por cima, mas com todo o veludo das suas patas peludas, nada de confusões, só numa ou noutra página é que cravaram o ferrão e então aí foram até a cegueira. Tirando esses capítulos, que são raros, e um certo número de certidões, despachos e outras miudezas, o corpo da fábula foi levantado por Elias Santana maila sua unha mágica. O método é dele, a prosa também (interrogava e fazia de escrivão, tinha apontamentos privados, versões para uso próprio e versões oficiais). Elias foi, a bem dizer, o cronista apagado dos sucessos que houveram lugar nesta parte da terra, dos quais fez relação e deu prova para instrução da Justiça e misericórdia dos crentes. (BPC, 93,4)

Essa contaminação do real acontecido pelo real imaginado por parte daquele que registra a sua versão da realidade demonstra, por um lado, o lado sempre ficcionalizado dos discursos que compõem o poder e, por sua vez, o registro da realidade histórica circundante. Por outro lado, serve de paralelo metonímico à proposta do autor de, a partir de um exame de dados factuais, constituir uma ficção que desse conta de um retrato de um tempo histórico em crise. Assim, a apropriação do gênero policial, como no *O Delfim*, serve ao desejo de uma escrita ligada à documentação do tempo, que se serve de mecanismos próximos ao registro histórico, para também ensinar algo ao leitor³⁴⁶.

Outro dado interessante é pensar que a versão final dos autos escrita por Elias é bem mais resumida do que se poderia esperar. Retomemos o relato baseado na visão do

³⁴⁶ Lembramos aqui a etimologia da palavra *documento* apresentada anteriormente. Cf. item 3.1 deste estudo.

inspetor Otero sobre as características do processo escrito pelo Chefe Covas, pois neste ficam claras, por um lado, a idéia de que o texto que se compôs estava contaminado pela visão pessoal do investigador, e, por outro, a de que a versão final não constitui o todo dos registros da ação judicial:

O inspetor Otero diz: Nunca conheceremos o material que Elias tinha em seu poder. Sabe-se apenas que ele foi juntando pacientemente apontamentos e fotografias ao chamado baú dos sobrantes onde guardava só para si. Até ao momento de fechar o processo (data da captura do cabo e do arquiteto, depreende-se pelos autos) o chefe da brigada não parou de sondar por conta própria, de arrecadar, arrecadar. Baú dos sobrantes, o cadinho das miudezas que fazem o tempero do crime. Seria com essa tralha, antevia Otero, que Elias se preparava para deitar cá fora uns vinte missais de autos e de confissões, o enterro, digamos, de Mena e dos seus dois manos com todo o cerimonial e com todos os matadores.

Mas quando o processo lhe chegou finalmente e o viu em quatro volumes deste tamanho, o inspetor começou a compreender. Reconhecia-se ali o peso duma informação bem fundamentada. Mas resumida. Era densa e concisa, sem uma repetição que não fosse intencional, e impecável no método, articulação a toda a prova. Para se chegar àquele acabamento muito mais material tinha de ter ficado de fora, e que espécie de material, interrogava-se o inspetor. O Covas teria em casa um outro processo de Mena que guardava só para ele? (BPC, 96)

A versão resumida, mas bem fundamentada, sem repetições intencionais, e com articulação perfeita do relato, feita por Elias metaforiza a própria escrita do romance realizada por Cardoso Pires. Não é esta também bem elaborada, com trabalho preciso de articulação de gêneros, discursos, imagens, que convidam o leitor a pensar? Além disso, ao pesquisar os depoimentos nos processos da época, bem como ao ler o manuscrito que lhe chegara às mãos, depois compor essa versão ficcional, refletindo não apenas sobre o crime em si, mas sobre um espaço social achacado pelo medo, Cardoso Pires não teve de fazer escolhas, cortar fragmentos, reescrevê-los, deixar muito de fora?

Outra idéia que podemos desenvolver a partir dessa consciência de redução do relato feito por Elias é a de que, qualquer relato, seja o ficcional, seja o histórico, é um discurso e, por isso, é condicionado pelas várias versões e visões que o sujeito enunciadador lhe pretende dar. Da mesma forma, o pensamento dialético permite-nos compreender que há muito envolvido em qualquer ação – as pessoas, os sentimentos, as vidas –, sendo assim, qualquer redação da mesma será sempre redutora, sendo impossível abranger o todo. Ainda mais, como mostrou Maria Luiza Sher Pereira, Cardoso Pires “não elege uma versão, ao invés disso apresenta todas como hipóteses possíveis”, porque sabe que “tudo é possível num país onde a verdade é ocultada e a

mentira ganha estatuto de verdade oficial.”³⁴⁷ Mais uma vez, vemos aqui o paralelo deste romance com a narrativa de *O Delfim*, cuja multiplicação de versões, bem como o não-acabamento da intriga, permitem a relativização de uma única verdade absoluta e a consciência da inevitável apropriação do tempo como ruína.

Elias é, ao mesmo tempo, leitor do crime – enquanto investigador e reconstituído do crime –, e autor-narrador do mesmo – na condição de redator dos autos, e ainda devido ao fato de a narrativa ser feita sob sua visão. Ser Elias, ao mesmo tempo, leitor e autor-narrador está talvez em paralelo com a consciência de que o leitor é também escritor: quando lemos completamos as histórias contadas com a nossa visão da realidade, a partir da nossa bagagem cultural. O leitor ordena os textos, como Elias ordena os fatos, os depoimentos. Aliás, a própria estrutura do tecido narrativo da *Balada da Praia dos Cães* demonstra que o leitor deverá ter um papel atuante na decodificação e reconstrução dos fragmentos, dos relatórios, dos discursos indireto livre, das seqüências não-cronológicas.

Parece-nos que *O Delfim* e *Balada da Praia dos Cães*, através das suas figuras centrais (o “escritor-furão” de *O Delfim* e o investigador Elias) ensaiam verdadeiros tratados de como saber ler a realidade, ensinam a ler as pistas, mas entendem, como textos pós-modernos que estruturalmente são, que o real não pode ser abrangido na sua totalidade através de mecanismos abstratos e de discursos fechados, e que a leitura da realidade implica necessariamente o sujeito e sua bagagem cultural, sua individualidade.

Eles parecem compactuar com um projeto de ler uma temática recorrente da vida portuguesa marcada por uma atmosfera em que impera o medo, o cerceamento e o isolamento dos indivíduos e da nação. Os dois espaços em destaque nessas narrativas, na primeira, a casa do Engenheiro Tomás Manuel, e, na segunda, a Casa da Vereda, funcionam como micro-células da Casa-Pátria onde reinam a opressão, o terror e a censura, ultrapassando largamente um objetivo de escrita que se limita ao exercício de um gênero da cultura de massa – o policial.

Corpos em desabrigo:

José Cardoso Pires mencionou em entrevista, assim como seu personagem Elias, que seu romance é “uma valsa de conspiradores”³⁴⁸, os quais espelham a necessidade de mentir sempre, numa pátria em que se precisa manter o moral. Um olhar atento sobre

³⁴⁷ PEREIRA, 2005, p. 247.

³⁴⁸ Apud FERREIRA, 1982, p. 2.

esses *valsantes*, permite perceber a precária identidade que esses corpos fragmentados e solitários estabelecem para si. Entendendo que os problemas individuais espelham o coletivo, as identidades construídas para si mesmos, por tais personagens, são modos de pensar a discussão que o texto propõe a respeito da identidade nacional portuguesa.

O chefe da brigada, Elias Santana, sob cuja visão está centrada a maior parte do texto, é a figura emblemática da desertificação da vida, da angústia e da solidão. Já na abertura do romance, a descrição física dessa personagem indicia a sua existência desprovida de cor e de vida. O texto aponta que ele é um “indivíduo de fraca compleição física, palidez acentuada”, “olhos salientes (exoftálmicos) denotando um avançado estado de miopia, cor de pele e outros sinais reveladores de perturbações digestivas, provavelmente gastrite crônica”(BPC, 13). Não há como não associar essa sua fraqueza, palidez e doença digestiva com a sua vida tediosa e ensimesmada, que mais lida com mortos do que com vivos. Até seu animal de estimação é como um morto, pois, além de ser um lagarto – animal que não estabelece efetivamente uma relação amigável, de cumplicidade, com o homem-, vive em uma redoma de vidro controlada, para que não se lembre de fêmeas ou do sol, sobrevivente num simulacro de vida, assim com seu dono.

Na sua solidão, Elias fantasia com Mena, e, como forma de poder possuir metaforicamente o corpo dela, recorre a interrogatórios que se repetem constantemente, e à masturbação como exercício da sua sexualidade falhada porque fundamentalmente ensimesmada.

O quarto alastra (é só paredes) e dissolvido na superfície crespada de cimento está o rosto dela. Dela, quem? Mena? Parece. Mas não tem tempo de o precisar porque há um roupão a abrir-se e a mostrar um corpo imenso, sumptuoso, púbis negro e cabeleira de prata. (...)

Elias masturba-se. Sempre de olhar parado, vendo para dentro e a desfocar-se (o olhar de quem se deixa ir de viagem) enquanto a mão, o rosto e a boca dela o trabalham lá em baixo, e tudo se concentra, Elias vai num espaço fechado, numa caixa de espelhos, a cabeça solta, desligada dele. (BPC, pp. 188,9)

A dispersão e a fragmentação desse sujeito vêm expressas também através dos vários nomes ou epítetos que lhe são atribuídos no decorrer da narrativa. Ele é primeiramente apresentado como Elias Santana, depois informa-se o seu nome completo, Elias Cabral Santana, e daí para frente ele é tratado por Elias, Elias Cabral, Elias Santana, Covas, Chefe Covas, ou somente como chefe da brigada. Sua linguagem

é vazia, absorvendo clichês e máximas que representam discursos institucionalizados³⁴⁹, mas que são como verdades eternas para ele: “Quando o sangue cheira à política até as moscas largam a asa.” (BPC, 19); “O mundo é um grandecíssimo cadáver com moscas de vaivém para abrilhantar.” (BPC, 34); “A sombra, estimado irmão, é o castigo do vivente. Nunca protege o próprio e alimenta-se dele.” (BPC, 44); ou ainda: (Elias, quando às vezes acaba de interrogar um cadastrado: “Entre pelo gajo dentro e rebentei-lhe pelas costuras”.) (BPC, 62). Portanto, essa é uma linguagem que não muda, e é tão oca quanto o sujeito que a pratica.

Como recurso para a sua sobrevivência, Elias recorre também à artificialidade de seu “Baú dos Sobrantes”, partes de outros “corpos” que ajudam a preencher sua existência despersonalizada:

Elias vai passar o dia em casa. Jantar, depois cinema, mas até lá tem a janela: alegria activa do Tejo, passeios ao Ginjal, gatos de telhado e um rádio a transmitir o relato de futebol; um vizinho em pijama a dar de comer ao pombal. Tem o rastilhante: Lagarto Lizardo, quem te pintou. Tem finalmente um envelope grande e gomado, dito Baú dos Sobrantes: mete-se a mão e saem curiosidades. Relatos, notinhas, fotografias; até versos.

(...) Há outros escritos, outros versejares, mas esses sem rima de cama: apontamentos, pedaços de testemunhas. Fotografias, também. Duas pelo menos, a da jovem na piscina com guarda de honra de pavões e a dos dois caçadores no rio dos hipopótamos. (BPC, 100)

Rever o seu baú é um ritual, uma forma de manter a continuidade da sua vida deserta: “Como nas outras sessões de sobrantes, Elias deixa para o fim o Retrato de Mena em Fundo de pavões. Contempla-o sentado à mesa, tendo à mão esquerda o lagarto Lizardo no seu deserto vidrado e à frente a noite em janela de infinito.”(BPC, 104).

Óscar Lopes, em seu discurso de premiação do romance em 1983, tece alguns comentários sobre a narrativa e sua relação com “a situação atual, as tensões e a identidade daquilo que chamamos ‘Portugal’”³⁵⁰, e disserta sobre a figuração desse personagem:

O Chefe Elias é a personificação da consciência possível para um dado momento social: é a consciência de uma impotência em processo, impotência tendente à autodestruição ou revendo-se em certa imagem da sua própria vida como que petrificada, que é um lagarto, (...) um bicho que, aparentemente tudo

³⁴⁹ A esse respeito nos ensinou Eunice Cabral: “A ausência de reflexividade, que torna a realidade estabelecida como um dogma, acentua, então, a despersonalização de Elias. Nesta perspectiva, repare-se que o discurso de Elias integre frequentemente alusões, citações, referências a discursos institucionalizados. É um discurso que não lida com expectativas de mudança (como o círculo clandestino que investiga) mas, antes, repete o que ouve.” – CABRAL, 1999, p. 241.

³⁵⁰ LOPES, 1983.

vê, mas não faz nada, como aliás acontece com Elias, esse profeta judiciário de uma Lisboa burguesa de há vinte anos, ou de agora.³⁵¹

A vida de Elias é um simulacro, assim como a de seu lagarto, que vegeta em sua gaiola de vidro, restando-lhe como fuga apenas o sonho, a liás, mais uma vez como seu dono, para quem só é possível ter as “fêmeas” num universo imaginário, ou com telefonemas pervertidos, apesar da sua figura externa de policial discreto:

Lizardo mantém-se impenetrável em seu planeta de vidro. É um dragão doméstico; pequeno mas dragão. É pré-histórico, sobranceiro ao tempo. O dono acerca-se dele para regular o termostato fixado na gaiola porque é mudança de estação e há que se regular o calor. No verão tem muitas vezes que humedecer a areia para que o animal não se excite e não se ponha a bater o rabo com lembranças de fêmea ou de penhascos de sol a pino. (BPC, 18)

Calor, calor. O Lizardo não faz mais nada que sonhar com o calor. (BPC, 108)

Não é essa uma boa imagem alegórica da pátria portuguesa ou de seus habitantes? Algo como um ser pré-histórico, atrasado no tempo, cerceado de qualquer liberdade ou gosto pessoal por um regime que foi chamado de “mortificação coletiva do povo português”³⁵² ou para quem apenas só é possível sonhar? O lagarto Lizardo é uma alegoria da pátria censurada, fechada, sem liberdade. É interessante, inclusive, que esta cena vem narrada logo a seguir a um comentário do narrador sobre a censura exercida pela Pide e sobre uma segunda censura exercida por aqueles que lêem os jornais à contraluz para descobrir as palavras apagadas por ela. Esta justaposição de comentário e cena amplia ainda mais a alegoria de enclausuramento do lagarto em relação a um Portugal imerso em ausência de liberdade de expressão.

Por outro lado, já sabemos também que o corpo e o exercício da sexualidade são bens que concedem ao homem a sua individualidade e a sua liberdade. Tirar do lagarto o pleno gozo de sua sexualidade é semelhante à retirada de liberdade que Elias, bem como o major Dantas, tentam atribuir ao corpo de Mena, por tomá-lo com posse, física no caso do major, psicológica e metafórica no caso do Chefe Covas.

A imagem de cerceamento do lagarto em jaula de vidro é atribuída por Elias às mesas dos agentes com quem trabalha³⁵³. Depois também à Mena na prisão, como se verá. Dessa forma, vê-se que ela é uma metáfora recorrente no romance e, dada a sua

³⁵¹ Idem, *ibidem*.

³⁵² RODRIGUES, E. & NEVES, R. 1959, p.13.

³⁵³ “Acolá, do outro lado do vidro da parede, alinham-se as mesas dos agentes. Tampos metálicos, máquinas de escrever, tudo numa claridade sem alma. Como se fosse um aquário, pensa. (...) Um dia, se Deus lhe der vida e saúde ainda há-de ver bolhinhas de oxigênio a subirem por aquele vidro acima e os sacanas dos agentes a darem à cauda, de boca aberta.” (BPC, 52)

reiteração, não convém esquecê-la. Ela é uma das muitas imagens representativas da condição de centramento, alienação, aprisionamento e ausência de liberdade que rondam o romance.

A vida do major Dantas não deixa de ser também um simulacro. Ele finge que a situação se encontra como previra, forja cartas que teria recebido do exterior, simula uma reunião secreta com o *Comodoro*, tudo para tentar manter a situação sob seu controle, sem assumir que o plano fracassara. Tão impotente quanto sua ação frustrada é sua própria sexualidade:

Mena morde o lábio antes de responder. As torturas, diz. Cada vez ia mais longe, tinha de acabar por me matar.

Então põe-se de pé e, olhe, volta-se levantando as traseiras do pull-over acima do elástico do soutien. E Elias vê. Vê e não acredita. Desde a cintura ao pescoço tinha as costas lavradas por queimaduras de cigarro, cinzentas e eriçadas. Repetidas. Meticulosas. Pareciam uma espinha de escamas a todo o correr do dorso.

Ele tinha-se tornado impotente, diz Mena baixando o pull-over. (BPC, 251)

Assim, sobre a bela amante, mais jovem e cheia de vida, incide a maior parte de seu ódio, oprimindo-a, tanto quanto o faz Elias em seus interrogatórios torturantes. Com efeito, essa imagem de Mena, que fecha a sessão *A investigação*, apresenta-a também como um lagarto, na visão de Elias, com as costas *lavradas* por queimaduras que pareciam formar uma *espinha de escamas* a correr do *dorso*. Mena é, como o lagarto, um ser aprisionado pelos homens ao seu redor, que a violentam por não suportarem o pleno gozo de sua sexualidade, isto é, da sua liberdade.

Sem dúvida, essa imagem do lagarto fechado em sua redoma de vidro é a grande alegoria de uma narrativa que fala do medo, e incide sobre todos os personagens, refletindo os espaços físicos e pessoais ocupados por estes. Por exemplo, não é a Casa da Vereda um grande *terrário* onde vivem aprisionados aqueles que provaram o gosto amargo do poder tirano do major? Não são as vidas de Elias, Otero, Mena, Barroca, Fontenova, e até do major Dantas cerceadas pelo medo e pela impossibilidade de fazerem o que realmente desejam? É enfim uma alegoria reveladora da condição do sujeito sob regimes totalitários, a grande alegoria da Pátria.

Mena aparece no texto, na visão de Elias, como uma jovem “que se enovela em fumo, e que fala a uma infinita distância dela mesma” (BPC, 48). “Oca é o termo. De certo modo, morta.” (BPC, 65). Mas é o seu discurso que dá sustentação à investigação do Chefe Covas, e alimenta a existência fútil do mesmo. Não é à toa que o relato da *investigação* (primeiro bloco) se estabelece a partir da descoberta da casa e do relato de

um pedreiro que vira uma mulher nua na janela (Mena), e termina com a perda desta presa para a Pide. Tudo na investigação de Elias gira em torno dela.

Mena sofre os vários abusos de Elias e também de seu amante. No caso do major, esta é efetivamente uma tortura física e verbal, por exemplo, quando este descobre que ela havia retirado do tornozelo a corrente que lhe dera, marcando-a como posse sua:

“Nua, sua puta,”

Despiu-a aos rapelões, atrás do roupão arrancou mantas, lençóis, tudo para longe, tudo para o corredor. Depois ficou à porta, olhos fechados, a dominar-se.

“A trair-me, esta puta.” Rosnava e respirava fundo.

Mena de pé, envolvida nos braços. Não era frio que sentia, era a nudez como uma impotência final; da porta do quarto Dantas C media-a como se ela fosse um espetáculo de misérias. (BPC, 107)

Entretanto, a opressão exercida pelo investigador é um exercício de poder dado pelas torturas de sessões infinitas de interrogatórios, nos quais, muitas vezes, ele pedia que ela começasse a contar a partir de qualquer ponto da história, como se necessitasse ouvi-la para se manter vivo. Esta ação opressiva é uma questão de luta por espaços. Mena tem seu espaço íntimo cada vez mais invadido por Elias. A cena a seguir é exemplar com respeito a essa perda paulatina de espaço da personagem-vítima da opressão verbal, psicológica e também física do investigador. As palavras usadas – *violentação*, *presa*, a vítima *em campo aberto*, enquanto ele inicia *sentado a um canto*, são reveladoras de esse tragar da *prisioneira*. Tal cena é modelar também do caráter teatral que o texto do romance revela, com referências ao cenário, às ações paulatinas, enfim, com intensa dramaticidade:

Invasão do espaço individual, assim se diz. Violentação do território do sono e outras. Logo na primeira sessão de perguntas o chefe da brigada montou o cenário arrastando mapas e mesas para ficar à-vontade com Mena no gabinete do inspetor. Ele sentado a um canto, ela no meio da casa, em campo aberto. Depois, pergunta a pergunta, Elias foi chegando mais a cadeira. Palmo a palmo, como que por acaso. A presa sentada em solidão, sempre mais agarrada ao seu espaço íntimo, e ele a aproximar-se atrás de cada pergunta. Como que por acaso, como que por acaso. Pode fazer-se isso com pequenos movimentos de quem se inclina para ouvir melhor e avança um pouco a cadeira, ou no acto de se apanhar qualquer objeto que se deixou cair, ou indo à janela e ganhando mais um palmo a sentar-se. Mil pretextos. Perguntas, sempre perguntas; às duas por três Elias já estava colado à prisioneira, cobria-a com o seu bafo de polícia. Invasão de espaço individual. (BPC, 61,2)

Em outro momento, Mena tem seu espaço invadido pelos olhos de Elias, que vigia a presa acuada nos calabouços da polícia. A cena é um estupro metafórico e verbal, pois o investigador, com todo o seu lado pervertido, violenta-a em pensamento. Lembramos aqui o lado psicótico do comportamento de Elias, não só nesse trecho, mas

na prática estranha que realiza ao ritualmente contemplar os objetos do seu Baú de Sobrantes. Aliás, esse comportamento reforça a alusão, dada logo no início do romance, de que ele passara um tempo em um sanatório:

Elias vigia-a espalmado na superfície da porta, olho quedo. Ali a tem ao real e por inteiro. Fechada num círculo de vidro, ali a tem. A pedir com um corpo daqueles uma boa verga que entrasse toda, que a explodisse com descargas de esperma a ferver, daquele que é grosso e pesado, do que cresta, e que a encharcasse de alto a baixo desde os olhos até as nádegas, o que ela queria era isso (...) Mesmo distanciada e reduzida pelo vidro panorâmico do ralo é uma provocação, uma agressão da natureza, a grandacabrona. (BPC, 208)

“Fechada num círculo de vidro”, como seu lagarto, como ele mesmo. É assim que Elias queria Mena, ausente de qualquer liberdade para além das relações perversas de seus interrogatórios sem fim que convinhavam para alimentar suas fantasias sexuais. Como se dela ele tivesse a posse, Elias reclama para si mesmo da enxaqueca que ela uma vez dissera estar, ou de quando ela mencionara que estava menstruada.

Outra estratégia usada pelo Chefe Covas para torturá-la era a apresentação constante da sua unha gigante no dedo mínimo, enquanto a interrogava: “Fica-se a correr a mão pela calva penteada, a unha gigante vai riscando o ar com uma lentidão calculada: Então?” (BPC, 68) Esta unha “crescida e envernizada” (BPC, 13) dá ao personagem um ar macabro, em analogia com os mortos com quem ele lidava e pode ser lida como uma alegoria do poder tirano exercido por Elias sobre suas “vítimas” – os depoentes, em especial, sobre Mena: “Mas Mena não conhece a redacção final das confissões, o resumo dela e dos seus companheiros em papel judiciário. E prossegue, tem que prosseguir, há uma unha, um esporão, a espicaçá-la. Diz: É infernal, tudo isto.” (BPC, 132).

Há um comentário interessante no fragmento dedicado ao depoimento da amiga Maria Norah Bastos d’Almeida, sobre quão significativa era a existência de Mena para os agentes policiais, em especial Elias: “A ela, francamente a única coisa que lhe apetece é perguntar a esses e a outros manjamerdas que andam tão interessados na Mena e nessa especulação de coisas macabras: Pá, mas afinal vocês estão assim tão necessitados que até têm que inventar uma mulher?”(BPC, 103,4). Esse relato corrobora a idéia de como a narrativa se move em razão de Mena, dando ao feminino, mesmo que achacado pela violência do masculino, um importante papel.

A precariedade da pátria é assim exposta pelos corpos fragmentados dos personagens e suas relações falhadas, apenas na aparência verdadeiras. Analisando as

identidades desses corpos desabrigados que compõem a narrativa, entendemos que a leitura que se faz da Pátria Portuguesa é reveladora de uma impotência vital para a modificação do devir histórico.

A escrita e a identidade nacional:

“Porque assim como aquele que habita com o suicida se mata em vida, também o que mata não faz mais do que se suicidar nessa morte”(BPC, p. 73). O comentário do personagem Elias expressa um pouco sobre a condição extrema a que é levado o indivíduo que habita uma atmosfera de tensão e medo, como aquela em que viveram os quatro personagens envolvidos no crime da *Balada da Praia dos Cães*. Também o autor coloca em *Apêndice* um comentário do arquiteto Fontenova ao expressar-se sobre o medo e sobre seus reflexos na vida de quem o sente:

Eu creio que o medo é uma forma dramática de solidão. Uma forma-limite também, porque corresponde à ruptura do equilíbrio do indivíduo com aquilo que lhe é exterior. Mas o pior é que essa ruptura acaba por criar uma lógica de defesa, eu pelo menos apercebi-me disso, a lógica do medo vai estabelecer certas relações alienadas de valores até que um ponto em que se sente que o medo se torna assassino.” – Arq. Fontenova, em conversa com o Autor, verão de 1980. (BPC, 254³⁵⁴)

Ao longo deste estudo já temos comentado o quanto a escrita deste romance revela-se politizada, isto é, como os problemas individuais vividos por tais personagens refletem o coletivo. Nesse caso, o coletivo é Portugal, que vive um tempo datadamente marcado pelo regime salazarista. Assim, problemas como o medo, a solidão, a impossibilidade de saber agir em situações extremas de tensão, ou de saber agir para efetivamente mudar o sistema, situação vivida metonimicamente, por exemplo, na Casa da Vereda, são reflexos da realidade externa. Tais problemas são condicionados por essa realidade exterior ou decorrentes dela, quanto justamente metaforizam esse coletivo.

A análise do espaço no romance demonstra ser um terreno fértil para a elucidação dessas relações. Há nele uma luta por espaços individuais, que perpassa também o espaço do corpo, por exemplo, o espaço de Mena que Elias deseja absorver na cena de interrogatório, ou o espaço de Dantas C que Elias também gostaria de ocupar como meio de ter para si a posse do corpo de Mena.

³⁵⁴ *Apêndice*, em referência à pág. 228, na qual se mostra a discussão do major Dantas com Fontenova a respeito dos métodos que o major queria utilizar.

Da mesma forma, uma análise dos espaços físicos apresentados na narrativa permitir-nos-á entender que o romance se propõe a pensar Portugal: a Casa da Vereda como microcélula do espaço da pátria em luta falida contra o sistema; a casa fechada e solitária de Elias, representativa da vida desse personagem; as repartições públicas oprimidas pela presença constante do retrato de Salazar; os espaços de Lisboa referenciados com decrepitude. Assim, não é gratuito que o texto do romance seja tão marcadamente teatral, com inúmeras referências ao espaço ocupado pelos personagens e a seus movimentos. Eles evidenciam isomorficamente o conteúdo principal do texto.

Para Bachelard, a casa pode ser considerada “um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade”³⁵⁵. Ela “mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano”³⁵⁶. Se a casa dá ao sujeito uma noção de segurança, a noção revelada por tais espaços físicos, por tais casas, dão à Casa-Pátria um retrato muito desalentador, já que todos eles revelaram ser espaços dilacerados em que é quase impossível viver.

A Casa da Vereda, onde habitam temporariamente os cúmplices de uma revolta falhada, é uma microcélula social, pois reproduz o exterior. Major Dantas questiona o sistema, mas não consegue fugir ao regime que o formou, e acaba por estabelecer uma tirania absurda que leva posteriormente os outros membros a matá-lo:

Dantas C recostava-se. Apreciava, sim senhor. Estudava as cartas, apreciando. Só que, azar do cabo, ninguém lhe tinha dado licença para deixar crescer a barba e isso era contra o Regulamento. “Pedi-lhe a si, Fontenova? Pois é, tenho muita pena mas vai rapar esses pêlos, nosso Caporal. Já. *Vite, vite.*” (BPC, 69)

A reprodução de um regime totalitário na Casa comprova a incapacidade de aqueles indivíduos inscreverem para si mesmos um código de ação diferente do que estavam acostumados no regime que questionavam, mas que os havia marcado de forma indelével. Seus planos serão, por isso mesmo, sempre fadados ao fracasso, porque partem do medo, da imposição, do poder agressivo, da mentira. Comenta sobre isso o autor:

O conhecimento do que se passou naquela casa convencia-me cada vez mais da lógica da responsabilidade colectiva. O que ali reinava era um monstruoso sistema de mentira organizada, uma mentira tácita, vá lá, pela qual cada um dos quatro actores protegiam a sua própria solidão, ou se dissolviam nela, não sei. Aquilo era o microcosmos do medo instalado à escala nacional. (...) Ora, qualquer que fosse a volta que eu desse a isto, ia sempre parar à mesma coisa, à

³⁵⁵ BACHELARD, s/d, p. 30.

³⁵⁶ Idem, p. 23.

essência do drama: digamos, a uma espécie de encenação da mentira, a uma mitomania levada aos extremos da vida e da morte.³⁵⁷

O romance encena uma revolta fracassada, como muitas que ocorreram durante o regime salazarista, porque mal organizadas ou porque organizadas apenas para manter um moral de oposição: um *país de fachada* com um *governo de fachada* e uma *oposição também de fachada*. A mitomania, prática nacional para escapar à responsabilidade coletiva, como mencionou aqui o autor, é também uma atitude que fora alegorizada na figura do Engenheiro Tomás de *O Delfim*, aquele que inventava histórias para iludir a morte e acreditava nelas. Se unirmos aqui a representação do romance de 68 com o questionamento da mesma atitude no romance de 82, percebemos que o tema da alienação nacional é recorrente na obra cardosiana, e que os problemas que em 68 preocupavam o autor, continuavam a fazê-lo 14 anos mais tarde, mesmo quando o tempo da enunciação (pós-74) já não coincidia com o tempo do enunciado (início dos anos 60). Iludir a morte e o declínio que já lá estava em *O Delfim* mantém-se como prática em um Portugal morto, encerrado em mitos que tentavam mascarar a impotência e a inoperância, e por isso é um tema que continua a interessar, uma prática que ainda precisava ser questionada. O autor continua:

Porque o que é verdade é que, durante décadas, houve neste país uma oposição de conspirata profissional, republicanóide e mitômana, cuja fantasia megalômana constituía o melhor campo de treino dos métodos policiais do fascismo. O que se passa naquela casa onde coabitam aqueles quatro seres é a caricatura (no entanto, real) do que foi uma parte da conspiração antifascista neste país, durante muito tempo. O que era essencial era manter-se o moral, e para isso mentia-se, mentia-se sempre. Mas era o país inteiro que valsava: mentiam os políticos uns aos outros, e os conspiradores, e os jornais, e a propaganda, e os políticos. E todos alegremente se desculpavam da sua realíssima impotência para mudar as coisas.³⁵⁸

A mania mitômana portuguesa associada a uma esquerda incapaz de promover um questionamento sério do plano político adubaram o terreno para a permanência fértil de um governo fascista. No depoimento da personagem Norah d'Almeida, Cardoso Pires explicita a idéia de um país que queria manter uma falsa imagem de perfeição – o lugar de “descanso” da Europa – e de uma sociedade moldada à sua maneira, para depois desconstruí-la: “Ela desde que é pessoa sabe que este país é de espertos e todo em moral que até chateia. Precisava mas era de ser pasteurizado com merda de ponta a ponta, que era como a Mena dizia.” (BPC, 102,3).

³⁵⁷ PIRES, José Cardoso. Apud FERREIRA, 1982, p. 3.

³⁵⁸ Idem, *ibidem*.

Ambientado na reavaliação do passado histórico, o texto literário promove assim um questionamento das práticas nacionais com o intuito de subverter essa ordem para não permitir que, no presente, a Pátria mergulhe em outros tipos de ditaduras, já que o tempo modifica as peças do jogo, mas a essência da relação dominador/ dominado permanece a mesma. Em uma outra entrevista, José Cardoso Pires, quando perguntado sobre a participação portuguesa na CEE e as relações com uma política de direita, comenta: “As ditaduras hoje em dia já não se fazem segundo os modelos dos Ceausescus ou dos Pinochets, fazem-se em *planning* transnacional onde a carga ideológica se materializa através da colonização dos mercados da informação e da cultura”³⁵⁹. É verdade que se deve levar em conta a data dessa entrevista que é posterior à da publicação do romance. Mas, como o escritor está a falar sobre manutenções, mencionando a permanência de ditaduras em invólucros diferentes alguns anos após a publicação da *Balada*, penso que suas observações valem evidentemente para aquele tempo. Parece ser especialmente importante que se questione ainda a eterna apatia portuguesa fundada em saudosismo mitomaniaco, porque geradora de sentimentos de subserviência, em época de novos rumos assumidos em tempos pós-revolucionários.

Os quatro habitantes da Casa da Vereda querem uma mudança, mas não conseguem fugir da realidade imposta pelo sistema. A saída buscada pelo Cabo Barroca, isto é, a imigração para a França, é representativa daqueles que fogem à luta, e metaforiza uma atitude mais ou menos freqüente em Portugal naqueles tempos. Essa opção também estaria sempre condenada ao fracasso, já que efetivamente não mudava nada.

Refletindo ainda sobre as marcas da identidade nacional através da análise dos espaços físicos apresentados ali, lembramos as referências constantes ao retrato de Salazar nas casas e repartições públicas. A imposição do retrato revela a influência contínua do regime na vida das pessoas, como se estas estivessem sendo constantemente vigiadas; evidencia ainda “a onipresença e a onipotência dos que em seu nome exercem o poder hipertrofiado dos regimes de exceção que, entretanto, se pretende velado sob uma aparência de paz e normalidade”³⁶⁰. São inúmeras as menções ao retrato no texto. Recortamos algumas:

Agora há aquele gabinete da Polícia Judiciária, com carpete e maples pesados a distanciá-los os dois, agente e inspetor, e um retrato do Salazar na parede. (BPC, 19)

³⁵⁹ José Cardoso Pires, in: PORTELA, 1991, p. 78.

³⁶⁰ Idem, *ibidem*.

O Comandante informa-se; e sabendo ao que vêm, leva Elias e adjunto para uma sala de visitas que tem cus de granada a servir de cinzeiros e um retrato de Salazar ao lado do estandarte do quartel. (BPC, 39)

Mena faz que sim, correcto. De cima do mapa espreitam-na os óculos grossos do chefe da brigada; há um retrato do Salazar na parede. (BPC, 48)

Mas o fragmento mais interessante é este irônico comentário sobre a cidade de Lisboa como um animal cinzento que finge paz, mas que tem seu interior minado, exatamente como um regime que finge normalidade e tranqüilidade, mas se revela opressor, até mesmo pela presença constante do rosto que metonimicamente o simboliza:

Mas atenção, aviso. Lisboa, esse vulto constelado de luzes frias do outro lado do rio é um animal sedentário que se estende a todo o país. É cinzento e finge paz. Atenção, *achtung*. Mesmo abatido pela chuva, atenção porque circulam dentro dele mil filamentos vorazes, teias de brigadas de trânsito, esquadras de polícia, tocas de legionários, postos da GNR, e em cada estação dessas, caserna ou guichet, está a imagem de Salazar e bem à vista também há filas de retratos de políticos que andam a monte. O perímetro da capital está todo minado por estes terminais, Lisboa é uma cidade contornada por um sibilar de antena e por uma auréola de fotografias de malditos com o Mestre da Pátria a presidir. (BPC, 49)

A visão que Elias tem da cidade ao vaguear pelas ruas de Lisboa dá ao leitor um vislumbre dessa condição decadente. É interessante também o desabafo desalentador do narrador/ personagem ao final, que excita a cumplicidade do leitor através da apóstrofe suspirante – “Oh, senhores” – uma vez que este leitor é levado a se identificar com o interlocutor emudecido da cena:

Aquele de dia passeia-se pela cidade a comandar o trânsito com cara de mau e à noite esconde-se nas putas com cara pior. (...) O chá na cervejaria Ribadouro: Isto não é uma cervejaria, é uma baía de cascas de tremoços com canecas à deriva. Chulos do Parque Mayer a atacarem o fastio na perna da boa santola, chauffeurs de praça a combinarem a sua bandeirada de jogo num casino clandestino para os lados dos Arroios ou para Campolide que são bancas de entendidos onde a polícia faz que não vê. Um galador de coristas a puxar fumaças à distância. A dona Lourdes, abortadeira. Mestres-de-obras a arrotar. Oh, senhores. (BPC, 109, grifos nossos)

Como vimos, na *Balada*, as imagens de cerceamento e isolamento dos indivíduos – como a vida ensimesmada e solitária de Elias, a de seu lagarto de estimação preso em um *aquário* controlado, a imagem de Mena na *prisão*, comparada por Elias a um *aquário*, bem como a relação das mesas dos assistentes na Polícia Judiciária também com um *aquário* – são distribuídas ao longo do romance como alegorias de um Portugal enclausurado. Somam-se a estas as imagens do *pote* de insetos com criaturas tenebrosas “a espenejar, uma confusão de bocas e articulações a

debaterem-se num mundo fechado”(BPC, 249); e dos tratadores de circo *enjaulados* no final da narrativa, metáforas da situação de cerceamento, opressão e desesperança em que a Pátria mergulhara.

A imagem final do romance é mais uma dentre as muitas representações de aprisionamento do sujeito elaboradas pelo romancista, que nos permitem compor um retrato do Portugal sobre o qual o autor deseja convidar à reflexão. Elias vê passar tratadores de circo *enjaulados*, com ar estúpido, parecendo andar sem destino. E essa visão vem bem em seqüência à observação que ele faz a propósito de um cartaz de propaganda turística para visitação de Portugal, gerando uma contraposição irônica entre a realidade vivida e a linguagem que forja um outro real, como sabemos ser sempre o discurso dos sistemas totalitários:

Elias entoa música em pianíssimo. Parou na montra duma agência de viagens para mirar o frasco dos insetos. À luz fluorescente e distorcidos pelos ângulos do vidro são criaturas tenebrosas. Escaravelhos armados de carapaças, um louva-a-deus em verde virginal, mais que sinistro, gafanhotos de patas serrilhadas, olhos com bagas de chumbo. Tudo a espernear, uma confusão de bocas e articulações a debaterem-se num mundo fechado. “PORTUGAL, Europe’s Best Kept Secret”, anuncia um cartaz na vitrina, Fly TAP. Ao lado um tamanco com asas (que quer dizer KLM, a Holanda sobre as nuvens) e o slogan Com-as-Viagens-Abreu-O-Mundo- -Seu.

  então que v  passar as três jaulas rolantes vindas não se sabe donde. De longe. Certamente da auto-estrada do norte, Avenida do Aeroporto abaixo, atravessando a cidade. São três transportes de circo, gradeados mas sem feras, que avançam de madrugada. Dentre deles viajam os tratadores com um ar estúpido, ensonado. Desfilam pelas ruas desertas, sentados no chão, pernas para fora, caras entre grades.

Elias deixa de cantar. Durante o resto do caminho pensa nos tratadores enjaulados a atravessarem a noite sobre rodas: o que mais impressiona é que parecem vaguear sem destino. (BPC, 249, 250)

É interessante que os semas ligados à descrição dos insetos remetem ao campo semântico de guerra (“escaravelhos armados de carapaças”, “verde virginal”, cor que pode ser associada   da roupa dos soldados, “patas serrilhadas”, “chumbo”). Esses significantes contrastam com a atmosfera de aparente tranqüilidade e paz da pátria que o regime vendia   época, tal como se l  na frase do cartaz da companhia  rea. “PORTUGAL, Europe’s Best Kept Secret” (o segredo mais bem guardado da Europa) pode ser lida de duas formas: na sua função publicitária, Portugal seria um bom segredo a se descobrir; na sua função irônica, (e aqui a idéia de *segredo* recupera sua semântica de fechamento, isolamento) a frase evoca a visão que Salazar forjara para os portugueses como um valor: “orgulhosamente s s”. Através da associação das

estratégias irônicas de ironia instrumental e ironia observável³⁶¹, contrasta-se, por justaposição de imagens, a frase do cartaz e a atitude dos tratadores de circo que passam por ali metaforicamente e literalmente enjaulados, avançando dentro de três transportes de circo. Contrastantes são também as já referidas atitudes dos insetos, “a espernear, uma confusão de bocas e articulações a debaterem-se num mundo fechado” e a dos homens letárgicos, “com um ar estúpido, ensonados”, “sentados no chão, pernas para fora, caras entre grades”.

Existe no texto da *Balada* uma visão mais carregada, menos eufórica, mais irônica, pois o romance de 1982 encena, afinal de contas, uma revolta falhada, visão esta que é expressa através do contraste entre os cartazes: o aparentemente real da *Balada* – “Portugal, o segredo mais bem guardado da Europa”, e o imaginário de *O Delfim* – “Visite a Gafeira enquanto ela existe”. A tensão não desvanecida no romance de 1982 tem o intuito de fazer ver a que são levados os indivíduos cerceados pelo medo. Com uma escrita posterior já à Revolução de Abril de 74, a *Balada* não configura, ao contrário do que se poderia esperar, uma atmosfera distensa. Prefere, antes, esboçar um tempo de referência circunscrito ao regime salazarista, até para mostrar que a realidade efetivamente só mudaria se os indivíduos não reproduzissem em suas relações os mesmos mecanismos de medo e submissão em que foram criados. De certo modo estaria a afirmar que a liberdade não se ganha num dia porque o poder, como lembra Barthes, é plural³⁶², e nisso, demoníaco. A liberdade se aprende e se conquista dia a dia.

Entretanto, mesmo aqui, nesse romance com atmosfera sombria, a narrativa não deixa de entrever – ainda que de forma muito singela – que a mudança poderia ser possível se a aprendizagem se efetivasse. A imagem do pote de insetos que abriga seres presos mas ainda vivos, em ação, “a debaterem-se”, e, portanto, a procurarem vida, também pode ser lida não pelo lado do encarceramento, mas pelo lado da ação não desistente, como toda alegoria (em sua definição benjaminiana), que pode também contar essa possibilidade de reversão, desde que fundamentada na ação. De certa forma,

³⁶¹ Baseio-me nos conceitos de Ironia apontados por D. C. Muecke no livro *Ironia e o irônico*. Mencionando que nem sempre é fácil distinguir entre Ironia Instrumental e Ironia Observável, o crítico escreve: “na Ironia Instrumental o ironista diz alguma coisa para vê-la rejeitada como falsa, *mal à propôs*, unilateral etc.; quando exhibe uma Ironia Observável o ironista apresenta algo irônico – uma situação, uma sequência de eventos, uma personagem, uma crença etc. – que existe ou pensa que existe independentemente da apresentação.” (MUECKE, 1995, p. 77) Aqui, no caso do exemplo da *Balada*, há a exposição de algo verbal que é lido como irônico a partir do contraste com todas as cenas observadas ao longo do romance, e, em especial, com a cena apresentada logo a seguir, que desdiz o comentário verbal anterior.

³⁶² Cf. BARTHES, *Aula*, 1996, p. 11.

lembraria em parte a lagoa de *O Delfim* fecundada de vida nova, cujas águas estavam calmas na superfície, mas escondiam vida efervescente no seu interior.

Outro dado interessante é a postura de Elias Santana. Desde o início do segmento final, o inspetor passeia pelas ruas da cidade e pelo menos cinco vezes a narrativa faz questão de marcar que ele canta: “Elias solfeja por dentro em sustenido”; “a cantar em surdina, um rumorejar íntimo”; “cumprimenta-as de longe, sem parar de cantar de memória”; “Emite silvos. Uma música, um soprar muito íntimo”; e, no fragmento citado, “Elias entoa música em pianíssimo”. É interessante notar a mudança de Elias em relação à cena em que ele visualizara os tratadores de circo enjaulados: “Elias deixa de cantar”, marca o texto. E complementa com o que parece ser o motivo da diferença de atitude: “Durante o resto do caminho pensa nos tratadores enjaulados a atravessarem a noite sobre rodas: o que mais impressiona é que parecem vaguar sem destino”. Ora, é sintomático que o personagem interrompa o que fazia de modo automático e passe a uma atitude de reflexão. O impacto visual causa essa mudança, e é essa mudança que deixa ambigualmente entrever uma possível esperança de modificação, que só seria possível se houvesse uma séria reflexão quanto ao destino da nação metaforizado no destino dos tratadores. Por enquanto, o que mais impressionava era a vacância do destino, comentário do narrador que age subversivamente convidando o leitor, da mesma forma, a se impressionar com a situação e a se indagar a respeito do que poderia significar essa imagem que fecha a narrativa. Sem aplicar uma significação fechada, o romance deixa à mercê do leitor a interpretação de tal imagem, como caminho para a reflexão e conseqüentemente para a aprendizagem. Este autor sabe que duvidar é subversivo, pois remete à reflexão, e por isso deixa em aberto o texto como convite à ação do leitor.

Quando perguntado por Artur Portela quanto às suas idéias de ceticismo ou derrotismo o autor responde: “Cepticismo, cepticismo. O derrotismo assenta na negação, o cepticismo assenta na dúvida, e duvidar é um apelo à revisão, um princípio de análise.”³⁶³ Assim, a opção cardosiana parece ser, como bem o comprova o romance, a de um ceticismo subversivo, questionador, que imprime a dúvida como possibilidade de crescimento. Nesse sentido, a atmosfera um tanto pesada e negativa da *Balada* não parece sustentar-se na indiferença e na descrença pós-moderna, na desistência de um

³⁶³ Pires in PORTELA, 1991, p. 84.

mundo que não parece ter o que melhorar, ou, como nas palavras de Terry Eagleton, num reino onde “não exista nada a ser salvo.”³⁶⁴

Na entrevista, Cardoso Pires insiste ainda no derrotismo primário do chamado Zé Povinho português, que se recusa a participar de qualquer projeto, atitude que, como ele comenta, já é de se esperar que seja apoiada pela burguesia tradicionalista, visto que não caminha para a modificação de nenhum sistema. Inquietar-se com a “passividade do Zé Povinho”³⁶⁵ não é portanto uma atitude de descrença absoluta, de “dar de ombros”, naquela expressão de Ronaldo Lima Lins, mas de revolta, de desejo de mudança.

É assim que o texto se nos afigura. Ao expor uma atmosfera cerceada, obsedada pelo medo, imersa em máscaras de impotência otimistas³⁶⁶, mas ineficazes porque fundadas em comportamentos mitômanos, e, ao mesmo tempo, ao expor uma revolta falhada porque justamente fundamentada nesses comportamentos, o texto parece propor que a possível saída seria a reversão completa de todas essas máscaras e comportamentos alienantes e pacificadores.

É interessante dizer ainda que o papel da Pide no romance é praticamente esvaziado. Mais um falso protocolo de leitura é gerado, porque, à primeira vista o leitor acha que se tratará de um crime político, e que o romance proporrá a crítica ao regime, apresentando as torturas exercidas pela Pide, os interrogatórios e outros de seus artifícios. É contudo ainda mais subversivo que o romance narre um acontecimento em que o crime parta de onde não se espera, de dentro de uma esquerda política que poderia ser facilmente associada – como em romances anteriores o eram – a uma saída perfeita para a ditadura de direita, que cometia crimes e mais crimes em prol da sua manutenção no poder. Num outro tempo em que as saídas prometidas pelo marxismo são questionadas pela sua ineficiência, sem que por isso se construa um comportamento descrente da necessidade de uma mudança viável para melhoria da vida dos homens, o romance de Cardoso Pires, mais uma vez, mantém viva uma veia ética de compromisso com a realidade, dialogando de certa forma parodicamente³⁶⁷ com o paradigma neo-realista em metamorfose.

³⁶⁴ EAGLETON, 2005, p. 89.

³⁶⁵ Pires in PORTELA, 1991, p. 84.

³⁶⁶ Baseio-me aqui ainda no comentário do autor na mesma entrevista anteriormente citada: “Quando falo de optimismo, situo-o logicamente no terreno histórico-político e na caracterização espiritual. Sebastianismos, providencialismos e passadismos regeneradores funcionam como máscaras optimistas da impotência.” Pires, in PORTELA, 1991, p. 85.

³⁶⁷ Referimo-nos aqui ao sentido dado por Linda Hutcheon, de que o texto paródico contemporâneo não é necessariamente a destruição com fim risível do modelo retomado, ou um “reconhecimento da ‘insuficiência das formas definíveis’ dos seus precursores (Hutcheon cita Martins, 1980, 666)”, mas “o

Além disso, a Pide só aparece na investigação através de comentários dos personagens da Polícia Judiciária. Na verdade, os questionamentos à Pide são feitos pelos personagens que representam o poder governante, no caso, especialmente Elias, mesmo sendo este alguém também moldado perversamente pelo regime. Assim, o romance foge às verdades totalizadoras, convidando a uma leitura desvinculada de maniqueísmos e atenta às mais diversas formas de opressão e cerceamento da liberdade. Como exemplo, podemos citar o comentário ridicularizador de Elias, em discurso indireto livre, quanto ao que ele chama de “Anjo Leproso” (BPC, 19):

Mas Elias ouve e medita, segue com a unha gigante os veios do braço do maple. Não está nada a ver a Pide a chamar para ela o defunto. Atiçar e ficar de fora, ah isso sim, é menina para isso, agora agüentar com o cadáver nem pensar. As polícias políticas são todas a mesma droga, diz. Antes que apareça sangue já estão a lavar as mãos com sabão macaco. (Idem)

Paralelos intertextuais cardosianos:

Para além de um jogo subversivo com o gênero policial, e de alguns outros paralelos já apontados, algumas relações intertextuais se podem estabelecer entre os romances *O Delfim* e *Balada da Praia dos Cães*.

Na casa de Tomás Manuel, de *O Delfim*, bem como na cidade onde habita, o Engenheiro consegue o respeito através da opressão que exerce, colhendo o ódio. Apesar de seus exercícios amorosos extraconjugais, Tomás Manuel permanece contudo sem herdeiros. Além disso, temos no possível adultério de Maria das Mercês com o criado Domingos uma relação metaforicamente incestuosa, visto que o narrador comenta a transferência da maternidade frustrada de Maria para o criado. Ora, a ausência de herdeiros, a ambigüidade na esterilidade do varão e a imagem de um incesto metafórico são elementos que nos permitem ler metaforicamente uma imagem de casa fechada, sem frutos, decadente, uma atmosfera de isolamento, de fechamento e de cerceamento representada ali.

A possível esterilidade de Tomás Manuel poderia ter seu paralelo na impotência real do major Dantas Castro da *Balada*, e na impotência metafórica de Elias, o investigador. O major Dantas é impotente tanto em sua ação, que se mostrara falhada, quanto fisicamente. Elias Santana também se mostra impotente, pois não pode possuir

seu próprio desejo de pôr a ‘refuncionar’ essas formas, de acordo com as suas próprias necessidades”³⁶⁷. A paródia não aponta para a destruição do passado, mas para um diálogo salutar com ele.

seu objeto de desejo – Mena – e tem que se contentar com simulações de fantasias pervertidas alimentadas por documentos que roubara do apartamento dela. Essa impotência masculina no romance mimetiza uma imagem da decadência portuguesa. Aliás, não é outra a imagem associada também a Salazar e ao presidente Américo Thomaz, cuja foto “parece um pênis decrépito fardado de almirante”. Esse clima de mortificação coletiva é evidente, não só nas ruas ou nas pessoas, mas explicitamente no comentário que Elias Cabral faz do jornal como “Correio de Mortos”, dessa vez um retrato evidente do regime salazarista:

Que está cada vez mais mula-de-enterro, o Diário de Notícias. Cada vez mais correio de mortos. Já não é só a página das cruces, missas do sétimo dia, Agência Magno e etcetera, é a VELADA AO SOLDADO DESCONHECIDO, Mosteiro da Batalha, é A REVOLTA NA ÍNDIA, Naufrágio de Goa, eterna saudade, é o PRESIDENTE THOMAZ, outro morto. Cemitério impresso, pura e simplesmente cemitério impresso tudo aquilo. E o Thomaz em foto a duas colunas parece um pênis decrépito fardado de almirante. (BPC, 98,9)

O pênis decrépito relacionado ao presidente é outra imagem alegórica da pátria, e de um exercício de falsa moral ou imagem distorcida de nação que o regime ditatorial vendera e que se mostrara, afinal, impotente. Concordamos com Maria Luiza Scher Pereira, que mostrou que, “a impotência política representa-se no texto pela impotência sexual de que é cometido o major”³⁶⁸. A estudiosa menciona ainda que “a doença de Dantas C. é interna, íntima, mas vai aos poucos minando seu poder. Também o regime, corroído por dentro, precisa usar cada vez mais fortemente a dissimulação e a violência.”³⁶⁹

O feminino cerceado, sob o qual incide toda a revolta de um poder falhado, é mais um ponto de contato entre os romances. Maria das Mercês aparece em *O Delfim* como uma criatura solitária no espaço na própria casa, além de ser descrita como uma “mulher inabitável” (OD, 65), como a “esposa maninha”, infértil, sem frutos, a quem resta a escrita de sua solidão realizada através da máquina de tricô, e o possível suicídio(?) ao final da narrativa. Por sua vez, Mena aparece no texto, na visão de Elias, como uma jovem “que se enovela em fumo, e que fala a uma infinita distância dela mesma” (BPC, 48). “Oca é o termo. De certo modo, morta.” (BPC, 65). Mena sofre os vários abusos psicológicos de Elias e também os abusos reais de seu amante. Ela é também uma criatura acuada, sem espaço, que metaforicamente se suicida, visto que quer estar longe de si. Ambas esperam constantemente o telefone tocar, modo de

³⁶⁸ PEREIRA, 2005, p. 263.

³⁶⁹ Idem, *ibidem*.

imaginarem a esperança de uma realidade diferente. No entanto, não é deveras sem a ação necessária à mudança que se poderá chegar a uma efetiva e radical modificação do sistema. É por isso que ambos os telefones não tocam, como a apontar para a desilusão, mas insistindo também no necessário investimento na ação para a mudança.

Assim como Maria das Mercês, Mena, por suportar calada a opressão do masculino, de certa forma, reduplica a ordem social: tanto no âmbito nacional de um regime ao qual os portugueses resistiam sem voz, quanto no âmbito restrito das relações masculinas de tirania sobre o feminino. Por outro lado, em parte, esta última consegue subverter essa ordem, já que sobrevive, como mostrou Maria Luiza Scher Pereira³⁷⁰, apesar de violentada de diferentes maneiras. Sua sobrevivência é a realidade oposta à dos homens que a oprimiam, ambos já mortos desde o início da narrativa, o major fisicamente, e Elias metaforicamente. De qualquer forma, a outra, Maria das Mercês, através de sua ação pervertedora, também promove uma “desgraça transformadora”, gerando vida nova na Gafeira.

Outro paralelo que gostaríamos de estabelecer entre os romances é, na verdade, o relativo antagonismo entre as imagens da lagartixa aparentemente “parda, imóvel” (OD, 37), “estilhaço de pedra sobre outra pedra maior” (OD, 37), no início da narrativa de *O Delfim*, e do lagarto de estimação imobilizado numa redoma de vidro na *Balada*. Chamam a atenção figuras tão próximas, em atitudes particulares de imobilidade, de tal modo que, à primeira vista, parecem imagens duplicadas em seu papel. No entanto, sabemos que a lagartixa “sacudiu-se no seu sono de pedra” (OD, 37), marcando o giro do tempo n’*O Delfim*, como um símbolo da nova atmosfera existente na Gafeira, fazendo entrever também um questionamento da realidade cerceadora e opressiva maior existente em Portugal. Aliás, já indiciava o narrador, desde a primeira descrição, que a lagartixa era: “um estilhaço sensível e vivaz debaixo daquele sono aparente” (OD, 37). O lagarto da *Balada* é uma criatura cerceada e controlada pelo dono, sem possibilidade de mover-se além do sonho, porque nessa narrativa, apesar do tempo de publicação ser posterior ao fim da ditadura, o autor parecia querer encenar uma revolta fracassada, como muitas que ocorreram durante o período, porque surgida da incapacidade de os seus atores experimentarem, eles próprios, o modelo da liberdade. Não importava confortar, mas instigar o outro a agir através do choque com o espelho.

³⁷⁰ PEREIRA, 2005, p. 267.

Até poderíamos dizer que o lagarto não sabe dar o salto da lagartixa. Mas há, no entanto, uma imagem interessante envolvendo o lagarto Lizardo ao final do romance que, de certa forma, aponta também nele um rompimento ou choque necessário à estruturação de uma nova vida que desperta:

Elias (...) pensa agora no Lizardo que também um dia se desfez de um pedaço da própria cauda. Mistério, esse sacrifício. Mistério a maneira como a cortou. Com os dentes e com as unhas por certo, mas com que sofrimento, caramba. A verdade é que o destroço ficou espetado na areia como um testemunho e à medida que mirrava e escurecia, a cauda mutilada ia renascendo mais forte e mais desperta. (BPC, 291)

Talvez essa imagem crie um paralelo com a cena posterior ao assassinato do major em que Mena, o cabo e o arquiteto sentiram “uma vontade de falar do morto para acreditarem que estavam vivos, devia ser isso” (BPC, 279), a crerem que, nas palavras sublinhadas do romance de Jack London, citado como paralelo intertextual, “*seria um acto moral libertar o mundo de semelhante monstro*” (BPC, 280). Apesar do trauma causado, a morte do major era para eles necessária, porque eram, de certa forma, como esses lagartos que amputam a própria cauda na presença de um predador, fugindo e deixando a cauda para trás, que continua retorcendo-se depois de amputada, prendendo a atenção do predador e dando tempo para o lagarto fugir. Uma nova cauda cresce posteriormente no lugar da antiga, como a do Lizardo, “mais forte e mais desperta”. Mais uma vez ainda, como nas metáforas exploradas nO *Delfim*, pode-se perceber na *Balada* a existência de vida e de luta mesmo escondida sob uma aparente letargia e passividade, como no caso do lagarto Lizardo.

O estilo dramático assumido na *Balada* é outro ponto de contato entre os romances. Da mesma forma como ocorrera em *O Delfim*, a opção estrutural pela teatralidade corresponde perfeitamente a uma atmosfera imersa em máscaras, cujas vidas são representações ou simulacros, num país em que a mania nacional é a simulação, a idealização da realidade, as máscaras de ocultação³⁷¹. Esse é também a

³⁷¹ A relação da sociedade e da História portuguesa com o teatro das relações, suas máscaras e simulacros é apontada pelo escritor José Cardoso Pires em um texto intitulado “A Visita”. Publicado no volume *E agora José?*, descreve uma visita que fez ao prédio em que funcionava a sede da Confidencial Polícia do Estado. No início desse artigo, Cardoso Pires pergunta-se sobre a curiosa relação entre a vizinhança muito comum entre sedes das polícias políticas e teatros, e relembra alguns casos em que teatros funcionavam próximo aos prédios da polícia. No caso português, o teatro São Luís junto à PIDE. A partir de então, o autor comenta a relação muito natural existente entre um interrogatório policial e a encenação dramática: a luz e a sombra, o som, as máscaras, os atores e a alienação do tempo. Depois de discorrer sobre a visita e sobre o mal-estar de saber que aquele local não funcionava como uma memória negativa do processo anterior, mas funcionava normalmente, inclusive mantendo os nomes de Salazar e Marcelo Caetano registrados nos patamares, Cardoso Pires conclui, mais uma vez lembrando a relação da vida com o teatro, as máscaras com que vivem a sociedade e a História portuguesas: “Rua Antônio Maria Cardoso, a toda

apresentação de um drama a ser encenado e são intensas a plasticidade e a teatralidade de algumas cenas, como as que envolvem o interrogatório de Mena e, principalmente, a *reconstituição* final do crime no capítulo correspondente, em que, como vimos, até mesmo os subtítulos dos segmentos que o compõem envolvem aspectos do dramático: local, ação. Nesse, Elias, como diretor, e depois também como ator, coordena a encenação do crime com o processo policial na mão servindo como uma espécie de roteiro, criticando a reconstrução da cena e pedindo que se a refizesse:

Mas Elias presente: há qualquer coisa que não bate certo. Leva à boca uma rennie: mastiga e presente. (...)

Há realmente qualquer coisa que não bate certo, torna o chefe da brigada em voz alta.

O inspector no meio do dactilografado: “Não bate certo?”

Elias passa a mão pelo penteado. Especifica: Ela (Mena) afirma que quando estava abraçada ao arquitecto viu a boca da vítima. Está nos autos, viu a boca da vítima a balbuciar e a jorrar sangue. Ora isso só poderia ser visto daqui, deste lado, nunca do lado dela porque o corpo estava tombado em sentido contrário.

Mena: Tombado para este lado.

Arquitecto: Exactamente.

Para este lado? Esquisito, murmura Elias. Limpa os óculos, mira-os à transparência. Depois: Onde é que se meteu esse motorista?

Roque responde que foi arejar. Mareou com o cheiro a sangue, diz.

Neste entardecer de casa no pinhal até a luz vem a despropósito quanto mais as graças mornas do Roque. Elias à falta do motorista vai ele próprio ocupar o espaço do morto no meio do chão. Aproximem-se, diz para Mena e para o arquitecto. Coloquem-se na posição em que se encontravam no momento de se abraçarem. (BPC, 234)

O trecho é longo, mas convinha citá-lo, pois nele ficam exemplificados aspectos importantes do comentado: o intenso dramatismo, não só em termos temáticos, mas principalmente em relação à seqüência de ações, com Elias a servir de diretor; a estruturação dos diálogos semelhante à do texto teatral, que ocorre diversas vezes ao longo do texto; as referências à luz e à posição que devem ocupar os participantes, entre outros tantos.

A respeito da escrita de *Corpo-Delito na sala dos espelhos*, Cardoso Pires menciona que encontrou muitas semelhanças entre a encenação teatral e a encenação de interrogatórios policiais, relação esta também apontada no texto “A Visita”, publicado em *E agora José?*:

Máscaras, cada polícia é um actor a várias máscaras. Espaço cênico: o espaço cênico e o espaço de tortura têm uma concentração psicológica fortemente

ouvidos e para pronunciar em voz baixa. Do lado de lá fica o São Carlos com as *Marionetas*, de Vilarejo, a funcionarem em grande espetáculo. Teatros. Mundos fechados. Quantos personagens para ocultarem os autores da tragédia?” (PIRES, 1999, p. 263).

definida. Luzes: o jogo da luz é uma arma de violência e um elemento de marcação das relações do torturador com o torturado...³⁷²

Esses apontamentos servem-nos também na *Balada* para a leitura das cenas entre o investigador e a acusada. Note-se, por exemplo, o aparato cênico e gestual com que o narrador faz questão de marcar esta cena de interrogatório policial:

Mena está sentada na tarimba, contra a parede, as mãos cruzadas na nuca. Hoje tem um pull-over sem mangas em cima da pele: tufos de pêlos irrompem-lhe das axilas. Debruçado nas costas da cadeira o polícia estuda-a com olhos de míope.

Mena. Os braços erguidos alteiam-lhe os seios que parecem soltos (...) O chefe da brigada tira um limpa-unhas do bolso num movimento paciente. (BPC, 129)

Ou a verdadeira *rubrica* de movimento e de categorização física que é este parágrafo referente à cena da *reconstituição* do crime:

Movimentos, marcações. Em frente e à direita, o major na posição em que levou os chumbos: sentado, um jogador sem parceiros. Mais adiante os presos em linha, com a lareira em fundo. Estes também acabam reduzidos ao seu espaço de susto enquanto o major batalhava sozinho com suas cartas: o cabo e o arquitecto fechados no quarto, Mena lá para os sótãos numa gaiola de telhado. Agora estão os três de braços caídos, os homens com a arma pendurada nos dedos, Mena no meio, em *tailleur* de linho, sapatos de salto, sem meias. Um friso de assassinos à espera de instruções para repetir o crime. OKay, diz Elias ao agente Roque. Vamos ao programa. (BPC, 231)

Podemos reparar ainda na intensa força plástica desta outra cena com seu realismo de linguagem:

Depois foi o que se sabe: Mena, a investir contra as paredes de esferográfica em punho, a destroçar-se pelas portas, pelos vidros, por tudo o que representasse limite, barreira, e onde pudesse deixar bem à vista e para ser lido
SOUUMAPUTAPORCAPUTAPORCAUMASOUUMA sala, hall, corredor, acabando dobrada no lavatório da casa de banho, a ofegar, a ofegar, Deus, como ela estava. (BPC, 171)

As alusões ao teatro estão ainda presentes no texto através de inúmeras referências feitas, por exemplo, em subtítulos, como “Máscaras e figurinos”, ou os que parecem indicações teatrais de mudança de ato com marca temporal, como: “Elias , tarde e noite” ou “A fechar o dia, 22.30 horas”, ou ainda “Já tarde, neste dia”.

O texto de Cardoso Pires não é apenas teatral, mas também cinematográfico. Prevalece a focalização na maneira de contar, influenciando no discurso narrativo, na montagem das cenas, no ritmo e na sequência das ações. Como em *O Delfim*, há justaposição de cenas unidas através de corte e montagem. Eunice Cabral comenta que

³⁷² Pires in PORTELA, 1991, p. 66. No texto “A Visita”, semelhante relação é comentada: cf. PIRES, 1999, p. 256.

“a narrativa fílmica é uma consubstanciação de um tipo de ‘narração objetiva’”³⁷³ em que o narrador observa os movimentos dos personagens, gestos, ouve-lhes as palavras, se apaga por trás do herói. Na *Balada*, percebemos um certo apagamento do narrador por trás da figura de Elias Santana, que está longe de ser um herói tradicional, mas é o personagem central da narrativa, a qual é feita quase sempre a partir de seu olhar. O discurso do narrador quase sempre abre espaço para os pensamentos de Elias expressos em discurso indireto livre ou em discurso direto, usando pouco a onipotência do discurso indireto. São poucas as descrições físicas ou psicológicas, e, assim, o que aprendemos dos personagens vem através de suas ações e de suas falas. Segundo Petar Petrov, esse apagamento do narrador, “ocultando-se por trás da visão de Elias, estabelece um maior distanciamento ideológico relativamente ao narrado”³⁷⁴.

A própria constituição gráfica inicial do romance parece ser uma técnica cinematográfica. Comentamos que se apresenta aquilo que chamamos de “Falso Índice” (o laudo da autópsia do cadáver encontrado), registrado com linguagem específica desse gênero, cujo último período é interrompido com tracejado e complementado somente num “Preâmbulo” que segue após a Folha de Rosto, com o título e subtítulo. Essa disposição lembra a estratégia, muitas vezes utilizada no cinema, em que o filme se abre já com uma primeira cena, depois se faz um corte para a entrada do título e nomes de atores etc., para em seguida retomar e continuar a representação propriamente dita.

Assim, apesar de aparentes narrativas policiais, esses romances vão muito além de discursos sobre inquéritos de crimes, retomando esse gênero para pervertê-lo. Com efeito, como ensinou Todorov, “quem quer ‘embelezar’ o romance policial faz ‘literatura’, não romance policial”³⁷⁵. E a boa literatura, já aprendemos com Barthes, não pode ser violenta, no sentido de que não pode ser natural, previsível, evidente. Deve ser *trapaça, jogo, perversão, excursão*. Assim, através de um exercício salutar de boa literatura, eles propõem a desconfiança nos discursos fechados da Verdade, fazendo ver outras verdades que não estão à superfície, e mantêm vivo um projeto humanista, por ensaiar uma *revolução social* com uma *revolução da linguagem*.

De fato, já desde o prefácio de *Jogos de Azar*, o romancista atentara para a importância de reverter a “amputação do homem” pela destruição que se exerce sobre os “instrumentos que o rodeiam, sobre os gestos e sobre as manifestações de actividade

³⁷³ CABRAL, 1999, p. 25.

³⁷⁴ PETROV, 2005, p. 306.

³⁷⁵ TODOROV, 2006, p. 95.

que o tornam utilizável como homem”³⁷⁶. Mesmo nesse romance de 1982, que se encerra ainda com uma imagem de cerceamento e de inoperância do homem, o que está em causa é a discussão sobre o humano, sobre os poderes constituídos que transformam os indivíduos em joguetes nas mãos de alguns, sobre a incapacidade de reverter ou questionar as formas de poder que os geraram tal como são. Voltando ainda ao prefácio de *Jogos de Azar* – “se formos a ver bem, o facto é tanto mais verdadeiro quanto é certo que o indivíduo destituído de autoridade está condenado a tropeçar a cada passo nos caprichos daqueles que a detêm como exclusivo”³⁷⁷ – não parece ter mudado de opinião o romancista que afirma em nota ao final de sua *Balada* a respeito do erro individual provocado pela ação coletiva:

Então como hoje ele sabia que na sua tragédia individual existiu uma parte-maior de erro colectivo; que as sociedades de terror se servem dos crimes avulsos para justificarem o crime social que elas representam por si mesmas e que em todos esses crimes a sua mão está presente, em todos.³⁷⁸

Assim, não há culpados, há vítimas. Esses corpos acometidos pelo medo, cerceados pelo poder, cujas relações se estabelecem pela perversidade³⁷⁹, espelham a “necrose de todo um tecido social”³⁸⁰ existente em Portugal no tempo do enunciado do romance, e cujos reflexos estendem-se pelo tempo de enunciação da narrativa – o ano de 1982, quando o fim da ditadura já teria ocorrido.

Na verdade as tensões expressas no romance não se restringem a Portugal, mas a qualquer realidade em que se faça do poder um exercício impositivo de autoridade. Enquanto não mudarem as relações de dominação numa sociedade que se acostumara com o terror, a narrativa que não descuida de um diálogo com o tempo continuará a pintar imagens de cerceamento e ruína como a assinalar que mantém guardada como ruína a veia intrínseca de um neo-realismo em excursão.

Outros aspectos de narração:

A construção do romance apresenta uma polifonia discursiva que remete bem ao desejo de o texto não se assumir como um discurso totalizante e maniqueísta. Há um

³⁷⁶ PIRES, 1985, 5ed, p. 10. A primeira edição é de 1963.

³⁷⁷ Idem, p. 12.

³⁷⁸ PIRES, 2007, pp; 300,1. A 1ª edição é de 1982.

³⁷⁹ São perversas as relações estabelecidas entre o major Dantas e Mena, entre Elias e Mena, e de Mena consigo mesma, pois ela se auto-flagela maldosamente na cena em que escreve nas paredes obscenidades sobre si.

³⁸⁰ LOPES, 1983.

narrador em 3ª pessoa, que permite, contudo, que a maior parte da narração seja feita sob o olhar de Elias. Centrar a narrativa sob o olhar do chefe da brigada é dar ao texto a capacidade de expor as marcas do poder a partir da sua origem, evitando qualquer juízo de valor ou comentário explícito. Ao mesmo tempo, de forma não maniqueísta, mostra que também, no espaço do poder, há a repressão, a censura, o cerceamento dos espaços individuais, como notamos, por exemplo, nas referências ao retrato de Salazar na Polícia Judiciária, controlando as ações dos agentes, ou, nos comentários de Elias, o próprio investigador, em relação à PIDE e seus métodos.

Há também o uso abundante do discurso indireto livre, a maior parte das vezes, passando do discurso do narrador para o de Elias. Podemos citar um dentre os inúmeros exemplos:

e nestas entrelinhas Elias está mesmo a ler que é por aí que a Pide vai entrar, não tarda, e então é que vai ser bonito, duas polícias a desconfiarem uma da outra que é como os meus olhos te viram. Já sinto o Anjo Leproso a escaldar-me aqui a orelha, avisa ele em voz alta para o lagarto Lizardo. Topas, irmão? (BPC, 17,8)

Essa citação exemplifica também a reconstrução que o texto promove quanto ao uso do discurso direto. No meio do discurso indireto livre aparece a fala literal de Elias, com a intromissão do narrador ao meio, porém, sem o uso de qualquer travessão ou aspas. Outra forma de utilização diferenciada do discurso direto, e de frequência mais constante, é um estilo próximo à construção do texto teatral, que proporciona mais dinamismo ao texto, já que inclui os nomes de quem assume a fala e certas explicações de ações, que poderíamos associar com as rubricas. Entretanto, mesmo a estrutura de texto teatral é reinventada, uma vez que o narrador a utiliza de variadas formas – apenas indicando-as com nome; misturando-as ao discurso indireto e indireto livre; apontando-as juntamente com dados narrativos etc. Vejamos alguns exemplos dessas construções que demonstram o repensar do texto enquanto linguagem, elaborando técnicas, reinventando a partir e através de antigos modelos:

Elias, em cima do lavrar da unha: Quando o sangue cheira a política até as moscas largam a asa. (BPC, 19)

Ao que Elias terá dito: Suplício de Tântalo, meu amigo; e respondido o sargento que nem tanto assim, dado que os guardas fecham os olhos ao que podem naquele sobe e desce de alcatruz, barril cheio, barril vazio. (BPC, 39);

Os dois agentes, depois de terem estimado distâncias e tempos e levado em linha de conta as circunstâncias em que se deu a fuga determinam que: Bate certo. (BPC, 43);

“Entretanto já lá vão três dias e o telefone sem dar sinal.” (Voz do arquiteto)
“Agüentar, Fontenova. Os silêncios fazem parte das ofensivas.” (Major Dantas)
(BPC, 55).

O discurso indireto livre, de que outrora falávamos, apresenta também a fala de outros personagens, como o depoimento de Norah d’Almeida, amiga de Mena, já sendo filtrada pelos agentes da investigação, registrando-a como uma espécie de relatório, já que, na verdade, o romance pode ser lido metaforicamente como as atas de registro da investigação feita pelo agente da Polícia Judiciária.

Nesse sentido, são usados da mesma forma no texto esquemas típicos de boletins policiais. Um exemplo é a própria abertura do bloco *A investigação*, no primeiro subcapítulo. O narrador usa o tom descritivo de um boletim de ocorrência policial:

Presente nos autos e em figura própria Elias Santana, chefe de brigada. Indivíduo de fraca compleição física, palidez acentuada, 1 metro e 73 de altura; olhos salientes (exoftálmicos) denotando um avançado estado de miopia, cor de pele e outros sinais reveladores de perturbações digestivas, provavelmente gastrite crônica. (BPC, 13)

O relato segue com outros detalhes sobre a aparência exterior de Elias e sobre sua vestimenta. Depois, após um leve espaço entre linhas, abre um colchete e anexa a ficha “curricular” do mesmo, utilizando uma linguagem comum a um depoimento - por exemplo, termina com a expressão “nada tendo a declarar” (BPC, 14) -, demonstrando uma isomorfia com o conteúdo a que está relacionada, mas também com a realidade de medo vivida externamente. É interessante lembrar ainda uma vez que Elias é admitido na Polícia Judiciária após um período de internamento num sanatório, o que já é um índice que anuncia o seu comportamento obsessivo e perverso. Fica ainda revelada a natureza macabra e indiferente do personagem, e também como esse e outros personagens mimetizam o ambiente de medo e terror do país:

À margem é conhecido por Covas ou Chefe Covas decerto porque, prestando serviço na Secção de Homicídios há mais de vinte anos, tem passado a vida a desenterrar mortes trabalhadas (...) Com a reserva e sem a paixão que competem à sua especificidade e tanto assim que jamais pronuncia a palavra Defunto, Finado ou Falecido a propósito do cadáver que lhe é confiado, preferindo tratá-lo por De Cujus que é sempre um termo de meritíssimo juiz. Elias Santana, o Covas, costuma responder que “anda aos calados” quando porventura o encontram em serviço a horas e em locais inesperados e por aqui já se pode avaliar a discrição e a naturalidade com que encara os mortos e os seus matadores, nada mais tendo a declarar. (BPC, 14)

O ambiente em que vive Elias – os bastidores da Polícia Judiciária, as ruas à noite -, bem como a realidade na Casa da Vereda são atmosferas onde predominam o

medo e a violência. Assim também será a linguagem usada pelos personagens que a estes espaços estão relacionados:

Endireita-se na cadeira, Elias só vê dele uns óculos em bronze dourado polaroid a reflectirem a janela e um cigarro a acenar por baixo dum bigode ruivo; o mais, *animus conspirandi* ou *anus conspirandi*, mais cu, menos cu, soa a conversa de empata para jornais amestrados se rirem. Elias lá para ele sabe apenas que: houve intenção, mais nada. Alguém segredou à imprensa que desviasse o caso para o crime comum, apresentando o major De Cuju como um viciado de rabo para a lua a ser estraçalhado por uma matilha de arrebenta-cus. (BPC, 20)

A isomorfia da linguagem está também em momentos mais líricos, por exemplo, quando Elias, ao viajar de comboio a Elvas, para a visita ao Forte da Graça, entrega-se à rememoração, e a construção frasal com reiteraões constantes vai lembrando o balanço, os ruídos e o avançar do trem:

Entretanto Elias murmura música e passeia a mão da unha comprida pelo penteado trabalhoso. O comboio avança, o comboio avança, o comboio aproxima-o da infância, e ele alarga-se, campos fora, campos fora, pensando a paisagem, a terra dourada, campos fora, campos fora, a caminho de Elvas, a Raiana.(BPC, 37)

Além do teatral e até do cinematográfico, outras artes são também contempladas nesse texto. Há uma maravilhosa descrição pictórica de uma fotografia admirada por Elias ao rever alguns dos itens de seu Baú dos Sobrantes³⁸¹. Expressa-se igualmente uma forte relação com a música, em especial focalizada no personagem Elias. No caminho para Elvas, ele vai cantando (“Retoma a cantiga em pianinho, a acompanhar a paisagem.” – BPC, 35). Em outra ocasião, ao retornar de uma cena de interrogatório a Mena, Elias “murmura música. *La Golondrina*.(BPC, 51)”. Mais adiante, é a vez de Tchaikovsky: “Enquanto confirma e não confirma sopra em surdina a valsa do Tchaikovsky com que o czar embalava as natchas do filme do Condes. (BPC, 110)”. Também há a lembrança de uma “balada dos desertores” ao pensar no destino do cabo Barroca (cf. BPC, p. 76). Ao final, percorrendo as ruas noturnas de Lisboa, “Elias entoia música em pianíssimo”(BPC, 249). Aliás, a última passagem do romance é um segmento entre parênteses, no qual se mencionam as passagens de zarzuela entoadas por ele.

Mas o mote mais recorrente é a expressão *andante*, *andante* em várias ocasiões repetidas por ele, “motivo condutor no cauteloso monólogo interior do inspetor Elias”³⁸².

³⁸¹ Conferir o segmento “Breve descrição duma paisagem”, dentro do subtítulo “Elias, tarde e noite” (BPC, pp. 101,2).

³⁸² BRIESEMEISTER, 2005, p. 44.

Citaremos apenas um momento, a título de exemplo: “Sabe tudo linha a linha, pode dizer-se. Leu e releu o jornal, e por isso acelera a pauta (como na música) *andante, andante*, até que a páginas tantas bate com a mão: Cá está.” (BPC, 17)

Toda essa habilidade discursiva - envolvendo diversos gêneros, reverenciando outras artes, reconstruindo as formas de discurso citado - faz do romance *Balada da Praia dos Cães* um riquíssimo tecido narrativo, capaz de absorver fórmulas anteriores para corrompê-las e recriá-las, não permitindo que o legado de Sherazade pereça em tempos pós-modernos de império da tecnologia e da literatura massificante.

Entre fatos e ficções:

Ao apresentar um conluio entre a denúncia da realidade opressiva e uma grande preocupação com a técnica utilizada, será possível associar a *Balada* ao gênero que Linda Hutcheon³⁸³ identificara como *metaficção historiográfica*. Ao usar o conceito de Hutcheon, desejamos destacar a relevância de uma escrita que, ao criar uma narrativa a partir de um fato histórico passado em Portugal, sem assumir verdades totalizantes, negocia *formalmente* com aquilo que ela chamou de pós-moderno, na medida em que se apresenta também como um texto autocentrado e auto-reflexivo. Nesse sentido, o leitor está diante de um texto que pensa a respeito do seu próprio fazer literário, apresentando uma “autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas”³⁸⁴, sem descuidar, contudo, do fato de colocar o leitor em situação de reflexão, de forma a fazê-lo pensar e construir um juízo a respeito dos personagens e do texto, traço típico de um narrador moderno.

O texto pratica ainda o questionamento de sistemas homogeneizantes, por apresentar, de certa forma, um discurso ficcional que, sabendo-se criação, coloca em discussão o conceito de História por entender que também o discurso histórico se revela como criação.

Em certo momento da narrativa, o investigador Elias Santana revela a atmosfera reinante no tempo da história narrada, e, ao mesmo tempo, a atmosfera histórica portuguesa do tempo de enunciado: “Elias: Roque, este processo é mas é uma valsa de conspiradores. (Risada, oca). Ora agora mentes tu, ora agora minto eu, mentia tudo,

³⁸³ HUTCHEON, 1991, pp. 141-162.

³⁸⁴ Idem, p. 22.

minha gente.” (BPC, 225). Medo, mentiras e falsidades justificavam a impotência da nação.

Ao elaborar uma ficção baseada em um fato real, o texto de Cardoso Pires põe em discussão as relações entre verdade e ficção, com o objetivo, não de consertar ou desvendar a História, mas de recriar a realidade. Em entrevista, o autor menciona: “No romance, recria-se a realidade. Há numerosos elementos que ali faço figurar, não porque realmente constem do processo, mas porque definem o ambiente, o tempo que se vivia.”³⁸⁵ Ainda, em nota, Cardoso Pires demonstra o interesse pela experiência como matéria individual e como matéria universal, resgatando com o texto que constrói a experiência coletiva perdida na contemporaneidade:

Em certas vidas (eu acrescentaria, em todas) há circunstâncias que projetam o indivíduo para significações de domínio geral. Um acaso pode transformá-lo em matéria universal – matéria histórica para uns, matéria de ficção para outros, mas sempre justificativa de abordagem. Interrogamo-la, essa matéria, porque ela nos interroga no fundo de cada um de nós – foi assim que pensei este livro, um romance. Nele, o arquiteto Fontenova é uma personagem literária, e da mesma maneira o major. E Mena. E o cabo Barroca. Todos são personagens literárias, isto é, dissertadas de figuras reais.

De modo que entre o facto e a ficção há distanciamentos e aproximações a cada passo, e tudo se pretende num paralelismo autônomo e numa confluência conflituosa, numa verdade e numa dúvida que não são pura coincidência. (Nota final do Autor, p. 256)

Estamos diante de um texto que sabe que vivemos num tempo de incertezas, um tempo em que discursos totalizantes não são mais cabíveis. Já vimos como a técnica narrativa do romance é trabalhada tendo em consideração essa verdade, consciente de constituir um discurso que se inscreve no limite entre o *factual* e o *ficcional*, entre o fazer literário e o saber histórico em que se baseia.

Já em 1862, Fustel de Coulanges declarou:

Quando os monumentos escritos faltam à história, ela deve pedir às línguas mortas os seus segredos, e através das suas formas e palavras, adivinhar os pensamentos dos homens que as falaram. A história deve perscrutar as fábulas, os mitos, os sonhos da imaginação, todas estas falsidades sob as quais ela deve descobrir alguma coisa de muito real, as crenças humanas. Onde o homem passou e deixou alguma marca da sua vida e inteligência, aí está a história. (Apud LE GOFF, 1997, p. 219.)

Côncio disso, o texto de Cardoso Pires passa a perscrutar os segredos da vida humana e as verdades que os discursos centralizadores não permitem revelar.

³⁸⁵ PIRES, José Cardoso. Apud FERREIRA, 1982, p.3.

Sabe-se que o discurso secular é composto, muitas vezes, pelo acúmulo das verdades publicadas nos jornais. Entretanto, é reconhecido o quanto de ficcional há também em tais “verdades”. Em vários momentos no romance, fica clara essa consciência da perversão dos discursos jornalísticos. Por exemplo, o fragmento sob o subtítulo “‘Diário da Manhã’: ‘Dinheiro a Rodos no Covil do Crime’” relata uma notícia inventada, de que teria sido encontrado muito dinheiro na Casa da Vereda. A isto, comentam os personagens:

Essa do dinheiro a rodos também é cá uma destas bocas, rosou o inspector Otero. Mas pegou, disse o chefe da brigada, telefonamos aos jornais e veja lá se eles corrigiram. Por escrito, Covas, essas coisas fazem-se por escrito, disse o inspector. Por escrito ou por falado é preciso que a Censura deixe passar, disse o chefe da brigada. (BPC, 70)

É interessante que a consciência de como o discurso jornalístico perverte a realidade vem expressa pelos próprios agentes do poder, que poderiam querer compactuar com a implantação dessa ideologia. Assim também em outro comentário interessante do narrador por Elias em discurso indireto livre: “Alguém segredou à imprensa que desviasse o caso para o crime comum, apresentando o major De Cujú como um viciado de rabo para a lua a ser estraçalhado por uma matilha de arrebenta-cus.” (BPC, 20) A revelação de que há censura sob aquilo que é publicado nos jornais está também no depoimento de Norah d’Almeida, amiga de Mena: “Uma data de frustrados que até na cama têm medo da Censura, e ela como declarante não vê onde é que está o mal, dizer que há Censura, uma vez que é público, os próprios jornais trazem ‘Visado pela Censura’”(BPC, 102) Se o discurso histórico documental é questionável, porque tem muito de ficcional, o discurso literário, consciente de seu caráter fantasioso, proporá um novo questionamento da realidade, ao pensar sobre um fato histórico, para analisar o comportamento dos homens.

Como vimos, as atitudes e a função do personagem Elias na narrativa, recolhendo depoimentos, fotos, cartas, visitando várias vezes o local do crime, a casa e a cela de Mena para interrogá-la, ouvindo ainda outras pessoas envolvidas, como a mãe do arquiteto Fontenova, tentando reconstituir os fatos partindo da leitura e da análise de realidades concretas, mas, ao mesmo tempo, constituindo a rescrita dos fatos sob o crivo da sua imaginação demonstram os limites tênues entre a História e a Ficção.

O romance propõe uma análise do Portugal dos anos 60, vivendo sob um regime fascista, bem como uma reflexão sobre as ações ou não-ações dos portugueses pré- e pós-Revolução dos Cravos. É esta escrita, entre tantas outras coisas, politizada, do

romance de Cardoso Pires, que permite *Ouvir, Ler, Ver, Verificar* Portugal, que se estabelece como um rastro da proposta neo-realista, por manter em foco as questões sobre a pátria e seu tempo. Tais verbos, indicadores de uma ação contínua e cada vez mais aprimorada de investigação, foram retirados de uma cena do próprio romance, em que o narrador, usando de uma estratégia narrativa típica de um relatório, se serve deles para introduzir informações relevantes sobre o relatório proporcionado pelo Comandante do Forte da Graça, em Elvas, do qual fugira o major, a Elias e ao agente Roque³⁸⁶.

A relação entre a história e a ficção está presente nas relações sugestionadas quanto ao papel da arte e da literatura ao escrever um romance baseado em um acontecimento real, que mantém uma evidente relação intertextual com o romance de Jack London, *O Lobo do Mar*. Elias persegue os fragmentos sublinhados no livro achado na Casa da Vereda, como quem persegue pistas para entender a vida, ou, num plano mais restrito, para entender o que se passou ali. Mena e o cabo Barroca trilharam o texto, descobrindo o quanto a sua realidade está também nas verdades do livro. Todos, inclusive os leitores, descobrem que a arte pode imitar a vida, mas que também esta imita a arte.

Elias deixa-se ir à deriva (faz horas para voltar a interrogar Mena nessa noite?) Mas há outras coisas que o prendem ao romance, os sublinhados. Passagens sublinhadas a lápis – pelo cabo.

“*Nós já somos todos mortos,*” é uma delas.

E esta (pág. 261) com uma cruz à margem para reforçar: “*Ele chefiava uma causa perdida e não temia os raios de Deus.*”

Quando é que o Barroca foi alertado para estes avisos? Em 15-5-59 na sua cama de caserna ou depois, numa leitura segunda, na Casa da Vereda? Com que pressentimento infernal sublinhou ele aquilo, com que intenção? Elias atravessa o romance a perseguir esta interrogação. Segue viagem levado por um tal capitão Lobo Larsen, que é lobo até no nome e que por ser lobo põe em alvoroço o lado cão que há nas focas. Isso não está no livro, bem entendido, esse ódio de sangues cruzados. Mas há muitas coisas que não estão ali por escrito mas que correm como profecias à tona da prosa. Muitas coisas que estão além do capitão Larsen e dos dias que se fecharam sobre ele.

Os sublinhados, por exemplo. (BPC, 59,60, grifo nosso)

³⁸⁶ A este respeito convém conferir as páginas 44 a 48 da edição por nós utilizada neste estudo (12ed. Março de 1987, Edições “O Jornal”). O relato é extenso e por isso não transcrito aqui, mas corresponde ao relatório que vai sendo ouvido por Elias do Comandante do Forte. Cardoso Pires utiliza isomorficamente uma estrutura típica de um relatório policial, colocando os verbos em questão seguidos de dois pontos e um travessão na linha seguinte com as informações passadas, que não são falas do Comandante e sim textos em discurso indireto ou apenas frases esquemáticas a partir do que se ouvia, lia, via ou verificava ali.

Não é assim também com o romance de José Cardoso Pires ou com outros textos literários? Lemos para descobrir neles a vida, para desvendar neles as “profecias à tona da prosa”. Lemos para descobrir neles “outras verdades muito extraordinárias”³⁸⁷, como as que Riobaldo, do *Grande sertão: veredas* experimentou, com essas em que ora passamos a reparar, ao trilharmos as *outras veredas* da ficção de Cardoso Pires.

O balanço da proposta:

Maria Alzira Seixo, em texto analisando “Dez anos de ficção em Portugal (1974-1984), escreveu que

pode-se entrever, nos últimos dez anos, uma novelística que encara com extrema atenção o espaço romanesco enquanto escrita de uma terra cujo sentido se busca, entre a marca que a história lhe imprimiu e o curso humano que a transforma, entre a extensão determinada e característica que a forma e o tempo que lhe ritma a sucessão e a vida.³⁸⁸

Notamos que o romance *Balada da Praia dos Cães* apresenta-se também entre essa ficção que pretende pensar a *terra portuguesa*, a da história passada e a do presente, perguntando para isso “à história que visão (ela) nos dá do presente”³⁸⁹. Ao tomar como base um fato histórico acontecido durante o período salazarista em Portugal, o romancista parece querer algo mais que recontá-lo ou torná-lo conhecido aos mais novos portugueses. Deseja que, a partir dele, se ponham em discussão verdades eternas como o medo, a inoperância, os discursos irrealistas do poder, entre outros. Num romance já posterior à Revolução dos Cravos, Cardoso Pires interroga a história com o seu olhar do presente, para não a deixar morrer, para tentar fazer com que os modelos do passado não mais se repitam. Em entrevista o autor menciona:

O que acontece é que estamos carregados, ainda hoje, de uma carga policial que nos “justifica” na nossa impotência. Convivemos tanto tempo com a lógica policial que acabamos por compreendê-la melhor que as lógicas particulares, individuais. A polícia, meu caro, a polícia é a nossa tranquilidade. É também o álibi da nossa irresponsabilidade. E o medo é aquilo com que, de nós, melhor nos damos.³⁹⁰

O medo é então o grande tema do romance, a base das relações entre os homens, o “álibi da responsabilidade”, já que justifica a não-ação. É alienante, entorpecente. Ao

³⁸⁷ GUIMARÃES ROSA, 1986, p. 333.

³⁸⁸ SEIXO, 1986, p. 72.

³⁸⁹ Idem, p. 78.

³⁹⁰ PIRES, José Cardoso. Apud FERREIRA, *JL*. Ano II, nº 47. 7 a 20 de Dezembro de 1982, p. 4.

criticar o medo e o seu poder de pacificação, o texto deseja subverter essa atmosfera imersa no sentimento coletivo. Cardoso Pires opta pela escrita dessa experiência de dor por ser uma matéria que inquieta positivamente cada um de nós: “Interrogamo-la, essa matéria, porque ela nos interroga no fundo a cada um de nós.” (BPC, 301). A revolta e o desejo de mudança permanecem, porque aí está a necessidade de interrogação da matéria necessária. É uma escrita preocupada, portanto, com o homem, com o seu destino e com os problemas da pátria. De fato, a relação íntima que a escrita cardosiana tem com sua pátria foi expressa pelo próprio autor que não desiste de colocá-la como plataforma de sua prática textual: “Aliás, a mim o que me faz escrever é isso, cada livro é uma busca da minha identificação com o País e comigo próprio.”³⁹¹

O romance mostra do que o homem é capaz quando acuado pelo medo. Aquelas personagens são presas entocadas, que “dão o bote” quando se sentem acudadas. Ao contar essa história, o romance faz com que a experiência da dor se transforme em memória, para que o leitor saiba ver e não se esqueça. Fica como o destroço da cauda do lagarto, “espetado na areia como um testemunho” (BPC, 291). É contra a “desmemória” que Cardoso Pires escreve, pois, como ele mesmo diria, citando Santayana: “quem esquece o passado arrisca-se a vivê-lo outra vez”³⁹².

Segundo Ronaldo Lima Lins, na modernidade de Proust, apesar da tristeza da angústia da atmosfera gerada pela noção de Tempo e de suas conseqüências, acompanha-o um desejo de aventura, “uma luz negra anuncia qualquer coisa, não obstante a fragilidade do que dela emerge”³⁹³. Também aqui há uma luz negra que anuncia qualquer coisa, ou, para o efeito, talvez uma cauda mutilada renascendo “mais forte e mais desperta” (BPC, 291).

Nós, os leitores, ganhamos um texto que, em tempos pós-revolucionários, revela que ainda é preciso pensar sobre que futuro escreverão para si os homens que aprendem a liberdade, mantendo viva a veia de fundação de uma nova ordem através da escrita. Oblíqua e dissimuladamente, é o *testemunho* de um tempo o que move a pena dessa sedutora escrita com olhos de ressaca.

³⁹¹ PIRES in PORTELA, 1991, p. 50.

³⁹² PIRES, Fumar ao espelho. in PORTELA, 1991, p. 90.

³⁹³ LINS, 2006, p. 196.

4.2. Ensina-me a *crescer*: por uma nova epopéia campesina – *Levantado do Chão*

Ainda agora é manhã, e já os ventos
Adormecem no céu. Pouco a pouco,
A névoa antiga e baça se levanta.
Ruivamente, o sol abre uma estrada
Na prata nublada destas águas.
É manhã, meu amor, a noite foge,
E no mel dos teus olhos escurece
O amargo das sombras e das mágoas.

José Saramago, *Poemas possíveis*

Ao falar de *Levantado do Chão*, quero tomar de empréstimo essas palavras de um certo José Saramago poeta, autor de “Ainda agora é manhã”, publicado no volume *Provavelmente alegria*. Elejo-as aqui como pórtico para a entrada num texto que pouco a pouco se levanta para levantar com ele a vida de pequenos-grandes heróis. Sua trajetória não fica, contudo, a dever aos grandes feitos dos heróis épicos de outrora, com a diferença singular de que para esses últimos, a heroicidade provinha da realização de feitos de cunho elevado e sublime, enquanto que para os novos heróis de José Saramago a grandiosidade dos feitos é manter-se vivos apesar das forças contrárias que, não sendo sobrenaturais, parecem, no entanto, naturalmente intransponíveis. No poema, o sol abre uma estrada dissipando a névoa baça. A imagem da névoa, tão cara ao texto de *O Delfim*, também pode ser lida no texto saramaguiano. Tomo-a como representação dos desígnios insidiosos do poder, que privam o sujeito explorado de uma vida digna, e que aos poucos serão transpassados pela consciência dos homens adquirida paulatinamente, até que enfim é possível ver brilhar um “sol de justiça” (LC, 364), este sol que levanta a névoa antiga e baça, tão singularmente lida neste romance como “mau tempo”.

Deveras, não será despropositadamente que o romance se abre com a certeza de que a paisagem constantemente se modifica mediante o tempo, uma paisagem em constante mudança que poderá vir a metaforizar os homens. Entretanto, como assinala a narração, a mudança da paisagem dependerá do que se plantar nela, assim como uma possível modificação da realidade humana também dependerá do que se plantar em seus corações:

a paisagem é sem dúvida anterior ao homem, e apesar disso, de tanto existir, não se acabou ainda. Será porque constantemente muda: tem épocas no ano em que o chão é verde, outras amarelo, e depois castanho, ou negro. E também vermelho, em lugares, que é cor de barro ou sangue sangrado. Mas isso depende do que no chão se plantou e cultivava, ou ainda não, ou não já, ou do que por

simples natureza nasceu, sem mão de gente, e só vem a morrer porque chegou o seu fim. (LC, 11)

Os dêiticos adverbiais – “ou ainda não, ou não já” – anunciam um tempo futuro em que a semente da consciência plantada no solo, no coração dos homens, fará com que estes se levantem do chão e ousem modificar um sistema secularmente alicerçado para a dominação do homem por uma minoria que tem a seu favor a lei, a fé e a terra.

Levantado do Chão é um romance que narra a trajetória de uma família ao longo dos anos conturbados do século XX, história de pessoas simples, homens do campo, figuras sem vez no palco da História oficial. Tornada metonímia do campesinato rural português, oprimido e explorado, essa história familiar se inicia com o primeiro casal da família Mau-Tempo feito nesse recorte temporal que dura 70 anos: Domingos Mau-Tempo e Sara da Conceição, que serão os pais do protagonista, João Mau-Tempo, avô de Maria Adelaide Espada, filha de Gracinda Mau-Tempo e Manuel Espada. O tempo do enunciado inicia-se anos antes da implantação da República, passando pela ditadura salazarista, pelo 25 de Abril de 1974, tendo como momento final a Revolução Agrária de 1975. Esse tempo, claro está, foi ideologicamente escolhido como clímax de uma narrativa que desejava resgatar a história de luta dos camponeses, optando o narrador por parar de narrar num momento de plenitude da esperança e do sonho realizado.

As referências aos movimentos da natureza parecem acompanhar esse processo de ascensão da consciência dos homens e da possibilidade de revolução, já que se abre a narração da história de Domingos Mau-Tempo e Sara da Conceição com a indicação temporal de um fim de tarde chuvoso, que enche de poeira o caminho, como a névoa baça a lembrar aquela outra que cobre a aldeia de *O Delfim*, ou a de Aldebarã, na imagem final de *Barranco de Cegos*: “Esta chuva, que idéia terá dado ao regedor das celestes águas, não é da estação. Por isso há tanta poeira no caminho (...)” (LC, 15). Mas o romance fecha a narração com uma revolução em que desfilam vivos e mortos debaixo de uma luminosidade alcançada pela insistente referência ao sol – “Este sol é de justiça. Queima e inflama a grande secura dos restolhos, este amarelo de osso lavado ou curtimenta de seara velha e requeimada de calores excessivos e águas destemperadas.”(LC, 354) – quando, enfim, é possível comemorar plenamente a vitória da posse da terra. Do aguaceiro que alaga a planície ao sol que queima e inflama como fogo, escatologicamente proporcionando vida nova, muitas águas tiveram de rolar pelo “mar interior” (LC, 319) do latifúndio. Assim, não é demais convidarmos as palavras do

poema para dizer que, naquele dia levantado e principal, “ruivamente, o sol abre uma estrada / na prata nublada destas águas”.

Os ventos e a névoa aparecem desde o segundo capítulo do romance, compondo a atmosfera chuvosa enfrentada pela família em peregrinação pelo latifúndio, família que tem como nome um signo motivado - Mau-Tempo: “Do sul, ao encontro deles, vinha uma enorme massa de nuvens, densa e enrolada, sobre a planície cor de palha. O caminho mergulhava a direito, mal definido entre os valados que se esboroavam, rasoiados pelos ventos do descampado.” (LC, 16, grifos nossos). Mais adiante, novas referências ao aguaceiro, ao vento e ao enevoado de poeira, que consolidam a imagística diluviana, o tempo físico como metáfora da violência do poder que inside sobre esta família, por tempo indefinido (“daquelas que vêm para muitas horas”), poder este, que, só é possível enfrentar através de uma imprecisão mítica (“Raios partam”):

Caíram primeiro umas bagadas grossas, ameaça de cordas de água, onde é que já ia o aguaceiro. Depois o vento rapou a planície, varejou-a toda como uma vassoura, levantou a palha e o pó, e a chuva avançou do horizonte, cortina parda que em pouco tempo ocultou a paisagem distante. Era uma chuva regular, daquelas que vêm para muitas horas, caindo e alagando, chegou e não se vai embora, e quando a terra já não pode com tanta água, nem cuidamos de saber se é o céu que nos molha, se é a terra que nos encharca. O homem tornou a dizer, Raios partam, são os desabafos da humanidade quando outros de melhor consonância se não aprenderam. (LC, 17)

Interessante notar, contudo, o comentário do narrador que, na sequência da imprecisão, indicia já a possibilidade futura de aprendizagem de uma outra forma de vencer as forças superiores metaforizadas aqui por este vento e por esta chuva.

Sem grandes dificuldades, é possível ler *Levantado do Chão* como romance que segue o rastro do neo-realismo português. A temática da desalienação, a história de luta dos homens, a atmosfera rural, a proposição revolucionária e uma perspectiva de leitura do social vinculada ao marxismo, entre outros tantos elementos, aproximam esse romance da chave neo-realista. Essa nem é mesmo uma leitura nova, visto que o próprio escritor a isso se refere, ao assumir claramente que seu livro é, talvez, o “último romance neo-realista português”. A questão que aqui proponho tem obrigatoriamente que ir além dessa constatação. Interessa-me, como suporte para a minha tese, perseguir no texto os elementos que compõem uma estrutura textual subversiva que corrobora a proposta também subversiva da ordem social, para entender que se este romance de José Saramago caminha no rastro do romance neo-realista, encontramos também nele estratégias de linguagem absolutamente inovadoras que transformam o paradigma,

atualizando-o com uma nova forma buscada, como se está a ver, pelo romance contemporâneo.

Falou-se em fim do romance, fala-se hoje em morte do marxismo, fim da História, mas a estas questões José Saramago parece responder com um verdadeiro romance, que se quer romance e não documentário, que seduz o leitor com inesperadas estratégias narrativas (note-se que é neste romance que pela primeira vez o autor utiliza a ausência de pontuação e a desmontagem da cisão formal entre voz do narrador e fala dos personagens, o que equivale a dizer: ausência de aspas, travessões, verbos *discendi*) e com um resgate do gosto e da tradição do contar, ao mesmo tempo que assumidamente não se desvincula de uma leitura marxista da realidade. Em 1997, o Carlos Reis entrevistou longamente o escritor com vistas à publicação do livro *Diálogos com José Saramago*, publicado em 1998, e, entre outras coisas, referiu-se à questão do fim do marxismo. A ele responde o escritor:

No meu caso, o meu modo de entender a sociedade e o mundo está ligado à análise e ao entendimento marxista. (...) O que quero dizer com isto é que o marxismo, pelo menos para mim, não morreu e continua a ser útil: estou nele e nem sequer posso conceber outro modo de tentar entender o funcionamento das sociedades humanas. Agora, qual será o futuro do marxismo? O que se passa é que vivemos na época do liberalismo econômico, do consumismo, da perda de valores éticos e o marxismo aí parece ter pouca voz e pouco lugar. Mas se pensarmos em termos históricos e se verificarmos que nada daquilo que teve que ver com o pensamento e com a ação do Homem morreu, não se percebe por que razão o marxismo haveria de ser uma exceção – e morrer mesmo.³⁹⁴

O que me interessa aqui ao resgatar esse comentário é a perspectiva assumida pelo autor da manutenção de uma possível leitura marxista da realidade, passível de ser percebida em seus romances, apesar da descrença que o modelo sofrera no ocidente depois do fim do mundo socialista (desmantelamento da URSS, queda do muro de Berlim). Se esta era *uma das* veias que ligavam obras tão diferentes quanto as de Manuel da Fonseca, Alves Redol, Carlos de Oliveira, Fernando Namora e também José Cardoso Pires, é possível dizer que ela ainda demonstra estar presente no romance de Saramago, sobretudo no que tange à leitura dialética do real e à postura de investimento para que uma mudança da ordem aconteça.

As idéias de subversão e de aprendizagem estão presentes em vários romances de José Saramago, em especial naqueles que são considerados como sendo de sua *primeira fase*. Vemo-la ensaiada não apenas na luta e vitória dos camponeses de

³⁹⁴ José Saramago in REIS, 1998, p. 56. Entrevista de Carlos Reis com José Saramago em 1997.

Levantado do Chão, mas também na consciência de perversão da História através da escrita de um “não”, em *História do Cerco de Lisboa*, que engendra um processo de busca pela descoberta de si, do outro e do amor; assistimos à sua presença, na reinvenção de uma certa máscara pessoal que, tendo partido da alienação voluntária como forma de estar no mundo, é agora obrigada a interrogar-se a respeito de uma possível ação interveniente na realidade, ao se expor aos comentários de uma sábia criada de hotel, uma certa Lídia, com seu saber só de experiências feitas, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*; percebemo-las também no percurso de aprendizagem de um “nós” que se opõe ao discurso da indiferença do homem pós-moderno, no *Ensaio sobre a Cegueira*; ou na trajetória de busca de uma identidade pessoal através da demanda pelo outro num certo José de *Todos os Nomes*, capaz de contaminar até mesmo tão sério chefe da Conservatória, levando-o a aprender que os arquivos de vivos e mortos devem permanecer juntos, já que assim o é metaforicamente na realidade e na história. Portanto, o que percebemos é um exercício de escrita que não desiste de encontrar um lugar melhor para o sujeito na História, que não desiste de um investimento no homem, na manutenção da sua dignidade, uma escrita que investe na subversão como forma de revolucionar os mitos, os discursos consagrados que possam ser usados para atrofiar o pensamento, o desejo e a emoção.

Ao ser perguntado por Carlos Reis se romances como *Memorial do Convento*, *História do Cerco de Lisboa* e *O Evangelho segundo Jesus Cristo* seriam uma espécie de resposta à noção de fim da História, José Saramago responde primeiramente que achava que já se tinha deixado de ouvir falar em fim da História, acrescentando que essa noção servia a um fim capitalista norte-americano, que, por não prometer nada, não decepcionava. Diz o escritor de *Levantado do Chão*:

Em vez disso, o que ficaria seria isto: uma espécie de consenso universal, um sistema de relações, que não se preocupa muito com as questões de ordem ética. E portanto, a coisa ficaria assim: o liberalismo, o mercado a funcionar, a comprar e a vender, a ganhar e a não ganhar. E assim, o capitalismo não pode decepcionar nunca, porque não promete nada, e o socialismo decepciona (e certamente voltará a decepcionar), porque tendo prometido não cumpre. Ora bem: de acordo com o senhor Fukuyama, nós teríamos chegado a um momento em que, não tendo havido promessas, tudo se cumpriria. Além disso, teria acabado a História de quem? Teria acabado para quem? Não creio que tivesse acabado para África; há até quem diga que não haveria História de África: a História de África seria a das nossas colonizações.³⁹⁵

³⁹⁵ José Saramago, in REIS, 1998, pp. 64,5.

Pois bem, o texto saramaguiano, ao desacreditar da noção de fim da História, porque deseja mesmo um compromisso de ordem ética e investe para que promessas de um mundo melhor se tornem realidade, resiste a acreditar em uma noção que apascenta por não promover a mudança nas ordens social, econômica e política. Resiste mesmo a aceitar a incongruência de uma coisa acabar antes de começar, como é o caso da história de nações que nem mesmo começaram a ter uma história da independência. Assim, a partir do comentário do escritor, talvez também para Portugal, país periférico em relação aos grandes centros, é difícil imaginar que a História tenha se acabado. Sobretudo, o que se releva no seu comentário é a manutenção de preocupação com questões de ordem ética, desacreditadas na contemporaneidade.

Ao ser ainda questionado na mesma entrevista a Carlos Reis a respeito de uma certa evolução em sua obra, José Saramago aponta primeiramente para as crônicas como já tendo apresentado a sua noção de entendimento de mundo. A seguir, nega uma noção de mudança na obra, mas sugere a descoberta de um modelo seu de escrita com o *Levantado do Chão*: “Eu acho que **me** encontrei num certo momento da vida e provavelmente **encontrei-me** no *Levantado do Chão*, que é um livro que foi escrito daquela maneira pelo facto de eu ter estado no Alentejo e de ter ouvido contar histórias.”³⁹⁶. Em outra entrevista, confessa que foi em 76 para o Alentejo com a idéia de escrever o livro, mas não sabia era como escrevê-lo, pois os “modelos modelares”³⁹⁷ do neo-realismo não lhe poderiam mais servir inteiramente, comentário revelador da sua preocupação com a melhor forma estética para exprimir uma temática específica. A este respeito, acrescenta ainda que sabia o que queria contar, mas havia uma certa resistência em escrever o livro, até que começou a escrevê-lo e: “de repente, sem refletir, sem pensar, sem planear, sem ter posto de um lado os prós e do outro os contras, achei-me a escrever como hoje escrevo”³⁹⁸, e, “no que toca à mudança e à melhoria e ao que permaneceu, é isto: eu não tinha que mudar muito, a partir daí, porque tudo o que tinha que mudar aconteceu naquele momento”³⁹⁹. É possível mesmo dizer que o exercício saramaguiano de escrita nasce também com a *praxis*, para manter um vocabulário marxista, e semelhante à empreendida por seus mais seletos personagens, por exemplo,

³⁹⁶ José Saramago, in REIS, 1998, p. 28. Marcações em negrito são do original.

³⁹⁷ Entrevista a Fernando Dacosta, em 18 de janeiro de 1983, republicada em parte no JL de 14 de Outubro de 1998, numa seleção de entrevistas do autor ao Jornal de Letras, publicadas sob o título “Um escritor confessa-se”.

³⁹⁸ José Saramago, in REIS, 1998, p. 28.

³⁹⁹ Idem, p. 29.

Manuel Espada, que ainda jovem se revolta contra a exploração de si por uma máquina debulhadora e, sem ter a consciência de si mesmo como grevista, começa a se formar como homem questionador do sistema que um dia plenamente será.

Isso significa que, ao fazer um romance como o *Levantado do Chão*, cuja base é a preocupação social, ao buscar uma forma para a apresentação de um tema que, segundo ele, era necessário ser escrito, o romancista gradua-se, estrutura a sua escrita a partir do enfrentamento de um paradigma frasal consagrado pela tradição, e que, a partir daí, não deixará de ser a base de seu conceito de escrita. José Saramago se forma na escola neo-realista, é um escritor filiado ao partido político comunista, o que faz com que a sua escrita parta de um paradigma que tem como base a preocupação com o tempo, com a ética, com o homem, elementos que o seu romance logrará manter. Se o foco ou a realização temática variam de aspecto, o que não varia é o desejo de lutar contra as formas possíveis de exclusão social, a consciência de que o homem alienado de si e do outro é sempre o alvo da exploração e base de uma sociedade infeliz. E também que, por mais que o tempo ouse investir numa sociedade capitalizada e descrente, porque sem promessas, ainda vale a pena investir para assegurar a existência de uma humanidade futura fundada num outro paradigma socialista. Essa concepção de engajamento da arte, comum no texto neo-realista, é, portanto, a base do romance de José Saramago. Não é de estranhar, portanto, que a sua escrita alcance a sua madureza estética a partir do exercício textual de um romance que mantém claramente um diálogo com a tradição neo-realista. Como o próprio autor admite, a sua realização foi a base concreta para o exercício de escrita que nascerá a partir daí em cada romance realizado.

Eduardo Prado Coelho, em artigo para o *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, por ocasião do prêmio Nobel de Literatura concedido a José Saramago em 1998, refere-se à mudança de um núcleo de projeto comunista que não resistiu à prova do tempo, isto é, a idéia de que o proletariado era portador das virtudes, em especial, a de resgatar a humanidade inteira. Ao invés disso, o crítico aponta para o deslocamento na obra de Saramago da “consciência de que hoje se não pode já apoiar no conceito de um sujeito privilegiado, mas, sim, noutras modalidades de pensar a base da revolta possível”⁴⁰⁰. Mas, tal descrença não desiste de “ir ao encontro dos seres humanos para lá de uma idéia abstrata de universalidade”⁴⁰¹, assim, o que a obra de Saramago mostra é que:

⁴⁰⁰ COELHO, 1998, p. 11.

⁴⁰¹ Idem, *ibidem*.

É preciso procurar nos homens e mulheres o lugar em que eles se tornam não-sujeitos da história, porque submetidos à exclusão radical das novas formas de pobreza ou desenraizamento, ou então na arena ruidosa das nossas democracias, sujeitos evaporados de si mesmos (e a metáfora da cegueira não dizia outra coisa). É aqui, neste tocar com o dedo a humanidade nua, nesse desvendar que somos a partir dessa coisa que em nós já não tem nome, que conseguimos alcançar, seguindo os livros de Saramago, a linha rasa de uma humanidade futura, essa jangada de uma humanidade de harmonia e esperança que sobrevive à flor do mar.⁴⁰²

Se o direcionamento da análise se modifica, mantém-se, no entanto, o desejo de pensar, como nas palavras do crítico, a base da revolta possível para alcançar a humanidade futura, e, portanto, a noção de compromisso com o tempo, aprendida no exercício neo-realista.

É necessário, no entanto, fazer uma escolha, e, portanto, para apontar a manutenção do legado neo-realista na literatura contemporânea dos anos 80 em Portugal, elejo o romance *Levantado do Chão*, que, parafraseando as palavras do próprio narrador (quanto ao nome adotado por Maria Adelaide Espada), é romance *de minha preferência*.

Um épico de agora ascende em novo pilar:

Erguido por sobre os pilares do neo-realismo, *Levantado do Chão* ensaia uma nova forma de epopéia portuguesa, aquela que privilegiará os esquecidos da história, heróis do dia-a-dia, que, se levarmos em conta o modelo consagrado pela tradição épica, não seriam chamados de heróis. Contudo, suas pequenas ações grandiosas sobreleva-os e confere-lhes estatuto de novos heróis nacionais sob a pena de um narrador que lhes confere também certo “benefício de parlenda e de pincel”. Em certo momento, quando Manuel Espada se apresenta de livre vontade, como um novo cavaleiro, a Sigismundo Canastro para ajudar no trabalho clandestino, o narrador é movido a comentar e expor os objetivos de seu relato, fundamentalmente ligados ao desejo de contar as vidas daqueles que fazem a História, mas que no discurso dela não figuram, porque esta é, como mostrou Walter Benjamin, fundamentada na versão do vencedor. O comentário funciona, inclusive, à altura em que aparece no texto, como um reforço da proposição do texto épico, apresentada no primeiro capítulo e analisada na sequência desse estudo:

⁴⁰² Idem, *ibidem*.

Às vezes, uma pessoa põe-se a ler a história desta terra portuguesa e há desproporções que nos dão vontade de sorrir, (...), e se muito bem e de louvar foi ter Dona Filipa de Vilhena armado seus filhos cavaleiros para irem a combater pela restauração da pátria, que se há de dizer de Manuel Espada que sem nenhuma cavalaria diz, Aqui estou, e não o mandou a mãe, que está morta, mas a sua própria vontade de homem. Não faltou àquela Dona Filipa quem lhe cantasse e contasse os aplausos, (...) só o Manuel Espada e o Sigismundo Canastro não têm quem os apadrinhe, (...) não faltaria mais nada terem benefício de parlenda e de pincel, para o caso este narrador é o quanto basta. (LC, p. 271)

De fato, por vezes a escrita do romance demonstra que deseja tangenciar o pictórico, elevando também estes pequenos heróis através de palavras marcadamente plásticas. Pode-se dizer que as constantes referências aos elementos da natureza, mencionados em parte aqui, cumprem também tal papel. O início do romance esboça mesmo esse desejo de se fazer também como quadro, ao referir-se à paisagem - “O que mais há na terra, é paisagem.” (LC, 11) – e pintá-la como um quadro, sinestesticamente fazendo o leitor mergulhar mais profundamente nessa paisagem, pois referencia não só elementos ligados à visão, mas também ao tato e ao olfato:

Não faltam cores a esta paisagem. Porém, nem só de cores. Há dias tão duros como o frio deles, outros em que se não sabe de ar para tanto calor: o mundo nunca está contente, se o estará alguma vez, tão certa tem a morte. E não faltam ao mundo cheiros, nem sequer a esta terra, parte que dele é e servida de paisagem. (LC, 11)

Plastifica-se também a grande cena do fim do romance, através de um vocabulário ligado à ação guerreira, como veremos adiante, de significantes do campo semântico da visão, uma vez que o texto faz ver além, pervertendo “a cegueira dos homens vivos” (LC, 364) que não dão “a conta certa de quantos fizeram o feito” (Idem), assinalando mais uma vez, para os olhos do leitor, personagens tão exemplarmente construídas que permanecem vivas também na imagem que deles fazem os leitores. As constantes referências ao sentido da audição, os vários falares entre os representantes da revolução (LC, 363); “as palavras (que) não se calam” (LC, 365 ; a parte de Faustina “no coro”, a entoar uma moda de baile antigo (Idem); a retomada de uma estrutura de cantiga popular usada pelo narrador ao apontar os nomes das terras conquistadas – “Mantas e Pedra Grande, Vale da Canseira, Monte da Areia, Fonte Pouca, muita fome, Serralha, não há quem valha” (LC, 365, grifo nosso); ou o silêncio como contraponto - “nem falando nem cantando, nem calando nem chorando, estão Norbertos e Gilbertos ausentes” (LC, 364), amplificam a sensação auditiva de um cantar em coro, uma espécie de cântico de vitória entoado em nome da liberdade e da justiça.

Assim, esse narrador é não só um pintor com palavras, mas também um maestro regente de um novo canto. De fato, é este mesmo o seu propósito: a realização de um novo cantar épico que acolha os esquecidos da História, concedendo-lhes a fama épica e a imortalidade pelo registro da memória de suas vidas.

O primeiro capítulo do romance funciona como uma espécie de prólogo para narrar miticamente o nascimento da terra e sua passagem para as mãos dos “donos do cutelo”, aqueles que no romance se identificam à classe dos Bertos, aqueles que detêm os títulos, o poder e a posse do latifúndio, assegurados por um absurdo discurso religioso – parodicamente referido – que os incita à dominação: “é a minha terra, tomai-a, povoai-a para meu serviço e vosso prol, guardada de infieis e outras inconformações”(LC, 13). Assumindo uma voz quase mítica com tom de assentimento, como se com tal idéia compactuasse, o narrador justifica a divisão da terra apenas entre os grandes, mas usa, no entanto, uma expressão em desvio associativo que demonstra ironicamente seu juízo de valor:

Madre de tetas grossas, para grandes e ávidas bocas, matriz, terra dividida do maior para o grande, ou mais de gosto ajuntada do grande para o maior, por compra dizemos ou aliança, ou de roubo esperto, ou crime estreme, herança dos avós e meu bom pai, em glória estejam. Levou séculos para chegar a isto, quem duvidará de que assim vai ficar até a consumação dos séculos? (LC, 13,4)

Ao dizer, “terra dividida do maior para o grande”, o narrador provoca no leitor um certo desconcerto gerado pela expressão modificada (comumente seria “do maior para o menor”), e começa a promover uma salutar desconfiança de que uma tal “madre de tetas grossas” destina-se a alimentar, não todos, apesar da abundância contida nela através da expressão, mas apenas as “grandes e ávidas bocas”. O tom mítico é ampliado pelo uso da expressão em tom religioso, “em glória estejam”, que o narrador emprega em discurso indireto-livre com a voz de um desses grandes donos dessa terra ajuntada. A pergunta retórica ao final da citação, apesar da constatação de uma realidade historicamente consagrada, começa a revelar, no entanto, uma possibilidade velada de que possa existir, afinal, alguém que duvidará de que aquela realidade permaneça indefinidamente. Tal idéia é ainda ampliada quando, na sequência, o narrador emprega outras perguntas retóricas que chamam a atenção do leitor para reparar numa realidade outra, isto é, na existência de uma “outra gente” que, de forma praticamente feudal, estava presa a esta terra. Pode-se dizer que há o uso de um recurso cinematográfico de aproximação do olhar, numa espécie de *zoom* que instiga a olhar mais minuciosamente:

E esta outra gente quem é, solta e miúda, que veio com a terra, embora não registrada na escritura, almas mortas, ou ainda vivas? A sabedoria de Deus, amados filhos, é infinita: aí está a terra e quem a há-de trabalhar, cresci e multiplicai-vos. Cresci e multiplicai-me, diz o latifúndio. Mas tudo isto pode ser contado doutra maneira. (LC, 14)

Assumindo novamente o discurso bíblico, o narrador desloca a ordem dada por Deus aos homens, registrada nas Escrituras Sagradas, de que estes se tornassem fecundos e enchessem a terra e a sujeitassem para usufruto próprio, para a boca do próprio latifúndio, da própria terra, com a idéia de que esta deve ser multiplicada, fazendo parecer que o discurso bíblico justificaria o trabalho dessa gente miúda na exploração da terra, embora para alimento das “grandes e ávidas bocas”. Paralelamente a essa referência, aparece uma outra de significação semelhante, no décimo segmento do romance: ao falar sobre Lamberto (etimologicamente terra brilhante, terra do poder), um dos nomes eleitos para representar um dono de terra, comenta o narrador: “Quando a herdou, comprou de frades ou roubou estando a justiça cega, vieram agarrados, como torrão às raízes, uns tantos animais de pernas e braços, que esses, sim, são de propósito criados para tal destinação, pela via da produção de filhos e sua conservação útil.” (LC, 71) Ora, nesse momento volta à mente do leitor aquela primeira referência mítica à divisão arbitrária da terra, evidenciada no primeiro capítulo que no entanto finda com um período que se inicia pela adversativa “Mas”.

É então que o narrador quebra o tom de assentimento e introduz uma proposição sua, esta que será a nova proposição épica assumida por um romance que usará o discurso narrativo como meio de realização de um novo cantar épico: “Mas tudo isto pode ser contado doutra maneira.” Esta maneira outra é a versão não mítica, não fatalista. É antes a versão da história que sendo sempre mutável não é previsível e admite a mudança, a transformação. Esta será a versão que vai dar vez a essa outra gente que trabalha a terra para multiplicá-la, e que embora não tenha ainda parte na sua escritura, terminará por inscrever-se revolucionariamente nos livros cartoriais das terras apropriadas. É por isso que, na cena final, a imagem da escritura é retomada, quando os trabalhadores juntos visitam as terras e lhes recolhem as chaves, sendo escritos novos inventários.⁴⁰³ Logo na página seguinte, como que obedecendo a uma necessidade estrutural de repetição comum ao gênero épico (empregada normalmente para que o poeta épico pudesse pensar e lembrar do resto a ser cantado), novamente o narrador de

⁴⁰³ “Depois das Mantas vão ao Vale da Canseira, às Relvas, ao Monte da Areia, à Fonte Pouca, à Serralha, à Pedra Grande, em todos os montes e herdades são tomadas as chaves e escritos os inventários (...)” (LC, 364).

Levantado do Chão faz o inventário das terras, porém, mais do que apenas cumprir uma necessária repetição, esta serve à ênfase na vitória alcançada, ao mesmo tempo que permite salientar a presença dos mortos no mesmo caminho trilhado pelos vivos: “e hoje quem é que seria capaz de os segurar nas suas covas conformados quando os tractores atroam o latifúndio e as palavras não se calam, Mantas e Pedra Grande, Vale da Canseira, Monte da Areia, Fonte Pouca, muita fome, Serralha, não há quem valha” (LC, 365).

Levantado do Chão segue nessa linha apresentando o desejo de criação de novas escrituras: a escritura de uma nova história, aquela das figuras sem vez no discurso histórico oficial; a escritura da terra, ao contrário da tradição portuguesa que elegeu o mar como morada; a escritura de um novo cantar épico, cuja matéria e forma discursivas são também outros; e a (re)escritura do texto bíblico, base da cultura ocidental, com quem o texto negocia como um dos intertextos privilegiados, ao pretender, no entanto, como mostrou o estudo de Teresa Cristina Cerdeira⁴⁰⁴, humanizar o divino e divinizar o humano.

Escolho, como via de entrada possível no texto, a leitura dessa reescritura de um cantar épico, já que estão interligadas nela as outras práticas de escrituração. A (per)versão do épico é talvez a prática estrutural mais profícua para revelar a matéria que José Saramago buscara escrever.

Quanto ao modo de elaboração literária de uma matéria épica, *Levantado do Chão* parte de referentes históricos – a vida de camponeses da região do Alentejo em Portugal, representados metonimicamente pelos personagens criados, referenciando inclusive as ocasiões das mortes de dois personagens históricos assassinados durante o regime salazarista, Germano Santos Vidigal e José Adelino dos Santos, transformados em personagens ficcionais ao lado de outros tantos criados pelo autor. Por outro lado, ao incluir como clímax do relato o fato histórico mais importante ligado às vidas desses camponeses, a Revolução Agrária em 1975, o narrador utiliza-se de imagens e símbolos da cultura ocidental, em especial o maravilhoso cristão, organizando assim sua legítima matéria épica.

⁴⁰⁴ Cf. SILVA, 1989, pp. 211-216. É importante também assinalar como basilar o artigo “No paraíso da memória, um outro valor da terra se alevanta”, publicado pela professora Teresa Cristina Cerdeira no volume *O Avesso do Bordado*, que assinala a relação do romance *Levantado do Chão* com a épica camoniana. Segundo a autora, “*Levantado do Chão* reencena, a seu modo, a épica passada, com a garantia de se fazer texto outro num tempo onde “outro valor da terra se alevanta” – terra alentejana, onde os novos barões sem nenhum sinal exorcizarão os demônios do Olimpo na conquista do “mar do latifúndio”.” (CERDEIRA, 2000, p. 263)

Contribuindo ainda para gerar a aderência mítica aos referentes históricos citados, o narrador escolhe utilizar estratégias de realismo maravilhoso, como apontou o estudo de Teresa Cristina Cerdeira⁴⁰⁵, como a focalização da cena de tortura de Germano Vidigal através do olhar das formigas que atravessam o quarto de prisão, e a narração da cena da revolução agrária sob o olhar do milhano, ave de rapina que voa alto e tudo vê, vivos e mortos, na caminhada triunfal. Esta mesma cena lembra evidentemente a promessa de ressurreição apontada nas Escrituras Sagradas para o futuro, debaixo do Reino de Deus. Assim, é através do jogo entre apropriação e resignificação das imagens bíblicas e do uso maravilhoso de um bestiário característico que o narrador intervém criativamente no plano histórico, construindo literariamente sua matéria épica.

É verdade que a subversão do discurso bíblico se mantém em outros romances do autor, mas, no caso do *Levantado do Chão*, para além de ser um exercício subversivo que promove a desarticulação de pré-conceitos e o desconcerto do leitor, ela parece ter uma função estrutural específica ligada ao gênero basilar que este romance recupera para reformular e transgredir. Aqui, o maravilhoso cristão transmutado para o homem simples é um dos recursos de criação da aderência mítica formadora da matéria épica.

A História de Portugal sempre esteve profundamente atrelada ao mítico, em especial ao maravilhoso cristão, haja vista, por exemplo, a manipulação do divino na batalha de Ourique. Se a História da fundação e da manutenção portuguesa esteve profundamente atada ao fantástico, um texto literário que negocia com o histórico por escrever sobre vidas reais, problemas reais, inclusive de personagens históricos, promove literariamente a aderência mítica que melhor serviria a uma nova escritura da História portuguesa do século XX ao usar o maravilhoso cristão, mesmo que tratado às avessas. A batalha do passado fica engrandecida pelo milagre, enquanto a revolução do presente é de tal modo grande que até o maravilhoso se comove: como afirma o narrador, os mortos jamais poderiam deixar de estar presentes *nesse dia levantado e principal*. O texto usa o discurso bíblico como meio inscrever as possibilidades de vivência do maravilhoso nesses pequenos heróis camponeses. A cena de João Mau-Tempo carregando um enorme tronco de madeira, com vistas a não permitir que os outros trabalhadores dessem parte dele como fraco, relembra a caminhada de Cristo carregando a própria estaca de tortura. Mas nesse momento o narrador comenta de

⁴⁰⁵ Cf. CERDEIRA, 2000, p. 266. Também o estudo pioneiro em SILVA, 1989, pp. 224-6.

modo crítico que a diferença fundamental das duas cenas está no fato de a primeira ter sido considerada exemplar e segunda ser ignorada pela história:

Grandes declamações se fazem desde há dois mil anos por ter levado Cristo a cruz ao Gólgota, e com ajudas do Cirineu, e deste crucificado que aqui vai ninguém fala, ele que mal ceou ontem e quase nada comeu hoje, ainda com meio caminho por andar, já os olhos se lhe turvam, é uma agonia, senhores, (...) (LC, 76).

João Mau-Tempo começa a adquirir, assim, estatuto de herói épico pela grandiosidade da ação – mesmo que numa ação absurda e sem comprometimento político que a valide ideologicamente – e pela comparação metafórica com a cena do martírio de Cristo. Por outro lado, a instância lírica do poeta, inexistente na epopéia tradicional, mas já presente na epopéia camonianiana – os excursos do poeta⁴⁰⁶ – é ocupada aqui pelos comentários do narrador que se coloca bem próximo dos personagens de que narra a história e se comove com seus sofrimentos. No comentário citado acima, a respeito do martírio de João Mau-Tempo, percebe-se esse excuro lírico do narrador, que enfaticamente, deixa escapar um suspiro causado pela agonia da cena vista (“é uma agonia, senhores”), com o intuito de contaminar o leitor, que deverá vivenciar mais aproximadamente o *pathos* da cena.

A cena do nascimento de Maria Adelaide Espada é, de forma semelhante, um exercício de transmutação do plano da realidade para um plano quase mítico, visto que retoma metaforicamente os elementos que aparecem no relato bíblico relativos à época do nascimento de Cristo: os três reis magos (astrólogos), os vaga-lumes que guiam o caminho do pai Manuel Espada, como a estrela que os guiara até a criancinha, a metáfora da luz ligada à Maria Adelaide⁴⁰⁷ assim como a Bíblia se refere a Jesus diversas vezes, por exemplo, como “luz do mundo”⁴⁰⁸. Tal metáfora parece seguir pelo texto desde bem antes do nascimento da menina que substituiria o avô na luta épica em prol de uma vida digna, já que nos parece sintomático que o nome de sua mãe – Gracinda – seja recheado de graça divina e que esta tenha se casado virgem:

⁴⁰⁶ Cleonice Berardinelli se refere a reflexões, exortações e queixas do Poeta em *Os Lusíadas* como *excursos* expressos em sua própria voz ou pela voz interposta de um de seus personagens, no artigo *Os Excursos do Poeta n Os Lusíadas*. (BERARDINELLI, 2000, pp. 31-55)

⁴⁰⁷ Ao final do segmento que narra o nascimento de Maria Adelaide, lê-se que os vaga-lumes que ficaram a luzir sobre a porta, com a saída de Manuel Espada para o trabalho, voam rente ao chão “com tal claridade que as sentinelas dos formigueiros gritaram para dentro que estava o sol nascendo” (LC, 301). Segundo Teresa Cristina Cerdeira (1989) as espertas formigas não se enganaram, porque o sol que estava nascendo era Maria Adelaide.

⁴⁰⁸ “Portanto, Jesus falou-lhes novamente dizendo: ‘Eu sou a luz do mundo. Quem me segue, de modo algum andar na escuridão, mas possuirá a luz da vida.’” (João 8:12).

e Gracinda Mau-Tempo olha para Manuel Espada e pode dizer, Este é o meu marido, e Manuel Espada pode olhar para Gracinda Mau-Tempo e dizer, Esta é a minha mulher, e por acaso só a partir de agora será verdade, pois os fetos da fonte não chegaram a receber estes dois, ainda que parecesse estar prometido.(LC, 220)

O narrador estrutura o relato com base nas narrativas populares, resgatando a experiência do contar, como veremos ainda adiante através da incorporação de estórias interpoladas ao narrado, e usa, por exemplo, uma estratégia típica dessa experiência que é utilização de frases curtas resumitivas do assunto a ser introduzido, ou indicativas de mudança de rumo, que funcionam quase como um tópico frasal. O recurso é experimentado ao longo de todo o romance, e vêem-se nessa cena do nascimento alguns exemplos. O narrador inicia o segmento 27, com o corte temático: “Gracinda Mau-Tempo pariu com dores.” (LC, 293) Na sequência, compara as dores de Gracinda à maldição divina pelo pecado de Eva e expõe o contraste entre o nascimento de Cristo e aquele que irá narrar, no que tange à preocupação divina: “os anjos dormem a sesta”, “não consta que os fogueiros celestiais tenham sido chamados a conceber, compor e lançar qualquer nova estrela que brilhe pelo tempo de três dias e três noites” (LC, 294). O comentário contribui para a ampliação da importância do relato deste narrador que será o único a atribuir o caráter mítico e grandioso que os personagens recebem: apesar de não haver nenhuma preocupação divina com esse nascimento, ele é importante e digno de ser imortalizado em memória narrativa. A partir daí, nova frase-corte resumitiva, que funciona como um contraponto, enaltecendo seus pequenos heróis: “Há, porém, milagres.”(LC, 295). O primeiro grito da menina já é voluntário, anunciando, num *flash forward* narrativo, sua atitude revolucionária por vir:

A menina está deitada em cima do lençol, bateram-lhe logo que veio ao mundo e nem tanto precisava por que na sua garganta voluntariamente se estava formado o primeiro grito da sua vida, e há-de gritar outros que hoje nem por sombra deles se imaginarão possíveis, e chora, sem lágrimas, é um franzir de pálpebras, uma careta que poderia assustar o habitante de Marte e no entanto nos deveria fazer chorar a nós desarmadamente, e como é dia de clara e quente luz e a porta está aberta, cai sobre este lado do lençol uma luminosidade reflectida, não curemos agora de saber donde (...) (LC, 295)

Atrás foi dito que a aproximação da instância narrante ao que é relatado proporciona-lhe caráter lírico. Exemplifica-se a estratégia com o trecho citado, pois o narrador, além de optar aqui pelo uso da primeira pessoa, reforça a proximidade com a estratégia do pleonasma – “no entanto nos deveria fazer chorar a nós desarmadamente”. Aliás, é bastante comum ao longo do romance a aproximação do narrador ao relato por

assumir por diversas vezes a primeira pessoa, incluindo-se no narrado, ou observando-o de muito perto, deixando de lado, assim, a postura clássica épica de impassibilidade.

Segundo Emil Staiger, em *Conceitos fundamentais de poética*, a forma clássica do épico prevê a “inalterabilidade de ânimo do escritor que não é dado a altos e baixos da inconstante ‘disposição anímica’”⁴⁰⁹. O Renascimento português consagrou, no entanto, através de *Os Lusíadas*, um novo modelo de epopéia em que a instância lírica manifesta-se sobre o narrado, naquilo que Cleonice Berardinelli⁴¹⁰ chamou de *excursos do poeta*. De forma análoga, se na narração de *Levantado do Chão* predomina a opção pela terceira pessoa do discurso, que na teoria facilitaria a impassibilidade e o aproximaria mais do modelo épico clássico, de modo algum podemos dizer que este narrador mantém a chamada impassibilidade objetiva e a inalterabilidade de ânimo que o clássico experimentava. Isto porque ele assume diversas vezes uma postura de proximidade em relação ao narrado e claramente demonstra que se compadece dos sentimentos daqueles camponeses. Se por vezes faz parecer que assume um discurso próximo ao poder (os donos da terra e dos meios de produção, com o apoio da religião e da guarda), é porque deseja ironicamente fazer com que o discurso se desvele por ele próprio.

No trecho citado, é interessante essa notação a uma luminosidade refletida que entra pela porta e cai sobre o lençol. Segundo Emil Staiger, as metáforas da visão homérica servem de modelo para o mundo grego, servindo suas imagens para formar as imagens dos deuses para os gregos. Essa criação dos deuses é parte de sua obra mais geral, que é a descoberta da transparência luminosa da vida.⁴¹¹ Para que se veja, é necessária a luz. Assim, a linguagem épica propaga sempre a luz, o Olimpo e o reino humano estão em contornos claramente delineados:

Viver na luz é por conseguinte também a maior felicidade para o homem homérico. Zeus é o deus da mais imponente claridade no sentido literal e figurado. É cercado da claridade própria às alturas em torno de seu monte, e também de uma outra claridade, já que nenhum segredo turva sua aparência.⁴¹²

O autor épico ama a visibilidade. A claridade de Homero é esclarecimento e racionalismo. Sabendo dessa relação de cumplicidade entre o épico e a claridade, segundo o modelo de Homero, é interessante pensar que haja tanta incidência de luz na cena do nascimento de Maria Adelaide Espada. A associação também com essa atitude

⁴⁰⁹ STAIGER, 1997, p. 77.

⁴¹⁰ *Op. Cit.*

⁴¹¹ STAIGER, 1997, pp. 86.

⁴¹² *Idem*, p.86,7.

comum ao épico mostra-se profícua, porque não é apenas nessa cena que as referências à luminosidade são intensas. Vários momentos do texto são permeados de claridade. É fato, porém, que a metáfora da luminosidade não é posta no texto apenas para cumprir uma certa exigência de gênero textual. Na realidade, o texto metaforicamente quer fazer demonstrar o crescimento dos homens, mas a curiosa associação com a menção que faz Staiger ao texto de Homero nos faz pensar também que o narrador de José Saramago propositalmente banha de luz seus heróis promovendo-lhes registro épico heróico e clássico.

Se não quiséssemos ir buscar raízes em Homero, bastaria lembrar que Camões, em *Os Lusíadas*, escolhe também a claridade como metáfora do esclarecimento, da descoberta, do desbravamento marítimo, da derrocada de antigos mitos, da ascensão mítica dos heróis nacionais. Desde o nome, atribuído aos descendentes de Luso, até os sintagmas constantemente empregados, como o “vi, claramente visto⁴¹³” (Canto V, estrofe 18), passando pelas metáforas invertidas da ausência de luz (como aquela que o poeta usa ao dirigir-se a Calíope pedindo inspiração: “Senão direi que tens algum receio/ Que se escureça o teu querido *Orpheio*” – Canto III, estrofe 2, grifo nosso), a luz está presente neste texto basilar que é modelo para a história da literatura portuguesa e, nesse sentido também para reconstrução do modelo de epopéia que José Saramago empreende.

No décimo segmento do romance, capítulo que narra os jogos preparados pelos feitores para que os trabalhadores se sintam cada vez mais parecidos com animais, narra-se uma estranha claridade nunca vista tomada como quase insólita:

Estão os homens na cabana, derrubados de fadiga, vestidos, uns dormem, outros não podem, e pelas frinchas das canas que fazem as paredes, entra uma claridade nunca vista, a manhã ainda está longe, manhã não é, sai um deles fora e fica tolhido de temor, quase todo o céu é um chuveiro de estrelas, caindo como lampiões, e a terra está clara como a não faz nenhum luar. Vêm todos a ver, há quem se assuste de medo verdadeiro, e as estrelas descem silenciosamente, a terra vai acabar, ou enfim começar, já não é sem tempo. Diz um com fama de mais sábio, Movimentos nos astros, movimentos na terra. (LC, 81)

Tal metáfora serve evidentemente como prefiguração⁴¹⁴ do nascimento de Maria Adelaide, já que é atribuída a uma maltês uma interpretação um tanto parecida com

⁴¹³ A expressão camoniana é usada intertextualmente pelo narrador de *Levantado do Chão* no segmento 28, referindo-se às searas prontas para a ceifa: “quando até homens ignorantes da cidade vêem claramente visto que o tempo chegou e está passando”(LC, 303).

⁴¹⁴ De fato, não parece ser estranho falarmos em *prefiguração*, já que, como se tem visto, o texto de *Levantado do Chão* estabelece um nexos intertextual com o texto bíblico (cujas imagens funcionam

cena que será posteriormente narrada⁴¹⁵. Mas essa claridade um tanto insólita antevê também a mudança dos tempos que se irá empreendendo aos poucos, conforme o comentário daquele *mais sábio* referido no texto. É ainda, contudo, uma mudança para o futuro. É talvez por isso que o narrador – na sequência, ao introduzir o relato sobre uma pobre mulher que não vê como aviar o farnel da semana com o pouco que ganhara o marido – indica: “Por aqui vai-se a terra movendo segundo os antigos usos.” (LC, 81)

Outra cena em que aparece uma proposital incidência de luz ocorre durante o primeiro interrogatório policial por que passa João Mau-Tempo, quando ele e mais três homens recebem um caderno para que denunciem os companheiros, escrevendo os nomes dos envolvidos em ações comunistas. Como a demonstrar o crescimento que se operava nos homens e para fazer o engrandecimento desses pequenos heróis outrora *sem benefício de parlenda e de pincel*, o narrador faz incidir sobre João Mau-Tempo a claridade identificadora das imagens homéricas, embora transmutada em imagens ligadas ao cotidiano campestre:

Luzia o buraco, que é uma maneira muito pitoresca de dizer, e rural, nasceu com a telha vã, a de canudo, que com o estrago do tempo e o mau ofício do telhador abre goelas para fora, buracos para ser exacto, e é por aí que luze quando começa a amanhecer, embora o simples luzir também possa ter acontecido antes, se alguma estrela em seu viajar ficou ali presa pelos olhos de quem não consegue dormir. (...) Luzia o buraco, há que tornar a ele porque o período ficou incompleto e o sentido desamparado, quando as portas se abriram e o agente apurado, todo apurado e fresco como se realmente tivesse dormido fora e em boa cama, e de gabinete e gabinete foi-lhe crescendo a fúria porque cada caderno lhe dizia apenas o que já sabia (...) Não sabem quem seja esse outro, não sabem nada, abanam a cabeça, firmes e mal dormidos, corajosos e famintos, até tenho uma nuvem diante dos olhos. (LC, 157,8, grifos nossos)

A repetição do verbo luzir, retomada inclusive a seguir, porque o narrador tem a consciência de que deixara o período inacabado, mas também como estratégia de realce, dá conta da atmosfera que banha aqueles homens. Afinal, eram eles que luziam, e, apesar de tão cansados pelo mau dormir e famintos, estavam, no entanto, firmes e corajosos, como rochas, tranqüilos consigo mesmos, pois “nada haviam declarado, nem uma palavra só” (LC, 158). A expressão final do narrador “até tenho uma nuvem diante dos olhos” pode ser lida como um comentário do próprio narrador que expressa a sua

também como a aderência mítica necessária à epopéia), e no texto das Escrituras Sagradas Hebraicas (Velho Testamento) ficaram registradas imagens e relatos que prefiguravam o nascimento de Jesus, que só seria registrado nas Escrituras Gregas (Novo Testamento).

⁴¹⁵ Diz o texto: “E um maltês meio tonto que no dia seguinte ali passou, garantiu, por alma da própria mãe ainda viva, que aqueles celestes sinais anunciavam que numa malhada em ruínas, a três léguas dali, tinha nascido, mas doutra mãe, e provavelmente não virgem, uma criança que só não seria Jesus Cristo se não a baptizassem com esse nome.” (LC, 81)

comoção como se ao narrar se encontrasse verdadeiramente diante daqueles homens tornados heróis por ação de firmeza e coragem. A instância narrativa se comove com o narrado e deixa contaminar o texto com seu sentimento, por isso a “nuvem” que lhe estava diante dos olhos pode ser lida como um marejar de lágrimas.

Não parece ser despropositadamente, ainda, que a morte de João Mau-Tempo é banhada pela luz: “Abram aquela porta, é a que dá para o quintal, ainda chove, só nos romances o céu se abre em ocasiões assim, é uma luz branca que entra, e de repente João Mau-Tempo deixa de vê-la, nem ele soube como aquilo foi.” (LC, 348). João Mau-Tempo sentia que “faltando a neta não pod(ia) morrer”(LC, 348). A luz branca que entra pela porta no momento de sua morte faz certamente referência à própria Maria Adelaide que regressava à casa, já que esta personagem é sempre envolvida com uma aura de luz desde o seu nascimento. De qualquer modo não se pode negar que tal indicação adquire um tom quase místico e reitera a certeza de que a iluminação e a visibilidade estão presentes nesse momento em que morre o avô, mas permanece a neta, aquela que como ele tem os olhos azuis, aquela que *troca com ele os olhos*, idéia imaginada antes por João Mau-Tempo, que metaforiza o compartilhar de desejos e sonhos, a passagem do bastão à neta que o substituiria na luta pela melhoria das condições de vida no campo: “e de repente vem-me uma vontade de chorar, foi Maria Adelaide que me pegou na mão, era como se tivéssemos trocado os olhos”(LC, 346). A passagem da experiência de João Mau-Tempo para a neta Maria Adelaide, com toda a família reunida à volta, no momento de sua morte, talvez lembre que, como mostrou Walter Benjamin, “é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância de que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível.”⁴¹⁶

Segundo Benjamin, a experiência passada na hora da morte é a origem da narrativa. Entretanto, no decorrer dos séculos a idéia da morte vem perdendo sua força de evocação. Na Idade Média, morrer era um ato público e seu caráter era exemplar. Em contrapartida, a experiência burguesa permitiu evitar o espetáculo da morte, com as suas instituições higiênicas e sociais, sanatórios e hospitais. Assim, essa perda de experiência passada no momento da morte compromete também a manutenção da experiência da narração no nosso tempo:

Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso -, assim o

⁴¹⁶ BENJAMIN, 1994, p. 207.

inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade.⁴¹⁷

É sintomático, então, que o narrador escolha narrar com tanto cuidado o momento da morte de João Mau-Tempo. Ele dá a essa morte a mesma solenidade com que narra o nascimento de Maria Adelaide Espada. É talvez por uma preocupação especial com esse momento de passagem da experiência que João Mau-Tempo vem morrer em casa: “trouxeram-no de lá para vir morrer a casa, não é que seja um morrer diferente, mas decerto vai ser outra serenidade” (LC, 343). Sabiamente, ainda, o narrador ambienta essa morte num dia de chuva, em que todos os familiares poderão estar presentes, já que ninguém pode ir trabalhar, e faz questão de mencionar sua presença⁴¹⁸:

João Mau-Tempo olha vagamente, estão ali os seus mais chegados parentes e amigos, são três homens e quatro mulheres, Faustina com cordel enrolado no pulso, Gracinda que viu morrer em Montemor, Amélia até quando submissa, Joana a dura, Sigismundo camarada, Manuel cara séria, Antonio meu filho, ah, meu filho, e são estes que eu vou deixar (LC, 348)

João Mau-Tempo sabe que “faltando a neta não pode morrer, só morrerá quando ali estiverem todos” (LC, 348), porque é necessário passar-lhe a experiência. É interessante ainda lembrar que, nessa cena singular da morte de tão importante personagem, o narrador generosamente concede a palavra a João Mau-Tempo, não apenas em discurso indireto-livre, mas efetivamente passando-lhe a palavra narrativa num longo parágrafo em que este mesmo narra falando sobre aqueles que o vêm ver e dizendo o que sente na hora próxima à morte. Passagem de experiência, modo de concluir a fixação da existência de João Mau-Tempo, “aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer”.

O ápice da incidência luminosa é a cena final do romance em que é narrada a revolução agrária. A já famosa frase-resumo que introduz o parágrafo que narra justamente o início da ocupação das terras marca bem a necessária e enfim completa luminosidade da ação: “Este sol é de justiça.” (LC, 364). Entretanto, ainda no capítulo anterior, quando se referencia o fim do regime salazarista, o narrador insiste na presença da luz e da visão aguçada da realidade. Primeiro na cena epifânica em que Maria Adelaide pela primeira vez *vê claramente visto* o papel da tropa e percebe quem era realmente o pai e o que fazia:

⁴¹⁷ Idem, pp. 207,8.

⁴¹⁸ Repare-se que cada personagem citado receberá uma espécie de *epíteto identificador*, ao lado de seu nome, como na epopéia homérica acontecia.

E enfim quando entrarmos na praça, não se sabe porque será, mas a tropa, vê-la em seu ar marcial, arrepia-se uma pessoa toda, e Maria Adelaide, que é nova e a respeito de sonhos tem os da sua idade e da sua condição, é como se lhe tivessem cortado as pernas, olha pela janela da camioneta os soldados que além estão, em frente do quartel, os canhões cobertos com ramos de eucaliptos, e os Geraldos dizem-lhe, Então não vens, é como se tivesse vivido sempre com os olhos fechados e agora, enfim, os tivesse abrido, primeiro tem de saber o que é a luz, são coisas que sempre levam mais tempo a explicar do que a sentir, a prova é que quando chegar a Monte Lavre e se abraçar ao pai descobrirá que sabia tudo da vida dele, embora em casa não se falasse senão por meias e disfarçadas palavras (LC, 353, grifo nosso)

Mais adiante, quando resolve partilhar os sentimentos com aqueles que desejaram “estender colchas à janela e pôr flores” (LC, 355), vai à fonte e recolhe malmequeres do campo. Tinge-se através deles de luz solar a tela que pinta o narrador com palavras que reconstroem toda a ambiência medieval, aludindo ainda ao verso do poeta pessoano Ricardo Reis⁴¹⁹:

Já tem um braçado de verdura, uma constelação de sóis de amarelo coração, agora tornará a subir o caminho, irá cortar por cima do muro ramos floridos de laranjeira, mas de repente deu-lhe um estranho quebranto, não sei o que sinto, não é que esteja doente, nunca me senti tão bem, tão feliz, será do cheiro dos fetos apertados contra o meu peito, apertados, doce violência lhes faço e eles a mim. Maria Adelaide sentou-se no murete da fonte, como se estivesse à espera de alguém. Tinha o regaço cheio de flores, mas ninguém apareceu. (LC, 356, grifos nossos)

Ratifica-se a imagem dos malmequeres do campo algumas páginas à frente, quando estes são referidos estando “voltados ao sol”, novamente servindo como metáfora para os homens:

E isto que aconteceu aqui, aconteceu além, é como na Primavera, abre-se um malmequer do campo, e se não vai logo Maria Adelaide colhê-lo, milhares de seus iguais nascem em um dia só, onde estará o primeiro, todos brancos e voltados para o sol, é assim como o noivado desta terra. (LC, 361)

Da atmosfera chuvosa e mal iluminada do início do romance, na travessia de Domingos Mau-Tempo e Sara da Conceição (“A poente havia apenas uma última luz baça que enfim se avermelhara” – LC, 19) à Primavera de *malmequeres* voltados ao sol, o caminho foi longo e custoso para aqueles que, sempre *malquistos* pelos donos do poder, precisaram aprender a ver e a voltar-se para a luz. Mas agora há quem os apadrinhe e lhes conte as vidas, este narrador-pintor-poeta épico que junto deles se coloca, através de estratégias de aproximação textual.

⁴¹⁹ O intertexto se estabelece com um verso final do poema “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio”, em que se lê: “Pagã triste e com flores no regaço” (PESSOA, 1986, p. 191).

Repare-se que no trecho já citado sobre o nascimento de Maria Adelaide, o narrador diz que a luz “cai sobre este lado do lençol” (LC, 295, grifo nosso). O uso de pronomes demonstrativos e de advérbios de lugar indicativos de proximidade do narrador em relação ao relato são comuns ao longo do texto. Além disso, a presentificação da ação narrada é praticamente a escolha oficial. Esses recursos reforçam o pacto entre o narrador e os personagens focalizados, pois aquele se coloca próximo a eles e às ações que ocorrem praticamente ao mesmo tempo ou no momento da narração. Mais ainda, através de tais estratégias, o leitor é encaminhado para estar junto da ação narrada, como se estivesse a assistir à cena em tempo real e bem diante de seus olhos. Isso amplifica o grau de empatia com a situação e permite o pacto com a causa textual defendida. É uma estratégia estrutural interessante para o exercício de uma matéria ideológica em defesa da liberdade e da justiça humana. Muito longe de um discurso panfletário de convencimento através de palavras, o texto opta pelo uso de estratégias formais que façam ver e convençam sem apelar para um discurso pronto. Mais uma vez roubo a imagem barthesiana: ensinar maternalmente.

A cena que apresenta Manuel Espada pela primeira vez, participando de uma insurreição (assim chamada pelos donos do latifúndio) com mais quatro rapazes, abandonando o trabalho contra uma debulhadora de trigo, é um exemplo interessante desta aproximação do narrador da cena relatada e de sua presentificação. Manuel Espada será aquele que heroicamente se negará a retornar a Monte Lavre na carreta oferecida pelo patrão, aquele do qual dirá o narrador, “isso de afirmar-se um homem durante quase quatro horas com a sua constância debaixo do sol” (LC, 192). Repare-se que Manuel Espada também será envolvido pela luminosidade. Aqui, no entanto, ainda é a sua primeira insurreição e o narrador introduz a cena com uma estratégia cinematográfica de focalização do olhar em *plano figura*, centrando o olhar do leitor na máquina que serve como instrumento de opressão:

Também complicada, por exemplo, parece esta máquina, e é tão simples. Chamam-lhe debulhadora, nome desta vez bem posto, porque precisamente é isto que ela faz, tira os grãos da espiga, palha para um lado, cereal para outro. Vista de fora, é uma grande caixa de madeira sobre rodas de ferro, ligada por uma correia a um motor que trepida, estrondeia, retumba e, com perdão, fede. (LC, 99, 100)

Note-se que o narrador se coloca em cena estando próximo à máquina, o que se percebe pelo uso do pronome demonstrativo *esta*. Os significantes sensoriais, ligados ao olhar (a descrição visual da debulhadora), à audição (indicativos do barulho que ela faz) e ao

olfato (ao mencionar que seu motor fede) ampliam a percepção que o leitor tem da cena, tornando-a mais próxima dele, presentificada, e, portanto mais ainda cinematográfica.

Após descrever um pouco mais a caixa amarela e chamar a atenção para a poeira que ela forma, a estratégia é a da abertura de focalização do ponto de vista da câmera para um *campo longo* em que a distância é panorâmica, embora se pretenda realçar algo que irá despertar a atenção do espectador: “Há uns vultos no meio desta névoa. Estiveram todo o dia nisto, e ontem, e anteontem, e mais para trás, desde que a debulha começou, são cinco, um mais velho, quatro de pouca idade (...)” (LC, 100). Destacam-se homens sob uma névoa de poeira, que até faz lembrar uma névoa indicativa da opressão em *O Delfim*. Com isso, a narração começa a deslocar o foco posto sobre a máquina para os homens. Adiante volta a absorvê-la em *plano figura* para ampliar no leitor a sensação de que tais homens sofrem quase que engolidos pela debulhadora:

A boca da máquina é um vulcão para dentro, um gasgarro de gigante, e é o mais velho dos cinco que mais tempo a alimenta. (...) Desce o mais velho, sobe um dos novos, e a máquina é como um poço sem fundo. Só falta meter-lhe um homem dentro. Assim o pão apareceria com a sua justa cor vermelha, e não de inocente branco ou pardo neutro. (LC, 100)

É de notar que a máquina aparece animizada, como uma espécie de monstro engolidor, que, ao invés de alimentar o homem, é alimentado por ele. O final do trecho citado, o comentário dialeticamente fundamentado do narrador faz perceber a totalidade das relações implicadas numa ação cotidiana que é um homem comer um pão. Normalmente não se pensa no trabalho de quantos homens estão envolvidos nisso. Mais uma vez, como mostrou o estudo de Teresa Cristina Cerdeira⁴²⁰, José Saramago insere o humano no divino, tornando o sacrifício do homem paralelo ao sacrifício de Cristo: o pão e o sangue do trabalhador simbolizados nessa *nova hóstia* de “justa cor vermelha”.

O foco do olhar passa então da máquina, alimentada pelo humano, para o humano, comovendo-se o narrador com o seu sofrimento, instigando a percepção do leitor através de outra estratégia narrativa usada algumas vezes ao longo do texto para estabelecer o pacto do leitor com o narrado, levando-o a assumir uma postura de compadecimento em relação à vítima. O narrador usa vocativos, apela aos “senhores”, estabelecendo uma comunicação direta com um suposto público de espectadores, que são seus leitores. Lê-se: “Vem o capataz e diz, Tu vais para a moinha. É a moinha aquele monstro sem peso, aquela palha poalha que se infiltra pelas ventas e as entope,

⁴²⁰ Cf. SILVA, 1989.

que se mete por tudo quanto é abertura da roupa e se agarra à pele, uma pasta de lama, e a comichão, senhores, e a sede.”(LC, 100, grifo nosso).

A seguir o narrador assume temporariamente a primeira pessoa, mergulhando-se no relato para de forma simulada experimentar ainda mais de perto aquela realidade: “A água que se bebe do quartão não tarda que fique mole, doentia, como se eu agora a estivesse a beber de um brejo, de borco, quero lá saber de vermes e bichas, que é esse o nome que damos aqui às sanguessugas.”(LC, 101. Grifos nossos). O relato prossegue com a insurreição de Manuel Espada, enfim nomeado, fazendo o narrador questão de lembrar que este “voltará a ser falado neste relato” (LC, 101).

As estratégias cinematográficas e a presentificação do relato com que o narrador constrói essa cena são frequentemente utilizadas. Muitas vezes elas contribuem mesmo para trazer o leitor para dentro do texto, como se estivesse a participar do *nós* assumido pelo narrador, como estratégia de aproximação e de pacto com seus pequenos grandes heróis. No décimo oitavo segmento do romance, em que se narra a saída da prisão de João Mau-Tempo, preso pela primeira vez, junto com mais outros, o narrador focaliza sua câmera em Gracinda Mau-Tempo, antecipando seu destino: “Chama-se Gracinda Mau-Tempo e tem dezassete anos. Casará com Manuel Espada, mas não vai ser tão cedo.”(LC, 182). Voltando depois no tempo, passa a contar a história de Gracinda, apela ao leitor, empregando o verbo *ver* no imperativo, para a focalização dos filhos de Faustina, e para um deles em especial, a menina Gracinda. Novamente os pronomes demonstrativos utilizados são de aproximação, pois o narrador escolhe o de primeira pessoa (“estas”, “esta”, “nesta”, “este”), bem como também os advérbios são de proximidade (“aqui”) com a cena vista:

Agora vede estas crianças, ou esta, qualquer delas, o rapaz mais velho, ou a do meio, ou esta mais pequena, aqui deitada num caixote à sombra da azinheira enquanto a mãe anda a trabalhar ali por perto, mas não tão perto que distintamente a veja, e sabendo nós o que são crianças, mais ainda se não sabem falar, vem a dorzita de barriga (...) e quando Faustina vem por ela, são horas do almoço, está Gracinda toda borrada, coberta de mosquedo como uma esterqueira que, salvo seja, é. (...) E neste momento nem sabemos de quem cuidar, se de Gracinda por enquanto limpa e refrescada, mas tão sozinha, se de Faustina que volta ao trabalho a roer um bocado de pão seco. Fiquemos por aqui, debaixo da azinheira, abanando o rostinho da criança que quer dormir, com este galho, porque as moscas já tornam e também para evitar um desgosto aos pais, não vá passar por aqui cortejo de reis e cavaleiros, ver a aia da rainha estéril este anjinho deitado e levar a Gracinda para o palácio, (...) e Gracinda nem acreditaria se lhe disséssemos o grande perigo que correu, não fosse estarmos nós presentes, sentados nesta pedra e a abanar este galho. (LC, 185,6)

É interessante comentar o fato de o narrador expor as escolhas possíveis do seu modo de narrar a cena ao dizer, por exemplo, que poderia acompanhar Faustina ou a filha. Metalinguisticamente o narrador demonstra que é necessário fazer escolhas e que não dá para absorver a totalidade das ações, consciência esta que diversas outras vezes expõe⁴²¹, como a entender, benjaminianamente, que qualquer história é apenas uma das versões possíveis, uma ruína que tomou corpo e se concretizou dentre tantas outras possíveis concretizações. Saramago assume o romance como uma ruína alegórica, naquele sentido lido por Flávio Kothe em Walter Benjamin de que a obra de arte se faz “a ruína de uma ruína, a ruína da História enquanto ruína de suas concretizações possíveis”, “a alegoria de uma ruína, ao apontar para outras Histórias que, mesmo fictícias, poderiam ter sido e não foram (e isto não tanto pelo nível do conteúdo, mas da forma)”, “a ruína de uma alegoria, ao tornar ainda mais estática a própria rigidez da História, que se mostra pouco flexível ao concretizar quase nada de suas potencialidades” e “a alegoria de uma alegoria, ao dizer o outro de todos os outros possíveis à História, tornando ‘possíveis’ até mesmo os impossíveis à História.”⁴²². Assim, se o narrador ali não estivesse ou se o narrador fosse outro, talvez fosse outra a história a se contar, outras histórias que, “mesmo fictícias, poderiam ter sido e não foram”, porque ele teve de empreender uma escolha. O narrador de Saramago mostra assim que o registro narrativo de um romance é obrigado também a fazer escolhas, do mesmo modo que o registro histórico, ainda feito a respeito de reis e cavaleiros e não de anjinhos deitados sob uma azinheira. Seu texto, no entanto, institui-se como *marca da diferença*, como um dia o épico camoniano o fez, protegendo, por exemplo, metaforicamente a menina acabada de nascer e registrando-lhe a vida.

Ao mesmo tempo, é possível dizer que as estratégias cinematográficas empregadas no texto cumprem também uma função comum ao épico clássico, indicada por Emil Staiger, que é a de tornar tudo plástico. O que importa ao épico é apresentar,

⁴²¹ O discurso ficcional está sujeito a regras de seleção e o narrador mostra ter plena consciência de sua impossibilidade de relatar o todo acontecido, por exemplo nesses momentos recortados de seu discurso: “Todos os dias têm a sua história, um só minuto levaria anos a contar, o mínimo gesto, o descasque miudinho duma palavra, duma sílaba, dum som, para já não falar dos pensamentos (...) não acabaríamos nunca mais” (LC, 59); “Imagine-se que nos perdíamos agora a decifrar e explicar a expressão destes olhos, não chegaria a história ao fim, ainda que tudo isso, o que parece pouco e o que parece de mais, da mesma história faça parte, maneira tão boa como outra que o seja de contar o latifúndio.” (LC, 103); “Passaram cinco dias, que teriam tanto para contar como quaisquer outros, mas estas são debilidades do relato, às vezes tem de saltar por cima do tempo” (LC, 252); “se eu muito lhe contasse, ficaríamos aqui o resto da vida a conversar e a história teria de continuar até os nossos netos (LC, 273)”.

⁴²² KOTHE, 1976, pp. 47,8.

apontar, “tornar tudo um acontecimento vivo”⁴²³, até mesmo os estados de alma são transformados em imagens. Dessa forma, o emprego de estratégias visuais associadas ao romance – e a seguir ainda mais radicalmente com o advento do cinema – permite a aproximação e cumplicidade do leitor no pacto pelos homens ao mesmo tempo que integra estruturalmente uma especificidade do gênero épico em metamorfose no exercício saramaguiano. A expressão “Agora vede estas crianças” lembra certamente os inúmeros versos de *Os Lusíadas* em que o poeta convida o interlocutor à visão para esclarecimento e aprendizagem do que lhe quer mostrar (cf. dedicatória a D. Sebastião). No sétimo canto, na voz do próprio poeta em excuroso ao se dirigir às Ninfas: “Vede, Ninfas, que engenhos de senhores/ O vosso Tejo cria *valerosos*” (estrofe 82). Ou no oitavo canto, na voz de Vasco da Gama, as várias estrofes que se iniciam com o convite ao ver: “Vês” (estrofe 8), “Olha” (9), “Este que vês olhar” (13), “Vê-lo cá” (14), “Vês este que” (16), “Não vês um ajuntamento” (18), somente para citar algumas⁴²⁴. O procedimento é intenso também no canto X, em que Tethys dá ao Gama a visão da grande máquina do Mundo.

O episódio em que possivelmente mais se notam os recursos elencados aqui – a saber, a aproximação do narrador, sua entrada em cena, o uso de verbos no imperativo, a interlocução direta com o leitor, a presentificação do relato, o emprego de técnicas cinematográficas – é a da tortura de Germano Santos Vidigal. Primeiramente o narrador-espectador se coloca à distância, usando a sua objetiva em *campo panorâmico*, como se estivesse num miradouro elevado observando homens trazidos a uma praça: “Desceu o neto à praça por ordem do inteligente, inspecionou os fechos dos curros, conta os cabrestos e considera que devem chegar.”(LC, 165). É interessante que o narrador começa o período usando os verbos no passado e no meio dele muda a postura para o presente, a partir daí assumindo esse tempo que dá ao relato um valor de ação paralela ao tempo de enunciação.

A certa altura os guardas acham a pessoa procurada e a levam. A descrição da cena vem como uma *via crucis*, mais uma vez sendo usados motivos religiosos para divinizar o humano e proporcionar a aderência mítica necessária para fazer o herói pisar o solo do maravilhoso: “Levam-no dois guardas (...) é tudo a subir, como se estivéssemos a ver uma fita sobre a vida de Cristo, lá em cima é o calvário, estes são os

⁴²³ Emil Staiger cita Spitteler. STAIGER, 1997, p. 83.

⁴²⁴ O procedimento continua nas estrofes 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 34, 35, 37, 38, 39. Em todas elas as primeiras palavras do verso são um convite ao olhar.

centuriões de bota rija e guerreiro suor, levam as lanças engatilhadas, está um calor de sufocar, alto.”(LC, 167). A indicação relativa à atmosfera temporal (“está um calor de sufocar”) cola ainda mais o narrador e o leitor na cena, visto que ele participa diretamente dela. A descrição é permeada de verbos ligados ao olhar, responsáveis não só pela manutenção da estratégia cinematográfica, mas também resultantes da ligação do texto com o gênero épico fundamentalmente ligado à visão, ao conhecimento, ao esclarecimento:

e o cortejo tem agora apenas cem metros para andar, lá no alto, vêmo-la por cima do muro, pendura uma mulher na corda um lençol, tinha sua graça se esta mulher se chamasse Verônica, mas não, é só Cesaltina e pouco dada a igrejas. Vê passar o homem entre os guardas, segue-o com os olhos (LC, 167, grifos nossos)

Talvez porque escolhe narrar usando estratégias cinematográficas fundamentalmente direcionadas ao objeto, leitoras da realidade que está sendo vista, o narrador, nesse momento, se abstém da onisciência, e não mergulha na mente do personagem para revelar-lhe os pensamentos. Com uma estratégia interessante de desvio do curso esperado pelo leitor, o narrador afirma: “se julgam que é isto o que o preso pensa, estão muito enganados, não saberemos que pensamentos são e serão os dele, agora o que é preciso é pôrmo-nos nós a pensar.”(LC, 167,8). O convite à participação do leitor vem através da primeira pessoa do discurso (que faz incluir o narrador e os leitores) e dos verbos que serão empregados no imperativo. O narrador discute o fazer literário, mais uma vez fornecendo a engrenagem do texto, mostrando as possibilidades do narrar. Como ele agora é praticamente a câmera que acompanha a ação, de forma não onisciente, sabe que o relato deve fazer escolhas. Por outro lado, ao mesmo tempo essa estratégia é uma tentativa de fazer demonstrar um certo desejo de totalidade impossível: “Se ficássemos deste lado de cá, se fôssemos atrás da mulher Cesaltina e nos déssemos, por exemplo, a brincar com o filho, quem é que não gosta de crianças, ficaríamos sem saber o que vai se passar, e isso de modo nenhum faremos.”(LC, 168). Opta claramente por seguir com a câmera indo atrás do preso, numa estratégia que lembra o movimento *sob carris*, ou o chamado *carrinho*, em que a câmera é colocada sobre um veículo em movimento ou elevada por um guindaste, e acompanha o andamento do personagem filmado sempre à mesma distância; neste caso, o veículo é o próprio narrador, que, como um personagem em cena, se movimenta indo atrás do preso focalizado:

Vamos nós também para dentro, por aqui, passemos entre as sentinelas, não nos vêem, é o nosso privilégio, atravessemos o pátio, para aí não, é um casarão, uma espécie de armazém de delitos por junto e atacado, amanhã cá virão ter homens de Monte Lavre e outros lugares, casos sem importância, a porta é esta, mas não esse corredor, viremos neste cotovelo, mais dez passos, cuidado não tropece no banco, é aqui, não precisamos ir mais adiante, chegamos, basta abrir a porta. (LC, 168)

Segundo a arte cinematográfica, os movimentos da câmera sobre o *carrinho* ou em *panorama* (movimento impresso ao seu próprio eixo) eliminam o corte e a interrupção da filmagem. Assim, de forma verossímil até mesmo com essa técnica, faz-se notar que é perdida parte da cena, já que a câmera de certa forma se atrasa, estando o narrador preocupado com outras partes do relato. Assim, mais uma vez, faz-se questão de marcar, de forma verossímil, que qualquer relato é sempre excludente, pois a escolha pressupõe também aquilo que lá não está:

Não viemos a tempo de assistir as preliminares. Demorámo-nos a olhar a paisagem, a brincar com o rapazinho que tanto gosta de brincar ao sol (...) e tudo que fizemos foram pretextos, dilações, maneiras de desviar os olhos, porém agora, entre estas quatro paredes caiadas, sobre este chão de tijoleira, reparemos nos cantos partidos, quantos passos aqui passaram, e o arredondado do gasto, e o interessante é este carreiro de formigas que vai pelas juntas alargadas como se fossem vales, enquanto lá em cima, projectadas contra o céu branco que é o tecto e o sol que é a lâmpada acesa, se movem umas altas torres, são homens, sabem-no bem as formigas (...) (LC, p. 168)

Assumindo agora uma estratégia, mais uma vez verossímil, em relação a uma cena de tortura, o narrador como que pouisa a câmera no chão e focaliza a cena sob o olhar de um carreiro de formigas que se locomove no quarto. Como mostrou Teresa Cristina Cerdeira⁴²⁵, a estratégia é de verossimilhança narrativa visto que durante uma cena de tortura política não há espectadores, apenas participam dela torturadores e torturados, para que possa prevalecer a única versão possível, que é a do torturador, aquele que sobrevive para contar. Da mesma forma, opta-se por não se narrarem as perguntas, o interrogatório em si, já que “Têm as formigas um aparelho auditivo e uma educação musical que lhes não permite entender o que dizem os homens”(LC, 169).

Pensando a língua como um instrumento, estando atento às palavras que usa, o narrador prossegue o relato sob olhar da formiga atenta e pertinaz, que levanta a cabeça como os cães. A expressão “levantar a cabeça como os cães” aparece pelo menos outras oito vezes no romance⁴²⁶, o que mostra a sua relevância. Nessa referência metafórica

⁴²⁵ Cf. SILVA, 1989, p. 225.

⁴²⁶ Cf. além desta na pág. 169, as páginas 170, 177, 193, 233, 306, 331, 360 e 361. Sem contar as vezes em que a expressão é modificada, mas a imagem é a mesma.

aos homens astutos e atentos, capazes de crescimento, até se referir diretamente aos homens que aprenderam a se levantar do chão, a expressão segue pelo texto como uma alegoria de luta e mudança, como o é também aquela do romance *O Delfim*, a de uma certa lagartixa pousada sobre o alto do portal da casa dos Palma Bravo.

Tomemos esta formiga, melhor, não a tomemos, que seria pegar-lhe, consideremo-la apenas por ser uma das maiores e levantar a cabeça como os cães, vai agora rente à parede em récu com as amigas, terá tempo de fazer dez vezes a sua comprida viagem (...) Agora mesmo caiu um dos homens, fica ao nível da formigas, não sabemos se as vê, mas vêem-no elas, e tantas serão as vezes que ele cairá, que por fim lhe terão decorado o rosto, a cor do cabelo e os olhos, o desenho da orelha, o arco escuro da sobrancelha, a sombra tão branda da comissura da boca, e de tudo isso mais tarde se farão longas conversas no formigueiro para ilustração das gerações futuras (...) por que o homem que caiu e foi levantado irá morrer sem dizer uma palavra que seja. (...)

Caiu o homem outra vez. É o mesmo, disseram as formigas. (...) São critérios de formiga e sua civilização, ignoram que a luta de Germano Santos Vidigal não é com seus espancadores Escarro e Escarrilho, mas com o seu próprio corpo(...) (LC, pp. 169-170)

As formigas são testemunhas isentas e por isso, em princípio, não estão predispostas a tomar qualquer partido: “Admiram-se as formigas, mas só à passagem. Afinal têm as suas obrigações a cumprir, já muito fazem quando levantam a cabeça como cães e firmam a fraca vista para se certificarem se o homem caído é o mesmo”(LC, 170). Mas o esforço das formigas, traduzido na expressão “firmam a fraca vista”, é um outro tipo de convite ao leitor para que observe atentamente a realidade. Mais adiante, novamente o convite à observação atenta que faz também o narrador aos seus “mortos caídos no cumprimento dos deveres” através de seu relato, vem através do olhar da formiga e por um vocabulário que se liga ao cinematográfico, ao ajustar da objetiva:

são as formigas assim, não deixam seus mortos caídos no cumprimento dos deveres, e por tudo isto quanto ficou dito é que a formiga grande, que calhou estar na sua sétima viagem e vai agora passar, levanta a cabeça e olha a grande nuvem que tem diante dos olhos, mas depois faz um esforço, ajusta o seu mecanismo de visão e pensa, Que pálido está este homem, nem parece o mesmo (...)(LC, 173)

A expressão “faz um esforço, ajusta o seu mecanismo de visão” é um convite para que o leitor aja também como uma formiga, que refocalize e procure ver a realidade com olhos aguçados. Mais uma vez, um recurso para o ensinamento com vistas à fundação de uma nova realidade, sem a explicação intelectualmente pronta. Nota-se que a necessidade não apenas de ver, mas de reparar na realidade, aparece em *Levantado do Chão*. A ficção sabe, mais do que ver, reparar, e por isso não abandona

aqueles pequenos que caíram cumprindo seus deveres. Antes, devolve-os à vida, lembrando os feitos gloriosos e os sofrimentos destes *barões sem nenhum sinal*⁴²⁷, para usar uma metáfora crítica já reconhecida. Não é à toa que o torturado, já quase morto, ao abrir os olhos “por incrível que pareça, o que ele vê é o carreiro das formigas, talvez por ser mais denso no sítio que os olhos no acaso de abrir-se fitam” (LC, 174). Ele enxerga apenas aquilo que lhe garantirá vida posterior, que imortalizará sua história, e não os torturadores, pois estes, de certo modo, ele já venceu com sua morte e sacrifício sem nada revelar.

Tudo o que as formigas serão capazes de concluir – nesse contexto em que o narrador lhes passa a palavra – se baseia em um olhar de experiência compartilhada, somada, para poderem tentar chegar à possível verdade do que realmente aconteceu com Germano Vidigal. Na história oficial desta morte histórica registra-se que ele se suicidaria por enforcamento, mas as nódoas e as feridas em seu corpo atestavam o espancamento doloroso. Se não eram viáveis as testemunhas, o narrador, do ponto de vista das formigas que a tudo assistiram, pode enfim devolver ao leitor a realidade do que ocorrera. Espectadoras da cena, honestas e sagazes na conclusão, elas diriam um dia “a verdade, toda a verdade e só a verdade”(LC, 176). Mantendo a estratégia cinematográfica, que vem aqui posta a partir do olhar das formigas, o narrador compara o rosto do torturado com uma paisagem, por isso a formiga o vê como um *grande plano*, e, na sua sabedoria de formiga, capaz de raciocinar e de se indignar, conclui que as paisagens não se suicidam:

Lavra grande indignação entre as formigas, que assistira a tudo, ora umas, ora outras, mas entretanto juntaram-se e juntaram o que viram, têm a verdade inteira, até a formiga maior, que foi a última a ver-lhe o rosto, em grande plano, como uma gigantesca paisagem, e é sabido que as paisagens morrem porque as matam, não porque se suicidem. (LC, 176)

Tomando o papel de detetive, comparação, aliás, referida no texto (“não fosse ficar agarrado fio de roupa ou mancha de sangue que denuncie aos olhos agudíssimos do detective Sherlock Holmes a fraqueza do alibi” – LC, 176), este narrador ouve o testemunho das formigas, promovendo aqui, também, através desse maravilhoso animal, a aderência mítica ao fato histórico: “e sobre estes casos hão-de passar os anos e há-de pesar o silêncio até que as formigas tomem o dom da palavra e digam a verdade, toda a verdade e só a verdade”(LC, 176).

⁴²⁷ A expressão é de Teresa Cristina Cerdeira, em CERDEIRA, 2000, p. 265.

Pode-se dizer que elas também assumem um papel de mártires, não só porque algumas delas morrem afogadas⁴²⁸ quando os torturadores despejam água na cara do preso, mas também naquele outro sentido que tem essa palavra, ligado à noção de testemunho, proveniente do seu sentido original. Com efeito, o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, de Antônio Geraldo da Cunha, após definir “mártir” como “pessoa que sofreu tormentos ou a morte por sustentar a fé cristã; indivíduo que é torturado e mesmo morto por causa de suas crenças ou opiniões e ações”⁴²⁹, aponta a etimologia para o latim *martyr -is*, derivado do grego *mártir -os* ‘testemunha’. Mas a palavra grega indica mais do que isso, pois, segundo o léxico grego, a pessoa que é *martyr* é “ativa” no sentido de que toma uma ação. Ela tem o dever de contar o que viu e ouviu e de declarar o que sabe. Como para os cristãos dar testemunho muitas vezes resultou em oposição, prisão e espancamento, desde o segundo século d.C. “mártir” também passou a referir a pessoa que sofre por não renunciar à sua fé. A palavra “martírio” também é derivada do grego com o significado original de ‘testemunho, prova’. Assim, essas formigas mártires, testemunhas inicialmente isentas e depois comprometidas com a violência da tortura a que assistem, têm papel ativo, ficam indignadas e tomam o dom da palavra, simbolicamente através desse narrador, ele também tornado *mártir*, porque testemunha.

Como um detetive, o narrador vai atrás da verdade, faz ouvir o médico (“se nos apressarmos, ainda apanharemos o senhor doutor Romano (...)”- LC, 176), ameaça-o, aconselhando-o a evitar as formigas, “sobretudo aquelas que levantam a cabeça como os cães” (LC, 177), devido à sua hipocrisia. Mas a ficção busca as verdades “que custam tanto a crer a quem se pauta por ficções” (LC, 47). Para isso o narrador vai conversar com o coveiro que enterra o torturado e que tem o nome de Ourique, reminiscência à portuguesa de um certo Yorick shakespeariano, que, habituado a ambientes de perquirições transcendentais entre ser e não ser, responde-lhe com a verdade, reafirmando a versão das formigas, mais do que atentas, porque de cabeças levantadas, numa cena em que isomorficamente faz abundar a verdade, carregando o texto com a palavra *verdade*, enquanto apura os fatos, em oposição à mentira plantada pelo poder:

Vi lá em cima a sua mulher Cesaltina e o seu filho, tem ali uma linda criança, É verdade, Boa palavra essa, senhor Ourique, É verdade, Diga-me então se é verdade que o corpo que está na casa mortuária morreu de maus tratos, ou só

⁴²⁸ Diz o romance: “Mas a água escorre para o chão, salpicou tudo em redor e a tijoleira ficou vermelha, sem contar as formigas que morreram afogadas, salvou-se aquela maior porque vai na sua oitava viagem e não se cansa.” (LC, 174)

⁴²⁹ CUNHA, 2007, p. 504.

porque o antigo dono dele decidiu enforcá-lo, É verdade que o meu filho é uma linda criança, com aquele costume de querer brincar ao sol, é verdade que o corpo que além está foi enforcado, é verdade que no estado em que se encontrava não teria forças para enforçar-se, é verdade que tem as partes todas rebentadas, é verdade que nem depois de morto se lhe reduziram os matulos das pancadas, tamanho de ovos de perdiz, e é verdade que por muito menos teria eu morrido e mais habituado estou à morte (LC, 178, grifos nossos).

Mais uma vez, a repetição de palavras aqui não parece cumprir apenas uma característica comum no texto épico clássico, baseado em relato oral. Ela tem função enfática essencial na construção narrativa. Contribui ainda nesse momento para fortalecer o plano histórico da matéria épica, purificando-a, de certa forma, de um registro deformado da verdade.

Atrás dissemos que esse narrador apadrinha esses homens, heróis do dia-a-dia do campo português, em luta contra um Estado totalitário que age em associação com o latifúndio e a Igreja para a dominação destes “bichos da terra tão pequenos”. Às vezes prefere deixar que a cena narrada fale por si, outras vezes assume até um tom irônico, colando sua fala ao discurso do poder, para revelar na sua própria voz suas estratégias de dominação. Ainda outras vezes, assume um comentário direto, angustiadamente demonstrando seu sentimento diante de tais vidas tão miseráveis. Por exemplo, ao mencionar a divisão de um pão pela família, esses pequenos milagres do dia-a-dia que são o impossível de continuarem vivendo com tão pouco, cede a voz ao personagem em discurso indireto livre: “parto-o em quatro bocados, dois maiores, dois mais pequenos, toma lá Amélia, toma lá Gracinda, este para ti, e este para mim, e se alguém perguntar para quem foram os pedaços maiores, é menos do que um animal, porque um animal sei eu que saberia”(LC, 190). Ou, antes ainda, ao narrar a mendicância dos filhos de Faustina e João Mau-Tempo – após expor ironicamente a grande necessidade de alimento que leva um indivíduo a “melhores modos de abastança” (LC, 186, grifo nosso), como alimentar-se de cardos, catacuses refogados com uma cebola que resta, juntados a dez bagos de arroz, “é um banquete” (Idem) –, exprime abertamente seu juízo de valor e sua revolta: “As pessoas falam falam, mas não sabem o que é a precisão” (LC, 187), ou ainda fingindo primeiro assumir um discurso de condenação da ação dos pais:

São incitamentos à mendicidade, é esta a educação que os pais dão aos filhos, não se me dar a língua um nó quando tal digo, não me cair ela no chão aos saltos como o rabo de um lagarto, assim aprenderia a ter tento nas palavras e a não falar de barriga cheia, que é conversa porca. (LC, 187)

Na sequência dessa cena, ao narrar a “magnanimidade” de Dona Clemência a distribuir comida aos pobres, vem, aliás, um outro comentário irônico típico deste narrador que questiona a justiça divina, pervertendo em prosaísmo as imagens caras à liturgia católica: “Quarta-feira e sábado são os dias em que Deus Nosso Senhor desce à terra consubstanciado em toucinho e feijão frade.”(LC, 187). Mais adiante, menciona os “escrúpulos de pura justiça” (Idem) da digna senhora que reparte em medidas meticulosamente iguais as porções de feijão, “tudo pela caridade de evitar as guerras da inveja infantil” (Idem), ou pede o reconhecimento e o louvor pela “cristã mortificação de dona Clemência, que tendo a seu alcance, em tempo e meios de fortuna, o conforto permanente e assegurado da sua alma imortal, a ele renuncia não dando toucinho e feijão frase todos os dias da semana, é esse o seu cilício.”(LC, 188,9).

A ironia é marca permanente desse narrador, que ousadamente escolhe um discurso que exige do leitor sua parcela de desconfiança e investimento no narrado. Emprega a *ironia verbal*, através de comentários próprios, a *ironia de eventos*, como o demonstrar de uma situação ridícula inversamente ao discurso nela empregado⁴³⁰, a ironia autotraidora, em que as palavras e atos do personagem revelam sua natureza inadvertidamente, e várias outras estratégias irônicas⁴³¹. Segundo Márcio Selligmann Silva,

A ironia é uma potente máquina de desleitura: o leitor nunca sabe como se comportar diante dela; se deve tentar separar o verdadeiro do falso, o sério da brincadeira, e se o que ele toma por sério não é, no final das contas, justamente uma armadilha montada pelo autor da ironia. A leitura do texto irônico é, portanto, vertiginosa, porque a todo momento o chão sobre o qual se trilha começa a ruir.⁴³²

A ironia é subversiva, e como tal, é uma das estratégias narrativas usadas como pacto entre esse narrador e seus leitores, que devem aprender a desconfiar, por vezes, de seu tom aparentemente justificador da ordem, como se estivesse a compactuar com a ideologia dominante. Num texto que marcadamente mantém um compromisso com o poder de transformação da realidade pelo homem, que dialoga com a questão neo-realista e seu engajamento em favor dos explorados, contar com a perspicácia do leitor em perceber a ironia significa assumir um grande risco, o de que esse segundo nível de

⁴³⁰ A cena em que sai a guarda toda aparelhada para prender quatro supostos grevistas que nem sabem que o são é um exemplo (cf. LC, 104). Assim como aquela em que um certo Adalberto chama a guarda para questionar a invasão de um certo pastor a suas terras e depois descobre que este era seu empregado é um exemplo (cf. LC, 276-279).

⁴³¹ As referências aos tipos e ironia mencionados aqui são baseadas no livro de D. C. Muecke, *Ironia e Irônico*, 1995, pp. 77-87.

⁴³² SELIGMANN-SILVA, 2003, p.371.

leitura, de descodificação da mensagem, não seja percebido. O texto exige assim um leitor participativo e atuante e não um receptor passivo de uma mensagem que, estando pronta, não exigirá seu esforço e compromisso.

A cena da visita de Faustina a João Mau-Tempo na prisão é outro exemplo da ternura com que esse narrador trata seus heróis. O relato trágico exige a empatia do leitor, convidado a se comover com o episódio, assumindo um *nós*, que inclui narrador e leitor, a “fazer biombo” para a personagem:

Faustina Mau-Tempo⁴³³ descalçou-se, que lhe não estavam os pés habituados ao aperto dos sapatos, e ficou em palmilhas de meias, mas aqui foi uma dor de alma, não teremos coração se com isto nos pusermos a rir, (...) estava o alcatrão amolecido de tanto calor e logo aos primeiros passos as meias lhe ficaram agarradas, e quanto mais Faustina as puxava, mais elas esticavam, (...) assim nós estamos ao pé de Faustina Mau-Tempo e fazemos biombo para que a companheira dela a ajude a tirar as meias, com recato, que este pudor das mulheres de um homem só é intratável, e agora vai descalça e nós voltamos para casa, e se há algum de nós a sorrir é de ternura. Mas quando Faustina Mau-Tempo chegar ao forte, levará os pés feridos, e mais ainda os castigará calçando os sapatos sem meias, uma lástima, negros do alcatrão e sangrentos das esfoladelas, que custosa é a vida dos pobres. (LC, 257, grifos nossos)

Num tempo de *apatia* pós-moderna, o texto saramaguiano investe na *simpatia*, como meio de revolução. Lembro o comentário de Ronaldo Lima Lins a respeito da *simpatia* da arte contra a *antipatia* da sociedade:

Se a antipatia desperta a animosidade, a simpatia aproxima e soma. Isso se verifica porque tal mecanismo funciona através do princípio da subjetividade. Observando um semelhante por este ângulo, notamos o que necessita. Chegamos à fraternidade. Sem simpatia, a realidade nos coloca indiferentes e frios.⁴³⁴

De fato, o prefixo formador da palavra *simpatia*, *sin-*, expressa a idéia de simultaneidade e se traduz por ‘com, juntamente’⁴³⁵. *Simpatia* é, então, no seu sentido original, estar junto com o sofrimento (*pathos*) do outro. Aqui, o narrador, efetivamente “aproxima e soma”, colocando-se junto do desespero da personagem, ao mesmo tempo que leva o leitor a se *com-padecer*, ou a *sim-patizar*, com aquela angustiante trajetória e a não ficar indiferente.

⁴³³ É interessante que em toda essa cena o narrador refere-se a ela por seu nome inteiro, o que normalmente não faz, chamando-lhe quase sempre apenas Faustina. Provavelmente assim procede aqui por conta da grandeza épica da cena, por apresentar uma certa heroicidade em desvio da personagem, e querer marcá-la na sua singularidade. Por outro lado, também poderia ser também por um investimento na tragicidade, ampliado pelo sentido sombrio do nome da personagem.

⁴³⁴ LINS, 2006, p. 104.

⁴³⁵ CUNHA, 2007, p.724.

Essa outra *via crucis* que aparece no texto, com tantos obstáculos a transpor para que alcance o seu objetivo, primeiro os sapatos, depois as meias, a seguir os pés feridos e ainda os guardas a impedi-la, dá a Faustina Mau-Tempo – essa “coluna do latifúndio” (LC, 258), nas palavras do próprio narrador – sua heroicidade, nessa cena de grandeza épica *singular*, porque de outra natureza, mas também exemplar.

A epopéia, segundo o critério de Aristóteles, retrata o ser humano melhor do que ele é⁴³⁶, e, por isso é possível justificar um certo maniqueísmo assumido por este narrador em favor dos camponeses apadrinhados por sua pena. Sabe-se que o texto ameniza esse maniqueísmo através de um ou outro personagem⁴³⁷ que, estando do lado do poder (Latifúndio, Estado ou Igreja), questiona-o ou o abandona, como é o caso do guarda José Calmedo, ou, do outro lado, de personagens que, estando do lado dos oprimidos anseiam fazer parte do poder, como aquele jovem do serviço militar que desejava entrar para a PVDE⁴³⁸. De qualquer forma, o narrador assume claramente o lado dos oprimidos. É verdade que tal maniqueísmo é bastante comum em textos neo-realistas, e *Levantado do Chão*, como exercício do neo-realismo em metamorfose, não segue caminho muito diferente. João Mau-Tempo é o exemplo mais perfeito daquele que inicia a trajetória como alguém alienado pelo sistema, absorvedor simplório da ideologia dominante (na cena dos jogos do feitor) e cresce aprendendo, até que é capaz de levantar a cabeça como um cão, constante na sua firmeza. Mas é também verdade que nesse *novo* épico é necessário que o texto exalte os heróis a que se pretende cantar.

Saramago bem sabe que à ficção cabe o papel de registro de uma história dos sem história e na cena modelar do casamento de Gracinda Mau-Tempo e Manuel Espada o narrador revela o papel relevante da ficção na descoberta e permanência das vidas daqueles homens que não têm registro na história, já que ela ocupa o vazio da “grande biblioteca” que cada um, se o pudesse, deixaria como legado:

⁴³⁶ No segundo e no terceiro fragmento da *Poética*, Aristóteles menciona que Homero imitava homens superiores, “pessoas de caráter elevado” (ARISTÓTELES, 1973, p. 445). No segmento XV, menciona que a primeira virtude deve ser a bondade, e, não parecendo distinguir entre tragédia e epopéia nesse aspecto, menciona que “a tragédia é imitação de homens melhores que nós”, citando Homero que sublima os feitos violentos de Aquiles. Os segmentos V, XXIII e XXIV, entre outros, também comentam a proximidade entre epopéia e tragédia.

⁴³⁷ Por exemplo, através da seguinte notação: “A porta está aberta, mas defronte, instalados debaixo duma latada, estão três guardas de espingarda apontada, um deles nem parece estar muito contente com o seu quarto de sentinela, desvia os olhos, e o cano da arma aponta para o chão e vê-se que não tem o dedo no gatilho, parece o homem que está triste, quem havia de dizer.” (LC, 149)

⁴³⁸ Colega de companhia de Manuel Espada no serviço militar nos Açores que dissera: “Quando voltar para a vida civil, vou meter-me na polícia de vigilância e defesa do estado, se a gente embirra com um tipo, prende-o, e se quisermos matá-lo, damos-lhe um tiro, e dizemos que ele tentou fugir, não há nada mais fácil.” (LC, 227) O relato é referido pela primeira vez no segmento 14, pág. 119, e repetido posteriormente no segmento 22, que relata o casamento de Gracinda Mau-Tempo e Manuel Espada.

Estão aqui, quantas, vinte pessoas e cada uma delas seria uma história, nem se imagina, anos e anos a viver é muito tempo e muito caso, se cada um escrevesse a sua vida, que grande biblioteca, teríamos de levar os livros para a Lua e quando quiséssemos saber quem Fulano é ou foi, viajaríamos pelo espaço para descobrir aquele mundo, não a Lua, mas a vida. (...) Só este entrar na igreja e estar nela, só estas caras, feição por feição, e devagarinho cada ruga, seriam capítulos extensíssimos como o latifúndio que parece em redor de Monte Lavre um mar (LC, 218-9).

Como Homero cria os deuses para os gregos, Saramago cria seus personagens para o mundo contemporâneo, e pela força de seu caráter, pela sua história de luta pela sobrevivência, pela forma como o narrador os apadrinha e transmite ao leitor a sua integridade. Acabam por serem personagens que, ao se fechar o livro, permanecem pela força de suas ações, pela aprendizagem que empreenderam, pelo seu histórico de não-desistência. Aí está talvez a grandiosidade de suas ações, que lhe atribui caráter de novos heróis épicos, apesar da fragilidade de sua linhagem e da ausência de feitos guerreiros, no sentido estritamente bélico que esse adjetivo possa ter.

Como nova epopéia, o texto apresenta heróis que deverão ter ações que os elevem a essa categoria. A grandiloquência épica é conseguida especialmente pelo registro da vida dura desses homens, que não detêm nenhum sinal distintivo que os assinale como heróis tradicionais, mas que nobremente defendem a causa da justiça e de uma vida digna. Esse registro de luta pela sobrevivência, apesar de forças tão adversas, unidas para a sua exploração, faz o engrandecimento desses novos heróis, nessa nova e *des-orientada* epopéia. São inúmeros os exemplos que poderiam ser tirados do texto para ilustrar essa faceta da grandiloquência épica como luta diária pela sobrevivência. A cena já comentada de João Mau-Tempo carregando um enorme tronco de madeira a fim de não ser tido como fraco é um deles. Também a do martírio de Faustina Mau-Tempo.

A citação dos muitos trabalhos envolvidos no campo pode ser ainda um bom exemplo de como o narrador procura, não só abrir os olhos do leitor para a aprendizagem de uma realidade que ele muitas vezes desconhece, mas também elevar os homens que ora recebem *o benefício de sua parlenda e seu pincel*. É interessante a estratégia que ele usa aqui para enumerar esses trabalhos. O uso do assíndeto é escolhido não só como recurso para enumeração longa, mas também como forma de proporcionar a justaposição de imagens, formando *flashes* visuais dos inúmeros trabalhos realizados, e impressionando mais ainda o leitor com uma estrutura que promove um certo, digamos, cansaço de leitura que reproduz o resultado do penoso trabalho desses homens. Além disso, pela longa lista enumerada, pode-se perceber a idéia de coleção,

cara a alguns textos de José Saramago, por ser também um conceito subversivo na contemporaneidade vazia do capitalismo⁴³⁹. Seu narrador coleciona vidas, coleciona seus trabalhos, documenta e testemunha. A grandeza de seus singelos heróis está em realizar, não apenas dez, mais incontáveis e diferentes trabalhos:

Que os trabalhos de homem são muitos. Já ficaram ditos alguns e outros agora se acrescentam para ilustração geral, que as pessoas da cidade cuidam, em sua ignorância, que tudo é semear e colher, pois muito enganadas vivem se não aprenderem a dizer as palavras todas e a entender o que elas são, ceifar, carregar molhos, gadanhar, debulhar à máquina ou a sangue, malhar o centeio, tapar palheiro, enfardar a palha ou o feno, malhar o milho, desmontar, espalhar o adubo, semear cereais, lavrar, cortar, arrotear, cavar o milho, tapar as craveiras, podar, argolar, rabocar, escavar, montear, abrir as covatas para estrume ou bacelo, abrir valas, enxertar as vinhas, tapar a enxertia, sulfatar, carregar as uvas, trabalhar nas adegas, trabalhar nas hortas, cavar a terra para os legumes, varejar a azeitona, trabalhar nos lagares de azeite, tirar cortiça, tosquiar o gado, trabalhar em poços, trabalhar em brocas e barrancos, chacotar a lenha, rechegar, enforar, terrear, empoar e ensacar, o que aqui vai, santo Deus, de palavras, tão bonitas, tão de enriquecer os léxicos, bem-aventurados os que trabalham e que faria então se nos puséssemos a explicar como se faz cada trabalho e em que época. (LC, 89,90)

Inúmeros momentos poderiam ser recortados do texto para demonstrar a valorização épica grandiloquente desses novos heróis. O falar de João Mau-Tempo, na primeira vez que fora preso⁴⁴⁰; sua postura heroicamente firme de não delação, apesar do corpo tragicamente cansado, na segunda prisão⁴⁴¹; a referência a Manuel Espada e Antônio Mau-Tempo que, ao assumirem certo trabalho “ceifarão todo o dia e toda a noite”(LC, 291); o incansável Manuel Espada que escolhe, nas noites próximas ao nascimento da filha, caminhar longamente de volta à casa, descansar apenas uma hora e tornar ao trabalho, “pelo meio da noite e madrugada”(LC, 299); e também toda a linguagem bélica empregada pelo narrador na cena final, impossível de ser esquecida numa cena de grandeza épica que ensaia ainda mais uma imagem de *via crucis*, uma dentre as tantas presentes no romance, sendo importante lembrar que “os passos desta cruz” são de justiça⁴⁴².

⁴³⁹ Segundo o professor Carlos Lessa, na sua aula inaugural, *A Pós-Modernidade no Brasil*, a ditadura da moda e a banalização do saber, conceitos típicos da pós-modernidade, se opõem à idéia de coleção, pois a não-preservação é conceito básico para o capitalismo.

⁴⁴⁰ “Senhor padre Agamedes, eu não sei nada, não me posso arrepender do que não fiz, daria tudo para poder estar com a minha mulher e as minhas filhas, mas isso que me pede não posso dar, não posso dizer porque não sei, e se soubesse não sei se diria”. (LC, 161)

⁴⁴¹ “Não tenho história nenhuma a contar, já disse o que tinha a dizer. É uma frase modesta, é o esqueleto do cão ao fim de dois anos, quase não merece registo particular, quando outras se têm proferido.”(LC, 250)

⁴⁴² “De todos os lugares de trabalho confluem as máquinas, o grande avanço dos blindados, ai esta linguagem guerreira, quem a pudesse esquecer, são tractores que avançam, vão devagar, é preciso ligar

Entretanto, ainda gostaria de explorar, como exemplo de cena em que são usados vários recursos responsáveis pela grandiloquência épica, o episódio da manifestação em frente à Câmara Municipal de Montemor, quando os camponeses lutam pelo trabalho, que lhes estava sendo negado. Essa cena reúne significantes de verdadeira carga bélica, compondo o discurso *grandíloquo* característico da epopéia. Empregando novamente a técnica cinematográfica na descrição e narração dos eventos, o narrador focaliza o olhar no alto do castelo, onde simbolicamente se agrupam os donos do latifúndio, e põe na boca dos representantes do poder o comentário metafórico que se serve de um bestiário já utilizado pelo narrador e que, nesse momento já começa a apavorá-los: “Parecem formigas, diz uma criança herdeira imaginosa, e o pai rectifica, Parecem formigas, mas são cães” (LC, 312). À distância, a partir do alto e de quem olha do alto, os homens parecem mesmo formigas, mas já passam a ser cães a ladrar, formigas de cabeça levantada, que unidas lutam, por enquanto, pela dignidade do trabalho. Na sequência, o narrador inclui comentário ligado à sonoplastia da cena e chama atenção do espectador/leitor para o que se irá passar: “e então há um silêncio, não se pode agora perder nada do que acontece” (LC, 312).

Na sequência, generosamente o narrador faz o inventário dos nomes daqueles que vieram de Monte Lavre, e este inventário funciona metonimicamente como inventário de tantos outros que lutaram ali. Inversamente, o narrador lembra que “na guarda, tudo são números”. Nesse momento, essa lembrança comparativa entre os nomeados e os numerados contribui para atribuição do caráter épico aos camponeses, pois são elevados a uma categoria superior, já que se acentua, através dela, a identidade dos heróis:

Encheu-se o largo. Os de Monte Lavre estão juntos, Gracinda única mulher, seu homem Manuel Espada, seu irmão e seu pai António e João Mau-Tempo, e Sigismundo Canastro que diz, A gente não se separa, e também estão dois que se chamam José, um que é Picanço e bisneto dos Picanços moleiros da Ponte Cava, e outro Medronho, de quem nunca foi preciso falar até agora. Estão num mar de gente, dá o sol neste mar (...)(LC, 312)

com os que vêm de outros sítios, estes já chegaram, grita-se de um lado para o outro, e a coluna engrossou, torna-se ainda mais forte lá adiante, vão carregados os atrelados, já há quem caminhe a pé, são os mais novos, para eles é uma festa, e então chegaram à herdade das Mantas, andam aqui cento e cinquenta homens a tirar cortiça, juntam-se todos com todos, e em cada herdade que ocuparem ficará um grupo de responsáveis, a coluna já leva mais de quinhentos homens e mulheres, seiscentos, não tarda que sejam mil, é uma romaria, uma peregrinação que refaz as vias do martírio, os passos desta cruz.” (LC, 364, grifos nossos)

Ousando perverter a visão tradicional da epopéia, na qual quase sempre só homens figuram como heróis⁴⁴³, o narrador de *Levantado do Chão* inclui na lista uma mulher, e não apenas isso, atribui-lhe uma espécie de epíteto, construção comum na epopéia clássica. Ele diz: “Gracinda única mulher”, ao passo que aos homens não só não atribui epítetos como também fá-los aparecer, nesse momento, como que citados a partir de Gracinda, ou por causa dela⁴⁴⁴. O foco está nela e os outros aparecem em função dela: “seu marido”, “seu irmão e seu pai”. Este narrador, aliás, já avisara antes que cantaria também os feitos valorosos de mulheres:

Muito de homens se tem falado, alguma coisa de mulheres, mas quando assim foi, como se passageiras sombras ou às vezes indispensáveis interlocutoras, coro feminino, de costume caladas por ser grande o peso da carga ou da barriga, ou então mães dolorosas por várias razões (...). De homens se continuará a falar, mas também cada vez mais de mulheres, e não por causa deste namoro e futuro casamento, (...) as razões são outras, ainda se calhar imprecisas, e é que os tempos vêm aí. (LC, 183)

A esta altura ainda não nascera Maria Adelaide Espada, aquela que receberia do avô o legado da trajetória de luta, mas o narrador já deixa aí uma expressão dêitica de antecipação (“é que os tempos vêm aí”). Ressalte-se ainda, na citação anterior, a presença do sol incidindo sobre esse ‘mar de gente’.

Na cena do protesto em Montemor, destaca-se o caráter heróico dos camponeses que lutam contra forças de valor muito desproporcional. O narrador insiste ainda em marcar a presença do sol, a iluminação necessária a esta “carga de heróis”:

Lá estão os cães, fosse como fosse, a guarda montada desembainhou os sabres, ah, mãezinha, que até a gente se arrepiá toda, só de ver esta coragem, esta carga de heróis, já me ia esquecendo do sol, deu nas lâminas polidas e foi uma luz divina, fica um homem a tremer de comoção patriótica, aqui veremos quem se nega. (LC, 313)

A impregnação do texto com significantes do campo semântico da guerra e o contraste proporcionado pela visualização das armas utilizadas determinam a carga grandiloqua do texto. Não mais à boa distância da cena, o narrador está agora mais próximo do campo de batalha (“logo ali vai ao chão”), e essa aproximação permite ao

⁴⁴³ Aristóteles destacara como primeira virtude para a seleção de caracteres o bom caráter, englobando mesmo mulheres e escravos como passíveis de caracterização, apesar de inferiores, o que significaria que os homens bons são os principais caracteres a figurar nas epopéias: “Tal bondade é possível em toda categoria de pessoas; com efeito, há uma bondade de mulher e uma bondade de escravo, se bem que o [caráter de mulher] seja inferior, e o [de escravos], genericamente insignificante.”(ARISTÓTELES, 1973, p. 456).

⁴⁴⁴ Provavelmente a referência à Gracinda como participando do protesto inspira-se em mulheres que também lutaram bravamente contra os desmandos do regime salazarista, como a camponesa Catarina Eufêmia assassinada em 19 de maio de 1954, pela PIDE, na revolta no vilarejo de Beleizão, região do Alentejo, feita por aumento salarial da jornada de trabalho.

leitor sentir mais plenamente a força bélica. Ao mesmo tempo, as palavras ligadas a movimento abrupto e forte (“rompem”, “vai ao chão”, “o mar levanta-se, levantam-se os braços”, “corria”, “torvava”) acentuam a sensação de luta:

Rompem os cavalos a trote, que o espaço não dá para as cavalarias mais arrebatadas, e logo ali vai ao chão um magote de gente que tenta escapar-se por entre as patas e as sabradas. Pode um homem ficar-se com esse vexame, mas às vezes não quer, ou de repente cega, e então o mar levanta-se, levantam-se os braços, as mãos travam as rédeas ou trazem pedras apanhadas do chão, ou nos bolsos (...) Era uma cena de batalha digna de figurar na sala do comando ou na messe dos oficiais, os cavalos empinados, a guarda imperial de sabre desembainhado, sovando de prancha ou fio, consoante calhava, a peonagem insurrecta que corria para trás numa maré que logo tornava, malditos. Esta foi a carga do vinte e três de Junho, fixai bem a data na memória, meus meninos, (...) (LC, 313, grifos nossos: palavras do campo bélico)

Na sequência, a desproporção dos instrumentos de batalha fica ainda maior, pois é referido o uso de uma metralhadora pela guarda. A carga de extrema seriedade é levemente quebrada pelo tom irônico do narrador ao referir-se à possibilidade de a guarda mostrar, enfim, o proveito dos treinamentos: “A terceira rajada é de pontaria baixa, agora se verá o proveito dos treinos de tiro ao alvo”(LC, 314). Este comentário soa irônico para o leitor que lera algumas linhas atrás que o espaço era pequeno “para cavalaria

mais arrebatadas”, e por isso a distância entre a guarda e as pessoas é pequena, não sendo necessário ter muita pontaria treinada para manejar eficientemente arma de tanta potência e de tanto alcance.

Estão presentes os eventos de batalha e a coragem do herói (aqui heróis); destacam-se a honra, a superação inerente ao heroísmo e o apego dos heróis a causas nobres, e relaciona-se a morte do herói à sua glória (como a de José Adelino dos Santos, mesmo que trágica, já que recebe na hora de morrer uma “almofada” – seja ela de sangue – para a cabeça); até mesmo está presente a figura do cavalo, apontada como característica no gênero épico por C. M. Bowra⁴⁴⁵. Se os heróis, embora dando uma

⁴⁴⁵ Christina Ramalho elenca algumas qualidades atribuídas por C. M. Bowra ao poema heróico, na sua obra *Heroic Poetry*, cuja primeira edição é de 1952: possuir uma unidade de composição (o metro); conter os eventos da “batalha”, da “competição” e da “superação” inerentes ao heroísmo, destacar a honra, a liderança, a força física e a coragem do herói, além da dimensão supernatural de seus poderes e seu apego a causas nobres; relacionar a morte do herói, quando esta ocorre, à sua glória, sem destacar nesse acontecimento qualquer caráter trágico; conter um relato de viagem, com marcação e partidas e de chegadas, com destaque para a prática da navegação como meio para o deslocamento; relacionar a forma como herói e heroína se vestem a seu caráter e missão; não conter muitas alusões a ações como beber e comer, de modo a não tornar banalmente humano o caráter do/da herói/heroína; incluir a figura do cavalo (também relacionado ao deslocamento e ao porte heróico dos/das personagens); conter uma certa inventividade, oriunda da transmissão oral e, simultaneamente, conter uma dimensão histórica remota; usar a repetição e a comparação como recursos expressivos; dividir-se em episódios; possuir uma estrutura passível de ser identificada com o código cultural da nacionalidade da qual se origina.” – in SILVA & RAMALHO, 2007, p. 187.

passo importante na luta, não a vencem nesse momento, sua causa nobre, a luta pela sobrevivência, sua “dimensão supernatural de poderes”⁴⁴⁶ está em corajosamente ousarem enfrentar forças de valor tão desigual. Se há cavalos na cena, estes estão do outro lado, não são dos heróis, que também não têm o porte heróico típico do gênero tradicional. Só é possível falar de vestimenta coerente com seu caráter e com sua missão, se entendermos que seus trajes (o narrador não faz referência a estes nesse momento) são roupas típicas de camponeses pobres, são efetivamente os mais adequados a essa missão gloriosa em desvio: viver com dignidade. Outra diferença essencial nessa *nova* epopéia portuguesa está no prosaísmo do texto saramaguiano, naquele sentido de que constantemente são feitas alusões a ações como o comer e o beber (aliás, ao comer e ao beber pouco), ausentes no modelo épico tradicional por tornarem “banalmente humano o caráter do/da herói/heroína”, mas aqui fundamentais justamente para a causa épica defendida e para a visualização do plano grandioso de suas ações.

É verdade que a cena está mais para massacre do que para batalha heróica, mas é justamente essa diferença entre as forças que dá aos heróis de *Levantado do Chão* a sua grandiosidade. A manifestação em Montemor teve como saldo trágico a morte de José Adelino dos Santos, personagem do romance e ser civil da História de Portugal, e, a respeito dessa morte, mais uma vez a ficção vai procurar contar uma *outra* história, aquela não contaminada pelo teatro da PIDE. Como também ocorreu no relato sobre a morte de Germano Santos Vidigal, outro personagem com base histórica, aparece também aqui um certo doutor, mas que desta vez tem o nome Cordo (significante provavelmente ligado a ‘coração’, ‘cordialidade’) e a “alma branca como a bata que veste”(LC, 316) e por isso não pactua com a verdade forjada pela polícia política.

Esta cena tem, portanto, os ingredientes comuns à matéria épica tradicional: o plano histórico – o protesto e a morte de José Adelino dos Santos – e o plano mítico, literariamente criado pela luta desigual e pelos significantes que atam os homens ao mar, força mítica superior na epopéia nacional portuguesa. Neste último caso, temos, por exemplo, as expressões “mar de gente”, “então o mar levanta-se”, e “numa maré que logo tornava”. O mar é agora metáfora associada às pessoas, estes camponeses que desafiam um “mar maior” (“o latifúndio que parece em redor de Monte Lavre um mar” – LC, 219) navegando, porém, em fraco batel. “O latifúndio é o mar interior” afirma

⁴⁴⁶ Conferir nota anterior.

repetidas vezes o narrador, e ao longo do romance são espalhadas comparações ou metáforas que relacionam os personagens e sua trajetória a motivos marítimos. Vejamos:

Logo ao início, a carroça de Domingos Mau-Tempo e Sara da Conceição é comparada a um barco: “A carroça corre lá adiante, é um barco a dar de bordo no dilúvio.”(LC, 17). Mais adiante, no contexto do anúncio da Revolução Russa, de 1917, após expor a preocupação do representante do Latifúndio, o narrador dá nova leitura a um ditado popular, complementando-o de forma inusitada (“distribuição dos espinhos segundo as conhecidas regras de desproporção”). A reconstrução, perversão ou retomada em novo contexto de ditos populares e provérbios é comum ao longo da narrativa, sendo procedimentos questionadores das estruturas congeladas da língua. Deveras, um texto que se mostra subversivo do modelo do maior texto literário nacional deverá necessariamente partir de um questionamento também da linguagem e de seus estereótipos. A seguir vem a indicação de que, como o poeta renascentista, essa família navega *em fraco batel*, salientando, por um lado, a desalentada vida da família Mau-Tempo, e por outro, relacionando-se ao contexto mencionado, a ainda insipiente prontidão dos homens para quaisquer mudanças como as que ocorriam naquele momento em Montemor:

Nem tudo são rosas para um lado e para o outro, embora, como tem vindo a ser explicado, a distribuição dos espinhos se faça segundo as conhecidas regras da desproporção e seja um claro desmentido do ditado, talvez certo em coisas de navegação, que diz, Grande nau, grande tormenta. Em terra é diferente. Minúscula é a barca desta família Mau-Tempo, chato o seu fundo, e só por acaso de necessidade da história ainda não naufragou todos quantos. (LC, 57,8)

O décimo sexto segmento é iniciado com uma leitura metafórica do mundo, referindo um relógio a prova de choques, mas, advertindo, “até ao limite do que lhe for suportável”(LC, 137). Este relógio indicativo do correr do tempo, que faz até mesmo lembrar a nora a girar do romance *O Delfim*, simbolizando o caráter cíclico e a aparente imobilidade do tempo e dos sistemas, pode, no entanto, não agüentar e romper-se, entrevendo que a qualquer momento o oprimido pode fazer a revolução, explodir o *continuum* do tempo. Assim, porque os homens começavam a estar maduros, já que “todos os tempos acabam por cumprir-se” (LC, 138), nesse segmento é narrada a luta pela jorna de trinta e três escudos. Entretanto, nem todos os homens suportaram e acabaram por aceitar os vinte e cinco escudos de sempre. A esse respeito, elabora o narrador nova metáfora ligada à imagística do mar:

Dá o mar uma marrada na costa, é um modo de falar, nem todos serão capazes de entender, porque por estes lados não falta quem a tão longe não tivesse ido nunca, dá o mar uma marrada nas costas e acerta em castelo de areia ou palanque mal armado, se não vai às primeiras, vai às segundas, e o castelo fica raso e o palanque são paus que a onda leva e traz, a fazer pouco. (LC, 142)

O mar dá em castelo de areia, homens ainda frágeis. Aos poucos, porém, eles começam a se tornar, como na cena do protesto em Montemor, um “mar de gente”, uma onda que corria para trás, mas logo tornava a investir. Lembro que após o término do protesto, fica Antônio Mau-Tempo para trás, para “fazer o milagre” (LC, 317), perturbando a guarda que não entendia de onde lhe jogavam pedras. A cena apresenta a heroicidade do personagem, compondo mais um quadro de grandiloquência: o herói “cansado e com fome” (Idem) todo o resto da noite “andou as quatro léguas que o separavam de Monte Lavre”(Idem), lutando de forma desigual contra duas forças: “tinha de ficar escondido dos guardas do latifúndio que andavam de caçadeira, e dos outros guardas, os de carabina e farda”(Idem). O narrador vai tecendo ao longo do texto sua metáfora mítica ligada ao mar, e, assim, ao regressar à casa, Antônio Mau-Tempo “viu o que já esperava, uma luz, estava o candeeiro aceso, era um farolzinho de pequena navegação” (LC, 318).

Os motivos ligados ao mar (metáforas, comparações, imagens), sendo o mar o elemento mítico português por excelência, quando associados à terra e aos personagens, contribuem para também forjar literariamente a aderência mítica necessária à matéria épica de *Levantado do Chão*. Ao longo desse estudo temos salientado elementos que demonstram o diálogo entre *Levantado do Chão* e a grande epopéia épica camoniana, visto ser ela o grande modelo literário para o texto de José Saramago, que investe em forma romanceada numa matéria épica também digna de louvor, mas ousa, não só perverter em alguns aspectos o modelo épico clássico, como também, e principalmente, o grande foco do texto renascentista. *Os Lusíadas* são a epopéia do mar. *Levantado do Chão* a da terra. O mar como espaço de eleição da mítica portuguesa é substituído pelo “mar interior” que é o latifúndio, espaço da mesma forma belicoso e desafiador.

Lembrando a imagem da lagoa de *O Delfim*, escondendo vida sob a superfície aparentemente tranqüila das águas – metáfora da revolução possível –, o mar interior do latifúndio é também comparado a um pântano que parece morto, no qual, contudo, pulsa a vida. O mar-brejo-latifúndio é alegoria da revolução tornada afinal plenamente possível no tempo de *Levantado do Chão*. Há dois momentos paralelos no texto em que essa alegoria é longamente apresentada. Como já parece ter ficado demonstrado, o texto

trabalha com paralelismos, repetições de imagens e frases que dão ênfase ao caráter apresentado, fazem-se ouvir novamente, ao mesmo tempo que, como diria José Cardoso Pires, “engendram a verdade”. É interessante como cada vez mais aparecem paralelos possíveis entre o romance de Saramago e o de José Cardoso Pires. Isso mostra como realmente *O Delfim* se torna, como disse anteriormente, uma “nova cruz traçada no mapa das letras portuguesas”.

A primeira das imagens em que aparece esse mar-brejo que esconde vida passível de sublevações ocorre no segmento 15. Este capítulo é longamente dedicado a Antônio Mau-Tempo, “grande contador de histórias, vistas e inventadas, vividas e imaginadas” (LC, 124) com a sua natural “arte suprema de apagar as fronteiras entre umas e outras” (Idem). É o capítulo em que o narrador concederá a palavra a Antonio Mau-Tempo que, como verdadeiro narrador marinho – na imagem benjaminiana da experiência do contar, aquele que muito viaja tem muito o que contar – narrará o longo episódio de José Gato e sua “gangue”, articulando-o com outras pequenas histórias, seduzindo o leitor com o resgate da experiência do narrar, como Scherazade emendando uma história na outra, entretecendo fios de episódios que exemplificam a existência de vida submersa abaixo da aparente superfície tranqüila das águas desse mar interior:

E, contudo, olhando nós este brejo que parece morto, só cegos de nascença ou por vontade própria não verão o frêmito de água que do fundo vem subitamente à superfície, obra das tensões acumuladas no lodo, entre o fazer, desfazer e refazer químico, até ao rebentar do gás enfim liberto. Mas para o descobrir é preciso estar com atenção, não dizer, passando apenas, Nem vale a pena parar, vamos indo. Se por um tempo nos afastamos, distraídos em paisagens diferentes e casos pitorescos, veremos, ao voltar, como tudo estava afinal mudando e não parecia. (LC, 125)

Imagem paralela a essa nos é dada no segmento 29, quando o curso do tempo já começa mesmo a modificar-se e são referidos acontecimentos históricos que fazem tremer as bases do sistema, preocupando uma certa dona Clemência: os presos que fugiram no barco Santa Maria, a guerra colonial em África, as revoltas nas terras da Índia e o assalto ao quartel da infantaria em Beja. Assim, a imagem que abre o segmento está intrinsecamente ligada aos fatos que ali serão referidos, bem como ao final do romance, visto que cada vez mais, “a este mar do latifúndio chegam ressacas, pancadas, empurrões das águas”(LC, 320), “são os tempos novos que estão a vir muito depressa”(LC, 321), o “tempo de ladrar juntos e morder certos” (LC, 326). É por isso também que ele inicia o segmento final, em que se narram os falares revolucionários e a revolução triunfal, com uma expressão que, mais uma vez, lembrará as imagens

disseminadas ao longo do romance, concluindo a construção alegórica do mar – “No mar interior do latifúndio, não pára a circulação das ondas”(LC, 363), os movimentos dos homens, formigas de cabeça levantada. Recupero a imagem no segmento 29:

O latifúndio é um mar interior. Tem seus cardumes de peixe miúdo e comestível. Suas barracudas e piranhas de má morte, seus animais pelágicos, leviatãs ou mantas gelatinosas, uma bicheza cega que arrasta a barriga no lodo e morre sobre ele, e também grandes anéis serpentinos de estrangulação. É mediterrânico mar, mas têm marés e ressacas, correntes macias que levam tempo a dar a volta inteira, e às vezes rápidos surtos que sacodem a superfície, são rajadas de vento que vem de fora ou desaguamentos de inesperados fluxos, enquanto na escura profundidade se enrolam lentamente as vagas, arrastando a turvidão da nutriente vasa, há quanto tempo isto dura. São comparações que tanto servem como servem pouco, dizer que o latifúndio é um mar, mas terá sua razão de fácil entendimento, se esta água agitarmos, toda a outra em redor se move, às vezes de tão longe que os olhos o negam, por isso chamaríamos enganadamente pântano a este mar, e que o fosse, muito enganado vive quem de aparências se fia, sejam elas de morte. (LC, 319)

Retifica-se aí a imagem de um *brejo* para insistir na de um *mar*, pois o movimento da água, as vagas que se enrolam lentamente, suas marés e correntes macias, demonstram que qualquer ação pode desencadear uma sucessão de ações. O movimento desse mar, com marés e ressacas, correntes macias e rápidos surtos, lembra uma leitura dialética do tempo, lembra que a história se faz com mudanças gradativas e às vezes bruscas revoluções que explodem o *continuum* do tempo, mas tais surtos rápidos não seriam possíveis se antes se não houvessem enrolado as vagas lentamente. É por isso, talvez, que o narrador na sequência aponta: “Mais acertado será então dizer que cada dia é o dia que é, mais o dia que foi, e que os dois juntos é que são o de amanhã”(LC, 320).

Justamente porque entende o papel da ficção na descoberta e permanência das vidas e porque sabe, como Walter Benjamin sabia, que “existem, nas vozes que escutamos, ecos das vozes que emudeceram”⁴⁴⁷, o narrador de *Levantado do Chão* revela que por trás de qualquer feito heróico, individual ou coletivo, está o trabalho de todos aqueles que também participaram lutando, aprendendo aos poucos, iniciando a obra, mesmo que não presentes no momento heróico do final da luta. Nesse momento ele passa a palavra ao milhano – companheiro de viagem desses camponeses – confessando que por vezes os homens são cegos diante da história que inclui sempre – como concluirá um certo Senhor José em *Todos os Nomes* – os vivos e os mortos: “É sina a cegueira dos homens vivos não darem a conta certa de quantos fizeram o feito, mil vivos e cem mil mortos, ou dois milhões de suspiros que se ergueram do chão...”

⁴⁴⁷ BENJAMIN, 1987, p. 223.

(LC, 364). Dessa forma, buscando, mais do que ver, reparar, atribuindo honra a todos os seus pequenos heróis de grande valor, esse narrador opta por uma narração fantástica do final grandioso, feita então sob o ponto de vista de uma ave de rapina, que voa alto e por isso tudo pode ver: “Vai o milhano passando e contanto, um milheiro, sem falar nos invisíveis, (...) qualquer número servirá, e todos serão pequenos se de longe somarmos, pendurados dos taipais vão os mortos, olham para dentro à procura de quem conheçam”(LC, 364-5). Só o milhano pode ver os mortos, aqueles invisíveis que ali estão e que também participaram da revolução, porque ela só é possível sendo a soma de todos os esforços e lutas anteriores. Ao narrar do ponto de vista do milhano, optando mais uma vez pelo fantástico, o narrador resgata uma verdade e uma justiça, devolvendo aos mortos tornados vivos uma forma metafórica de estarem a participar do grande feito. Como diz o texto, “hoje quem é que seria capaz de os segurar nas suas covas conformados”(LC, 365). Ao mesmo tempo, esse efeito fantástico contribuirá para o fortalecimento do plano mítico da matéria épica.

Se n’*Os Lusíadas* a aderência mítica era o medo do mar, seus mitos e lendas, em *Levantado do Chão*, nova epopéia que reverte a tradição do mar, para falar da terra, e, especificamente dos homens que vivem nela, que cuidam dela e a fazem crescer, o mar atua como motivo alegórico e, juntamente com a associação de comparações do universo cristão, com um maravilhoso bastante próximo à vida no campo, bem como através da reflexão a respeito dos atos heróicos desses homens em cada dia, compõe a matéria dessa nova epopéia nacional portuguesa.

Pode-se dizer que a estrutura camoniana de marcação da passagem do tempo é lembrada aqui nessa nova epopéia em que é constante o verbo *levantar* tão recorrente no léxico camoniano. Para introduzir o episódio de Adamastor, o poeta épico marca a passagem do tempo: “Porém já cinco Sóis eram passados”(Canto V, estrofe 37, v.1). Com um certo eco camoniano, o narrador de *Levantado do Chão* faz a passagem de um certo tempo em que João Mau-Tempo estivera na prisão, lembrando as debilidades de qualquer relato, porque discurso: “Passaram cinco dias, que teriam tanto para contar como quaisquer outros, mas estas são debilidades do relato, às vezes tem de saltar por cima do tempo” (LC,252).

Este novo texto épico carece de dedicatória explícita, mas apresenta, como musas de inspiração poética, singulares criaturas que se relacionam perfeitamente com o universo da matéria narrada: as formigas que um dia tomam a palavra para dizer a verdade que custa tanto a crer para quem se pauta por ficções, uma certa fonte que o

narrador põe a falar⁴⁴⁸, um certo milhano sempre confidente, que lá de cima vê os homens em reunião subversiva, mas “não é ave para ver e ir contar” (LC, 209), lançando “um grande grito que ressoa por toda a abóbada celeste”(LC,213), “enquanto os anjos acorrem à janela atropelando-se, e já não vêem ninguém”. Aliás, se os deuses n’*Os Lusíadas* têm função de ornamento – como Tétis diria ao Gama afinal -, ou são tomados como metáforas que influenciam os movimentos da viagem, ainda que alegoricamente apenas, aqui, os anjos não têm nem mesmo esse papel, olham e não podem reparar, estão distraídos nas suas funções, e a narração efetivamente os renega, preferindo os elementos de um outro universo maravilhoso mais condizente com o narrado. Este bestiário muito particular funcionará como as verdadeiras musas de inspiração para o canto desse narrador de *outras* falas. Se por um momento o texto invoca com um tom mais solene certas *musas* de inspiração bucólica (“Começai, Musas minhas, começai o canto bucólico” – LC, 276/ e depois, “Musas queridas, ide, a canção acabou” – LC, 279), é ironicamente, pois será para contar um caso do latifúndio a respeito da ridícula atuação de um certo Adalberto. Isso mostra que talvez, para estes novos heróis do contado, que nunca tiveram benefício de parlenda e de pincel, as melhores *musas* para inspiração são realmente aqueles seres do seu universo, que podem ver além, de baixo (formigas que levantam a cabeça como cães) e de cima (milhano caçador de boa visão) e melhor contar.

Se a realidade tantas vezes é tal que parece impossível acreditar-se nela⁴⁴⁹, os prodígios costumados do latifúndio⁴⁵⁰ podem melhor contar uma outra história que nunca se ouviu, até porque “alguma vez (se) terá de começar a acreditar naquilo que nunca (se) ouviu” (LC, 284). Nessa atmosfera, numa realidade em que o real é mascarado pelo teatro do poder, onde casos verdadeiros “custam tanto a crer a quem se pauta por ficções”(LC, 47), o sonho pode servir como prova de uma história contada (“sonhei uma vez com eles, não há maior prova” – LC, 229), assim como a ficção pode

⁴⁴⁸ Cf. LC, p. 184.

⁴⁴⁹ No segmento 25, que inclui uma estruturação em diálogo entre o narrador e um interlocutor de fora, cidadão (“como o senhor, que é da cidade” – LC, 272), três vezes é repetida a expressão “Parece impossível”, pois este interlocutor não acredita naquilo que lhe conta o outro.

⁴⁵⁰ Expressão também retirada do texto, do episódio em que o fantástico (uma princesa a chorar) envolve Antônio Mau-Tempo para apontar que já eram horas para se levantar: “A vida do latifúndio tem muitos desses casos que parecem impossíveis e são inteiras verdades. Porém, dali a Monte Lavre foi Antônio Mau-Tempo pensativo porque dera com duas gotas de água na palma da mão e não atinava donde teriam elas vindo, tanto mais que não se misturavam uma com a outra, rolavam como pérolas, são prodígios também no latifúndio costumados, só os presunçosos têm dúvidas.”(LC, 200).

contar e apagar fronteiras entre as histórias “vistas e inventadas, vividas e imaginadas” (LC, 124).

Nova epopéia fundada no *ver* e no *reparar* consciente, *Levantado do Chão* ensaia o resgate da experiência do contar, a partir das histórias orais, que ensinam e põem em rearticulação a comunicação de experiências. Essa manutenção do contar mesmo em tempo de renúncia à troca de experiência fica manifesta através de histórias interpoladas ao longo do narrado – que funcionam como episódios independentes, típicos também no gênero épico, mas passíveis de serem interligados com a experiência vivenciada pelos personagens – e também é manifesta através da estrutura linguística assumida pela narração, que opta por uma nova forma de “passagem da palavra” do narrador aos personagens, com uma pontuação não-tradicional.

N’*Os Lusíadas*, os argonautas, procurando manter-se despertos, buscam remédio contra o sono através de relatos de histórias e casos:

Vencidos vem do sono e mal despertos
Bocijando, a *miudo* se encostavam
Pelas antenas, todos mal cobertos
Contra os agudos ares que assopravam;
Os olhos contra seu querer abertos;
Mas *estregando* os membros estiravam.
Remédios contra o sono buscar querem,
Histórias contam, casos mil referem. (Canto VI, estrofe 39)

Assim, um dos “valerosos” barões assinalados por Camões, de nome Veloso, passa a contar algumas histórias. Também em *Levantado do Chão*, sabendo que é necessário aos homens espantar a sonolência e a cegueira, aqui, mental, o narrador faz entremear histórias narradas por homens também valorosos, como Antônio Mau-Tempo e Sigismundo Canastro. É interessante como também nesse aspecto pode-se pensar um paralelo entre esse romance e *O Delfim*, no qual o narrador mantém e ensina uma postura de vigília, de manutenção contra o sono moral, de certa forma rememorando o passado para não dormir, para não ser um “caçador em estado de inocência” ressonando “no quarto ao lado”. Aliás, também aqui as histórias de *caça*, bem propícias a uma atmosfera de caça sob um regime castrador, são a temática mais fértil.

Walter Benjamin, em *O narrador*, menciona que a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. Para ele, essa experiência pode ser contada por dois tipos básicos de narrador: aquele que viaja e tem muito para contar e aquele que ganhou sua vida sem sair de seu país e conhece suas histórias e tradições. Chama-os, respectivamente, de “narrador marinheiro” e de “narrador

camponês”⁴⁵¹. Fazendo as devidas correspondências, poderíamos afirmar que Antônio Mau-Tempo representa um bom exemplo de “narrador marinheiro”, aquele que emigrou e depois retornou e tem por isso muito para contar, enquanto que Sigismundo Canastro corresponderia ao “narrador camponês”, o que tem a experiência dos que permaneceram na terra e dela tudo sabem. Tais personagens são bons contadores de histórias que, na economia do romance, desempenham funções significativas.

Um dos momentos em que essas histórias são contadas é o casamento de Gracinda e Manuel. Resgatam-se aí as narrativas orais como forma de comunicação de experiências. Assim como os barões assinalados lusitanos, cantados por Camões, esses barões sem nenhum sinal anterior narram para acordar, para aprender a falar e para tomar consciência do processo de dominação a que são submetidos. A solenidade do momento do contar é marcada pela postura assumida pelo personagem, que se *levanta* para contar, como a postura *moral* que também os homens aprenderão a tomar: “Agora levantou-se Sigismundo Canastro, alto e delgado como uma esteva seca, faz a saúde dos noivos, e tendo todos emborcado com regalo o vinhito abafado, diz que vai contar uma história que não é parecida com a de Antônio Mau-Tempo, mas talvez seja igual(...)”(LC, p. 227. grifos nossos). A postura assumida por Sigismundo Canastro estabelece-se em paralelo visual e lingüístico com a ação do Padre Agamedes, em cena anterior, que é o primeiro a se levantar no casamento para proferir discurso: “Às tantas levantou-se o padre Agamedes, fez um gesto a pedir silêncio, um gesto só, nem ele pedia, impunha só com seu levantar-se, alto e magríssimo”(LC, 222, grifos nossos).

Como ocorre ao longo de todo o romance, a repetição de um gesto ou de uma frase de forma quase idêntica (comum nas epopéias) tem uma função de significação. Nessa cena, ela impinge ao leitor uma comparação entre o discurso do poder, permeado de ideologia, que procura apascentar o pensamento e as ações dos homens, e o discurso do contador de histórias, cujo relato será exemplo de coragem e firmeza do qual se lembrará João Mau-Tempo ao ser interrogado, transformando o relato em metáfora vivida. Mais ainda, a comparação estabelecida pela repetição de significantes amplia a sensação de esvaziamento que o texto dá ao discurso do poder, quando este é obrigado a calar-se, por uma voz também levantada, a de Antônio Mau-Tempo (já que dois homens altos e magros se levantam para falar, mas um deles tem a fala interrompida): “e então

⁴⁵¹ Cf. BENJAMIN, 1994, pp. 198,9.

ouviu-se a voz de Antônio Mau-Tempo a dizer, Estamos no casamento da minha irmã, senhor padre Agamedes, não é hora de falar de greves nem de merecimentos”(LC, 223).

É então que uma verdadeira cena de roda à volta de um contador de histórias se estabelece: “Remataram-se as conversas que estavam no seu meio, desligaram-se os olhos mas não as mãos de Gracinda Mau-Tempo e Manuel Espada, despediu-se Flor Martinha, até já, Tomás, e em redor da mesa se dispuseram os cotovelos”(LC, 224), postura de quem se prepara para ouvir com atenção. Antônio Mau-Tempo, recebendo aqui seu epíteto identificador, o “mandador das falas”(LC, 224) toma a palavra para narrar a revolta com os camaradas no quartel em nome de uma refeição mais digna, cujo importante arremate, contudo, mostrou que a vitória mais importante é o crescimento dos homens. Ao ouvi-la Manuel Espada percebeu quão diferente era aquela tropa de agora em relação à do seu tempo em que um seu colega desejava meter-se na PVDE. É por isso que também Manuel Espada faz o gesto que começa a ser identificador desses homens: “Manuel Espada levanta-se e vem abraçar Antônio Mau-Tempo”(LC, 227, grifo nosso). Mais adiante, novamente será Antônio Mau-Tempo o contador das histórias da lebre curiosa e do pai dos coelhos preso pela orelha à estrepe, num segmento em que a narração interessantemente se faz em diálogo, isto é, com interferências de um interlocutor na narração de Antônio Mau-Tempo⁴⁵².

O que há de semelhante na fala de Antônio Mau-Tempo e na que produzirá Sigismundo Canastro? Ao princípio, o resgate da experiência do narrar entre amigos, em que o contador de histórias é uma espécie de conselheiro, pois através de suas histórias os ouvintes podem aprender. A história contada por Sigismundo Canastro é a do cão Constante, personagem de valor simbólico indiscutível já que estruturalmente é ele que fecha a narrativa. A história da fidelidade, do compromisso levado até a sua radicalidade que é essa mesma da imagem do esqueleto de cão, morto por não poder escapar, mas mantendo até à morte a perdiz na boca, ambos na sua firmeza (LC, p. 229), como diz o seu narrador, é uma história que tem seu nó, seu significado no decorrer da narrativa. É dela que João Mau-Tempo se lembrará ao ser interrogado pela guarda, depois de ameaçado pela tortura, também ele constante como um cão, firme até o fim para não delatar seus companheiros.

⁴⁵² Essa outra forma de experimentar trazer o leitor para dentro do texto, identificando-se com esse interlocutor, é exercitada no segmento 25 (entre a voz do narrador e de um interlocutor cidadão) e aqui, no relato de Antônio Mau-Tempo, no segmento 26.

Exemplarmente são essas as narrativas de bons narradores, que se tornam excelentes conselheiros, figuras que, segundo Benjamin estão quase extintas no romance moderno. “Metade da arte narrativa está em evitar explicações”⁴⁵³, assinala Walter Benjamin. Sigismundo Canastro é, assim, *artista* contador de histórias, não explica nada, deixando para os ouvintes a ação prática da reflexão revelada pela postura de silêncio: “Não disse mais Sigismundo Canastro e sentou-se. Ficaram todos calados, ninguém riu, nem sequer os mais novos, que é a geração menos crédula (...)” (LC, 229). A arte de narrar sem explicar é bem entendida por João Mau-Tempo, “que muito bem conhece Sigismundo Canastro, sabe de ciência segura que aquele ponto tem seu nó, a questão será entendê-lo” (LC, 228). A veracidade dessa história Antônio Mau-Tempo garante: “Ainda lá estão os dois, o cão e a perdiz, sonhei uma vez com eles, não há maior prova” (LC, 229) e é por isso que é só aí que “acreditaram e deram uma grande gargalhada” (LC 229). O riso aqui não parece ser desmoralizador, é transgressor porque só aparece na seriedade da experiência acreditada, quando se entra no jogo do ver e do ouvir mais através de experiências imaginadas, mas da mesma forma verdadeiras.

Emil Staiger mostrou que o épico não caminha para a tensão final, estando na narração em si o seu verdadeiro foco⁴⁵⁴, sendo possível, assim, o fechamento do texto sem necessariamente finalizar a história. É verdade que o texto de José Saramago demonstra sim um percurso que caminha paulatinamente para um triunfo final, com uma mensagem revolucionária, mas sua veia épica valoriza também a narração em si, tanto através desses relatos que resgatam a tradição do contar, quanto através de uma forma textual assumida, que, como veremos, ensaia fisicamente a tradição do contar e do passar a palavra. Como verdadeira arte literária, não pretende informar, mas narrar, não aspira à verificação imediata, mas à interpretação da história como quiser⁴⁵⁵. E é por

⁴⁵³ BENJAMIN, 1994, p. 203.

⁴⁵⁴ Comparando o épico com o dramático, Emil Staiger menciona que no épico o autor “alegra-se com o objeto pelo objeto” (STAIGER, 1997, p. 91). Menciona ainda: “Portanto, não se depende do objetivo final. E sim, enquanto o autor dramático serve-se dos homens e das coisas apenas para tomar grandes decisões, ao épico essas grandes decisões são apenas oportunidade para uma narração tão prolixa quanto possível.” (Idem, p. 93).

⁴⁵⁵ Essas diferenças entre a informação e a arte da narração baseiam-se na leitura de Walter Benjamin, que aponta para o fato de que a narração está em vias de extinção por conta da difusão da informação. E acrescenta: “Mas a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível “em si e para si”. Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. Porém, enquanto esses relatos recorriam freqüentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. Nisso ela é incompatível com o espírito da narrativa.” (BENJAMIN, 1994, p. 203).

isso que recorre ao miraculoso como meio de comprovação, pois mostra ter o verdadeiro “espírito da narrativa”⁴⁵⁶, não precisando ser necessariamente plausível.

Não é novidade falar da forma assumida pelo exercício de escrita saramaguiano no emprego do discurso direto, mas é necessário comentá-la aqui, já que podemos ler nela uma opção formal significativa para a economia narrativa. Ela está mais próxima desse resgate da tradição oral experimentado pelo narrador num texto baseado na experiência vivida com homens simples, do campo, mas dignos de honra. Ela é condizente também com o desejo de um romance vivido como jogo, na dupla experiência trocada entre o leitor e o narrador.

Não só o narrador opta por uma ausência de pontuação marcadora da intencionalidade discursiva (exclamações, interrogações, declarações) dos personagens, como também não usa os tradicionais dois pontos e travessões, ou mesmo as aspas, para lhes passar a palavra. Quase sempre também prefere não empregar os verbos de elocução, escolhendo entremear as falas dos personagens no seu discurso, separando-as através de vírgulas. As estratégias (especialmente a ausência de verbos *dicendi*) permitem uma certa visualização teatral da cena, uma fala após a outra, sem cortes e intromissões do narrador, permitindo maior dinamismo ao narrado. Além disso, tais recursos parecem compor um estilo estrutural mais próximo da presentificação do relato assumida quase sempre pelo narrador, o que torna a cena *em tempo real* mais facilmente *simpática* ao leitor, naquele sentido de compartilhamento de sentimentos descrito anteriormente. Diversas vezes emprega também o discurso indireto-livre, como estratégia de deixar passar a palavra para tentar absorver mais facilmente a totalidade das ações, emprestando seu discurso ao outro sem ter que mencionar que o fará.

José Saramago, na entrevista concedida a Carlos Reis, comenta o próprio estilo, assumido especialmente a partir de *Levantado do Chão*, este texto *de formação* para sua arte de escrita, porque é através dele que o escritor define seu modo de narrar:

Há muito de funcionamento muscular nesse estilo... O que eu quero dizer com esta coisa bastante insólita é que o discurso, tal qual de apresenta no meu estilo, tem que mover-se de uma forma que eu diria “descontraída”, em que tudo o que vai acontecendo resulta do que já foi dito, a palavra que vem liga-se à palavra que está, como se eu não quisesse que houvesse nem rupturas nem cortes e que o discurso pudesse ter uma fluidez tal que ocupasse todo o espaço narrativo. Quer dizer: aquilo a que aspiro é traduzir uma simultaneidade, é dizer tudo ao mesmo tempo.⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ Idem, *ibidem*.

⁴⁵⁷ José Saramago, in REIS, 1998, pp. 72,3.

Esse desejo utópico de tentativa de simultaneidade, de dizer tudo ao mesmo tempo, de ensaiar uma certa totalidade, não porque acredita ser ela possível, nem por pensar haver uma realidade totalmente verdadeira e única, mas por desejar, cada vez mais, reparar em todas as coisas – nos homens, nas vidas, nas ações –, e querer registrar tudo, articular tudo, mostrar dialeticamente que tudo que existe é parte do que é, do que foi e do que será. Assim parece ser o desejo do escritor, expresso através das escolhas práticas de narração, como ele mesmo menciona:

aspiramos a essa forma de expressão total, que neste momento falaria de vocês todos ao mesmo tempo, daquele candeeiro, do cão que passou, do cavalo que está ali, como se fosse possível transmitir isso assim: como um rio que tudo leva e porque leva tudo, tudo mostra⁴⁵⁸.

O narrador de José Saramago sabe que é impossível representar com palavras qualquer totalidade, mas parece desejar sempre simular o máximo da expressão. A cena do encontro de Faustina com João Mau-Tempo na prisão é singular para demonstrar ainda essa tentativa de, com um certo exercício da escrita, absorver o máximo possível do sentimento, expressar o inexprimível. Nesse momento, nem mesmo as letras maiúsculas a iniciar a fala de cada personagem são usadas, como se as falas todas de misturassem no desespero da saudade e do muito falar para tão pouco tempo:

e estes dois abraçam-se, tanto chora um como o outro, e ele quer saber dos filhos e ela quer saber dele, e já passaram três minutos, e se estás bem de saúde, e tu como tens passado, tens tido trabalho, e a Gracinda, e a Amélia, e o António, estão todos bem, tu é que estás mais magro, tem cuidado não adoeças, cinco minutos, adeus, adeus, dá lá saudades, ai tantas, depois combina-se para cá voltares, agora já sei onde é, não me perco, e eu não me perdi⁴⁵⁹, adeus. (LC, 258,9)

A pontuação diferenciada desse narrador exige mais atenção e participação do leitor, mais uma vez num exercício de verdadeiro jogo com o *outro*, de verdadeiro investimento na arte de narrar, comparada pelo próprio autor a uma viagem em estrada sem sinais de trânsito:

se o leitor, ao ler está consciente disto, se sabe que naquela estrada não há sinais de trânsito, ele vai ter de ler com mais atenção, vai ter de fazer isso a que chamei uma espécie de “actividade muscular”. E ele só pode entender o texto se estiver “dentro” dele, se funcionar como alguém que está a colaborar na finalização de que o livro necessita, que é a sua leitura.⁴⁶⁰

⁴⁵⁸ Idem, p. 73.

⁴⁵⁹ Esta fala, provavelmente de João Mau-Tempo, parece fazer alusão ao fato de ele não ter falado nada, não ter delatado os companheiros, apesar de torturado iniquamente.

⁴⁶⁰ José Saramago in REIS, 1998, pp. 74,5.

Esse texto exige do seu interlocutor uma certa “actividade muscular”⁴⁶¹ em que “o leitor há-de ouvir, dentro da sua cabeça a voz que fala”⁴⁶², e talvez mesmo por causa disso estar ainda mais perto delas, dessas vozes de personagens que, fechado o livro, estão em nós. Se Homero cria os deuses para os gregos, José Saramago nos dá João Mau-Tempo, Antônio Mau-Tempo, Manuel Espada, Faustina, Gracinda Mau-Tempo, Maria Adelaide Espada... Exagero? Talvez sim, talvez não. Mas o que parece certo é que, também no aspecto estilístico experimentado, Saramago pretende uma forma que não aceita apenas ser romance, mas texto narrativo que resgata a tradição oral, “patrimônio da poesia épica”⁴⁶³. Compartilha com o leitor a experiência, não o deixando só. Ao mesmo tempo, é também o próprio autor que não fica só, pois com ele ficamos. É nos leitores que sobreviverá, enquanto ainda houver alguém a trilhar as contínuas e contíguas veias de sua escrita, a pessoa que um dia existiu e escreveu:

Se afirmo que o que quero é dizer quem sou, que o que quero é que através do romance possa aparecer a pessoa que sou, a tal que não se repetirá mais, aquela que não acontecerá outra vez, então não se trata de apenas escrever um romance para contar uma história: trata-se de escrever um romance para tentar dizer tudo.⁴⁶⁴

Se o texto assume uma certa visão de história em movimento considerada tradicional – mostrando que é, no entanto, necessário explodir esse *continuum*, mudar o curso natural das coisas, já que o *natural* apascenta, pois parece inquestionável – ou apresenta um certo maniqueísmo na leitura da realidade – por vezes relativizado, mas também, como vimos, plenamente justificável num texto que se faz como *epopéia* -, percebe-se, entretanto, que o exercício de escrita desse narrador não pode ser chamado de tradicional. *Levantado do Chão* sendo um texto engajado que procura rever o homem na sua luta diária pela sobrevivência, narrando a mudança gradativa dos desvalidos e oprimidos rumo ao despertar de uma consciência de classe que os levasse a uma luta coletiva contra a dominação, atualiza a questão neo-realista com a verdadeira arte do narrar e com a verdadeira experiência de aprendizagem pela prática, nos seus vários níveis possíveis (aprendizagem dos personagens, da escrita e da leitura). Mas é ao mesmo tempo um texto de outro tempo que ousa – muitas vezes até o limite – a revolução na palavra literária.

⁴⁶¹ Idem, p. 74.

⁴⁶² Idem, p. 75.

⁴⁶³ BENJAMIN, 1994, p. 201.

⁴⁶⁴ José Saramago, in REIS, 1998, pp. 102,3.

O texto saramaguiano articula, então, uma mensagem ética passada através da verdadeira arte do narrar, dando ao romance, em tempos de sua crise, a possibilidade de não se fazer como uma experiência de isolamento: nem o romancista e nem o leitor ficam sós. O texto incorpora “as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”⁴⁶⁵, e vice-versa, dentro do universo narrado – pelo resgate do contar histórias – e, no plano exterior, através da incorporação da experiência do leitor, que será solicitado a completar o texto, ao interpretar tais histórias, ao investir numa nova forma de leitura que deverá completar as lacunas deixadas pelo narrador pelo uso da ironia e por uma ausência de sinais de pontuação marcadores do discurso oral, ao ser trazido para dentro do texto com o uso da primeira pessoa do plural, dos verbos no imperativo e dos vocativos apelativos, entre tantas outras estratégias desse narrador plural.

“Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo”⁴⁶⁶, afirma Walter Benjamin. Talvez seja também pela tradição do contar que o texto repete certas imagens, certas frases, embarca por um excesso verbal digno do barroco, por uma necessidade de falar novamente. Mas é sem dúvida porque assume a narração como arte, que esse romance consegue encantar o leitor, seduzi-lo não só pela história contada, mas pela forma como ela é contada⁴⁶⁷.

Uma criança se encanta mais pela narração do que necessariamente pela história em si. Percebe-se isso naquela experiência simples de contar-lhe uma história, e repetidas vezes ouvi-la dizer, De novo, desejando novamente e indefinidamente ouvir a mesma e repetida história. Assim também nós. E a grande narrativa, aquela que nos *comove*, que nos seduz, porque não nos deixa sós, é sempre aquela que desejamos ouvir de novo. *Levantado do Chão* é assim mesmo: um texto com o qual o leitor experimenta essa saudável sensação de ler, reler e ler novamente, e ainda assim conseguir se desassossegar, se indignar, se emocionar, se apaixonar. Por isso, é com olhos sempre comovidos que, ao degustar-lhes as últimas palavras, ouvimo-nos dizer, De novo.

⁴⁶⁵ Expressão de Walter Benjamin sobre a narração, quando opõe *narrativa e romance*: “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los.” (BENJAMIN, 1994, p. 201)

⁴⁶⁶ BENJAMIN, 1994, p. 205.

⁴⁶⁷ É interessante na cena em que Antônio Mau-Tempo narra a história do pai dos coelhos já anunciando o seu fim, e é interpelado pelo interlocutor que reclama de já ficar a saber o fim da história, essa ratificação da importância do contar, da narração em si, e por isso da gostosa experiência de ouvi-la de novo, através da resposta de Antônio Mau-Tempo: “E isso que importância tem, também o fim dos homens é morrer e melhor deles é a vida contada e por contar”(LC, 285).

4.3. Ensina-me a *ser*: entre um inventar e um descobrir *Sem Nome*

A little learning is a dang'rous thing;
Drink deep, or taste not the Pierian Spring:
There shallow draughts intoxicate the brain,
And drinking largely sobers us again.

Alexander Pope - *Essay on Criticism*

No poema de Alexander Pope, a “*Pierian Spring*” era mencionada como a fonte do conhecimento que inspirava quem quer que dela bebesse⁴⁶⁸. Entretanto, a perigosa travessia em busca do conhecimento exigia dedicação plena: ou se bebia profundamente ou era melhor que nem se provasse de suas águas. Os pequenos goles faziam intoxicar a mente, mas beber largamente permitia retomar a sobriedade, aquela sobriedade dos que entendem que nunca será possível adquirir a completa sabedoria, pois a aprendizagem é uma estrada sem fim.

Maria Júlia Moraes Teixeira de Sousa Bernardes, personagem do romance *Sem Nome*, de Helder Macedo, a jornalista Júlia de Sousa, de certa forma envereda em uma travessia perigosa em busca do conhecimento, numa viagem até certo ponto inconsciente que partirá da tentativa de descoberta do outro como forma de descoberta de si mesma. Esse aprendizado é, no entanto, coisa perigosa, pois envolverá beber largamente das águas da fantasia a respeito de um passado, em relações que podem ferir e que a podem deixar ferida, numa dialética em que o bem e o mal não são necessariamente antagônicos, ou em que uma generosa perversidade de alguém com um “terrível altruísmo” (SN, 148) pode ao mesmo tempo matar e fazer viver.

O romance se constrói em dois tempos: um passado ambientado nos anos anteriores ao 25 de Abril de 1974, quando se narra o passado de Marta Bernardes e José Viana (advogado que vive no momento presente em Londres e que ajuda Júlia de Souza com os problemas de imigração no aeroporto de Londres), e um presente ambientado trinta anos depois, época em que a protagonista se encontra com o advogado, que julga ver nela a cópia perfeita de sua amada do passado, a camarada Marta. A história de José Viana e de Marta é contada resumidamente pelo narrador em

⁴⁶⁸ *Pieria* era uma região da antiga Macedônia, a localização do Monte Olimpo, que se acreditava ser a morada e o lugar de adoração de Orpheu e das Musas, as deidades das artes e das ciências.

flashbacks, mas chega ao leitor com mais riqueza de detalhes através de uma espécie de carta-relatório romanceada que a jornalista escreve a José Viana, depois de seu retorno a Lisboa, a fim de fornecer-lhe informações sobre o passado de sua amada desaparecida, o que até poderia ser uma espécie de troca de gentilezas depois do apoio que José Viana lhe tinha dado em Londres no momento em que um estranhíssimo quiproquó, com troca de datas, gerara uma terrível desconfiança junto à polícia de imigração.

Como nos outros romances de Helder Macedo, as imagens especulares permeiam a história, tanto através de paralelismos construídos através da retomada e reconstrução de frases anteriormente utilizadas, quanto através de imagens semelhantes e interpostas. A principal imagem de especularidade é alcançada na relação central do romance entre as personagens de Júlia e de Marta, a segunda sem ação no presente, mas constantemente evocada pelo discurso da memória de José Viana antes de se tornar uma imagem obsessiva da própria Júlia que jogará com ela a experiência do duplo. Não se trata, para o caso, de um espelho fiel, mas de uma deformação através da qual é possível à primeira empreender um percurso de crescimento e de aprendizagem.

Ao debruçar-se sobre Marta, a partir de uma insólita coincidência entre aparência física, local de morada e nomes muito parecidos – conjugada a um suposto erro tipográfico que assinala a jornalista como tendo nascido trinta anos antes da data real de seu nascimento -, Júlia, que até então vivia uma vida descuidada de grandes inquições sobre si mesma, experimentando no jogo um modo de driblar a verdadeira consciência de si, a sartrianamente necessária angústia existencial, é levada a mergulhar num processo de descoberta de si mesmo e da sua relação com o mundo, o que inclui relações pessoais e político-sociais. Como veremos, esse percurso envolve a relação com o próprio corpo, como metafórica busca do encontro de si mesma, perpassa a visitação do espaço da cidade como ponte para a descoberta do outro, e também envolve a relação com os outros a seu redor, nas suas relações mais achegadas, e com um coletivo mais amplo, o trabalho no jornal, as crônicas que escreve, o apoio incondicional ao amigo Carlos Ventura que é para ela uma espécie de mentor espiritual.

O romance *Sem Nome* data de 2005. E neste caso também a referência à data de publicação é significativa, porque amplia o espectro daquilo a que me venho referindo ao longo desta tese como a permanência de uma tradição neo-realista no romance português contemporâneo, mesmo quando – e será este o caso do romance *Sem Nome*, de Helder Macedo – as relações históricas e políticas insinuarem uma aparente

dissociação do modelo engajado e revolucionário de gerações anteriores, mesmo quando tratar de um tempo assinalado pelo fim das ideologias, e, portanto, em princípio, marcado também pela ausência de esperança em qualquer mudança social, e pela sensação quase que mundialmente experimentada de fim da História.

No caso de *Sem Nome*, tais relações históricas e políticas do tempo do enunciado referem uma experiência do tempo contemporâneo português (note-se que, neste caso, tempo do enunciado e tempo de enunciação convergem e assimilam-se), no qual se experimentam duas opções éticas fundamentais. Por um lado, um certo desencantamento por parte daqueles portugueses que, no passado, mais concretamente no tempo da luta contra o regime salazarista, investiram numa mudança social através de mecanismos revolucionários de base socialista/comunista (que ao tempo ainda se podia caracterizar por uma expressão hoje quase em desuso – a “esquerda”) e que se dão conta da inépcia do próprio Partido Comunista, após o colapso do império soviético. Por outro, uma ausência quase total de investimento político-ideológico por parte de uma camada mais jovem da população, que, nascida depois da Revolução de Abril, não experimentou a época em que se lutava por reformas sociais e revoluções partidárias. Exemplos claros dessas duas vias são, no primeiro caso, José Viana – ex-militante, ex-comunista, ex-exilado -, e, no segundo caso, Júlia de Sousa – jornalista culta, mas não investida em projetos revolucionários que, na verdade, nunca experimentou.

Com efeito, Eduardo Lourenço, ao opor a atmosfera social e psicológica de dois fins de século, o XIX e o XX, apontou para a perspectiva anestesiante do tempo contemporâneo: “Justamente, *a realidade*, qualquer realidade, *anestesia*, e o nosso século foi um século de realidades tão pavorosas que quem as viveu prefere esquecê-las, e quem não as viveu imagina que foram fábula. Só a ficção, ou antes, a imaginação do possível, nos abala.”⁴⁶⁹ Viver com a perspectiva do possível e não com a do desejado, eis a experiência do nosso tempo. Como veremos, entretanto, a personagem feminina central deste romance de Helder Macedo caminha da experiência do possível para a projeção do desejo. Resta saber através de que estratégias esse salto qualitativo se tornará viável e verossímil, ao passar de uma atitude meramente individual de desafio quase adolescente para a assunção de um projeto mais abrangente de reencontro consigo e com a história. Resta saber como se fará o percurso que lhe permitirá questionar a

⁴⁶⁹ LOURENÇO, 1994, p. 322.

experiência de agir como os outros esperam que se aja, até ousar dizer não ao simples possível, para poder dizer sim ao desejado. Ou ainda, como aprenderá que a “transformação do desejo em memória” (SN, 227) ou limitar-se a imaginar que algo aconteceu para poder lembrar-se dele e preencher seus vazios são más experiências e trazem um mau recordar.

Num interessante artigo sobre a ficção recente, em especial a do escritor brasileiro João Gilberto Noll, o crítico Idelber Avelar se refere à literatura contemporânea através da síndrome de ser empurrada não mais pelo desejo recuperar, mas pelo de dissolver, alheia à narrabilidade da experiência, fechada à história coletiva, desligada do político. O crítico lembra que a teoria benjaminiana sobre a impossibilidade de converter o momento vivido [*Erlebnis*] em matéria narrável, isto é, “experiência” [*Erfahrung*] tem raízes na linha de montagem, que, com sua repetição interminável e isolamento da experiência automatizam o tempo e a atividade. Desse modo, “nenhum movimento aprende com, nem depende do anterior. O passado do sujeito se encontraria assim bloqueado do seu presente. Seu trabalho não construiria nenhuma memória (...)”⁴⁷⁰ Daí a figura emblemática do *flâneur* moderno como “testemunha de um mundo em que as memórias individuais foram arrebatadas à tradição coletiva”. Mas o *flâneur* era também figura de uma arte construída “a partir da vontade de *ostranenie*, o choque da novidade que desautomatiza a percepção”⁴⁷¹. Sua excursão pela cidade era uma exploração do desconhecido, era a crença no “potencial redentor do choque da novidade”, um momento de “encontro iluminador ou epifânico com a alteridade”⁴⁷². Assim, o tema da *viagem*, no espaço ou no tempo sempre foi um tropo fundamental desse encontro.

Ocorre que em boa parte da arte contemporânea, não é dada a possibilidade de encontro com a alteridade que antes guiava a idéia da viagem na literatura moderna, por isso, não há aqui função pedagógica ou edificante, não se estabelece uma aprendizagem:

Ao contrário das viagens que constituíam um dos gêneros privilegiados da modernidade, de Swift a Humboldt e Jack Kerouac, as viagens de Noll não adotam nenhuma função liberadora, pedagógica ou edificante. A arquitetura do texto de Noll – a deriva constante, o foco na primeira pessoa, a tentativa individual de extrair significado do passado, a natureza temporalizada de tudo – convida uma aproximação com o *Bildungsroman*, exceto que nunca se estabelece nenhum *Bildung*, posto que as personagens perderam a capacidade de aprender com a experiência ou, o que nos leva ao mesmo, a experiência já

⁴⁷⁰ AVELAR, 2003, p. 218.

⁴⁷¹ Idem, p. 220.

⁴⁷² Idem, *ibidem*.

não pode ser sintetizada para formar uma consciência individual. Progressão, conflito e resolução são aqui categorias inoperantes. Enquanto a viagem moderna a uma outridade histórica, geográfica ou experiencial forçava o herói a uma síntese do passado e um salto em sua formação, a deriva na ficção de Noll é alheia a qualquer dialética. A irrupção de fragmentos do passado não desloca o protagonista para além da mesmice temporal à qual parece condenado. O processo de formação do sujeito põe em cena uma mirada ao passado que não encontra nada que identificar ou reconhecer.⁴⁷³

Ora, com a estrutura dos romances de Helder Macedo, em especial com o percurso empreendido pelos personagens de *Sem Nome*, entre os quais caberia evocar a figura feminina Júlia de Sousa, mas não só, não se poderia dizer o mesmo. Se é certo que este romance tem como referente temporal uma época de esvaziamento da experiência, de alheamento em relação ao outro, de colapso das ideologias, a personagem Júlia de Souza é um excelente exemplo de sujeito capaz de aprender com a experiência ligada ao outro e ao passado. Sua viagem metafórica é uma excursão rumo ao desconhecido, que inclui ela mesma, certamente, mas que resulta ainda num salto em sua formação, que, é preciso dizer, permanece *em processo* no final do romance, como a assinalar que a aprendizagem nunca chega ao fim. Aliás seria curioso atravessar os romances do autor para referir que neles essa ausência de acabamento é mais que uma tendência e quase uma obsessão que, no entanto, não elimina, ao contrário acentua uma aposta de futuro. Estamos nesse sentido muito próximos daqueles elementos de base saudavelmente utópica que, no entanto, não recusam as contradições típicas do pensamento contemporâneo.

A opção do romance por um final em aberto, com a protagonista pronta para iniciar um *outro* percurso, é uma opção de “plausibilidade”, para usar um termo caro ao romance, já que a real aprendizagem se desenvolve com o tempo e com a experiência. “Não se esqueça de que os frutos não amadurecem todos ao mesmo tempo” (LC, 138), diria o narrador de *Levantado do Chão*. A idéia é sedutora, e talvez seja pela consciência de algo similar a isso que a narrativa de *Sem Nome* se fecha antes de o processo de formação de Júlia estar completo, com a personagem experimentando os seus primeiros passos na longa viagem que ainda trilharia para além da estória narrada, apenas subentendida nas palavras finais do romance, que apontam para um futuro: “Decidiria depois” (SN, 238). Ao mesmo tempo, essa concepção de crescimento *em processo* inclui talvez a consciência de que beber da fonte do conhecimento é mais

⁴⁷³ Idem, pp. 220,1.

complexo do que se poderia prever, e a própria relação com os mestres implica entender que jamais se adquirirá a sabedoria e o entendimento plenos.

Assim, querendo alargar um pouco o tempo da sobrevivência de um legado da utopia neo-realista na ficção portuguesa, e querendo ler esta linhagem na sua metamorfose até mesmo em romances nossos contemporâneos, interessa-me encontrar justamente em *Sem Nome*, o que mais esgarçadamente poderá cumprir a tarefa de evidenciar, de modo mais ou menos estridente, o que está ali como “ruína” – tomada no seu sentido benjaminiano – de uma literatura que acredita num projeto de futuro. Também em *Sem Nome* o texto parece apostar na crença no poder do homem como agente transformador de si e do mundo através da palavra e através de uma ação individual ou conjunta de natureza política. Repare-se que mais uma vez, a idéia de utopia entra aqui não num sentido original, de busca de um não-lugar, ou com a idéia de sonho impossível de ser alcançado, mas como crença num ideal maior, na possibilidade de mudança do todo social se o indivíduo for levado a agir.

Penso que talvez o próprio autor concordaria com a dose de idealismo que vejo presente nesse romance, uma vez que ele mesmo assumiu, em entrevista a respeito de outro romance seu, que:

Há idealismo positivo e há idealismo negativo, que é de fuga. [O romance seria idealista] no sentido em que idealismo é um desejo de mudar as coisas no sentido positivo, sabendo que nunca se consegue aquilo que se deseja, mas que o processo de tentá-lo é de facto aquilo que justifica haver uma vida consciente. É, pois, um livro idealista, mas não é um livro de ilusões⁴⁷⁴.

Assim parece ser também o caso de *Sem Nome*, idealista no sentido positivo do desejo de mudar as coisas, em que o foco está justamente no processo de busca da mudança, na aquisição de uma consciência política fundada na experiência. Levando em conta essa opinião do autor, a aposta de *Sem Nome*, que se suspende ainda com o a personagem em processo de aprendizagem, é uma opção que parece reiterar a idéia de que “nunca se consegue aquilo que se deseja, mas que o processo de tentá-lo é de facto aquilo que justifica haver uma vida consciente”.

A respeito do tom trágico no modernismo de Samuel Beckett em comparação com o reino do pós-moderno, Terry Eagleton analisou que aquele drama não tem fé na redenção,

⁴⁷⁴ Helder Macedo em entrevista a Maria Teresa Horta, em Noticiário Cultural, Diário de Notícias, 30 de março de 1998. “Um cronista das incertezas”. Em html.

mas representa um mundo que ainda parece ter extrema necessidade dela. Ele se recusa a desviar os olhos da intolerabilidade das coisas, mesmo que não haja nenhuma consolação transcendente à mão. Após um tempo, no entanto, você pode aliviar a pressão decorrente disso, representando um mundo no qual não exista salvação, mas onde, por outro lado, também não exista nada a ser salvo. Esse é o reino pós-trágico do pós-modernismo.⁴⁷⁵

Se não há nada a ser salvo no reino da pós-modernidade, entendemos que não será possível incluir um romance como *Sem Nome* no seio dessa concepção. Encontraríamos nele, facilmente, a relativização da verdade, o pluralismo, e outras estratégias comuns aos textos chamados de pós-modernos⁴⁷⁶, mas parece mais adequado lê-lo naquilo em que ele dialoga com uma tradição da aprendizagem da ética, da consciência do indivíduo no social, bem como da sua própria individualidade, ao mesmo tempo que acredita nas articulações entre a literatura e outras disciplinas afins, como a História, e exercita no texto a sutileza e a complexidade de tais relações.

A expressão “*Bildungsroman* em suspenso” aplicada por Avelar para os romances de Noll, “submersos em acontecimentos cuja significação se esgota em sua mera faticidade, entendendo o tempo vazia e homogeneamente, viajando por terras que já não oferecem outridades a partir das quais afirmar a identidade”,⁴⁷⁷ enfrentando o “bloqueio da experiência e do nome próprio”⁴⁷⁸, não poderia ser aplicada ao texto macediano. Há aqui, ao contrário, um resgate desse modelo consagrado pela tradição que é o romance de aprendizagem – *Bildungsroman* – para fazê-lo funcionar não *em suspenso*, embora evidentemente metamorfoseado, num tempo em que o vazio de experiência e a ausência do choque já não permitem crer numa idéia totalizadora e redentora da formação e da aprendizagem. Se Júlia abdica às vezes de um nome para si, experimentando ser a outra, pensando em ser, para José Viana, a Marta que ele perdera, esse *outrar-se* em Marta, essa busca pelo duplo, pelo espelho desfocado de si, que começa como um jogo perigosíssimo, acaba por se tornar – com evidente ajuda do acaso, mas não só – um processo de investimento na construção do sujeito e não de sua

⁴⁷⁵ EAGLETON, 2005, p. 89.

⁴⁷⁶ Com efeito, o próprio Helder Macedo, enquanto crítico, questiona a aplicação do rótulo de pós-modernos a exercícios como a biografia e autobiografia, ou a metalinguagem, mencionando e exemplificando que essas já foram realizadas em diferentes épocas da Literatura, não sendo assim uma novidade. Em contrapartida, aponta como característica nova da literatura contemporânea “as mudanças ocorridas em disciplinas afins que sempre incorporou nos seus processos de significação” e “estas incluem não apenas a História, mas também os instrumentos analíticos da crítica literária quando interiorizados no próprio texto” – MACEDO, 1999, p. 44.

⁴⁷⁷ AVELAR, 2003, p. 228.

⁴⁷⁸ Idem, *ibidem*.

alienação, que lhe permitirá, paradoxalmente, a assunção do próprio nome: da Júlia na diferença da Marta.

Ao construir o relatório sobre a história de Marta, Júlia dá à outra as próprias experiências – “A Marta Bernardo não foi preciso imaginar. Era ela própria, foi a si própria que se sentiu a ser ela.”(SN, 162) – atribui a ela ações que tivera ou que gostaria de ter tido⁴⁷⁹, ao mesmo tempo que, travestida impregna-se da fantasia e da experiência da outra, trinta anos mais velha, com a idade da mãe, com cuja memória era também preciso aprender a lidar. É por esse processo de espelhamento que Júlia começa a conseguir entender mais a si mesma, vendo suas ações refletidas em outro, experimentando em linguagem a imaginação da experiência da outra, e com isso preenchendo o tal vazio pessoal e geracional que de certo modo a impedia de ser.

Ao contrário de uma experiência de in-diferença típica das afetividades pós-modernas, pela inexistência de um laço orgânico entre as memórias individual e coletiva, o romance aposta num processo de reconhecimento do sujeito, a partir de o contato com o outro, e do coletivo, sustentado pelo confronto com essa nova individualidade. A incapacidade de pensar o político, ou a sua visão como pura negatividade, próprias do tempo contemporâneo, é também revertida na trajetória da personagem de Helder Macedo, ou, ao menos, articulada em bases diferentes. Nesse sentido, mantém-se aqui uma proposta de compromisso com o mundo, de inconformismo e resistência, em defesa dos homens, e, paralelamente, das relações entre os homens. O conceito de política assumido no texto pela personagem Júlia e justificado pela reflexão de José Viana apontará para essas vertentes.

O texto como romance de aprendizagem:

Segundo Susan Suleiman⁴⁸⁰, é possível definir uma história de aprendizagem a partir de duas transformações paralelas: a transformação de um sujeito que vai da

⁴⁷⁹ Por exemplo, no relatório a José Viana, menciona que Marta sempre julgara que fora denunciada à polícia política por alguém da sua família, talvez a própria mãe, e a seguir apõe entre parênteses: “(Mas não me surpreenderia se tivesse sido o médico da firma, um homem sórdido que ainda conheci, muito da confiança dos patrões, que também era médico de polícia e fazia “exames” menos próprios às meninas.)” – SN, 120. A indicação à mãe como possível delatora, uma vez que era ela – Júlia – quem não tinha uma boa relação com a mãe, e a referência ao médico são detalhes, um menos explícito e outro mais, que evidenciam a criação ficcional de Júlia completando a vida da outra com a própria.

⁴⁸⁰ “Syntagmatiquement, on peut définir une histoire d’apprentissage (de *Bildung*) par deux transformations parallèles affectant le sujet: d’une part, la transformation *ignorance* (de soi) -> *connaissance* (de soi); d’autre part, la transformation *passivité* -> *action*.” (SULEIMAN, 1983. p. 82).

ignorância de si mesmo para o conhecimento de si; e outro que corresponderia à transformação da passividade em ação. Jorge Vaz de Carvalho lembra que o *Bildungsroman* é uma forma literária que nasce nos finais do século XVIII e se define por

representar a história de um jovem em processo de aprendizagem e aperfeiçoamento até alcançar certo grau de maturidade, através da diversidade de experiências vivenciais e da reflexão sobre elas, que constituem provas aventurosas pelas quais realiza o desenvolvimento das qualidades inatas, a consciencialização de si e do mundo e o reconhecimento do seu papel na sociedade, numa palavra, a sua auto-formação⁴⁸¹.

Ora, é possível perceber que a personagem de Helder Macedo, em *Sem Nome*, experimenta um crescimento que perpassa os dois processos mencionados pelos críticos: a descoberta da individualidade a partir do conhecimento de si e do outro; a opção por uma postura ativa diante da realidade, ao contrário de sua passividade ou indiferença inicial, adquirindo aos poucos maior consciência de si e do seu papel na relação com o outro. A análise dos comportamentos da personagem ao longo da narrativa permitirá demonstrar essa veia de aprendizagem existente no romance.

Aliás, parece-me mesmo que esta é a temática principal desse romance que, como os demais do mesmo autor, não recusa uma postura de engajamento literário na realidade, de escrita a partir de uma plataforma específica, que é Portugal, e de discussão a respeito da maneira portuguesa de viver a História, não deixando de se conectar com uma problemática que é também universal e que diz respeito à postura do sujeito diante do mundo. Mergulhando em questões fundamentais da história e da cultura portuguesas, *Sem Nome* é muito mais que um romance histórico, com um contexto localizado e datado – que também é –, mas um texto que discute o papel do sujeito imerso numa sociedade descrente e pós-utópica.

Quanto à idéia de romance de formação – ou *Bildung* – podemos recorrer ainda à definição de Mikhail Bakhtin, que fornecerá base para a análise do percurso de formação da personagem Júlia de Souza, cuja trajetória é o nódulo central de um romance em que a formação do homem está em paralelo com a formação do mundo. Segundo Bakhtin⁴⁸², a imensa maioria dos romances apresenta a imagem da personagem pronta, os acontecimentos mudam o seu destino, posição na vida e na sociedade, mas a

⁴⁸¹ CARVALHO, 2009, p. 2.

⁴⁸² BAKHTIN, 2003, p. 219.

personagem continua imutável e igual a si mesma, o movimento e destino da vida formam o enredo, mas não o próprio caráter do homem, sua mudança e sua formação. Mas há um outro tipo de romance ao qual, nos parece, pertencerá *Sem Nome*, de Helder Macedo. Como diz o crítico:

Paralelamente a esse tipo dominante e maciço, existe outro tipo de romance incomparavelmente mais raro, que produz a imagem do homem em formação. Em contraposição à unidade estatística, aqui se fornece a unidade dinâmica da imagem da personagem. O próprio herói e seu caráter se tornam uma grandeza variável na fórmula desse romance. A mudança do próprio herói ganha *significado de enredo* e em face disso reassimila-se na raiz e reconstrói-se todo o enredo do romance. (...) Esse tipo de romance pode ser designado no sentido mais amplo como *romance de formação do homem*.⁴⁸³

Como *romance de formação*, Bakhtin aponta cinco tipos que dependem do grau de assimilação do tempo histórico real. O primeiro deles estaria focalizado nas mudanças relacionadas à idade, na sua trajetória entre a infância e a mocidade e entre a maturidade e a velhice. O segundo tipo corresponderia à formação do homem entre um idealismo juvenil e a sobriedade madura e ao praticismo, sendo caracterizado pela representação do mundo e da vida como experiência, como escola. No terceiro tipo, a formação se processaria no tempo biográfico, como resultado de um conjunto de condições de vida e acontecimentos em mudança. O quarto tipo corresponderia ao romance didático-pedagógico, em que se representa o processo pedagógico de educação do homem em sentido estrito. Mais importante deles, no quinto tipo, a formação do homem se apresenta numa indissolúvel relação com a formação histórica. Nos demais, o mundo ficava imóvel, exigindo do homem certa adaptação a ele, e o próprio homem é que estava em movimento e aprendizagem. Neste último, a formação do homem não é um assunto particular, pois ele “se forma *concomitantemente com* o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. (...) Mudam-se os fundamentos do mundo, cabendo ao homem mudar com eles. (...) É esse o último tipo de romance de formação, o tipo realista.”⁴⁸⁴ Impossível de ser compreendido fora do seu vínculo com os outros tipos de romances de formação, este quinto tipo é mais abrangente.

Sem Nome – com uma personagem que altera o rumo da própria vida, abrindo-se para uma metamorfose, em plena crise de valores políticos portugueses – passa a ser uma espécie de alegoria da mudança possível, quase premonitória da viragem que as eleições parlamentares de novembro de 2004 trouxeram para a pequena democracia

⁴⁸³ Idem, pp. 219, 220.

⁴⁸⁴ Idem, pp. 221,2.

fatigada do país.⁴⁸⁵ Nesse sentido pode-se dizer que este romance negocia plenamente com o quinto tipo de romance de formação apontado por Bakhtin, visto que o processo vivenciado por Júlia se dá a partir do contato com o outro, ao mesmo tempo que enfrenta uma realidade histórica em mudança, contemporânea do tempo de enunciação: a crise portuguesa de julho de 2004, com a indigitação de Santana Lopes(PSD) para Primeiro Ministro de Portugal, pelo então presidente da República e membro do PS, Jorge Sampaio. A crise da personagem e o seu crescimento se fazem no embate histórico que o acaso põe frente a frente: o seu presente – 30 anos depois da Revolução de 1974, e o passado de enfrentamento da ditadura salazarista, que era para ela tão somente um evento da história, mas que de repente se impõe como experiência através de um acaso que a envolve na história de José Viana e Marta Bernardes através de uma estranha coincidência de datas, endereços e nomes truncados. Vivenciando – através da investida na duplicidade com Marta – o tempo passado da mãe e do país, vai aos poucos nascendo uma outra Júlia que poderá encontrar termos mais lúcidos para definir-se a si própria, disposta que está a rever conceitos sobre afetos pessoais (mãe) e projetos éticos nacionais em que se inclui a ética profissional como jornalista. Assim, o mundo ao redor de Júlia está em mudança, sendo sua formação concomitantemente associada com a dele. Ao mesmo tempo, a mudança na personagem implicará a mudança também do coletivo ao seu redor, em especial, a crise de valores – como a censura jornalística – quando ela toma partido do amigo, jornalista e mentor intelectual Carlos Ventura, despedido do jornal por recusar-se a elidir a crise de valores do país.

Quando menciono aqui o caráter ideológico assumido pelo jornal, quero me referir ao fato de que a opção de Júlia em republicar em seu nome e com pequenas alterações absolutamente superficiais a crônica subversiva do amigo Carlos Ventura implicaria uma mudança de postura do jornal, que dificilmente conseguiria manter uma imagem de isenção política após a edição, duas vezes seguidas, de semelhantes crônicas

⁴⁸⁵ Em 29 de junho de 2004, Durão Barroso Barroso(PSD) anunciou a sua demissão do cargo de Primeiro Ministro da República Portuguesa, para concorrer ao cargo de Presidente da Comissão Europeia, no Parlamento Europeu em Bruxelas, no qual tomou posse ainda no mês seguinte. Com o cargo vacante, Santana Lopes, então Vice-Presidente do PSD e Presidente da Câmara Municipal de Lisboa, é indigitado por Jorge Sampaio, então Presidente da República, em 17 de julho desse ano, tomando posse como Primeiro Ministro, apesar de uma enorme resistência popular, especialmente entre os socialistas e demais partidos de esquerda. No entanto, a instabilidade governativa e várias demissões nos altos cargos administrativos aumentam a crise política no país até que é dissolvida a Assembléia e assinada a sua demissão. Nas eleições legislativas de fevereiro de 2005, Santana Lopes se apresenta como candidato pelo PSD, mas é vencido pelo candidato do Partido Socialista, José Sócrates.

questionadoras do sistema político. Ela mesma mostra já ter consciência disso, quando o narrador, em discurso indireto-livre, expõe ao leitor seus sentimentos:

E o jornal também teria de despedi-la. Bom isso com ela era fácil, nem era preciso despedi-la, bastava que nunca mais lhe aceitassem qualquer colaboração. Excepto que com duas crônicas de dois jornalistas diferentes a dizerem a mesma coisa, uma atrás da outra em semanas seguintes, lhes ia ser muito mais difícil manter a pretendida imagem de virtuosa isenção política. Convencer quem quer que fosse de que não era de propósito. (SN, pp. 237, 8)

É interessante que o percurso de formação de Julia de Souza despertará também um processo de redefinição no modo de vida de José Viana, obrigado a repensar os próprios valores de sua vida privada e o desencanto político que agora o caracterizava. Como diria o narrador de José Saramago, “desta maneira, e como sempre tem acontecido desde que o mundo é mundo, aprendeu o velho com o novo” (LC, 192).

A princípio nos interessa traçar o percurso de aprendizagem da personagem principal. Júlia entra na narrativa como uma jovem de 26 anos sem opção política claramente definida, ao menos no sentido clássico que esse termo apresenta, como aliás foi costume acontecer com toda uma geração para quem o momento revolucionário do 25 de abril de 74 era apenas uma parte da história. Em relação à crise política de julho de 2004, afirma, por exemplo: “por razões de higiene não gosto do que está a acontecer, mas só por isso. No fundo não me interessa por aí além” (SN, 137). Assume ainda na carta que escreve a José Viana: “não sei nada de coisas militares” (SN, 120); também o seu desconhecimento dos fatos históricos é mais ou menos evidente (“o que me ocorreu no pouco que sei desse tempo” – SN, 125). É verdade, contudo, que apesar de não entender de questões políticas, questiona o sistema por vias pessoais, por entender que aqueles que serviam teoricamente a uma mesma causa deveriam estar unidos e não em oposição (“já me tentaram explicar por que mas continuo a não entender, se eram todos comunistas” – SN, 122). Mais adiante, ainda se referindo à crise portuguesa de julho de 2004, assume sua indiferença expressa através de um *tanto faz*, expressão de evidente desinteresse pelo fato político que se impunha à nação: “A mim parece-me que tanto faz, mas muita gente acha que não, que devia haver eleições.” (SN, 134).

O que no entanto assistimos ao acompanhar o processo de amadurecimento dessa personagem é que, ao mesmo tempo que o romance encaminhará a protagonista Júlia a assumir uma viragem em seu posicionamento político, através da opção consciente de opor-se às normas de censura do jornal em que trabalhava optando por burlar o controle e investir na republicação do artigo do amigo, Carlos Ventura,

percebe-se que o romance promove também a subversão do conceito clássico de engajamento político. Ela entende a política em termos éticos, a partir da própria crise familiar que lhe servira de berço, de tal modo que só a pode conceber como qualquer coisa que deveria servir para unir as pessoas e não para separá-las em decorrência de ideologias diferentes:

Eu, com um pai conservador e uma mãe que considerava o Bloco de Esquerda elitista (o seu segundo casamento tornou-a numa espécie de marginal, e de certo modo a mim também), no fundo acho que a política é um impedimento das relações entre as pessoas porque os políticos rapidamente deixam de ser pessoas. (SN, 137).

Ao final do romance sem abdicar dessa sua noção de política fundamentada na idéia de ligar os homens mais que separá-los, ela assumirá posicionamentos mais arriscados ao optar por pôr em xeque o que considerou um aviltamento da liberdade jornalística: “Que, política ou não política, ela preferiria sempre o Carlos Ventura a todos eles postos juntos.” (SN, 237). Sua atitude pode parecer um tanto ingênua, ao dizer que “não tinha gostado nada que o seu amigo Carlos Ventura tivesse ficado triste” (Idem), por outro lado, é a valorização do coletivo que está em jogo, acima do seu interesse pessoal, e nesse sentido a ação dela é cívica e é também um ato revolucionário. Ainda adiante dirá, a confirmar este seu posicionamento no mundo, a partir de uma maior consciência da sua individualidade: “Usar tudo. Não pelo que é lá com cada qual, nem mesmo pela hipocrisia da virtude, mas pelo que tem a ver com todos.” (Idem, grifo nosso). A desalienação é efetivada com a ação.

Por sua vez, José Viana consegue ver na postura da personagem uma outra forma de posicionamento político, aquele capaz de unir as pessoas pela doação:

O que achou mais espantoso foi que houvesse uma jovem mulher assim, tão generosa de si própria que era capaz de se identificar com outra que nem sequer conheceu. Se isso não era um acto também político, então alguma coisa estava errada no que habitualmente se entendia como política. (SN, 146)

Na carta que escreve para a nova amiga, José Viana expõe o colapso das ideologias do mundo pós-moderno, em decorrência dos absurdos cometidos em prol de certas ideologias, algumas das quais ele mesmo havia apoiado. Relativizando os conceitos, menciona direitos civis suspensos nas democracias em nome da democracia, ou vítimas do nazismo adotando políticas nazistas, entre outros. Concordando com o conceito de Júlia sobre a política, menciona que efetivamente “a política só deveria

servir para melhorar as relações entre as pessoas” (SN, 155). A reflexão de José Viana expõe a visão pós-utópica da contemporaneidade descrente, mas ao mesmo tempo insiste numa esperança de que a geração mais jovem consiga perverter o que a sua geração não conseguiu: “Mas vocês, os jovens da sua geração, talvez consigam o que nós não conseguimos, o que os políticos actualmente no poder nem sequer fingem acreditar que seja possível ou sequer desejável, como eu apesar de tudo acreditei quando ainda acreditava em mim.” (SN, 156).

A dualidade ideológica processa-se, no caso de Júlia, gerando nela uma estranha ambigüidade que lhe dificultara a escolha, ao saber-se filha de pais que se descobrem “em campos ideológicos opostos, ela a adorar os capitães de Abril e ele a odiar esses traidores” (SN, 62). Essa dualidade contribui pois para uma ausência de postura ideológica, um desacreditar em qualquer uma das duas idéias. Inserida num contexto de descrença pós-utópica, Júlia até questiona posturas que considera inadequadas nos jornais da época, mas a princípio não acredita que uma ação política que a inclua possa modificar qualquer coisa nessa realidade. Ronaldo Lima Lins ao discutir a condição pós-moderna, analisa a questão da destruição do conhecimento na época atual, contrapondo a modernidade que buscou novas linguagens para falar dos problemas, à pós-modernidade sem alternativas: “A pós-modernidade esfriou o ímpeto revolucionário na mesma medida em que se esgueirou do caldeirão inovador e aceitou a violência do *status quo*, como se caminhássemos na estrada da ausência de alternativas.”⁴⁸⁶

Seria de se esperar que esse novo modo de relação com a história que o tempo impôs a uma juventude (portuguesa, mas alargadamente mundial) que não viveu nem a ditadura nem a euforia revolucionária, gerasse um gesto de aceitação para conviver a medianidade da democracia possível. Contudo, o que se assiste com uma vertente importante do romance português contemporâneo é o fato concreto de a nova ordem romanesca promover ainda, sutilmente, um modelo de romance de aprendizado, modelo já longamente experimentado pela tradição. No caso deste *Sem Nome*, de Helder Macedo, o que permitirá a construção identitária da personagem principal é a sobrecarga da história passada agindo sobre o presente. Sem que para isso seja necessário recorrer à falácia da repetição da história, a personagem *in progress* – Júlia de Sousa – aprenderá que a revisitação do passado é um modo de descobrir a sua

⁴⁸⁶ LINS, 2009 p. 78.

própria ancoragem no presente, numa estrutura de espelhamento que parte de uma imagem passada para a da construção de uma imagem própria em diferença.

A aprendizagem não implica necessariamente assumir uma postura política específica – no que se refere à adoção de idéias de um partido -, mas se refere antes a uma postura cívica, e nesse sentido também política, de recusar o que ela sente ser absurdo, quase imoral. O crescimento de Júlia está ligado ainda à aprendizagem de um exercício consciente da liberdade e do direito de fazer o que não se espera, de ousar dizer *não* quando se espera que se diga *sim*. Criatura da contemporaneidade, Júlia era livre para escolher o que fazer com o próprio corpo, com as suas relações pessoais, mas ambigualmente estava presa a um não domínio de si por assumir a indiferença do *tanto faz*. Aos poucos, ela aprende que a liberdade verdadeira está no discernimento, na sensibilidade e na coragem de ousar dizer sim para dizer não, isto é, assumir a crónica do amigo em seu próprio nome, de uma forma que pudesse subverter o sistema. Ela procura a própria verdade e ousará fazer o que todos não esperavam dela:

Ela, toda a gente sabia perfeitamente que não percebia nada de política, que até não lhe interessava por aí além. Mas se calhar julgavam que era tão vaidosa e tão parvinha que não tinha percebido que foi por isso que lhe deram a coluna, para o director poder demonstrar ao governo que o jornal se estava a dissociar da última crónica do Carlos Ventura. (SN, 237)

“Júlia nunca fora econômica, nem em relação a dinheiro nem a si própria.” (SN, 61) Seu percurso de aprendizagem perpassa em um dos sentidos a sua relação com o próprio corpo. Ao princípio ela não lograva sentir prazer nas relações afetivas que mantinha, quando muito apenas o prazer do outro dentro de si. Consentia que usassem seu corpo de forma quase indiferente, por “um incontaminado distanciamento que tudo consentia” (SN, 72), assumindo: “eles gostam, e a mim não me custa nada” (Idem).

Aos poucos a distância de si própria vai sendo diminuída por um processo de autoconhecimento e a indiferença com que permitia o uso do corpo vai ganhando contornos novos. Começa por se sentir estranha após a visita de José Viana: “Tinha de facto ficado a sentir-se estranha desde a visita do José Viana. Não fizera o jeito habitual ao Carlos Ventura e agora irritara-se desnecessariamente com o Duarte.” (SN, 97)

Júlia afirmava sempre que nunca se importara de não ser ela mesma (SN, 99), indiciando o precário domínio de sua própria identidade. E é possivelmente esse vazio de si que lhe permitirá a possibilidade de *outrar-se* em Marta Bernardo, gerando como

consequência – paradoxal, é preciso dizer – o desejo de uma experiência em busca de si. Contemplando-se ao espelho, imaginando-se Marta, penteando o cabelo para visualizar como é que tudo seria no tempo da outra, ensaiando posições de corpo e expressões de rosto que não lhe pertenciam, ela sai de si para chegar a si.

Essa contemplação ao espelho – metonímia do processo maior de espelhamento entre as duas personagens femininas centrais, Júlia e Marta, *apesar de a segunda ser uma espécie de fantasma a errar em sala de recordações* – resulta na reflexão a respeito de si mesma.

O jogo da imagem dupla – como a que acontece através do imaginário do espelho – traz os mais diversos mas sempre profundos resultados. Lembremos que Maria das Mercês, personagem de *O Delfim*, ao mirar o espelho negro da janela, contempla uma outra mulher de corpo inteiro e, não tendo coragem para enfrentar mais uma situação de enclausuramento a que estava condenada, transgride ao renunciar à vida ou ao ousar trair o marido (na ambigüidade deixada pelo romance) acelerando a derrocada do mundo do Engenheiro já em processo corrosivo. Por seu lado, a contemplação de Júlia ao espelho resulta na descoberta da outra que havia nela mesma e na rearticulação da relação com o mundo (o que inclui, inclusive a memória da mãe). Diferentemente de Maria das Mercês – afinal os tempos eram outros –, Júlia ainda terá tempo para outras opções que não a de renunciar à vida, mas, pelo contrário, assumi-la na sua plenitude, na descoberta da diferença que existe entre o fantasiar para viver e a vida com a fantasia, e, ao optar pela primeira via, descobrirá a escrita como seu modo mais autêntico de ser e aprenderá a transgredir com a linguagem.

A aquisição desse novo discurso funda uma nova Júlia, questionadora e socialmente participativa. É por isso que sua epifania se dá através da publicação de sua “última crônica”⁴⁸⁷ que lhe possibilitará também a abertura para a escrita como romancista, já ensaiada antes na ficção que elaborara na longa mensagem eletrônica em que inventara para José Viana o destino e a morte de Marta. Essa metamorfose ontológica da protagonista se manifesta, pois, em vários níveis em que se incluem seu comportamento afetivo, a revisão da sua relação com a mãe, a sua relação com o coletivo, e a aquisição de uma linguagem própria.

⁴⁸⁷ Título do capítulo final do romance.

A experiência comportamental perpassa a questão corporal. Em relação ao domínio de seu próprio corpo, já se disse que Júlia começa a rejeitar em parte a experiência ocasional do sexo que não lhe dera nunca um real prazer. Há, no entanto, outra manifestação – aparentemente acessória – que revela nela o desejo de amadurecimento físico. Após um encontro sinistro com um homem desconhecido, espécie de gigolô de prostitutas (fato que de certo modo nunca fica certo se aconteceu ou foi uma das fantasias da personagem, embora para o caso pouco importe), Júlia passara a se depilar toda, ficando a parecer-se como uma menina de dezesseis anos. O homem sugerira que ela ficaria como uma “menina pequenina, até ia perverter os pedófilos” (SN, 116), o que acentua – pelo consentimento – o desejo de manter um lado infantil no que respeita à sexualidade. É ela que afirma que ficara a sentir-se “mais limpa, menos com corpo” (Idem). O correspondente físico do amadurecimento, entendendo que já não podia ser mais a eterna menina inocente, Júlia opta por deixar crescer os pêlos do púbis, afirmando: “Já é altura.” (SN, 228). Esse comentário aparece no capítulo final, quando a personagem está a vivenciar o clímax narrado de seu processo de crescimento e é retomado pela própria personagem um pouco adiante, quando, ao decidir fazer o artigo para a coluna do amigo, repete a si: “Fazer assim porque ela própria queria. Menina crescida. Já era altura. A saber o que quer.” (SN, 235)

Helder Macedo, em entrevista, menciona interessantemente o processo de crescimento da personagem metaforizado através dessa relação com o corpo:

Desejo para ela que encontre alguém que possa ser o parceiro dela. Tornou-se numa jovem mulher e isso manifesta-se simbolicamente quando ela, que desejava ter um corpo pré-pubescente, propositadamente obliterando os cabelos púbicos, a certa altura resolve deixá-los crescer. Desde a poesia medieval cabelo e sexualidade sempre estiveram ligados.⁴⁸⁸

O processo de crescimento destacado no capítulo final se inicia com reflexões da personagem sobre sua vida e sobre o ato – até certo ponto inconseqüente – que impusera a José Viana um conhecimento fictício do destino da sua amada do passado. Como uma certa via de escape, Júlia deseja um corte no tempo, uma parada no relógio: “Há alturas na vida em que a única coisa a fazer é ir à cabeleireira e comprar roupa. A Júlia estava numa dessas.” (SN, 223). Mas é justamente lá que se manifesta o indício de seu crescimento que a conversa – também aparentemente banal – com a cabeleireira

⁴⁸⁸MACEDO, 2005. *Conversa com o autor*. Em html no site da Editorial Presença.

Manuela só faz acentuar. Agindo como uma mestra da vida, Manuela lhe ensina que “Não fazer dá mau recordar.” (SN, 234), como a sugerir-lhe que se deve agir no presente para ter boas lembranças, não só do que deu certo mas também do que deu errado, isto é, que o importante é aprender a agir, a não ser passivo, alienado, a não temer se arrepender.

O fim do romance não dá uma protagonista pronta, como se o aprendizado tivesse chegado a seu termo como uma espécie de *insight* definitivo. Hesitante, Júlia está ainda a meio caminho entre a fantasia da realidade e a necessidade do compromisso: “Depois ainda entrou no Armani, ali ao pé, mas decidi que afinal já não lhe apetecia roupa. Ia mas é dar um salto ao jornal (...)” (SN, 228). Perguntas retóricas que faz a si mesmo denotam o escrutínio mental que faz intuir o seu processo de crescimento: “Mas se não era por nada disso, então por que estava a hesitar?” (SN, 229).

A revisão da relação com a mãe que perdera há pouco tempo, com cuja memória não conseguia conviver⁴⁸⁹, é outra etapa decisiva desse processo de aprendizagem e de auto-formação. Consegue ver o amor da mãe ao padrasto, pode pensar diferente sobre ela, e, enfim, pode fazer o luto⁴⁹⁰ da mãe:

Sabia lá o que era amar como a Marta tinha amado. Ou a própria mãe, com o seu sindicalista. Qualquer dia. Quando fosse mais crescidinha. A verdade é que nunca ninguém tinha gostado tanto dela como o Duarte. Só a mãe, é claro. E como lhe estava a fazer falta! Como a mãe lhe fazia falta! A mãe a querer ser revolucionária, sem saber como nem por quê. Até o padrasto sindicalista lhe estava a fazer falta! (SN, 230)

O resgate do vínculo com o padrasto também aponta a mudança na relação com o outro. Consegue ver com outros olhos a relação da mãe e do padrasto e sentir saudades, porque, enfim, entende o amor que sentiram. Mais uma vez, o tema do amor aparece aqui e agora como um desejo a ser alcançado pela personagem no futuro (“Qualquer dia.”), o que faz ver a crença do texto no sujeito, nas relações não-vazias e a não-aceitação da frieza pós-moderna.

⁴⁸⁹ A relação complicada com a sexualidade da mãe e com a sua perda perpassa todo o livro, por exemplo, quando se refere à si própria como legítima filha de uma “mãezinha e puta”, corrigindo-se a pensar que esta seria uma visão da família Fróis e não a dela: “Mãezinha e puta. Riu. Quem sai aos seus não degenera. Não, quem poderia achar isso eram os Fróis, era o pai dela. Só que, quando era pequena, não tinha sido fácil aceitar os entusiasmos da mãe com o seu homem, os gemidos que ficava a ouvir, vindos do quarto deles.” (SN, 91). Ou quando o narrador expõe em discurso indireto livre o juízo de valor da personagem sobre o marido da mãe, e, conseqüentemente sobre as atitudes dela: “porque andava tão de amores com o seu escandaloso novo homem, um hirsuto empregado de banco nacionalizado, esquerdista e garanhão, que o que não queria mesmo era interromper a festa, nunca imaginara que pudesse ser tão bom”(SN, 62,3).

⁴⁹⁰ Como fará José Viana o de Marta, graças à Júlia.

Mais uma vez essa nova consciência é mediada pela relação com Marta, pela vivência da outra personagem também um pouco como mãe: “Mas ainda assim pensara nela como uma presença benévola, propiciadora. Porque era isso de facto o que sentia em relação à Marta Bernardo. Uma espécie de mãe alternativa. O luto pela morte da mãe. Sim, era isso. A mãe ter tido de morrer. Ela a ter finalmente de crescer.” (SN, 231)

O paralelismo das frases é uma das estratégias recorrentes no romance. Júlia, ao recusar partir com Duarte para Londres, tornando-se a mulher do diplomata, reflete: “Em todo caso as férias de verão estavam quase no fim, os faz-de-conta tinham de acabar.” (SN, 231). Num processo de reflexão similar com ares de balanço da vida – que interessantemente se faz através de pensamentos e correções desses pensamentos – Duarte também entende que já não era mais tempo para a inocência, para a idealização alienada do real: “Mas era dizer um adeus final à infância, isso era. Não, também não, qual infância, na idade deles. Quando muito era dizer adeus à memória da infância que tinham partilhado. Que já não era pouco. As férias de verão tinham acabado nesse dia para sempre.” (SN, 204, grifo nosso). O paralelismo das asserções dá conta da especularidade dos comportamentos, num romance em que o processo de crescimento da personagem Júlia provoca em deriva outras mudanças nos demais personagens, alterando sua história. Duarte também é obrigado a crescer, a amadurecer, na esteira do amadurecimento de Júlia: “Mas percebera, e isso é que não estava a entender, percebera de repente que ela tinha razão.” (SN, 204). Repare-se que nessa cena a constância do verbo *perceber*, repetindo-se duas vezes na mesma frase, é responsável pela sensação epifânica da personagem. Adiante se verá que também na cena referente às metamorfoses de José Viana o uso insistente desse verbo corresponderá estruturalmente à inauguração de um novo tempo na travessia do personagem.

Raciocinando argumentativamente⁴⁹¹, Júlia reconhece que qualquer história sobre Marta e José Viana seria insatisfatória, o que a leva a concluir que o melhor caminho era mesmo o que tinha trilhado ao dar a Marta um lugar de morte, libertando José Viana e a própria Marta: “Tinha-a ajudado a deixar de ser fantasma, onde quer que estivesse. A poder ter morrido ou a poder estar viva, a não ter de ficar para sempre como aquela presença indefinida entre uma coisa e outra.” (SN, 234).

⁴⁹¹ Expressões como “Mas por isso mesmo é que” (SN, 233), “Afinal” (SN, 233, 234), “Donde se podia concluir” (SN, 234) exemplificam esse processo de análise lógica baseada na linguagem que a personagem empreende.

Ao tomar consciência de que sua ação fora importante e necessária, mesmo que tendo partido de uma aventura mais ou menos inconseqüente, Júlia adquire maior domínio de si e intui, desse modo, o motivo de sua necessidade de escrever – o auto-conhecimento e a necessidade de ação. A descoberta tinha evidentemente de ser partilhada e ela deseja imensamente contar ao amigo Carlos Ventura o que, afinal, aprendera: “Tinha de dizer isso ao Carlos Ventura. Tinha também de lhe dizer o que a Manuela cabeleireira lhe tinha dito.” – SN, 234. A repetição da locução verbal enfática *tinha de dizer* amplia a sensação impetuosa que invade a personagem e dá conta da importância do seu crescimento. É, então, que vem a sua maior aprendizagem, pois parte de si, do próprio raciocínio, da prática em que passará a investir para conseguir achar uma forma de conjugar os conselhos formais e éticos de Carlos Ventura (“Que dizer não é sempre muito mais importante do que dizer sim. Saber o que não se pode querer.” – SN, 202), com as opções práticas de vida da cabeleireira Manuela (“Que não fazer não tem emenda. Que não fazer dá mau recordar.” – SN, 234):

Mas sobre o romance só poderia realmente falar com o Carlos Ventura depois de decidir o que ia fazer em relação ao convite do jornal. Ou, mais provavelmente, não fazer, a despeito do bom conselho da Manuela cabeleireira. Só se houvesse uma maneira de fazer para não fazer. De fazer uma coisa para fazer o oposto. (...)

Primeiro o jornal, portanto. Não comprar coisa nenhuma na Loja das Meias e ir já para casa ligar o computador. Não fazer dá mau recordar. Portanto, fazer o artigo, fazer a crônica. Mas (...) Fazer como o Carlos Ventura tinha feito nas famosas aulas. Escrever tudo ao contrário do que se esperavam dela. (234, 5, grifos nossos)

Júlia aprende que nem sempre se deve fazer o que todos esperam que se faça, e também nesse sentido aprende a subversão da ordem, a não se regular pelo óbvio ou pela conformação com o sistema. É por isso que também a escrita do romance *Sem Nome* como um todo não pretenderá apascentar o leitor, dar-lhe uma certeza absoluta dos fatos, restituir-lhe a confiança total no discurso, porque, como Júlia aprendeu, entende que fazer o que sempre se espera é uma das maiores formas de violência, uma “torpe hipocrisia moral”, como ela dissera ao amigo Duarte (SN, 87).

O investimento no papel participativo do leitor na descodificação da mensagem textual e a aposta na desconstrução de protocolos de leitura criados por ele apresentam-se como uma outra forma de ver a escrita como fundadora do novo. A narrativa de *Sem Nome*, por se constituir por meio do fingimento, da trapaça, tira certos esteios do

leitor⁴⁹², fazendo com que ele reformule constantemente a conclusão que tinha experimentado, e passe a aprender a desconfiar do narrado. O aprendizado é também do leitor, no exercício salutar de uma experiência não autoritária, porque o texto não lhe dá nenhuma certeza prévia, nenhum conforto de leitura, nenhuma mensagem ideologicamente pronta, e nem mesmo soluciona o enigma do mistério envolvendo o desaparecimento de Marta Bernardo. Esse processo de construção mostra como o texto se faz *literatura*, em termos barthesianos, porque ousa os deslizamentos de linguagem, as alusões intertextuais, o humor e a sedução nos jogos narrativos.

Falou-se de como se manifesta o crescimento da personagem Júlia de Souza, e convém agora destacar os mestres que a auxiliaram nessa travessia, bem como as possíveis motivações que integram o processo de aprendizagem.

Os mestres da travessia:

É verdade que a experiência do *Bildung* implica uma trajetória de autoformação, mas os elementos externos, especialmente as pessoas com quem o indivíduo convive, são fundamentais para a maturação que o indivíduo adquire por si. É importante dizer que lidamos aqui com o significante *mestre* para indicar que há, digamos, estímulos que sugestionam a travessia de individuação e coletivização empreendida por Júlia. É possível dizer que funcionam como principais *mestres* para Júlia a experiência do amigo Carlos Ventura, a duplicação em Marta através da imaginação e da escrita e a vivência da cabeleireira Manuela.

Carlos Ventura, amigo e amante de ocasião, é aquele que o próprio narrador aponta como ocupante desse espaço ao definir sua relação com Júlia numa ambigüidade construtiva de “quase mestre e quase discípulo” (SN, 68). Seus “métodos de ensino”, por assim dizer, não são nada tradicionais, pois pretende despertar a aprendizagem que surge no outro com a prática pessoal, e não através de um ensinamento específico sobre como fazer. Seria oportuno lembrar um texto especial de Roland Barthes em que ele se

⁴⁹² Por exemplo, quando se lê o relatório de Júlia e depois se vem a saber que ela inventara quase tudo, ou quando aparece a cena da secretária Miss Costa a dizer que houve uma carta da Marta Bernardo e depois o personagem através do narrador tira os novos esteios do leitor por dizer que não acreditara naquela história (cf. SN, 217).

refere às práticas de educação, quando pretendia descrever o tipo de ensino que punha em prática com o exercício do *seminário* com seus alunos. Aponta o estudioso francês:

Imaginemos – ou recordemos – três práticas de educação.

A primeira prática é o *ensino*. Um saber (anterior) é transmitido pelo discurso oral ou escrito, repassado no fluxo dos enunciados (livros, manuais, cursos).

A segunda prática é a *aprendizagem*. O “mestre” (nenhuma conotação de autoridade: a referência seria antes oriental), o mestre, portanto, trabalha *para si próprio* diante do aprendiz; não fala, ou pelo menos não discursa; as suas palavras são puramente dêiticas: “Aqui, diz ele, faço *isto* para evitar *aquilo...*” Uma competência é transmitida silenciosamente, um espetáculo é montado (o de fazer), no qual o aprendiz, ao passar a ribalta, se introduz pouco a pouco.

A terceira prática é a *maternagem*. Quando a criança aprende a andar, a mãe não discorre nem demonstra; não ensina a marcha, não a representa (não anda diante da criança): ela apóia, encoraja, chama (recua e chama); incita e rodeia: a criança pede a mãe e a mãe deseja a marcha da criança.

No seminário (é a sua definição), todo o ensino é excluído: nenhum saber é transmitido (mas pode ser criado um saber), nenhum discurso é efectuado (mas procura-se um texto): o ensino é *decepcionado*. Ou alguém trabalha, investiga, produz, monta, escreve diante dos outros; ou então todos se incitam, se chamam, põem em circulação o objeto a produzir, o processo a compor, que passam assim de mão em mão, suspensos no fio do desejo, como o anel do jogo do anel.⁴⁹³

Parece interessante dizer que Carlos Ventura, com suas perguntas escrutinadoras, com sua ironia amarga, com a sua visão do próprio exercício da escrita como coisa inacabada, “capelas imperfeitas”, texto aberto que deixasse margem para o leitor completar lacunas, assim participando e aprendendo, põe em prática o exercício salutar do ensino como *maternagem*. Não dá respostas, faz perguntas, inquieta, desloca. Quando muito age de tal modo que essa ação pode vir a ser observada, situando-se nesse caso como exemplo da segunda prática. Já com seus alunos de escola, ele sempre desejara o investimento dos alunos na aprendizagem, optando por não lhes querer dar um conhecimento encaixotado em um discurso totalizador. Corre riscos, ensina erradamente coisas sobre romances esperando que os alunos lessem os livros e o questionassem, investindo contra ele. O resultado não foi bem aceito porque a universidade questionou-o a ele, pois para o senso comum o mestre serviria para ensinar aos alunos o que fazer, porque só entende o saber sabido, não consegue enxergar o saber por saber. Carlos Ventura se desilude e demite-se por não compactuar com essa forma totalizadora de ensino, que abdica da resposta do outro, que não obriga a pensar. Nas crônicas que escreve, Carlos Ventura “consegue seduzir pela ironia e esclarecer com

⁴⁹³ BARTHES, Roland. Ao/No Seminário. In: *O Rumor da Língua*. Lisboa, 1987. p. 284.

seriedade” (SN, 66), indo ao centro dos problemas através da sátira, tendo a notável habilidade de tornar “acessíveis argumentos sofisticados” (SN, 66). O discurso irônico investe de fato no outro, pois confia na sagacidade do leitor, passando-lhe o anel, digamos, para que este elabore suas conclusões. Lembre-se que o conceito contemporâneo de ironia, segundo Muecke⁴⁹⁴, implica a produção de uma série de interpretações subversivas substituindo a velha concepção de ironia como uma interpretação contrária à que se espera – a diferenciação entre aparência e realidade. Ventura ensina *maternalmente* através da ironia nas crônicas, como gostaria de ter podido fazer com seus alunos de curso superior⁴⁹⁵. Assim, exige também um leitor com *olho vivo* para interpretar além do óbvio.

Carlos Ventura talvez saiba, como apontou Walter Benjamin, que “aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada.”⁴⁹⁶ Por isso, com Júlia, ele terá a paciência de deixar “amadurecer a fruta no pê”, usando perguntas que a levam ao pôr em questão, a não se satisfazer com a verdade pronta. Por exemplo, ao comentar o artigo que ela estava a escrever, assinala o narrador que “Carlos Ventura quase se limitou a fazer-lhe algumas perguntas, como se para mera informação” (SN, 70), permitindo que esta respondesse, limitando-se “a ajudá-la a definir melhor o seu próprio rumo, sem ter de concordar ou discordar” (SN, 71). Carlos Ventura é suficientemente generoso para intuir que “um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação”⁴⁹⁷, daí que insista em pôr Júlia a falar através de tantas perguntas⁴⁹⁸. Ventura resgata, assim, a

⁴⁹⁴ Ao comentar sobre o conceito de ironia predominante no século XX, D. C. Muecke, menciona: “a velha definição de ironia – dizer uma coisa e dar a entender o contrário – é substituída; a ironia é dizer alguma coisa de forma que ative não uma mas uma série infundável de interpretações subversivas.” (MUECKE, 1995, p. 48)

⁴⁹⁵ Cabe lembrar que também o narrador ensina o leitor pela *maternagem* por usar a ironia como estratégia discursiva subversiva de não dizer o óbvio e apostar no compromisso do leitor. Por exemplo, numa cena inicial, ao comentar a postura inglesa de imigração, o narrador se expressa de forma que até parece concordar com a postura comentada, visto que usa a expressão “é claro”. Cabe ao leitor compreender a crítica velada por detrás da ironia:

O que, nos ingleses, se torna rapidamente num processo irreversível, de roldanas encadeadas. Até suspeita em contrário, toda a gente é de confiança. Excepto, é claro, os negros, os irlandeses, os sul-americanos, os bósnios e agora sobretudo os islamitas, mas ela não parecera pertencer a nenhuma dessas ou outras categorias dúbias (...) (SN, 22).

⁴⁹⁶ BENJAMIN, 1994, p. 200.

⁴⁹⁷ Idem, *ibidem*.

⁴⁹⁸ No capítulo em que o narrador abre espaço em discurso indireto-livre para a experiência de balanço da própria vida realizado por Carlos Ventura, este reconhece: “Era fácil dar conselhos. Entender motivações. (...) Sugerir soluções alternativas. Desde que outro tivesse tido a idéia.” (SN, 201). É importante lembrar que Carlos Ventura faz de si um balanço um tanto sombrio, meio descrente da sua função, desempregado por dentro, como o romance menciona, mas, apesar disso, não se arrepende de ter assumido a palavra para defender sua idéia contra uma “pátria trampa” que não tinha nada a restaurar. A revolta de Ventura,

experiência do aconselhar sabiamente, num mundo em que, como o crítico alemão demonstrou: o “dar conselhos” começa a ser antiquado (já na época de Benjamin), visto que “as experiências estão deixando de ser comunicáveis”⁴⁹⁹.

No que se refere à prática da escrita, Carlos Ventura limita-se a verbalizar o conceito de realização de “capelas imperfeitas”, que funcionará como expressão metalingüística passível de definir também a realização artística de Helder Macedo, como se nesse sentido o personagem ocupasse o lugar de duplo do autor dentro da narrativa: “Nunca ceda à tentação de dizer tudo de uma só vez. Só podemos construir capelas imperfeitas. Para os leitores poderem acabá-las.” (SN, 71)⁵⁰⁰ Com efeito, o final do próprio romance *Sem Nome* se constrói como capela imperfeita, uma vez que deixa em aberto o futuro da protagonista, sem finalizar seu processo de aprendizagem, e sem

apesar da descrença assumida por ele nesse momento, não deixa de ser crítica e, por isso mesmo, subversiva. Além disso, a despeito de seu ceticismo, quanto à si e quanto à pátria, demonstra crer ainda nos homens, ao menos em Júlia que começava a crescer: “Maluca da cabeça, essa menina. Algumas idéias interessantes. Talvez até conseguisse escrever alguma coisa decente. Ao menos isso, ao menos ela.” (SN, 202).

Poder-se-ia querer questionar a leitura que ainda crê numa mudança social, que vimos fazendo desse romance, usando para isso a postura desse personagem, sua descrença assumida nesse balanço. No entanto, reiteramos que mesmo aqui o romance não assume um caráter de indiferença e ceticismo típicos da pós-modernidade. O personagem está revoltado com os acontecimentos políticos que estavam a acontecer naquele ano, mas, mesmo assim, não desiste de ter esperança em Júlia, ao menos nela, ou na sua geração, num paralelo talvez com a fala de José Viana na carta a Júlia sobre uma nova luta ainda sem nome e diferente, que a geração dela deveria aprender a assumir. Ainda, para fora do texto, queremos levar em consideração a opinião do próprio autor em entrevista, para ratificar a postura ainda desejante de mudança. Helder Macedo, quando perguntado sobre a atitude desse personagem, responde:

Que é um grande elogio. Que é o Carlos Ventura que usa uma linguagem bastante obscena, quando ele diz: “Mas que raio de país é este, em que uma espécie de freira e militares treinados em tiro ao preto são os melhores?” “Não, isto é uma homenagem aos militares do 25 de Abril, que foram extremamente importantes. Ele está cheio de raiva, mas isto é uma afirmação extremamente positiva. Não é por acidente que o livro é dedicado à Maria de Lourdes Pintasilgo. Descrevê-la como uma espécie de freira é o que os amigos dela diziam e que ela não o era. Isto, repare, não sou eu, autor, é um personagem que o está a fazer com a linguagem específica dele. Como também outras personagens, como o próprio Carlos Ventura, o José Viana, ao referirem-se a políticos portugueses, têm uma agressividade da qual eu não partilho necessariamente. Isso é mesmo ficção, é mesmo construção de personagens que têm uma linguagem específica. Quando há opinião dada por personagem A ou B ou C, pode de raspão coincidir com uma perspectiva autoral, mas não necessariamente. (MACEDO, 2005. Entrevista de 23 de Abril de 2005 postada no site da Editorial Presença)

⁴⁹⁹ Idem, *ibidem*. Cabe lembrar que, segundo Benjamin, este não é um sintoma de decadência ou uma característica moderna, mas vem da evolução das forças produtivas e do surgimento do romance, que, vinculado ao livro, impede o exercício da tradição oral do contar fundamentalmente ligada ao conselho, já que ali o narrador retira o que conta da própria experiência e da experiência de seus ouvintes. Cf. BENJAMIN, 1994, p. 201.

⁵⁰⁰ Como atrás dissemos, o romance usa paralelismos visuais e paralelismos de frases retomadas. O comentário de Carlos Ventura será lembrado por Júlia numa cena em que, invertendo-se os papéis, ela funcionará como conselheira e ele como discípulo: “lembrei-lhe que me disse uma vez que em jornalismo de opinião as coisas mais importantes são as que devem ficar por ser ditas para permitir aos leitores entendê-las como se eles próprios as tivessem pensado. Quase transferiu a fúria em que estava contra mim, mas acabou por me dar razão (...)” – SN, 140).

mesmo explicar o tal mistério que envolvia a morte de Marta Bernardo. E de certo modo deixa para o leitor uma sugestão de ambigüidade no sentido de pensar se o romance que ele teve em mãos o tempo todo não seria afinal o romance prometido ao final pela personagem⁵⁰¹.

Através do comentário do personagem e também da própria realização do romance em aberto, o autor resgata a importância do lado da experiência do ouvinte na narração, ampliando a perspectiva do romance através de um resgate da tradição do narrar. Com efeito, Jeanne Marie Gagnebin comentou a noção de obra aberta possibilitada pela suspensão das explicações definitivas, já presente na teoria benjaminiana, quando este sugere Heródoto como protótipo do narrador tradicional:

a força do relato de Heródoto é que ele sabe contar sem dar explicações definitivas, que ele deixa que a história admita diversas interpretações diferentes, que, portanto, ela permanece aberta, disponível para uma continuação de vida que dada leitura futura renova.⁵⁰²

Benjamin apontou para o declínio dessa tradição com o advento do romance, pois “a origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los”⁵⁰³. A postura que Júlia assumirá como entendimento do que é ser romancista parece subverter o conceito tradicional de romance, nesse sentido dado por Benjamin, resgatando a tradição do contar, por entender que o romancista precisa “ultrapassar a barreira da solidão” (SN, 103) e se transformar nas personagens que está a representar, isto é, implica um processo de encontro com o outro. Por outro lado, precisa também deixar espaço nas capelas imperfeitas para a experiência do leitor, para que este possa receber ou dar conselhos, completar as lacunas.

Como mestre, Carlos Ventura também ensina pelo exemplo, como se trabalhasse “*para si próprio* diante do aprendiz”, nas palavras barthesianas, sem, no entanto, ressaltar o que faz para a discípula. Ela sabe que ele é “homem precavido e literariamente bem informado” (SN, 184), por isso não podia mandar nele como fazia ao

⁵⁰¹ A sugestão é decorrente da projeção de criação de um romance que talvez começasse da mesma forma que o romance *Sem Nome* se inicia (com a chegada no aeroporto em Londres). Outro índice que ajudaria talvez a sustentar essa leitura é quando ela diz: “Mas se escrevesse sobre a Marta, se o romance fosse sobre a Marta Bernardo, teria de ser sobre isso mesmo. Sobre a Marta Bernardo ter ficado a ser só um nome para os outros.” (SN, 233). De fato, essa é uma das idéias presentes no romance, embora *Sem Nome* não demonstre ser um romance sobre a Marta, e sim, muito mais sobre a Júlia. O que parece importar é que fica uma ambigüidade que não deve exigir esclarecimentos, porque o texto mesmo se deseja assim, capela imperfeita.

⁵⁰² GAGNEBIN, in BENJAMIN, 1994, p. 13.

⁵⁰³ Idem, p. 201.

Duarte. Sua atitude não-conformista é deveras bem lida pela amiga que reconhece para José Viana o engajamento do companheiro: “O José, para quem a política ficou no passado, talvez entenda o que eu acho. / O meu colega Carlos Viana é que certamente não entenderia.” (SN, 138). De fato, na sua resposta à Júlia, José Viana ressalta no outro o que ele mesmo já perdera: “Esse jornalista seu amigo ao menos ainda consegue indignar-se.” (SN, 156).

Carente nas suas relações familiares, do pai que “foi existindo cada vez menos” (SN, 230), é quase também como um pai substituto que Júlia via o amigo, quando no seu balanço final, em que repensa a relação familiar, menciona: “O padrasto tinha sido mais pai do que ele. Até o Carlos Ventura.” (SN, 230). E é com esse amigo-mestre-pai-amante que Júlia avidamente gostaria de partilhar ao final a grande descoberta sobre o que estava a querer escrever e sobre a lição que aprendera com as palavras da cabeleireira Manuela. Além disso, é da opinião de Carlos Ventura a respeito de aprender a dizer *não*⁵⁰⁴ que Júlia se lembra em seu momento de epifania.

Júlia, carente de uma mãe que não conseguira entender e aceitar, faz do mergulho na história de Marta Bernardo uma ponte para resgatar a relação com ela, agora que já está morta e nesse sentido passível de ter o seu lugar facilitado pela imagem de uma outra, que Júlia, nesse caso, se dispõe a conhecer: Marta, mãe alternativa para descobrir quem era de fato a mãe: tinham vivido o mesmo tempo, tinham mais ou menos a mesma idade, tinham sido ideologicamente semelhantes. Para imaginar-se Marta, Júlia busca as coisas da mãe (“a querer lembrar-se era se teria entre as coisas que guardou da mãe algum vestido parecido com os que a Marta tivesse usado” – SN, 108) e “vestida” literal e metaforicamente como ela, pode vê-la de dentro ao mesmo tempo que se identifica com Marta.

O processo de autoconhecimento em Júlia é despertado e alcançado especialmente através do debruçar-se sobre a figura do passado, Marta Bernardo. Ela

⁵⁰⁴ É através do exemplo, da atitude, que Carlos Ventura, mais uma vez, ensina essa lição a Júlia, pois não o faz verbalmente, de forma pronta, em nenhuma cena. A lição aparece verbalmente no capítulo 12, “Os não e os sim”, explicitada pelo narrador em discurso indireto-livre a partir de Ventura. Mas Júlia se lembra no final do exemplo de Ventura nas famosas aulas, quando o ensinamento de que aprender a dizer *não* era mais importante do que o de dizer *sim* estava presente no que implicitamente dissera aos alunos, ou no que gostaria que eles tivessem dito ao professor que ensinava erradamente de propósito, ou talvez na sua ação de dizer não às aulas para dizer sim à vida com a dignidade de não pactuar com um sistema de ensino que corrobora com a passividade.

corresponde a uma salutar experiência do duplo pelas “telas retocadas do passado”⁵⁰⁵. Através de mecanismos investigativos e de fantasias, Júlia vivencia a outra e pode aprender com o compromisso do seu tempo. É importante que esse jogo de duplicação envolva, então, tempos ou gerações diferentes, pois essa experiência com um tempo em que havia crença nas relações entre as pessoas e na possibilidade de reversão de violências sociais dará a esta Júlia de hoje, do tempo da in-diferença, a possibilidade de encontrar matéria para o preenchimento de sua “alma expectante num corpo adiado” (SN, 73).

Júlia reconstrói ficcionalmente a história de Marta, ao projetar uma narrativa em que a história inacabada da amada de José Viana encontra um fim possível, verossímil, na carência das certezas e das verdades. O passado de Marta é então interrogado e completado através das investidas de Júlia, que age duplamente como aprendiz de detetive e ficcionista insipiente, traduzindo os resultados alcançados numa carta / mensagem eletrônica que escreve a José Viana, seu antigo amante e companheiro de luta política no Partido. Nessa carta, em que apresenta não só as descobertas que fez a respeito da história acontecida e em que inventa um fim plausível para o passado da antiga companheira de Viana, Júlia produz uma ficção sobre o destino de Marta que, inopinadamente, inaugura uma *nova verdade* saudável a abrir-se sobre futuros possíveis. Por um lado ela será a panacéia que permite consolo e possibilidade de reestruturação pessoal de José Viana, anteriormente naufragado em aniquiladores passados fantasmáticos, por outro, permite que também Júlia empreenda um processo de autoconhecimento e de aprendizagem pessoal, no jogo de espelhamentos que cria entre ela própria e Marta, entre Marta e a mãe, entre o seu tempo de pouco crédito à história e o passado de utopias revolucionárias; por fim também dá sossego à própria Marta, para encontrar um lugar de pouso, ela que esteve sempre “nunca em sossego”, por conta da sua função fantasmática.

Ao imaginar o que ocorrera com a outra, Júlia estava a “a querer sentir o que Marta sentiu quando José Viana a abandonou” (SN, 108) A experiência *pela* outra será, assim, a base do conhecimento do outro e de si mesma. Na carta a José Viana escreve: “Não sou muito propensa a fantasias porque na minha profissão de jornalista só os factos contam mas, se fosse, talvez me sentisse um pouco como se também estivesse a

⁵⁰⁵ Expressão usada por Helder Macedo, em um artigo sobre a memória e a e o discurso histórico, a partir de um poema de Cesário Verde. Uso aqui para conotar o fato de a personagem interferir no passado da outra através da imaginação. MACEDO, Helder. “As telas da memória”, 1999, pp. 37,8.

procurar quem fui.” (SN, 118, grifo nosso). A frase demonstra que o processo em busca de Marta é efetivamente uma procura pela própria identidade, e, visto que o leitor sabe que a personagem é dada a fantasias, a condição estabelecida por ela (“se fosse”) fica ali inteiramente satisfeita.

Júlia deseja ler as pegadas deixadas por Marta e é então que sai em visita à cidade, ao conhecimento do exterior, atravessando locais que nunca visitara, ou nos quais nunca reparara, como se o conhecimento do outro exigisse uma mudança de olhar⁵⁰⁶. A cena tem um caráter de rito de passagem, com seus percalços, obstáculos a enfrentar, como o cansaço e o calor⁵⁰⁷ nessa travessia pelo (re)conhecimento. Júlia, que era um nome entre parênteses, como assina no relatório a José Viana (cf. p. 142), percorrendo fisicamente ou em linguagem os rastros deixados por Marta, ou ao menos por ela imaginados como se esta os tivesse deixado, constrói aos poucos uma experiência própria. Na sociedade de vidro e aço⁵⁰⁸ que não deixa rastros, o texto, no entanto, ensaia a busca pelos rastros do outro, como nova forma de experiência-limite, um texto a decodificar.

Mesmo que a apropriação do passado só seja possível pelas ruínas e que não se veja mais a noção de História como um progresso contínuo, a crença de que o passado tem algo a ensinar se faz presente, ainda que seja pela negociação que ele estabelece com o presente. Júlia debruça-se sobre o passado e passa a aprender com ele. Dialeticamente essa é uma via que ao mesmo tempo restaura ou revê o passado por promover em linguagem a possibilidade de um *sítio para a mulher morta*⁵⁰⁹, um espaço de morte e descanso de sua memória (escreve Júlia: “Tinha ido lá nessa noite falar à sua árvore da vida e viu a morte.” (SN, 133).

⁵⁰⁶ “Saiu e foi também verificar alguns pormenores das ruas e calçadas próximas, as mercearias, as lojas e os estancos que ainda sobrevivessem. Desceu as cruzeiras da Sé, entrou na pequena igreja de São João da Praça, onde nunca tinha estado. (...) Atravessou o Campo das Cebolas e continuou até à Docca da Marinha, que pela primeira vez notou estar separada do Terreiro do Paço por uma zona militar.” (SN, 104, grifos nossos)

⁵⁰⁷ “Agora estava cansada. Embora já fosse o fim da tarde continuava a fazer um calor abafado, sem uma aragem mesmo perto do rio.” (SN, 106)

⁵⁰⁸ É bastante conhecido a referência aos materiais *vidro e aço* por Walter Benjamin para representação da sociedade moderna, visto que são materiais duros, frios e lisos, nos quais nada se fixa, ou que inibem o mistério pela transparência (no caso do vidro), diferentemente da arquitetura e interiores. Esses novos materiais “criaram espaços em que é difícil deixar rastros.” (BENJAMIN, 1994, p. 118).

⁵⁰⁹ A expressão é roubada do título de uma novela de Teixeira-Gomes, cuja protagonista vive uma vida dupla (passado/presente) com nomes diversos: Júlia e Marta. A alusão é à novela referida por Carlos Ventura a Júlia no decorrer do romance. As relações de diálogo intertextual que o romance *Sem Nome* estabelece com a novela de Teixeira-Gomes foi analisada com propriedade pela professora Teresa Cristina Cerdeira (2006).

A experiência aos poucos adquirida pela personagem está em paralelo também com a experiência da escrita, uma vez que é necessário ao romancista imaginar-se nas personagens que cria ou deixar que os personagens o habitem. Júlia desde criança mantivera uma relação a mais com o faz-de-conta, era uma alma, portanto, propícia à experiência da ficção. Faltava-lhe é certo a bagagem de experiência necessária à escrita, porque tinha a alma vazia, já que o seu contato com o outro nunca resultou na descoberta da diversidade, era antes de tudo um exercício de si mesma. Alma esvaziada por natureza, Júlia pode assim facilmente desdobrar-se em Marta para roubar-lhe alguma ponta de vida. Ao fazer isso, projeta para a outra as suas experiências, por exemplo, quando menciona a criação do jardineiro do Jardim do Príncipe Real: “Também gostou de se inventar como o velho jardineiro que ia fazer companhia ao cipreste durante a noite, falar-lhe como se fosse gente, Às vezes também lhe apetecia.” (SN, 162. Grifos nossos); ou ainda certos desejos inconscientes, que afluíam em natureza sórdida, como na possível semelhança entre a história sombria e perversa que constrói para as circunstâncias da morte de Marta, que inclui a idéia de violação, e que parece ser, em parte, aquilo que de certa forma Júlia imaginara ter podido acontecer consigo na noite em que “saiu à caça de um homem que a levasse” (SN, 114) e acabou por se sentir como no dia em que, quando criança, foi à praia dos nudistas e “ninguém a quis violar” (SN, 115). Mas desta vez, também, ao imaginar uma história para Marta, sente-se como ela e, no balanço que faz ao final do romance, afirma que pôde sentir o que a outra sentira – “Via as coisas que a Marta via sem se ver a vê-las.” – SN, 162. Tinha conseguido, afinal, tornar-se na pessoa que vivia esse acontecimento, numa espécie de autodesprendimento que é a chave para deixar-se invadir pelo outro e que é a noção que ela própria começava a ter do que seria a escrita de romances. Com Marta, Júlia vivencia a experiência de um embate com outro tempo, incluindo os anseios ideológicos que sua própria época não vivenciava, e também imagina a experiência do amor em cumplicidade, preenchendo com essas novas experiências sua fonte anteriormente vazia de água para enfim poder chegar mais perto do que seria o conhecimento do outro e de si mesma. Descobria, assim, o caminho para a literatura.

Existência vazia de sentido, Júlia não poderia ser a escritora que desejava, mesmo tendo vivido sempre uma relação íntima com o faz-de-conta. Deveria primeiro preencher a si mesmo, para a seguir poder deixar também o seu “sinal de uma pessoa”. Talvez, então, que o romance ensine que não pode existir arte que não provenha da

experiência com o outro, com o humano, não pode haver romance que não tenha algo a registrar ou a ensinar de alguma forma, porque sempre exigirá o contato daquele que lê com aquela outra alma à espera que é a do personagem, e, através dela, a do romancista. Isto equivaleria a pensar que, ao menos nessa acepção, talvez não possa existir arte no vazio de experiência mesmo quando “uma película invisível, mas forte e incontornável, veste a afetividade, separa as pessoas, impede que o atrito entre elas incendeie o coração”⁵¹⁰. Se o tempo atual transmite a sensação de haver esgotado experiências, a literatura, no entanto, responde que não pode operar sem o atrito da experiência com o outro que promove a *simpatia* (sim+pathos, sofrer junto) e deixa sinais. Creio poder afirmar que Helder Macedo investe no resgate da experiência comunicável entre os humanos e, ao mesmo tempo, condicionado a este, no resgate da experiência do contar.

O processo de aprendizagem de Júlia, já o dissemos, se desenvolve em linguagem, pois ao começar a escrever sobre Marta, ela aprende a se ler e a ler seu lugar no mundo. A consciência que aos poucos o desdobramento sobre Marta e a escrita vão-lhe proporcionando faz com que aquela que certa vez dissera que nunca se tinha importado de não ser ela mesma reconheça: “Nunca me importei de não ser eu”, tinha dito ao Duarte. Mentira. Sempre se tinha importado. Daí os jogos de faz-de-conta. Até agora. Isto agora era diferente.”(SN, 161). Adiante, ao escrever a última crônica assume também através da escrita e através do outro (era de certo modo uma reestruturação da crônica de Carlos Ventura) uma postura perante o social.

Ao mesmo tempo, o jogo que o texto estabelece com o leitor, permite-lhe vivenciar a Júlia por desdobramento. Isso é possível principalmente porque o narrador escolhe o discurso indireto-livre como estratégia maior de passagem da palavra, especialmente nas cenas referentes à protagonista. Essa opção torna o leitor mais próximo dos personagens, como a ouvir-lhes a voz, mesmo que filtrada pelo narrador que sabe bem que essa Júlia do romance é uma aprendiz; e sendo ela a protagonista há uma sugestão de identificação do leitor com seu percurso.

De fato, Maria Lúcia Dal Farra se referiu a Júlia como uma espécie de duplo do leitor⁵¹¹, já que ela funciona como o detetive que vai à caça do mistério envolvendo o

⁵¹⁰ LINS, 2006, p. 169.

⁵¹¹ Diz a professora: “É assim que nos encontramos instalados no interior de um romance de *thriller* que cria, dentro de si e em virtude das suas necessidades internas, um detetive que nos espelha, e que é o nosso outro: o nosso duplo. Ou seja: a Júlia, que não é a Marta, é, todavia, nós os leitores, tão empenhados quanto ela na resolução do mistério envolvendo... a Marta.” (DAL FARRA, 2006, pp. 272,3)

desaparecimento de Marta Bernardo. O desvendamento desse mistério é interpretado a princípio pelo leitor como a história principal. Mais uma história de detetives a escamotear o que clandestinamente ou nesse caso metonimicamente se quer também narrar. Sendo o leitor seu duplo, se a temática que no início era aparente o acessório se torna o principal – refiro-me à travessia de formação que Júlia enfrenta, bem como a mudança dos outros a seu redor –, então provavelmente há aqui também o convite ao aprendizado do leitor levado a se identificar com a busca da personagem, esse mesmo leitor que também é convidado a agir reinterpretando sua leitura a cada passo, pelos desvios a que o texto o conduz, aliciado.

A escrita como desejo aliciante:

Garota que gostava de viver o faz-de-conta⁵¹², a escrita será para Júlia a motivação, o meio e a consequência de um processo de aprendizagem. O desejo de escrita funciona como aliciadora para a sua partida em busca de experiências de alteridade, e a seduz para seguir o caminho de uma busca por identidade, entendendo que só é possível escrever sobre o outro se puder escrever sobre si.

Afinal, a primeira motivação de Júlia ao debruçar-se sobre a história de Marta Bernardo, não tinha sido generosa, mas fundada num prazer pessoal: o de descobrir seus limites e suas possibilidades para escrever além de reportagens de jornal, ficções. Se diz a princípio que a experiência “poderia dar para um projecto interessante de jornalismo investigativo” (SN, 102), aos poucos a narrativa demonstra que a sua real motivação

⁵¹² A relação de Júlia com o diplomata Duarte Fróis – de amizade e de um exercício de erotismo em linguagem - contribui de certa forma para a experiência da arte, já que desde a infância é com ele que costumava brincar o faz-de-conta, que funcionava como uma forma de aprendizagem do corpo e da sexualidade, mas também da alma e da arte, uma vez que já se manifestava em Júlia o “sentido das plausibilidades” (SN, 77) fundamental nas fantasias como na ficção. A relação de ambos.– ele sempre “muito atrapalhado” (SN, 76), mais retraído, ela mais esperta, porque “naquela idade as meninas sabem muito mais do que os meninos” (Idem) – joga intertextualmente com o romance machadiano mais célebre. Como em Bento, lê-se em Duarte uma latente homossexualidade, “atrações adolescentes de colégio” (SN, 81), o corpo com formas mais arredondadas e femininas do que o de Júlia (cf. p. 77). Como Capitu, Júlia comandava o jogo e, crescida, voluntariosa, “continuava a ser tão excessiva como quando era pequena” (SN, 82); a fruta que afinal já estava dentro da casca “ainda estava toda ali, na criança adulta que o deixava simultaneamente desarmado e encantado” (Idem). É, pois, continuando a jogar o faz-de-conta que a relação entre Júlia e Duarte permanece quando mais crescidos. Quando Júlia, atordoada com as próprias ficções, lhe narra suas descobertas inventivas a respeito de Marta Bernardo e José Viana, Duarte a ajuda a entender que aquela sua versão não fazia sentido e que “Ficções com gente que existe tinham no mínimo de ser plausíveis.” (SN, 177). Aponta as falhas no relato da outra, por exemplo o fato de dizer que não seria fácil matar uma pessoa, fazer desaparecer um corpo (cf. p. 178) e esta, aprendendo, afinal acaba por rir. Duarte é assim o leitor inteligente das fantasias elaboradas por Júlia, o *outro* interveniente na relação de Júlia com a ficção.

não era a matéria para um projeto jornalístico, mas a base de um mergulho na própria personalidade, afinal, “estava a apetecer imaginar-se a ser outra mulher” (SN, 102) não para Duarte ou para José Viana, mas para si própria: “A Júlia sabia que estava agora a ter apenas uma fantasia consigo própria e estava a gostar que assim fosse. Mas, ao nível prático, já pedira ao Carlos Ventura que a ajudasse no que continuará a dizer-lhe que era o seu projeto jornalístico” (Idem, grifos nossos). O investimento na história da outra era portanto o alicerce para a sua descoberta da escrita enquanto romancista. Júlia sabia que a razão de não ter ainda conseguido escrever romances era que nunca ultrapassara a barreira da solidão, nunca conseguira se transformar na pessoa que vivia esses acontecimentos. A narrativa esboça metalinguisticamente o processo de construção de um romance, concepção que será importante em todo o processo de descoberta que a personagem empreende em relação a si e à prática da escrita:

(...) sabia perfeitamente que contar uma história e escrever uma história são processos diferentes, até opostos, que uma história contada se vai construindo consoante a reacção de quem a ouve. E que, se é jornalismo ou uma carta, quem vai ler já é como se fosse parte da escrita. Mas que numa história sem destinatário imediato as letras, as palavras, as frases têm de ser construídas sobre si próprias até se tornarem em pessoas e acontecimentos, até tornarem quem está a escrevê-las nas pessoas que vivem esses acontecimentos. (SN, 103)

Pode-se entender já aqui que o desejo da escrita é a principal motivação do percurso de aprendizagem que a personagem vivencia. Entretanto, Júlia reconhece que há também uma aprendizagem para o exercício dessa escrita, e, embora deseje ser romancista, entende que “por enquanto” (SN, 103) só podia escrever cartas, deveria ainda “visualizar para quem estava a escrever” (Idem).

Quando imagina aquela “sequência grotesca” (SN, 182) em que Marta teria sido morta por José Viana, Júlia frustra-se por não entender porque imaginara aquilo para si, já que “sabia perfeitamente por experiência que o que se imagina tem sempre mais a ver com quem imagina do que com quem é imaginado” (SN, 182). Sentindo que daquela vez “tinha se deixado ficar a meio caminho entre si e si” (SN, 183) continua a refletir sobre si mesma, num processo que parte, então, da ficcionalização em linguagem para o mergulho no auto-conhecimento. A narrativa marca: “Riu-se de si própria, de repente totalmente acordada.” Essa afirmação no contexto refere-se ao fato de Júlia estar de fato na cama, a refletir durante aquela morosidade que antecede ao levantar-se. No entanto, a frase também pode ser lida como índice do processo de crescimento em exercício. É sintomático que logo a seguir a personagem sinta premente a necessidade da ficção e se

ponha a escrever, como se se tratasse de um primeiro capítulo para seu romance ainda insipiente.

Salto maior, num novo balanço de suas ações, Júlia pensa na “enormidade que tinha feito, do que andava a fazer”, “a inventar a morte de uma mulher” (SN, 223,4). Não se arrepende do fato de ter imaginado o que tinha acontecido ou de ter querido sentir-se como a outra, isso era “só para poder escrever” (SN, 225), mas se arrepende de ter escrito para o outro (“Mas não devia ter sido para lhe dizer a ele, não era para escrever para ele. Era isso que não entendia agora que tivesse feito.” – SN, 225

Entendendo por experiência que a escrita é instrumento capaz de tornar o imaginado em acontecido, e que pode ser assim um instrumento perigoso, Júlia se conscientiza paralelamente de uma lição importante, a do “risco que é a transformação do desejo político em memória, do nefasto papel da usurpação da memória alheia”⁵¹³. Dessa forma, a personagem aprofunda questões, polemiza, interroga a obviedade.

Como último passo de aprendizagem, a conversa – aparentemente banal com a cabeleireira Manuela - a faz entender que o mais importante é agir, palavra de ordem que a faz finalmente trocar a supérflua compra de roupas elegantes por uma ida fundamental ao jornal. E talvez seja por isso que consegue repensar a sua própria ação no que se refere ao destino de Marta: apesar do risco e da superficialidade que a levaram a agir, o que fizera resultara positivamente para todos, também e sobretudo para Marta que precisava ter a sua memória repousada, “tinha-a ajudado a deixar de ser fantasma” (SN, 234).

Assim, a escrita é instrumento motivador da aprendizagem, e vem como meio pelo qual Júlia cresce. Ao mesmo tempo, é obviamente conseqüência do processo de formação, visto que é somente através desse crescimento que a protagonista adquirirá uma voz e talvez a possibilidade de ser – um dia que está fora dos limites desse romance – a romancista que desejava ser. Lembrando Ronaldo Lima Lins:

Escrever para um outro é, antes de tudo, escrever para si mesmo, qualquer escritor o sabe. (...)

Graças ao stratagema, além de me descobrir, sinto-me diferente de um modo especial, mais justo, pois, ao contrário do espelho que me devolve a imagem parada e tantas vezes estranha, meu ser se agita e se recupera, vai e volta, melhor e mais ardente do que no instante da partida.⁵¹⁴

Mesmo que não soubesse exatamente o que estava escrevendo, e que nada estivesse pronto, fazendo como o escritor da ópera que, segundo ela, “não sabe o que

⁵¹³ DAL FARRA, 2006, p. 277.

⁵¹⁴ LINS, 2006, p. 50

há-de escrever e que para se safar vai colocando pessoas reais em situações fictícias” (SN, 236), Júlia prossegue para encontrar seu caminho. Aliás, é exatamente quando diz a Carlos Ventura que não sabe sobre o que estava a escrever, que este considera que ela estava enfim começando a se achar: “O problema é que não sei sobre o que é.” (SN, 196), ao que Carlos Ventura responde: “Ah, isso então já melhorou. Nesse caso escreve e depois logo vê. Escreve para veres. É para o que serve. Os escritores que escrevem sobre o que já sabem só escrevem sobre o que toda a gente já sabia.” (SN, 196).

Em entrevista, o escritor Helder Macedo, comentando uma opinião sua emprestada a Carlos Ventura a respeito de ser mais importante aprender a dizer *não* do que a dizer *sim*, diz: “A recusa de destinos pré-estabelecidos é a única coisa que nos pode libertar para assumir a nossa própria identidade, que a gente não pode pré-determinar.”⁵¹⁵ Da mesma forma, aqueles que já têm pré-determinado aquilo sobre o que vão escrever acabam por serem maus escritores. Por isso é importante que Júlia escreva para ver, aprendendo finalmente com a prática, paralelo que fica estabelecido com a frase de incentivo de José Viana à nova geração, a importância de uma luta outra, ainda sem nome, “com formas de ação ainda por encontrar para propósitos ainda por determinar” (SN, 153)⁵¹⁶. A recusa de um modelo ou uma mensagem pronta para o texto literário – seja ideológica ou não – está latente na posição de Carlos Ventura, e é justamente por não querer se ater a modelos específicos que o texto consegue ser mais subversivo, mais interveniente, já que a mensagem de não-passividade e de não-subserviência é vivenciada na prática da escrita.

Roland Barthes lembra em Michelet não apenas o historiador mas o homem que escreve e então o cita: “Tive sempre o cuidado de nunca ensinar senão aquilo que não sabia. Transmitira essas coisas como estavam então na minha paixão, novas, animadas, escaldantes (e encantadoras para mim) sob a primeira atração do amor.”⁵¹⁷. Seria muito imaginar que a jovem Júlia exercitaria tal promessa? Ou ainda, e jogando sempre com

⁵¹⁵ MACEDO, 2005, html. Site Editorial Presença.

⁵¹⁶ Mais uma vez podemos perceber a estrutura espectral do texto, repleto de possíveis paralelos, que põe em relação comentários e atitudes de diferentes personagens, num novo *mosaico incrustado de espelhos* (Partes de África, p. 39) que remete a um certo estilo constante nas obras de Helder Macedo e também pode fazer lembrar o exercício estrutural do romance *O Delfim*, de Cardoso Pires. Já que mencionei as outras obras macedianas, não resisto a pensar que o erro fatal para o narrador-autor-personagem de *Vícios e Virtudes* tenha sido o de justamente querer escrever sobre o que já sabia – o que modelara escrever desde o início sobre aquela Joana que lhe figurava tão histórica – negando-se a vê-la na sua realidade. Nas palavras dessa Joana: “Olhaste-me mas não me viste.”, ou ainda: “Queria que a tua Joana fosse eu, não eu a outra.” (VV, p. 174).

⁵¹⁷ Comentário de Michelet citado por Roland Barthes, em *O Rumor da Língua*, 1987, p. 286.

clássicos nomes, poderá Júlia vivenciar a escrita como um exercício à espera do outro que a completará, como pensa o personagem-narrador de *Grande Sertão: veredas*, um certo jagunço de nome Riobaldo que usa também a linguagem como exercício de autoconhecimento? Porque é ele quem diz: “Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba.”⁵¹⁸

A opção ética e política de Júlia, ao final da narrativa, reescrevendo e publicando a crônica jornalística do colega Carlos Ventura dispensado de funções pela arbitrariedade de uma censura que persiste ainda em tempos pós-ditatoriais, retira-a da sua indiferença inicial, desancora-a, lança-a num projeto de ação em que é preciso continuar a dizer não. E mais: dizer não à ditadura é de certo modo mais evidente do que dizer não ao que é inviável em tempos de democracia. Ela então talvez apenas intua que o ato de generosidade para com o amigo é já um ato político, uma espécie de primeiro *pronunciamento*, digamos. Ela sabe que este ato gerará conseqüências, que ela certamente perderá a chance de um lugar efetivo de trabalho no jornal, e, sem ingenuidade, age. Assume uma escrita compromissada como uma postura política. A partir de então pode rir, este riso salutar de quem aprende e de quem opta pelo que não se esperava. Registra o narrador seu pensamento em discurso indireto-livre: “A Manuela cabeleireira é que sabia. E sempre melhor fazer do que não fazer. Riu. Olha, e a Marta Bernardo também tinha feito o que pôde, lá no seu tempo no Partido.” (SN, 238) Lembremos que uma das sugestões de José Viana a Júlia na carta-mensagem que lhe escreve foi o exercício do riso saudável, porque libertador: “Ria à vontade. Não leve a mão à boca para disfarçar. Era um gesto da Marta, que lhe tinha ficado das freiras. Os jovens devem rir-se abertamente dos velhos para não serem como eles antes de tempo.” (SN, 156,7). Assim, Júlia pode, a seguir, se sentir livre para fazer o que realmente desejava: “E pronto, e depois ficava em casa a escrever o romance.” (SN, 238)

Um anjo (des)ancorado:

Se estamos falando de uma estrutura – ainda que metamorfoseada de *bildungsroman* – também José Viana é levado a se modificar a partir do encontro com a jovem Júlia, e podemos dizer que também aprende, porque consegue sair da estabilidade

⁵¹⁸ ROSA, 1986, p. 199.

vazia em que sua vida se transformara, apenas povoada com os remorsos do passado. Quando se abre a narrativa, José Viana é alguém mergulhado em “preocupações pré-póstumas”, alguém que tem portanto no seu universo a idéia da morte, imerso, em discreta ironia do narrador, em “vazios de alma da sua existência activamente inabitada” (SN, 17), considerando ter uma vida entre parênteses, “um longo parêntese entre Marta Bernardo e ninguém” (SN, 19): “ele sempre tinha sentido que a vida estava a ser vivida entre parênteses, entre a Marta que houve e a Marta que houvesse” (SN, 147). A vida presente – homem envelhecido, descrente do amor e da política – se opõe claramente ao José Viana do passado – jovem, amante, engajado. Agora era alguém para quem a política e os afetos tinham ficado no passado (SN, 138).

Início de uma mudança em processo: José Viana visita Júlia em Lisboa e ainda um ex-camarada do PCP. Suas novas relações, especialmente depois de ter conhecido a história do passado de Marta que Júlia evidentemente inventara, contribuem para o estabelecimento de uma nova aposta no futuro e não no aprisionamento num passado de fantasmas: “regressou a Londres mais com o desejo de futuros talvez ainda possíveis do que com a nostalgia de passados mortos” (SN, 143).

Além da visita a Lisboa e da conversa com um antigo camarada pertencente agora a um novo partido, outras mudanças começam a se processar em José Viana. Excelente advogado até na defesa de réus culpados, acaba, no entanto, por perder um caso. A carta que a seguir escreve a Júlia já é em si uma carta política. Fazendo um balanço da vida e do tempo, demonstra que o exercício de descoberta do individual é fundamental para a relação do indivíduo com o mundo (“Fui comunista porque acreditei na nossa gente. Deixei de ser comunista quando deixei de acreditar em mim.” – SN, 152). Helder Macedo parece colocar na boca de seu personagem a expressão de algumas idéias e a relativização de alguns conceitos sobre a contemporaneidade, como o fim do marxismo, a globalização, os crimes bárbaros em nome da liberdade, os governos falsamente democráticos e a importância de uma nova luta, não a que restaure o passado, já que “todas as restaurações são fantasmáticas” (SN, 151), mas que se descubra nova, com formas outras de ação. Se não é possível repetir o passado, acredita, entretanto, ainda numa perspectiva ética: “A luta tem de ser outra. Ainda sem nome. Com formas de acção ainda por encontrar para propósitos ainda por determinar.” (SN, 153). Mesmo para si próprio o advogado descobre uma possibilidade de saída. Se na resposta a Júlia ele afirma - “Mas não sei o que fazer com essa informação. É tarde

demais para ser livre.” (SN, 158), quando se fecha o romance, ele não está mais ancorado a um passado sombrio com o qual não conseguia conviver. Está pronto a renegociar com ele e apontar para o futuro. Torna-se, nesse sentido, um outro *anjo*, agora *desancorado*⁵¹⁹.

Indícios dessa mudança são as suas ações narradas no capítulo quatorze, *Narrativas*, como a opção por jogar fora os papéis do passado, as caixas de vinho vazias, optando por guardar apenas as caixas com garrafas cheias, isto é, metaforicamente, aquelas que não guardavam fantasmas mas prazer. Somam-se ainda outros gestos simbólicos como o de desenhar uma árvore no papel em que inscrevia uma lista de prós e contras sobre a opção de regressar a Lisboa, gesto simbólico porque remete a um encontro amoroso do passado que ele pode visitar sem medo e sem culpa.

A demissão da secretária em quem não acredita e a decisão de passar o escritório e os casos a um colega e regressar a Lisboa é a consequência final desse processo. Sem o peso de pedra que tinha sobre si nos sonhos – a lembrança de Marta com destino desconhecido –, José Viana, agora “era um homem livre” (SN, 216): “A verdade é que há muito se não sentia tão bem, com tanta energia, tão jovem, tão activo.” (Idem), com a possibilidade de um futuro: “decidir qual ia ser a narrativa da sua vida dali em diante” (Idem).

A redescoberta de si corresponde a uma necessidade de *ver*, a começar pelo espaço de uma cidade. José Viana descobre aquilo que antes olhara sem ver, porque pôde primeiramente *des-cobrir* a si próprio, tirar a cobertura de si para ver plenamente a si e ao outro. Por exemplo, na visita ao rio Tamisa, confessa: “Eram anos sem ver o rio, anos em que o olhara sem ver.” (SN, 217). Depois se lembra da ponte nova construída para o acesso à Tate Modern: “já agora ia vê-la” (Idem). José Viana, quase como um novo Cesário Verde a passear pela cidade e observar o rio, depara-se com uma imagem sinistra que lhe provoca um sentimento nauseante:

Mas nesse momento pareceu-lhe que havia qualquer coisa estranha no próprio rio, aquela cor não era normal, teve uma sensação desagradável sem perceber logo o porquê. Depois lembrou-se. Tinha havido chuvadas e inundações, os jornais tinham dito que os esgotos de emergência extravasaram, tinham atirado para lá todas as fezes da cidade, nove milhões de intestinos desbloqueados ao

⁵¹⁹ Roubamos e subvertemos aqui o título do romance de José Cardoso Pires – *O Anjo Ancorado* – que refere um tempo outro, mas também de esperanças desfeitas, o tempo de um certo João, metonímia de uma camada de intelectuais de formação universitária que aderira a princípios revolucionários, mas, desiludido, trocara a visão humanista por um certo cepticismo, ancorado em uma vida vazia entre a dedicação ao carro e à caça esportiva.

mesmo tempo, uma mortandade de peixes a flutuarem, os pássaros enlouquecidos pela venenosa fartura. (SN, 217)

Contudo, a imagem grotesca do rio é ao mesmo tempo também uma imagem da mudança do tempo, de modo oposto mas simbolicamente similar ao da lagoa de *O Delfim* fecundada de vida nova pelas águas vindas do oceano e escondendo vida submersa; ou ainda a do brejo repleto de vida interior em *Levantado do Chão*. Mesmo a falar de morte – os peixes, é quase miticamente uma alegoria de tempos novos: escatologia e cosmogonia. Ele também a deixar partir toda a sujidade como prenúncio de vida nova, a despedir a secretária que ousava minar a estória que o redimia. Também a atitude de Júlia, que o inundara de imagens de uma morte dolorosa – violação, tortura e morte de Marta – promovia-lhe uma abertura para recomeçar. É por isso, que depois José Viana perceberá

que a sordidez às vezes pode ser uma purga. Fazer extravasar os esgotos. A sordidez daquela invenção da patética Miss Costa tinha tido o propósito de destruí-lo, contaminar a sua memória da Marta, matar tudo em volta. Contaminar também a Júlia. Mas a sua memória da Marta já tinha sido purificada pela Júlia. Estava-lhe grato. Percebeu que estava livre. (SN, 219)

Toda essa cena de peregrinação de José Viana pela cidade, que metaforicamente representa o processo de auto-conhecimento por ele empreendido, é carregada de significantes ligados à nova percepção adquirida. O texto reitera repetidas vezes a expressão adverbial “pela primeira vez” e o verbo “percebeu”, ou outros de sentido semelhante, enfatizando o esclarecimento, a aprendizagem, numa estrutura quase fabulista, meio mítica, de ritual iniciático, imagem do conhecimento. O trecho é longo, mesmo reproduzido, como vai, em fragmentos, mas serve para demonstrar essa construção com intensa repetição de expressões de aquisição do conhecimento e conseqüente pacificação da alma depois enfim do luto possível de Marta:

Estranhamente aquela sórdida invenção da carta tinha-o feito aceitar pela primeira vez os factos narrados pela Júlia. (...) Era só que pela primeira vez se sentia autorizado a aceitar que a Marta tinha morrido. (...) Sentia que podia finalmente consentir que a Marta morresse também dentro de si. Não para a esquecer, não era isso, mas para a poder celebrar. Dar-lhe dentro de si o funeral que os dois precisavam que tivesse havido. Para finalmente poder deixá-la repousar. Para não continuar com essa espécie de alma penada a sofrer dentro de si. Percebeu também porque tinha acordado a sentir que nessa noite poderia ter tido um de seus sonhos (...)

E percebeu mais uma coisa: que a sordidez às vezes pode ser uma purga. (...) Percebeu que estava livre.

Era por isso que podia finalmente voltar a Portugal. Tinha sido um longo desterro, uma longa viagem, uma perigosa peregrinação. Podia voltar com ou sem renovadores. (...)

José Viana percebeu também que, pela primeira vez em muitos anos, estava com os olhos cheios de lágrimas. Que não ia evitá-las. Lembrou-se, pelo contrário, que tinha conhecido a Marta quando choraram lado a lado no cinema, a ver *Les Visiteurs du Soir*. E então, de repente, desbloqueado por essa recordação, conseguiu visualizar entre as lágrimas de agora a imagem da Marta nesse tempo. Como uma fotografia. A Marta Bernardo. Não como a Júlia de Souza era agora, também não a Marta depois de morta, não com o rosto ensangüentado como a Júlia tinha dito, mas muito serena, olhos nos olhos dele, um sorriso ainda a flutuar nos lábios entreabertos, a respirar feliz como quando adormecia ao lado dele depois de se terem amado a noite toda, amado com amor, com ternura, sem violência, ela já sem se lembrar de que alguma vez lhe tinham feito mal.⁵²⁰

E assim, pela primeira vez desde a morte de Marta, desde a carta de Júlia, desde a Júlia ter dito que a Marta estava morta, José Viana pôde deixar as lágrimas correrem livremente, pacificado. (SN, 218-21, grifos nossos)

Depurando a imagem da amada, libertando-a dos acúmulos que a memória lhe tinha sobreposto sobre a imagem real, José Viana pôde lembrar da amada como era realmente e não com os olhos carregados da imaginação, eliminando assim aquela sensação do fantástico provocada no início da narrativa pela insistência na semelhança física entre Marta e Júlia que, afinal, agora se desfaz, mas que justifica o espanto naquele tempo pela distância no tempo que lhe roubara qualquer fotografia, impossível a militantes contra o regime. Epifanicamente percebeu também Marta na sua diferença da Júlia e vice-versa, tem-na agora como uma fotografia proustianamente trazida do passado, e é por isso que o texto faz questão de marcar aqui os nomes na sua íntegra: Marta Bernardo/ Júlia de Souza. Pôde, enfim, descansar.

José Viana, recuperado da sua descrença e do seu ceticismo vazio, pode enfim aprender a conviver com o passado, fazendo o luto pela amada perdida e por uma culpa que não podia suportar. Em outras palavras, a opção final do romance de Helder Macedo, tanto no que tange à trajetória de Júlia quanto ao que se refere a José Viana, é senão otimista, ao menos aberta, admitindo a mudança, novo modo da utopia. Para além

⁵²⁰ Este parágrafo é interessante ainda como forma de demonstrar a delicada forma de narrar a relação amorosa entre os personagens. Segundo Ronaldo Lima Lins, o tema do amor praticamente não existe na pós-modernidade (“não se fala em amor na literatura recente, de Paul Auster a Amós Oz. A indiferença, contaminando as emoções, permite o sexo, mas um sexo sem gosto, roubado das circunstâncias.” LINS, 2006, p. 124). Ao contrário disso, o texto macediano é contaminado por esse sentimento sublime entre José Viana e Marta Bernardo. Se a temática do sexo ocasional aparece, como no caso de Júlia, ela é também pervertida, porque aos poucos, como vimos, Júlia começa a deixar de lado o exercício alienado do corpo e parece desejar algo mais. Assim, a análise da temática do amor é mais um elemento que aproximaria o romance de um projeto literário que negocia ainda com o moderno.

de um tempo contemporâneo de desencanto e de “ausência de expectativas”⁵²¹, o texto escolhe a subversão da atmosfera decadente por colocar em cena um percurso de crescimento de dois personagens que recuperam ou alcançam sua função no devir histórico. O próprio Helder Macedo, quando perguntado a respeito da possibilidade de haver um certo tom de desencanto em relação aos portugueses no livro, na realidade assume em entrevista em 23 de Abril de 2005 esse tom otimista com que finda este livro:

Acho que não. Pelo contrário. O livro acaba por ser extremamente positivo e cheio de esperança, na medida em que a Júlia tem futuro, o que é importante. E tanto faz que o José Viana tenha passado ou não. É irrelevante. Agora, que ela tenha futuro, que ela seja capaz de tomar um risco, de pensar, de se ter exposto, de ter sido capaz de encontrar a verdade dentro da falsificação. Ah, mas é por isso que estamos aqui⁵²².

O falso policial como relativismo da História e da Literatura:

O romance *Sem Nome* é construído primordialmente sobre o pilar do paradigma da novela policial. Em duplo, como é sua temática, a estrutura do romance faz com que o leitor se depare não com um mas com dois mistérios a serem solucionados: o primeiro, o de uma jovem mulher que é detida na imigração inglesa por ter documentos que lhe dão uma idade trinta anos mais velha, e o segundo, o do desaparecimento de uma outra mulher trinta anos durante o período da Ditadura Salazarista em Portugal. Unindo os dois fios do mistério, um advogado que é chamado a comparecer à imigração para ajudar uma portuguesa que é chamada – por incompetência de leitura dos funcionários da imigração – de Marta Bernardo, quando era simplesmente MARIA [Júlia de Sousa] BERNARDES. Esse mesmo homem que trinta anos antes fugira de Portugal não conseguindo avisar a tempo a mulher amada, cujo destino ficara para sempre desconhecido e que se chamava, ela sim, Marta Bernardo.

O leitor está diante de dois mistérios que lhe aguçam logo a curiosidade, primeiro pelo certo insólito da situação que não pode corresponder à realidade – ampliado ainda pela semelhança física de ambas e pelo fato de a jovem mulher, que

⁵²¹ A expressão é de Ronaldo Lima Lins: “A ausência de expectativas (ou de alternativas), uma vez sufocada a idéia de utopia, não encontra nada que impeça uma sensação de desagregação ligada ao desinteresse.” (LINS, p. 163)

⁵²² MACEDO, 2005. Em html. Site da Editorial Presença.

depois se vem a saber que se chama Maria Júlia Moraes Teixeira de Sousa Bernardes, morar exatamente no mesmo apartamento em que um dia moraram José Viana – o advogado – e Marta. O outro mistério – que envolve o desaparecimento de Marta Bernardo – rouba a atenção, até porque o narrador se apressa em diluir o *quiproquó* inicial dando todas as chaves do mistério. De qualquer modo resta ao leitor uma narrativa policial, o destino de Marta 30 anos atrás, que supõe investigações, visitas a locais de interesse para o crime – se crime afinal houve – análise lógica de provas, e outras estratégias típicas de uma boa narrativa policial.

Logrado duas vezes, o leitor irá descobrir que o que imaginara ser o foco principal do romance não corresponde à sua realidade. O primeiro mistério é aparentemente solucionado no quinto capítulo, através de explicações que levam em conta complicações lingüísticas e burocráticas. O segundo mistério é latente até o final da narrativa, mas o leitor será logrado na sua expectativa de resolução, que não irá acontecer.

Ampliando a sugestão no entorno do gênero policial, e contribuindo para manter o jogo de aliciamento do leitor, a jovem mulher confundida com a outra do passado resolve dar uma de Sherlock Holmes e procurar pelo paradeiro de sua sócia do passado. Jornalista inteligente, julgava ter como vantagem contatos que a poderiam ajudar a recuperar fatos: o local de morada idêntico ao da mulher desaparecida, o caráter dado à lógica pelo exercício do jornalismo e a aparência física. Logo o leitor será convidado a perceber que o exercício investigativo da personagem Júlia de Sousa não comporta apenas a pesquisa e a análise de fatos comum ao gênero que tangencia, mas também a invenção da realidade. Para essa, sem dúvida, logo se percebe que ela tem uma grande vantagem: a moça é dada ao brincar de faz-de-conta, tem um caráter essencialmente mergulhado na fantasia. Dada à invenção, Júlia faz de suas ficções uma realidade.

Será assim que Júlia irá pesquisar o passado da outra. De fato, o romance apresentará uma investigação dos fatos passados (algumas “pesquisas preliminares” – SN, 104), a tal visita aos lugares envolvidos no mistério, a análise lógica de informações, o tom de objetividade detetivesca ao início, a pesquisa de versões. Entretanto, o leitor atento perceberá que a reconstituição da história que Júlia posteriormente contará está em si maculada por uma premissa básica que ela deixa indiciada no capítulo anterior ao relatório, isto é, no capítulo da investigação em si: a reconstituição pelo plausível e não pela *verdade*. Alguns índices são deixados ao leitor:

um primeiro quando, pensando sobre os fatos, se menciona em discurso indireto-livre: “Tudo isso eram coisas que tinha de decidir.” (SN, 107, grifo nosso); outro, mais adiante, quando já se preparava para escrever ao novo amigo: “O que tinha mesmo de escrever era uma espécie de relatório para o José Viana, como lhe prometera. Uma veracidade provável, portanto, em que ele e ela própria pudessem acreditar.” (SN, 111, grifo nosso). Além disso, o nome da nova pasta criada no computador para receber o relatório sobre Marta chama-se “Ficções” (SN, 112) e, a escolha do gênero em que escreveria, a pretensão de fazer uma “mistura de carta e reportagem criativa” (SN, 113).

O que se segue é um relatório bem montado, com explicações lógicas e quase demasiadas comprovações, inclusive, de datas e dias da semana, de tal modo que mesmo o leitor que percebera os índices anteriores pode ser levado a acreditar na versão construída e obliterar a informação deixada à deriva. E será somente dois capítulos adiante que ele sentirá o engodo quando principia a ler: “Não se pode matar alguém imaginando a sua morte. No entanto é o que fazem os romancistas. Escreve-se, e aconteceu.” (SN, 161). A partir de então outros elementos o farão ter certeza de que o relato fora inventado, com pormenores pesquisados “a dar credibilidade a toda a ficção” (SN, 162) e que foram introduzidas “algumas informações concretas, comprovadamente factuais” (SN, 163).

Aqueles mais crentes que ainda esperam por uma resolução da parte de uma outra instância investigativa ou da parte do narrador têm mais uma vez as suas expectativas desfeitas. No primeiro caso, porque não se elege a seguir investigador mais confiável e, além disso, quando em outro momento novas informações aparecem dirigidas pela instância narrativa maior, com a introdução do relato da secretária londrina que diz ter havido uma carta de Marta Bernardo que ela rasgara, o personagem receptor do relato (e -por que não? - também duplo do leitor interessado na solução do mistério, José Viana) não dá nenhum crédito à nova informação e a renega preferindo acreditar na versão anterior, que o leitor sabe ter sido estrategicamente construída. No segundo caso, a clarificação do enigma torna-se impossível porque não há uma instância narrante que de forma onisciente reconstitua o conforto dos fatos, uma vez que desde o início ela se coloca próxima do leitor, ignorando, preferindo a estratégia do uso da primeira pessoa que o englobará. Por exemplo, no início do capítulo 5, passa a conhecer a personagem junto com o leitor: “Já sabemos portanto o nome e a profissão.” – SN, 59; ou, no capítulo 9, solicita a memória do leitor ao dizer,: “José Viana estava a re Cear

envelhecer quando primeiro o encontramos a arrumar o passado” – SN, 143, grifos nossos. Também porque o narrador flutua pelos discursos dos personagens emprestando sua voz ao mergulho nas suas mentes, através do discurso indireto-livre, sem, contudo, usar essa possibilidade para investigar a mente daquela que parece ter em mão uma versão contrária do mistério – a secretária Miss Costa – a qual não tem espaço para deixar registrado o que realmente pensa e fez.

Assim, apesar de construído entre dois tempos que se interpõem e se mesclam, e de apresentar uma base comum ao *romance de enigma*, que vem a ser a coexistência de duas histórias, a do mistério (crime?) e a do inquérito desse mistério, apesar de se estabelecer a princípio como um outra variante do romance policial, *Sem Nome*, tal como tinha acontecido em *O Delfim* e também na *Balada da Praia dos Cães*, tangencia o gênero para pervertê-lo e ressignificá-lo. O gênero aparece completamente subvertido ao ousar assumir a invenção, como instrumento plausível na reconstrução da História, e, ao mesmo tempo, ao finalizar sem a elucidação do que realmente ocorrera com a misteriosa Marta Bernardo. Além disso, desacredita de uma verdade única capaz de ser absorvida na sua plenitude, porque entende que são múltiplas as possibilidades do real, ou porque talvez também, como em *O Delfim*, não pretenda tranquilizar o leitor e sim instigá-lo a pensar. Lembremos mais uma vez o relato cardosiano: “a literatura policial é um tranquilizante do cidadão instalado” (OD, 122), e instalação é o que este texto de Helder Macedo também parece não desejar. Ao invés disso, aposta no “não-acabamento essencial”⁵²³ da trama para a ampliação das interpretações.

Com a premissa da atenção restrita aos fatos obliterada, a despeito dos comentários a favor da objetividade que Júlia lança a José Viana na carta/relatório – “Não sou muito propensa a fantasias porque na minha profissão de jornalista só os factos contam mas, se fosse (...)” (SN, 118), ou “procurei não deixar que a minha subjectividade se sobrepusesse à objectividade indispensável ao nosso propósito” (SN, 123) – torna-se obsoleta também a idéia de que deve haver um igualdade de condições entre leitor e detetive para resolver o mistério.

Outras perversões são o início da narração sem estar o enigma resolvido pelo suposto detetive e ainda o fato de a instância narrante, pelo uso do indireto-livre, estar muitas vezes colada à mente do detetive, colocando o leitor passo a passo com a mente

⁵²³ GAGNEBIN, in BENJAMIN, 1994, p. 12.

dedutiva, o que contraria a concepção do gênero, como vimos anteriormente⁵²⁴. Também são desvios o tom de intimidade com a história de Marta, que transita em parte do relatório para o uso da primeira pessoa⁵²⁵, ou a posição do narrador ousando opinar sobre os fatos. Assim, tangenciando o gênero policial de forma paródica, também com o “desejo de pôr a ‘refuncionar’ essas formas, de acordo com as suas próprias necessidades”⁵²⁶, como apontou Linda Hutcheon, o romance *Sem Nome* apresenta ao leitor um (ou dois) enigmas sedutores, para a seguir conduzi-lo ao interesse em uma outra história, que é a do crescimento e auto-formação da jovem mulher-detetive.

Como texto que joga com o policial, a narrativa não poderia deixar de privilegiar versões sobre o acontecimento. É por isso que Júlia apresenta os relatos da velha do bacalhau⁵²⁷ e do jardineiro⁵²⁸. Mas as várias versões para os fatos estão presentes também através da multiplicação de histórias que Júlia cria, (re)elabora, imaginando outros caminhos, chegando até a se assustar com a própria fantasia: “E então a Júlia riu. Que maravilha, tinha conseguido assustar-se a si própria.” (SN, 172). Repare-se mais uma vez o riso como uma marca de espontaneidade e aprendizagem. É interessante também ressaltar, nesse trecho citado, o uso do artigo antecedendo o nome de Júlia, que normalmente não é usado pelo narrador, dando aqui um sentido de intimidade maior com a personagem que experimentava uma nova aprendizagem, a veia literária.

É verdade que o relato de Júlia⁵²⁹ procura explicar o mistério de forma racional (lembramos que a explicação fantástica não é admitida no gênero), e que se evitam as soluções banais, o culpado (PIDE, na versão do relatório de Júlia) goza de importância na vida⁵³⁰ e é identificado por deduções e não por confissão espontânea, mas tudo isso é subvertido pelo fato de a versão elaborada ser uma construção ficcional. O romance policial puro, segundo os críticos, nunca confessaria o caráter imaginário da história.

⁵²⁴ REIMÃO, 1983, p. 31: se a narrativa fosse elaborada por essa “mente dedutiva”, o leitor estaria sempre passo a passo com o detetive (o que contraria a própria concepção de leitor, nesse tipo de narrativa). Assim, uma das características fundamentais do romance de enigma – a revelação final e a conseqüente reconstrução da trama – perderia seu sentido.

⁵²⁵ “Noto que estou a escrever na primeira pessoa, como se de fato eu fosse a Marta. (...) Presumo que o que poderá ter acontecido seja o seguinte (mas o José saberá melhor o que eu posso imaginar:” (SN, 132, grifos nossos).

⁵²⁶ HUTCHEON, 1985, p. 15.

⁵²⁷ Cf. pp. 125-128.

⁵²⁸ Cf. pp. 129-131.

⁵²⁹ Também no do narrador sobre o outro mistério – o da confusão na imigração.

⁵³⁰ Baseio-me aqui nas regras estabelecidas pelo teórico e romancista Van Dine, citadas por Todorov (2006, p. 100,1) e também por Boileau e Narcejac (cf. 1964, p. 107-113 e 1968, pp. 80-84), mencionadas por nós nas páginas 89, 100, 101. Outra dessas regras não satisfeitas aqui é o fato de o investigador não ser um detetive profissional, mas uma jovem jornalista dada a plausibilidades.

Além disso, não há espaço no gênero para as análises psicológicas, que retardariam a ação. Diferentemente, o relatório de Júlia é imiscuído de expressões mais pessoais que demonstram o sujeito a interrogar-se através do exercício da escrita (“talvez me sentisse”, “Mas senti”, “quase me apeteceu” – SN, 118, “por vezes me sinto como se tivesse ido em busca de mim própria” – SN, 123, entre outros). Além disso, o ponto nodal de *Sem Nome*, o da narrativa maior, acaba por ser, diferentemente do que esperava, o crescimento individual de Júlia, bem como a sua relação com o outro, e é nele que estará concentrada a atenção do narrador que a transforma metonimicamente no espelho de uma geração que como um todo também pode voltar a comprometer-se.

Texto de estrutura rica, este romance lida ainda com pelo menos mais dois modelos textuais: o do romance de formação, anteriormente explorado, e o do romance histórico enquanto *metaficção historiográfica*, na já clássica definição de Linda Hutcheon para o romance contemporâneo, apresentada anteriormente.

Como ocorrera em *O Delfim* e na *Balada da Praia dos Cães*, a aparente trama policial serve no fundo à revisitação histórica, ao registro do tempo e ao questionamento frente ao futuro. Lembramos mais uma vez as idéias de ensinamento e de prova existentes na noção de *documento*, termo que participa tanto da linguagem jurídica, quanto da linguagem histórica, no seu sentido de testemunho ou prova do que se passou. Assim, jogando também com a noção de *documento* que a narrativa propõe através da tangência com o policial, a narrativa serve também como um *documento* sobre o tempo português.

Sem Nome tangencia o policial com vistas ao histórico, e não só porque inclui referências a fatos políticos que estavam a acontecer na época da escrita do romance, mas principalmente por se referir ao tempo português dos anos pré e pós-25 de Abril, por apontar os crimes políticos cometidos no Regime Salazarista, e inclusive, as seqüelas de uma censura política que ainda se reflete nos discursos. É histórico por optar por uma explicação ausente do que afinal acontecera à Marta visto que a carência factual dos crimes cometidos em um regime que escondia tudo deixa realmente muitas perguntas sem explicações.

Boileau e Narcejac citam a definição consagrada de Régis Messac para o termo romance policial: “Le roman policier est un récit consacré avant tout à la découverte méthodique et graduelle, par des moyens rationnels, des circonstances exactes d’un

événement mystérieux’’.⁵³¹ Aceitando tal definição, entendemos que na forma original desse gênero está a solução de um problema através do exercício mental de um investigador com capacidade de tirar conclusões a partir dos fatos. Por outro lado, aprendemos com a moderna historiografia, que é impossível recuperar exatamente o passado, uma vez que também a História é discurso, linguagem, e, portanto, por mais que ela se baseie em documentos, nela sempre perpassa o ponto de vista do historiador, ao operar recortes, selecionar, e escolher a maneira de contar. É o olhar do presente que refunda o passado e o reinventa, o que levou Benedetto Croce a afirmar que “a história liga-se às necessidades e às situações presentes, nas quais esses acontecimentos têm ressonância.”⁵³² Assim, entendendo que, apesar do esforço pela objetividade, a interpretação da realidade por um indivíduo parte essencialmente da sua própria subjetividade, numa investigação policial, muito da interpretação dos fatos fica também por conta daquele que empreende a busca pela explicação do acontecido.

Dessa forma, a investigação é certamente passível de ser composta através de uma visão pessoal dos fatos, o que se revela até mesmo nas escolhas que o investigador empreende, apesar de os relatórios finais apontarem ineludivelmente para um esforço de objetividade e uma pretensão à chegada da verdade absoluta, sem a qual dificilmente se poderiam fundar um julgamento e uma condenação. O que a narrativa de Helder Macedo faz é, portanto, assumir de modo radical uma estratégia que, em menor escala, necessariamente participa do processo de investigação: a intervenção da fantasia.

Por outro lado, Júlia pode também funcionar como a metáfora do escritor que, aliás, um dia ela gostaria de ser, escritor concebido como aquele que constrói realidades e fabula histórias, sem necessariamente desinvestir da realidade, da referência, escritor que constrói novas realidades, completa as histórias, e que, muitas vezes, através da sua escrita, conta novas verdades, porque são elas verossímeis, e passíveis de realmente terem acontecido. Essas novas verdades podem ser tão verdadeiras, ou até mais verdadeiras do que as escritas pelo discurso oficial, porque são verdades pautadas na realidade, que podem não ter acontecido exatamente daquela maneira, mas complementam a História. De qualquer modo, “estando no livro, é o mesmo que ter

⁵³¹ BOILEAU-NARCEJAC, 1964, p. 7. “O romance policial é uma narrativa destinada antes de tudo à descoberta metódica e gradativa, através de instrumentos racionais, das circunstâncias exatas de um acontecimento misterioso”.

⁵³² Apud LE GOFF, 1997, p. 162.

acontecido”⁵³³. Talvez assim Júlia pudesse tomar de empréstimo a fala de uma outra personagem de Helder Macedo, uma certa Joana de *Vícios e Virtudes*, que afirmava: “Contei-te histórias, é o que faço sempre. Falsas e verdadeiras. Tudo ao mesmo tempo”⁵³⁴.

“Não se pode matar alguém imaginando sua morte. No entanto é o que fazem os romancistas. Escreve-se, e aconteceu.” (SN, 161). É o que faz Júlia de Sousa pondo em discussão as fronteiras entre sonho e realidade, ficção e história. As várias possibilidades deixadas em aberto no relatório de Júlia a Viana, segundo ele próprio, reforçam a “plausibilidade de que tivesse sido mais ou menos como contou, como lhe disseram” (SN, 219). Uma estratégia de ambigüidade, que até poderia conotar a evidência da invenção, torna a Viana o relato mais plausível. As muitas outras possibilidades deixadas em aberto por Júlia são mais plausíveis por refletirem as ruínas do que poderia ter sido e não foi, ou do que foi e nunca poderia ter sido. Ela mesma intui que qualquer uma das versões que elabora serão sempre insatisfatórias, talvez porque deixarão de lado as outras inúmeras possibilidades do acontecido: “Uma história insatisfatória, por mais voltas que lhe desse. A dar direito, no máximo, a capelas imperfeitas, como diria o Carlos Ventura.” (SN, 233). Por isso, a ambigüidade e a imperfeição, nesse sentido, são a melhor e mais plausível verdade.

Em *Partes de África* já a consciência do poder criador da linguagem está presente num comentário metalingüístico do narrador que evidencia a ficcionalização da realidade:

Bem sei que nunca ninguém voltou a existir por escrever nem por ser escrito, mas há sombras que a memória pode imaginar nos mapas entreabertos. (...) Poderei assim também mudar os nomes daqueles que nesses sítios existiram, as circunstâncias, as relações de família ou de amizade, atando as pontas das várias vidas reais e imaginadas com os nós verdadeiros dos laços fingidos. (*Partes de África* – PA -, p. 10)

Atar as pontas das vidas reais com os nós verdadeiros dos laços fingidos é aqui para Júlia “o romance [ter] de ser uma coisa acontecida que ela transformasse em faz-de-conta (...) Mas, no romance, a fazer tudo isso num processo inverso. Para poder ficar a ser verdade mesmo que não tenha acontecido” (SN, 234,5). Assim, na obra macediana não se distingue o que é “verdade por ter acontecido” da “verdade sem ter de acontecer”

⁵³³ Cf. epígrafe ao romance *A Muralha*, de Dinah Silveira de Queiroz, 2000: “Tudo o que acontece eu ponho neste livro. E se não acontece, estando no livro, é o mesmo que ter acontecido.”

⁵³⁴ *Vícios e Virtudes*, p.175.

(PA, p. 15). “E sim, bem sei que nunca ninguém voltou a existir por escrever nem por ser escrito, e que sobram só os mapas onde todas as ilhas são imaginárias.” (PA, p. 251) De fato, na comunicação incluída no romance, o autor mostra que os mapas dos descobridores portugueses, continham não apenas a descrição de regiões já existentes, mas também ilhas imaginárias. As “ilhas imaginárias” ou os “laços fingidos” metaforizam a relação entre verdade e verossimilhança estabelecida pelo romance *Partes de África*, revelam as tênues fronteiras entre o real e a ficção, mas podem ser lembrados também em *Sem Nome* através do desejo de Júlia para seu romance.

Em *Sem Nome*, Júlia conscientemente completa o passado com a imaginação. Essa reescrita da história de Marta efetuada pela escrita de Júlia parece estar diretamente ligada à consciência etimológica da polissemia da palavra latina “invenire”, mencionada em *Partes de África*⁵³⁵, que é base para os sentidos de *descoberta* e *encontro*, mas também de *invenção*. Ao empreender a busca por Marta, Júlia joga especularmente com a figura sobre quem investiga e inventa, encontrando-se e inventando-se a si mesma.

O historiador Jacques Le Goff afirmou sobre a relação íntima do discurso histórico com o olhar contemporâneo: “Penso que a história é bem a ciência do passado, com a condição de saber que este passado se torna objecto da história, por uma reconstrução incessantemente reposta em causa”⁵³⁶. No romance *Sem Nome* é Carlos Ventura quem diz que a História é “sempre outra história” (SN, 226). Se, nas palavras de Ventura, “a história dos outros se torna sempre numa história dos que não têm nada a ver com ela” (SN, 226), porque é sempre o olhar do presente sobre o passado, as *telas retocadas* pela memória – e nesse sentido é sempre ficcional – então também a ficção da realidade torna acontecido o imaginário. “Olha, pronto, tinha passado a ter acontecido, não podia voltar atrás, seria muito pior. Ou nem pior nem melhor, seria outra história.”, pensa Júlia procurando se convencer de que a ficção que criara para José Viana fora o melhor. Criando uma nova verdade, Júlia, ao mesmo tempo em que se descobre *outra*, proporciona vida a José Viana. Nesse momento, ela não está a anular o conceito de verdade, mas está polemicamente a instituir o lugar positivo de uma verdade funcional.

⁵³⁵ *Partes de África*, p. 235.

⁵³⁶ LE GOFF, 1997, p. 164.

Se a história dos dominados é necessariamente uma anti-história, nada melhor que um discurso antidocumental por natureza, para assentar por escrito essa anti-história. Esse discurso é o literário, que, segundo Luiz Costa Lima, “não se apresenta como prova, documento, testemunho do que houve, porquanto o que nele está se mescla com o que poderia ter havido; o que nele há se combina com o desejo do que estivesse; e que por isso passa a haver e a estar”.⁵³⁷

O discurso histórico oficial nem sempre corresponde à realidade dos fatos. Ironicamente, o narrador revela a diferença entre o discurso oficial e o que na realidade se via durante o período das guerras coloniais em África: “Oficialmente não havia nem guerra nem colônias a despeito da evidência dos amputados a calcarem com muletas as ruas de Lisboa.” (SN, 34). As fronteiras entre ficção e história se tornaram cada vez mais tênues, visto que “o que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado”.⁵³⁸ Já dizia, também, o historiador Georges Duby: “A história é acima de tudo uma arte, uma arte essencialmente literária” uma vez “que só existe pelo discurso”⁵³⁹.

Assim, se o discurso da história oficial tem sua autoridade discutida por ser, como os próprios historiadores da Nova História o demonstraram, lacunar e parcial, pela contingência de ser uma outra forma de discurso, feito a partir da ótica do vencedor, o discurso literário pode, pelo caminho contrário, assumir-se como uma tentativa de reconstrução da história dessas fendas deixadas na oficialidade. “Falso tudo, e verdadeiro”, como já apontara o narrador de Saramago em outro momento⁵⁴⁰.

Segundo Maria Lúcia Dal Farra, “referir Marta é, já, nomear todos os sumidos que um dia lutaram pelo advento do 25 de Abril em Portugal”⁵⁴¹. Sendo assim, e se o discurso histórico deixa lacunas, como, por exemplo, a memória de tantos que questionaram o sistema e morreram durante o período salazarista, a ficção pode, no entanto, ensaiar devolver-lhes uma memória por contarem sua história. Marta funcionaria assim como metonímia de outras tantas vozes veladas no passado, e, nesse sentido, a ficção de Helder Macedo, como também o fizera *Levantado do Chão*, homenageia a memória dos que lutaram pelo processo, cujas vozes são abafadas pela

⁵³⁷ LIMA, 1986, p. 195.

⁵³⁸ HUTCHEON, 1991, p. 122.

⁵³⁹ DUBY & LARDREAU 1980. apud LE GOFF 1997, p. 172.

⁵⁴⁰ A frase é do romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, 4ed, 1988, p. 198.

⁵⁴¹ DAL FARRA, 2006, p. 274.

ressignificação empreendida pelo discurso histórico sempre pautado pelo olhar do presente. Além disso, busca no seu exemplo dar esperança a um presente sem ânsias de futuro, pois tanto Júlia quanto José Viana são insuflados de vida nova a partir da renegociação com a história passada.

Anteriormente, a memória de Marta ficara para José Viana como uma sombra a impedi-lo a recomeçar. Em termos de simbolismos históricos, o lugar de morte dado a Marta pela criação de Júlia simboliza um modo metafórico de fazer uma vez mais o enterro do mito nacional sebastiânico português, como se fosse preciso, finalmente, dar um lugar ao rei eternamente esperado pelos portugueses, o rei que fora metamorfoseado nas mais diversas imagens que mais não fizeram do que criar para a pátria a sensação de adiamento e de não-compromisso com as mudanças sociais. Por simbolicamente recuperar a figuração identitária portuguesa tendo ousado fazer o luto do grande mito, *Sem Nome* é também um livro sobre Portugal, deseja rever o modo português de viver a própria história, e se inscreve como um texto que deseja reconstruir a História através da ficção.

A consciência manifesta no modo de ler o presente como resultado de um passado com o qual é necessário aprender a conviver e o avanço para o futuro como um processo que implica necessariamente um retorno às origens revelam juntos a consciência epigráfica do texto literário, consciência que não está presente apenas nos jogos de intertextualidade, aliás bastante comuns, da escrita, mas também no repensar histórico. Como o movimento da vaga que, para avançar, é preciso voltar primeiro atrás, aprender a estar na contemporaneidade exige a salutar experiência de saber renegociar com o passado, senão para celebrá-lo, então para entendê-lo, aprender a conviver com ele, ou dar-lhe um lugar. E isso se dá através da necessária renegociação com a figura do passado – Marta – por parte de José Viana, através da escrita de Júlia, que concede finalmente à outra um lugar, mesmo que seja o da morte, para, enfim, poder celebrá-la, como diz o texto. Como o anjo da história de Walter Benjamin, a tempestade do progresso sabe que deve necessariamente negociar com o amontoado de ruínas deixado para trás.

Em termos de estilo literário, entendemos esse progresso epigráfico como a consciência de que a literatura contemporânea portuguesa, que evidentemente participou do novo olhar sobre a escrita típica do romance dos anos 60 do século XX (cf. *nouveau roman*), continua a criar obras que apostam numa ética social, proposta da modernidade,

negociando com a pós-modernidade do investimento consciente no trabalho com a linguagem e da transformação deste eixo em tema da narrativa metaficcional.

Maria Lúcia Dal Farra, em texto sobre este romance, conclui que o processo de autoconscientização de que trata o romance pode ser metaforizado num signo ainda incompleto, mas cujos elementos constitutivos se encontram em conflito. O “motim no seu interior” promove fragmentos e estilhaços de sentido arriscados e perigosos que são *inomináveis* porque “contêm em si forças que se debatem à procura de uma decisão que ainda não é possível”. E conclui:

Talvez por isso mesmo, só signos desse teor possam a capacidade para nos aportar ao limiar da utopia. Só eles angariam energia suficiente e difusa para fundar, para nós, uma nova cidadania (literária, política?), um país onde possamos encontrar a nossa imagem em formação (...) ⁵⁴²

Não se trata aqui, portanto, de restaurar uma postura neo-realista ou uma mensagem ética marxista, pois como o romance, aliás, aponta, “todas as restaurações são fantasmáticas” (SN, 151). Trata-se, no entanto, de renovar e buscar a chave para uma *luta ainda sem nome*, mas uma luta em prol do homem, da consciência do seu papel no mundo, uma luta contra os comportamentos abusivos, uma luta pela sobrevivência da memória do passado, como legítimo *pai* que é preciso conhecer, saber negociar com ele e apostar no que está para além dele. Trata-se de dar espaço aos esquecidos e silenciados da história oficial, que, como discurso, oblitera e silencia tantas vezes as suas vozes a partir de um olhar ideológico investido apenas de presente. Trata-se de encontrar um lugar para acender uma fogueira quente que ilumine e aqueça a cegueira e a frieza das relações de uma geração que já não tem em que acreditar. Trata-se de mais uma vez fazer conviver vivos e mortos num balanço inteligente em que o tempo é a *bagagem do viajante*. Em outras palavras, o romance contemporâneo de Helder Macedo ensaia inteligentemente uma via de sobrevivência metamórfica do legado maior do paradigma neo-realista: a manutenção da utopia, uma utopia interveniente, que insiste na prática, no trabalho, na ação e, indubitavelmente, na crença no humano.

⁵⁴² DAL FARRA, 2006, p. 277,8.

5. Conclusão:

O desejo edifica e cria coisas reais; nós somos os únicos jardineiros da mais misteriosa das árvores a crescer.

[Ernst Bloch, *Espírito da utopia*, 1918]

Ao ser perguntado em entrevista sobre o que pensaria ser o nó que define hoje os leitores de *Finisterra*, se a perda da aura da grande literatura ou a idéia da “revolução” como fósil do século XX, o crítico e poeta português Manuel Gusmão respondeu com uma análise que me parece traduzir aquilo no que também apostei nesse estudo referentemente a autores como José Cardoso Pires, José Saramago e Helder Macedo:

Eu diria que o que define o “nó temporal” daqueles que chegam hoje à leitura de *Finisterra* é a crença no fim das grandes meta-narrativas, que acompanha o afastamento da “política” como representação de interesses e instância da luta de classes, a desconfiança em relação ao gesto da *inscrição (fósil)* da “revolução” e a hesitação entre o regime “celebratório” e o regime “crítico” da *pósmodernidade*, com o correlativo abandono, cansado, do “projecto moderno”. Continua a ser-me difícil conceber “a perda final da aura da grande literatura”, por um lado, porque me parece difícil atestar tal fenómeno e, por outro porque me parece que, no caso da literatura portuguesa contemporânea, o que mais me interessa são as obras dos autores que mais nitidamente sustentam essa aura. Para dizer nomes e não ficar pelas declarações de voto piedoso, aqui vão dois e poderiam ser mais: Herberto Helder e Maria Velho da Costa.⁵⁴³

Tomo aqui o comentário de Manuel Gusmão como uma espécie de bênção lançada em meu colo por vias eletrônicas de uma cuidadosa orientadora para assegurar aquilo de que agora tenho mais certeza e em que mais seguramente acredito: a idéia de que boa parte da literatura contemporânea portuguesa não reflete a perda da aura da grande literatura, mas ousa salutarmente negociar com a atmosfera do desencanto e da indiferença, dos relativismos e do descompromisso, sem esquecer as firmes fundações que a fizeram nascer. Se a arte é metamorfose, considerarei que o neo-realismo, apesar de toda controvérsia que o envolveu, acabou por se tornar a lápide sobre o qual se assenta a literatura contemporânea, que negocia com o modelo como um paradigma a ser ressignificado e transformado. A herança desse período, creio, tem a ver com o compromisso da arte com o mundo, tem a ver com uma ética de vida, com uma busca

⁵⁴³Entrevista postada em site Editora Angelus Novus, em 06 de Dezembro de 2009. Manuel Gusmão: entrevista sobre “Finisterra. O Trabalho do Fim: reCitar a Origem”. Em html.

pelo direito à liberdade que não significa apenas viver numa pátria livre, mas também ser livre para escolher não temer, para ousar, para erguer-se do chão, para encontrar vida capaz de sublevar-se onde aparentemente não há, para ver além do que uma bruma insidiosa permite.

Como vimos, em *O Delfim* multiplicam-se as formas de apreensão do real, experimentam-se paralelismos de imagens, gerando um caleidoscópio de imagens relativizadas que sugerem a impossibilidade de apreensão do passado como um todo verdadeiro, mas, ao mesmo tempo, investem no passado como forma de recuperar, a partir do presente, marcas que já indicariam as mudanças ocorridas na Gafeira. Ao mesmo tempo, o resgate pela memória de um passado irrecuperável tal como ele foi, mas recuperável a partir do olhar do sujeito que empreende a sua busca, promove a aprendizagem e a constituição de um novo sujeito. Metáforas da revolução possível são ali disseminadas a indicarem que só na aparência o tempo é cíclico. Afinal a repetição da cena da abertura do tempo de caça um ano depois não foi a mesma, eram outros os atores ou pelo menos desempenhavam outros papéis, a lagartixa saiu do seu sono e a lagoa já não tinha dono. Tudo a apontar que a vida se renova e a diferença é possível.

Na *Balada da Praia dos Cães*, romance escolhido para estabelecer um diálogo com as propostas do autor em *O Delfim*, uma identidade precária da Pátria portuguesa é montada metonimicamente através dos corpos esvaziados que figuram no narrado. A necessária morte dos sonhos vazios do passado é apresentada como lembrete de que o indivíduo reproduz em suas relações a atmosfera em que foi criado. Por um lado poder-se-ia pensar que a revolta falhada dos quatro personagens que figuram no drama da Casa da Vereda indicaria uma certa descrença na mudança feita pelo sujeito, mas, penso, a encenação do malogro tem a ver com o desejo de fazer ver que não se pode mudar um sistema reproduzindo os mesmos métodos e mecanismos que aquele questionado. Além disso, é para não esquecer o passado que se escreve.

Também José Saramago em *Levantado do Chão*, retomando e subvertendo o modelo *épico*, promove o salutar resgate do passado escovando a história a contrapelo, desligando-se de um olhar ideológico dominante na História, a fim de redimir os esquecidos por um discurso histórico que sempre se desejou uno para maior garantia do *status quo*. Mas, como mostrou o próprio autor, esse investimento no passado, com vistas à invenção de um presente, apontava para um desejo maior que seria a construção de um futuro possível. Em texto publicado no *Jornal de Letras*, em 1989, e, portanto, já

diante de uma atmosfera a que se convencionou chamar de pós-moderna, preocupada essencialmente com o presente, José Saramago põe em questão a existência mesmo de algo a que se possa chamar de presente, por mais tempo do que a própria palavra leva a ser pronunciada, porque o presente é um tempo essencialmente movente, imensurável. Diante da necessidade imperiosa de *inventar o presente* – tanto porque a conjuntura portuguesa o pedia, quanto porque a noção de tempo da sociedade pós-industrial o exigia – Saramago responde com sua visão sobre o trabalho de um romancista. Para ele, a “invenção do presente dependeria, acima de tudo, da possibilidade duma reinvenção do passado, isto é, de um reexame, de um reordenamento, de uma reavaliação dos fatos pregressos, como condição, inclusive, de futuro”(SARAMAGO, 1989, p. 45). Saramago só reconhece sentido numa postura “engajada” no presente, a partir da consideração de que a existência de um presente só pode estar ligada ao investimento no passado, na sua reescrita sempre e necessariamente “contaminada” com a experiência do sujeito que escreve no tempo em que vive. Esse investimento no passado é que dará condições à existência de um futuro que é utópico, porque ideal, diferente do real. Penso que suas palavras seriam também bem aceitas por José Cardoso Pires e por Helder Macedo:

Um presente assim inventado, sobre os dados novos ou renovados do passado, orientar-nos-ia, penso, para um futuro quiçá diferente do que parece prometer-nos este momento em que vivemos. E àqueles que vêm anunciando, com grande aparato de razões, o fim da história, ousaria dizer que a história, entendida assim, ainda nem começou. (SARAMAGO, 1989, p. 45)

Negando a noção de fim da história, típica da pós-modernidade, mantém viva uma visão da realidade e da sua obra literária ainda ligada ao espírito moderno, porque ainda crente no futuro.

Sem Nome seria um romance datado se não percebêssemos que, ao manter claras suas alusões a uma política portuguesa contemporânea, a grande questão do esvaziamento de uma geração pós-revolucionária é uma marca transnacional, e a crise contextual descrita, que não se recusa a definir-se a partir de suas marcas nacionais, funciona perfeitamente como metonímia do tempo presente, num espaço mais alargado que é o das democracias neoliberais do mundo ocidental. Assim também Helder Macedo, ao investir numa personagem que inicia um processo de aprendizagem, mostra crer numa possibilidade de futuro a percorrer, pois dá a ela a capacidade de se perguntar a respeito da própria identidade, da suas relações pessoais, da história que constrói para

si, que possibilitará também um “futuro quiçá diferente”, porque, afinal, como escreveu Ernst Bloch: “O amanhã vive no hoje e sempre se está perguntando por ele.”⁵⁴⁴.

O que parece unir a perspectiva de futuro nesses textos é uma crença utópica concreta, baseada na ação do sujeito. Não se trata pois de uma utopia naquele sentido original de projeto de futuro imaginário para uma sociedade mais justa, mas uma utopia de força subversiva, construtora de um indivíduo novo, e de uma sociedade nova que terá possivelmente as suas incongruências e as suas crises, mas que acredita ainda na ação transformadora do homem. Esses textos mostram que essa utopia só poderá ser alcançada com a prática, com a aprendizagem do homem, com a ação que o faz investir para transformar o real.

O texto neo-realista na sua dimensão mais tradicional, se é que podemos dizer assim, fundamentava-se numa ótica estritamente marxista das relações sociais e econômicas que é hoje um paradigma, senão ultrapassado, ao menos relativizado. Para além disso, a linhagem dos romances aqui eleitos já não assume uma visão da história como um progresso contínuo, nem poderia crer – após a derrocada do mundo comunista – na fatalidade promissora que conduziria o capitalismo ao socialismo. Os tempos certamente mudaram e o engajamento adquiriu necessariamente outros modos de sobrevivência. A análise dos pontos de vista de Terry Eagleton, Fredric Jameson e outros estudiosos contemporâneos procurou sustentar o argumento de que estes romances, produção inteligente de autores não-alheios às questões sociais, até poderiam também assumir uma ótica marxista, de um marxismo evidentemente metamorfoseado, e não estariam com isso sendo anacrônicos.

Entretanto, o que nos pareceu mais relevante nesses textos como herança do paradigma neo-realista foi possivelmente menos a veia de análise marxista da realidade, e mais o compromisso que assumem da função da arte no mundo, a crença no papel do homem como transformador da realidade, o investimento na desalienação do sujeito, a aprendizagem de uma postura subversiva daquele que não se acostuma a acostumar-se. Nesse sentido, o investimento na revolução da linguagem e das formas literárias, o exercício prático de interrelação com o leitor e de abertura da obra são cruciais como atividades subversivas da prática literária e da social. Se nos textos neo-realistas, há um predomínio da temática da esperança na luta contra a injustiça, como apontou Fernando

⁵⁴⁴ BLOCH, 2006, p. 461.

Mendonça⁵⁴⁵, entendo que também aqui, em romances cronologicamente tão distantes dos anos 40 e 50 do século XX, mantém-se essa aposta numa veia utópica, mas é, sobretudo, através de uma *escrita revolucionária* que uma nova ordem se estabelece.

O que une os romances *O Delfim* e *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires, *Levantado do Chão*, de José Saramago, e *Sem Nome*, de Helder Macedo, é talvez a sua proposta de saudável balanço entre os valores dos projetos *moderno* e *pós-moderno*, entre as motivações éticas do texto e um exercício preocupado com uma linguagem ela mesma revolucionária, menos assertiva e mais polêmica na sua própria construção argumentativa, com uma forma literária que renegocia com vários gêneros, inclusive com os da cultura de massa, desconstruindo-os e reinventando-os, para citar apenas alguns aspectos das preocupações contemporâneas da arte. A idéia de balanço talvez seja mesmo a opção mais coerente para uma sociedade que não viveu plenamente a chamada *modernidade*, como foi o caso da portuguesa, como foi o caso também dos países do chamado Terceiro Mundo – conceito inadequado depois do fim da Guerra Fria –, ou dos países que ainda hoje ocupam o lugar da periferia e da semiperiferia.

Em resumo, essas narrativas lidas mais de perto, na dimensão da sua textualidade – *O Delfim*, privilegiadamente, mas também *Balada da Praia dos Cães*, *Levantado do Chão* e *Sem Nome* – parecem unidas por um elo comum: o fato de manterem, por um lado, um evidente um compromisso ético, de inspiração neo-realista, e, por outro, o fato de experimentarem um forte investimento na textualidade. Deixam entrever, deste modo, que o investimento na transformação do real deveria partir fundamentalmente de uma aposta trapaceadora dos poderes constituídos na linguagem. Ousaram ainda uma aposta inabalável na descoberta da necessidade de manter o elo discursivo com o outro – o leitor que preencherá a fascinação presente pelo vazio do discurso. Esse é talvez o grande segredo desses textos que fizeram da questão neo-realista a sua intrínseca *ruína*.

Os textos estudados parecem-me renitentes a aceitar o que é, segundo o professor Ronaldo Lima Lins, o traçado comum do tempo contemporâneo:

Uma atmosfera de inércia, de desilusão, impede que as ações se exteriorizem.
(...) Este panorama de ausência de energia ou de conteúdo, hoje conhecemos

⁵⁴⁵ Fernando Mendonça, ao estabelecer conclusões a respeito da possível existência de uma problemática convergente no romance neo-realista, afirma: “O que se pode isolar como tendência de todos esses protagonistas é que neles circula um sangue que fervilha de esperança, que acredita numa justiça que há de vir, e sabe que se não exercer o esforço físico, donde sai o pão com que se alimenta a si e aos seus, ruirá toda a sua organização pessoal e familiar (...)”. (MENDONÇA, 1966, p. 121)

bem. Há muito desterramos os aumentativos da vida social, quer na política, quer nas relações sociais, convencidos de que os tiranos têm a ver com eles. Preferimos a comodidade ou a mediocridade do previsível como garantia de preservação de uma suposta liberdade, quase sempre igualmente medíocre e previsível nos seus arrebatamentos.⁵⁴⁶

Se este é o espírito da contemporaneidade pós-moderna, ficam definitivamente fora dele os romances portugueses aqui eleitos. Pelo contrário, parece haver neles uma visão esperançosa do futuro, como se as lagartixas, que são, para o narrador de *O Delfim*, “o tempo (português) da História” (p. 129) ainda continuassem a representar em Portugal o giro do tempo. A metáfora de José Cardoso Pires é contundente: as lagartixas da história tomam posse da Lagoa da Gafeira, em *O Delfim*, entrevedo um tempo em que um verdadeiro festim de enguias poderia ser realizado numa pátria livre. Da mesma forma, a imagem de uma certa cauda de lagarto arrancada e deixada como testemunho enquanto uma outra cresce mais forte e cheia de vida parece indicar, na *Balada da Praia dos Cães*, a certeza de vida capaz de sublevações onde se menos espera, e também o testemunho da escrita frente a uma atmosfera social fundada no medo, na mitomania e na inércia, que é preciso mudar para que não se arrisque a viver o passado outra vez. É também assim, ao narrar a Revolução Agrária do Alentejo, da qual participam vivos e mortos que ousaram *levantar do chão* não apenas a seara mas a si próprios, que o romance de Saramago crê na construção da utopia. E, de modo menos espetacular e mais metonímico, também é o que acontece no romance *Sem Nome*, de Helder Macedo, que ousa ainda eleger a estrutura do *bildungsroman*, ao investir numa personagem jovem, em tempo de aprendizagem, que inicia um percurso de formação só passível de ser completado num tempo que está para além dos limites temporais do romance. Este tempo, contudo, ali já se anuncia pela proposta de a personagem assumir a escrita como lugar fecundo para encontrar um sítio para os mortos do passado e para permitir a si própria encontrar um lugar de intervenção no presente.

Apesar de não demonstrarem crer na História como “marcha sem fim para o futuro”, pois sabem, como Walter Benjamin, que a História é um amontoado de ruínas, fragmentos de real, fragmentos do que poderia ter sido e não foi, esses romances parecem ainda crer na ação do homem para que, no giro do tempo, se manifestem as possíveis mudanças de um sistema aparentemente inamovível. Aprendizagem,

⁵⁴⁶ LINS, 2006, p. 34.

desalienação e subversão, palavras caras ao universo da literatura neo-realista, são também os pilares desses romances.

Talvez possamos dizer que esta linhagem da literatura contemporânea portuguesa, ao manter o paradigma de arte com uma veia ética, e atualizá-lo através de uma experiência estética contemporânea, faz uma espécie de *paródia* do neo-realismo, tal como vimos que Linda Hutcheon concebe o termo, que não é necessariamente a destruição com fim risível do modelo retomado, ou um “reconhecimento da ‘insuficiência das formas definíveis’ dos seus precursores (Martin 1980, 666)”, mas “o seu próprio desejo de pôr a ‘refuncionar’ essas formas, de acordo com as suas próprias necessidades”⁵⁴⁷. A paródia não aponta para a destruição do passado, mas para um diálogo salutar com ele, e, como entendeu Linda Hutcheon, de certa forma garante a continuidade daquilo que parodia.

A negociação com outros gêneros, as releituras intertextuais, a metaficção historiográfica são algumas das estratégias para burlar a indiferença e o conformismo pós-moderno, estabelecidos num tempo em que a utopia parece ter desaparecido. É ainda o professor Ronaldo Lima Lins quem lembrou: “O passado não guarda apenas revelações esquecidas; guarda valores, muitos deles úteis, se fosse possível trazê-los à modernidade para esquentar, com um cobertor de fraternidade a frieza das nossas relações.”⁵⁴⁸ Boa parte da literatura contemporânea portuguesa parece saber disso, e não se entrega a manifestações de uma arte vazia, niilista, desligada do político, anestesiante. Ao contrário, resgata do passado um modelo de arte compromissada, para insuflar-lhe vida nova, apostando na palavra literária, na utopia da linguagem, como instrumento para mudar o mundo.

Em oposição ao modelo pós-moderno dos grandes centros, o texto da contemporaneidade da pequena casa portuguesa se faz grande, aquece a frieza de uma experiência coletiva perdida, ao arriscar um novo rumo para uma velha aposta ética: textos que propõem uma “viagem” epifânica, libertadora, pedagógica, o valor da experiência extraída da prática, uma significação para o passado revisitado.

O escritor-furão de *O Delfim* aprende que a arte não pode copiar a realidade, que o registro da realidade em um caderno de anotações só levará a fragmentos de realidade filtrados e redimensionados pelo eu presente que interroga o passado. Aprende ainda que sua presença na comemoração de uma nova realidade na Gafeira era mais

⁵⁴⁷ HUTCHEON, 1985, p. 15.

⁵⁴⁸ LINS, 2006, p. 20

importante que na caçada, e intui para o futuro um espaço para um canto de alegria. O leitor da *Balada da Praia dos Cães* aprende que o indivíduo criado no medo e no cerceamento estabelece relações alienadas e tende a reproduzir a lógica que o formou. Os personagens de *Levantado do Chão* passam do silêncio à palavra, da alienação à conscientização que uma ação efetiva contra a ideologia e o poder lhes permita experimentar um sol de justiça. Também, em *Sem Nome*, a protagonista, que vive num tempo em que as experiências são praticamente vazias, abre-se ao outro e à escrita. Enfim, experimentando a leitura desses romances, o leitor aprende a se deslocar de seu lugar habitual, para jogar um jogo a dois, entre escrita e leitura, que o encaminhará a uma nova visão da realidade.

Uma tese de doutoramento com tal volume exigiria, por certo, uma conclusão à altura, de peso alentado, retomando conceitos, discutindo outros, mas penso que já ao longo do estudo fui procurando amarrar aspectos conclusivos, disseminados para que o leitor percebesse o porto aonde desejávamos chegar. Também aprendi nesse percurso que *só podemos construir capelas imperfeitas*. Então, para *não ceder à tentação de dizer tudo de uma vez só*, até porque o tudo é uma fonte inesgotável, e para não incorrer em mais tautologias e cansar ainda mais o *leitor benigno*, agradeço a sugestão de um certo Carlos Ventura e vou terminando por aqui essa *excursão*. Iniciei este percurso com algumas certezas e muitas dúvidas e, agora que o vejo quase concluído, sinto-me ainda um pouco como a Júlia de Sousa, uma aprendiz em progresso, uma aposta para o futuro.

Parafraseando a Júlia, *noto que estou a escrever na primeira pessoa* e por um tom demasiado íntimo *como se de fato* a solenidade desse tipo de texto não exigisse a objetividade racional da isenção. Mas o leitor deve saber que quando a prosa nos comove tomamos um pouco o estilo dos personagens e dos narradores com quem por tanto tempo convivemos. Além disso, notei que ao longo desse percurso de aprendizagem – como a desses personagens em que me debrucei – tive muitas vezes a experiência de ver que meus propósitos originais se encaminhavam para outras estradas. Em meio a *vigílias* em noites de tormenta em que velava por achar uma palavra, um caminho, um percurso, descobri quase sempre uma saída viável no decorrer da *excursão*. Sentava-me com esboços, projetos, resumos, mas experimentava quase sempre o desvio, seduzida para um *outro* lugar a que essas escritas esfíngicas me encaminhavam. Por isso, me deixo aqui levar novamente, *caçada* pelas lembranças de um percurso que me ensinou através da prática, pois várias vezes vivi a experiência de só começar a saber o que falar quando me punha a falar. Era frequentemente, ao digitar um trecho dos

romances para exemplificar certa análise já pensada, que me surgiam outras e outras sugestões de sentido, e como com João Mau-Tempo, *as palavras saíam tão naturais como se fossem água a correr de boa fonte*. Ou quase. Ou nem tanto.

Mas é um pouco por isso que ousou dizer que o ganho maior dessa análise, parece-me, é o exercício analítico colado à matéria textual, o investimento paralelo ao texto em busca dos seus sentidos revolucionários. Se o *desejo edifica coisas reais*, vejo aqui esta árvore plantada para amadurecer. Apropriando-me das palavras de José Saramago, posso dizer: *eis-me não diante do sonho realizado, mas da concreta e possível realidade do sonho. Ao menos este, ao menos agora*.

Mas, diz aquele narrador de *parlenda e pincel* à mão: *nós é que temos de fazer tudo, por exemplo, aprender a falar e aprender a calar*. É por isso que, roubando ainda uma vez as palavras da Júlia, *procurarei não deixar que a minha subjetividade se sobrepuje à objetividade indispensável ao nosso propósito. Procurarei ser de novo objetiva, para terminar o meu trabalho*.

Nas teses de Alexandre Kojève sobre a dialética exposta por Hegel, lê-se: “O escravo é escravo porque teme a morte; o senhor é senhor porque não a teme. Ninguém deveria se conceder o direito de entregar a vida sem lutar.”⁵⁴⁹ A literatura contemporânea portuguesa parece manter vivo esse ensinamento. Diante do conformismo e da resignação de tempos pós-utópicos, ensaia o direito de não entregar a vida sem lutar. A veia ética do literário, fênix renascida das cinzas, sobreleva-se na pena de escritores que poderiam reafirmar a certeza das palavras de Jorge de Sena:

“Não hei de morrer sem saber qual a cor da liberdade”.

Desta maneira, a Autora em viagem despede-se de um companheiro de serões...

⁵⁴⁹ Apud LINS, 2006, pp. 13,4.

Nesta rasa pobreza que ficou
De jardins floridos, de searas
Como espelhos do sol ao meio-dia,
Quem esperaria que nascessem nardos
E que as romãs abertas mostrariam
Corações lapidados e auroras?
Mas todo o tempo é tempo começado,
E a terra adivinhada, transparente,
Cobre a fonte serena e misteriosa
Que torna a sede ardente.

José Saramago, *Provavelmente Alegria*

6. Bibliografia citada:

1. ALMEIDA, Maria do Perpétuo Socorro Correia Lima de. *O Delfim: entre a escritura de uma aventura e a aventura de uma escritura*. Dissertação de Mestrado, UFRJ, Rio de Janeiro, 1975.
2. -----. *O Delfim: a dupla aventura de narrar*. In: *A “pessoa” no romance em três momentos da ficção portuguesa: Gaibéus, Pequenos burgueses e O Delfim*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro, UFRJ, 1985. pp. 90-126.
3. ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. A poesia de Cecília Meireles. In: *Revista Metamorfoses 1*. Revista da Cátedra Jorge de Sena da UFRJ. Lisboa: Ed. Cosmos, 2000. pp. 61-72.
4. AVELAR, Idelber. Bildungsroman em suspenso – Quem ainda aprende com os relatos e viagens? In: *Alegorias da derrota. A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Trad. De Saulo Gouveia revisada pelo autor. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. pp. 213-234.
5. ARISTÓTELES. Poética. In: *Os Pensadores*. v. IV. São Paulo: Abril S/A Cultura e Industrial, 1973. pp. 439-471.
6. ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Romance. São Paulo: Ed. Objetivo, 1994.
7. BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, s/d.
8. BAKHTIN, Mikhail. O Romance de Educação e sua importância na história do Realismo. In: *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
9. BARBARO, Umberto. *Elementos de Estética Cinematográfica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
10. BARCELLOS, José Carlos. *O Herói problemático em Cerromaior*. Niterói: EDUFF, 1997.
11. BARTHES, Roland. *Aula*. 7ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1996/1997.
12. -----. *O Grau Zero da Escritura*. São Paulo: Editora Cultrix, 1971.
13. -----. *O Prazer do Texto*. 4ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
14. -----. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.
15. -----. Ao/ no seminário. In: *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1987. pp. 281-288. O original é de 1974.
16. BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. João Bernard da Costa. 3ed. Lisboa: Edições Antígona, 1988.

17. BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Volume 1 - Magia e Técnica, arte e política*. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp. 222-.232.
18. BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos Camonianos*. 2ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
19. BLACKBURN, Robin. (org.) *Depois da Queda – O Fracasso do Comunismo e o Futuro do Socialismo*. 3ed. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2005.
20. BLOCH, Ernst. *O princípio esperança III*, Contraponto Ed. UERJ. RJ: 2006.
21. BOILEAU-NARCEJAC. *Le Roman Policier*. Paris: Le Petite Bibliothèque Payot, 1964.
22. BOILEAU-NARCEJAC. *La Novela Policial*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1968.
23. BRANDÃO, Fiana Hasse Pais. Memorial da Pedra: O texto de Joao Zorro. In: *Metamorfozes 6*. Lisboa: Editorial Caminho e Cátedra Jorge de Sena, 2005, p. 79.
24. BRIESEMEISTER, Dietrich. José Cardoso Pires: ‘Balada da praia dos Cães’. In: SEMEAR – *Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses*. Nº 11. *José Cardoso Pires, oitenta anos*. Rio de Janeiro: Puc-Rio, 2005.
25. CABRAL, Eunice. *José Cardoso Pires – Representações do mundo social na ficção (1958-82)*. Lisboa: Ed. Cosmos, 1999.
26. CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 1997.
27. ----- . *Sonetos*. Portugal: Publicações Europa-América, sd.
28. CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Estudos de Teoria e História Literária. 10ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
29. CARVALHO. Jorge Vaz de. Sinais de Fogo: metamorfose e epigenia. Texto apresentado durante o I Congresso da Cátedra Jorge de Sena, “Andanças prodigiosas da literatura”, em outubro de 2009. No prelo para *Revista Metamorfozes, 10*. Texto no original.
30. CERDEIRA, Teresa Cristina.(org.) *A Experiência das Fronteiras*. Niterói: UDUFF, 2002.
31. ----- . *Gaibéus: na estratégia do desvio, a transgressão de um projeto*. In: *O avesso do bordado*. Lisboa: Caminho, 2000. pp. 91-101.
32. ----- . No paraíso da memória, um outro valor da terra se levanta. In: *O avesso do bordado*. Lisboa: Caminho, 2000. pp. 260-9.

33. ----- . “O grande segredo da literatura”. Comunicação apresentada no I Congresso Internacional da Cátedra Jorge de Sena, Faculdade de Letras, UFRJ, Outubro de 2009. (texto original)
34. ----- . O preço da eternidade. In: REIS, Carlos (org.) *Figuras da Ficção*. 1ed. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2006. pp. 115-128.
35. ----- . Pós-escrito a *O Delfim*. In: LEPECKI, Maria Lúcia. *José Cardoso Pires: Uma vírgula na paisagem*. Roma, Bulzoni Editore, 2003. pp. 175-188.
36. CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Aduino (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. pp. 31-63.
37. COELHO, Eduardo Prado. O Círculo dos Círculos. In: PIRES, José Cardoso. *O Delfim*. 18ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999. pp. 9-29.
38. ----- . Um reino de palavras. In: *JL, Jornal de Letras e Idéias*. Ano XVIII. No. 732. 21 de Outubro a 03 de Novembro de 1998. pp. 10,1.
39. ----- . Até que os corpos parem de morrer. In: CERDEIRA (org.), *A Experiência das fronteiras*. Niterói, EdUFF, 2002, p. 159-162.
40. COELHO, Nelly Novaes. 50 anos de Neo-Realismo Literário em Portugal (do Humanismo Dramático ao Experimentalismo Polivalente). In: *Anais do XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros*. Tema: Singularidades de uma cultura plural. Rio de Janeiro, 30 de julho a 3 de agosto de 1990. UFRJ, 1992. pp. 87-94.
41. CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon Editora, 2007.
42. CUNHA, Celso & CINTRA, Lindley. *Nova Gramática do Português*. 2ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
43. DAL FARRA, Maria Lúcia. O inominável. In: *Revista Metamorfoses* 7. Lisboa: Editorial Caminho, 2006. pp. 271-9.
44. DIONÍSIO, Mário. Uma Pequena Grande História. Prefácio ao romance de José Cardoso Pires. In: PIRES, José Cardoso. *O Anjo Acorado*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.
45. EAGLETON, Terry. *Depois da Teoria – Um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
46. ECO, Umberto. O leitor modelo. In: *Leitura do Texto Literário – Lector in Fabula*. Lisboa: Editorial Presença, 1983.
47. ----- . *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

48. FARIA, Ernesto. (org.) *Dicionário Escolar Latino-Português*. 3ed. Rio de Janeiro: MEC, 1962.
49. FERREIRA, Ana Paula. *Alves Redol e o Neo-Realismo português*. Lisboa: Editorial Caminho, 1992. pp. 11-23.
50. FERREIRA, António Mega. José Cardoso Pires sobre “Balada da Praia dos Cães” – “O meu romance é uma valsa de conspiradores”. *Jornal de Letras, artes e idéias*. Ano II, nº 47. 7 a 20 de Dezembro de 1982. pp. 2-4.
51. FERRI, Ana Carla Lourenço. *Uma História de pequenos heróis – Uma leitura de O Trigo e o Joio*, de Fernando Namora. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
52. FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os Crimes do Texto*. Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
53. FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. 15ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007.
54. GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: *Obras Escolhidas – Volume 1 - Magia e Técnica, arte e política*. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp. 7-19.
55. -----. *Walter Benjamin – Os cacos da História*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982.
56. GARRETT, Almeida. *Viagens na Minha Terra*. Romance. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, (Biblioteca Folha, 14), 1997.
57. GAUTIER, Jean-François. *Vinho*. Trad. Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2009.
58. GAZZOLA, Ana Lúcia. Fredric Jameson: Uma epistemologia ativista. In: JAMESON, Fredric. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006. pp. 7-29.
59. GONÇALVES FILHO, José Moura. Olhar e memória. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. pp. 95-124.
60. GUSMÃO, Manuel. *Entrevista sobre “Finisterra. O Trabalho do Fim: reCitar a Origem”*. Postado no site da Editora Angelus Novus, em 06 de Dezembro de 2009. <http://angnovus.wordpress.com/2009/12/06/manuel-gusmao-entrevista-sobre-%C2%ABfinisterra-o-trabalho-do-fim-recitar-a-origem%C2%BB/>.
61. HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo – História, Teoria, Ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
62. -----. *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.

63. JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo, Cultrix, 2005.
64. JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem – Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Nova edição revista e ampliada. 4ed. Org. e Tradução Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
65. KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
66. ----- . *O que é dialéctica*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 2003.
67. KOTHE, Flávio R. *Para Ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
68. LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1974.
69. LAROUSSE CULTURAL. Alguns volumes. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1998.
70. LE GOFF, Jacques. História. In: Memória – História. V.1 In: *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1997.
71. LEPECKI, Maria Lúcia. *Ideologia e Imaginário*. Ensaio sobre José Cardoso Pires. São Paulo: Moraes Editores, 1977.
72. LESSA, Carlos. *A Pós-Modernidade no Brasil*. Aula Inaugural de 5 de maio de 1999. Transcrita por Gilda Moreira dos Santos. Rio de Janeiro: Serviço de Publicações/FL, 1999.
73. LIMA, Luiz Costa. Documento e Ficção. In: *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
74. LINS, Ronaldo Lima. *A Indiferença pós-moderna*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
75. ----- . *A Construção e a Destruição do Conhecimento*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.
76. LOPES, Oscar. O desejo da morte e o discurso da vida. *Jornal de Letras, artes e idéias*. Ano II nº 56, 12 a 25 de Abril de 1983.
77. LOURENÇO, Eduardo. Dois Fins de Século. In: *O Canto do Signo*. Lisboa: Editorial Presença, 1994. pp. 317-328.
78. ----- . Psicanálise mítica do destino português. In: *Labirinto da Saudade*. 4ed. Biblioteca Dom Quixote. Lisboa: 1982, pp. 17-64.
79. ----- . *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983.

80. LYOTARD, Jean-François. *O Pós-moderno*. 3ed. trad. Ricardo Correia Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
81. MACEDO, Helder. *Partes de África*. Romance. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.
82. -----. *Pedro e Paula*. Lisboa: Editorial Presença, 1998.
83. -----. *Sem Nome*. Romance. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.
84. -----. *Vícios e Virtudes*. Romance. Lisboa: Editorial Presença, 2000.
85. -----. “As telas da memória”, in CARVALHAL, Tânia Franco, e TUTIKIAN, Jane (orgs). *Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Editora da Universidade/EFRRGS, 1999. pp. 37-45.
86. -----. “As ficções da memória” , in *Remate de Males* n.12. Campinas, Unicamp, 1992.
87. -----. Conversa com o autor. In: *Público – Mil Folhas*. Entrevista de 23 de Abril de 2005. Postada no site da Editorial Presença. <http://www.presenca.pt/catalogue.ud121?oid=54604&UDSID=§§§§001001281524140005432769§§§§>
88. -----. *Os Maias* e a veracidade da inverossimilhança. In: *Figuras da Lusofonia – Cleonice Berardinelli*. Org. Izabel Margatto. Lisboa: Instituto Camões, 2002. pp. 85-90.
89. -----. Um cronista das incertezas. Entrevista a Maria Teresa Horta. In: *Diário de Notícias*. 30 de Março de 1998. <http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/livrhmacedodn.htm>
90. MATTER, Michele Dull Sampaio Beraldo. *O Alentejo por duas palavras: o levantar de corpos, sonhos e vidas – A propósito de Seara de Vento, de Manuel da Fonseca, e Levantado do Chão, de José Saramago*. Dissertação de Mestrado. UFRJ, 2003.
91. MARX & ENGELS. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
92. MENDONÇA, Fernando. *O Romance Português Contemporâneo*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1966.
93. MUECKE, D. C. *Ironia e o Irônico*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.
94. NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

95. OLIVEIRA, Roberto Cardoso (et. alii.) *Pós-modernidade*. 5ed. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 1995. Textos de Roberto Cardoso de Oliveira e Jair Ferreira dos Santos, entre outros.
96. OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. *Pessoa sob Persona – Olhar e Olhado em O Delfim, de José Cardoso Pires*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, UFJF, 1979.
97. PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*. Do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
98. -----. *Signos em Rotação*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.
99. PEREIRA, Maria Luiza Scher. Poder e erotismo na *Balada* de Cardoso Pires. In: SEMEAR – *Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses*. Nº 11. *José Cardoso Pires, oitenta anos*. Rio de Janeiro: Puc-Rio, 2005.
100. PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1986.
101. PETROV, Petar. A componente ideológica em *Balada da Praia dos Cães* de José Cardoso Pires. In: SEMEAR – *Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses*. Nº 11. *José Cardoso Pires, oitenta anos*. Rio de Janeiro: Puc-Rio, 2005.
102. PIRES, José Cardoso. *Balada da Praia dos Cães*. Lisboa: Booked – Publicações Dom Quixote, 2007.
103. -----. *O Delfim*. 2ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
104. -----. *O Anjo Ancorado*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.
105. -----. *Jogos de Azar*. 5ed. Lisboa: Ed. ‘O Jornal’, 1985.
106. -----. “Discurso entre Irmãos”, “Visita à Oficina. O Texto e o Pre-Texto. I. Memória Descritiva”, “Técnica do Golpe da Censura”, “Prefácio Natural do Medo” e “A Visita”. In: *E agora José?* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.
107. -----. “José Cardoso Pires, na República dos Corvos e outros bichos” In: *Jornal Leia*, entrevista concedida a Alberto Augusto Miranda. Janeiro de 1988.
108. -----. Viver um livro. Discurso por ocasião do recebimento do Grande Prêmio de Romance e Novela 1982. In: *Jornal de Letras, artes e idéias*. Ano II nº 56, 12 a 25 de Abril de 1983.
109. PORTELA, Artur. *Cardoso Pires por Cardoso Pires*. Entrevista conduzida por Artur Portela. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.

110. QUEIROZ, Dinah Silveira de. *A Muralha*. Romance. 4ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.
111. REDOL, Alves. *Barranco de Cegos*. Romance. Portugal: Publicações Europa-América, sd. Com Prefácio de Mário Dionísio.
112. ----- . *Gaibéus*. Romance. 18ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1989. Com Prefácio de Oscar Lopes.
113. REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é o romance policial*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
114. REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.
115. ----- . *Textos literários (Textos teóricos do neo-realismo português)*. Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária de Carlos Reis. Lisboa: Seara Nova, 1981.
116. ----- . Ficção Neo-Realista e Pragmática Ideológica. In: *Anais do XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros*. Tema: Singularidades de uma cultura plural. Rio de Janeiro, 30 de julho a 3 de agosto de 1990. UFRJ, 1992. pp. 81-87.
117. ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um Novo Romance*. São Paulo: Nova Crítica, 1969.
118. RODRIGUES, E. & NEVES, R. *A fome em Portugal*. São Paulo: Ed. Germinal, 1959.
119. ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. 36 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
120. SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice : o social e o político na pós-modernidade*. 7ª ed. São Paulo: Cortez, 2000.
121. SANTOS, Mário. Entrevista com Helder Macedo. “É quase milagroso que Portugal seja um país normal”. In: *Público – Noticiário Cultural*. 21 de Março de 1998. Acesso digital em html. www.instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/livrhmaced.htm
122. SARAGAMO, José. *Levantado do Chão*. 7ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
123. ----- . *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
124. ----- . *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
125. ----- . *História do Cerco de Lisboa*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

126. ----- . *Provavelmente Alegria*. 2ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1985.
127. ----- . *Todos os Nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
128. ----- . Sobre a invenção do presente. In: *Jornal de Letras, Artes e Idéias*. Lisboa: 28 de fevereiro de 1989. p. 45.
129. ----- . Um escritor confessa-se. Entrevistas ao JL (reunião). In: *Jornal de Letras e Ideias*. Ano XVIII, No. 731. 14 de Outubro de 1998. p. 24-27.
130. SARTRE, Jean-Paul. *O Existencialismo é um humanismo*. Trad. Vergílio Ferreira. 4ed. Lisboa: Editorial Presença, 1978.
131. SCHER, Maria Luiza. Espaço em questão: Portugal no romance de Cardoso Pires. In: *Revista Semear*. V. 5. Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira. 2001. http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/semiar_5.html.
132. SCHER, Maria Luiza. *O “jogo do olho-vivo” – leitura da obra de Cardoso Pires*. Dissertação de Mestrado. PUC-RJ, 1980.
133. SEIXO, Maria Alzira. Escrever a Terra – Sobre a inscrição do espaço no romance português contemporâneo. In: *A palavra do romance – ensaios de genealogia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.
134. ----- . O romance rural na perspectiva neo-realista: <<Seara de Vento>> de Manuel da Fonseca. In: BELCHIOR, Maria de Lourdes. Et alii. *Três ensaios sobre a obra de Manuel da Fonseca – A poesia, O Fogo e as Cinzas, Seara de Vento*. Lisboa: Seara Nova, 1980. pp. 77-106.
135. SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org.) *O Testemunho: entre a Ficção e o ‘Real’. História, Memória, Literatura – O Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2003.
136. SENA, Jorge de. *Poesia II*. Lisboa: Edições 70, 1988.
137. ----- . *O Físico Prodigioso*. Novela. 4ed. Lisboa: Edições 70, sd.
138. SILVA, Anazildo V. & RAMALHO, Christina. *História da epopéia brasileira: teoria, crítica e percurso*. V.1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
139. SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.
140. SODRÉ, Muniz. Dois gêneros exemplares: policial e ficção científica. In: *Teoria da literatura de massa*. RJ: Tempo Brasileiro, 1978.
141. STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. 3ed. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1997.

142. SULEIMAN, Susan Rubin. Histories – I La structure d'apprentissage. In: *Le Roman a Thèse ou l'autorité fictive*. Paris : PUF Écriture, 1983. pp. 79-123.
143. TODOROV, Tzvetan. Tipologia do Romance Policial. In: *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006. pp. 93-104.
144. TORRES, Alexandre Pinheiro. *O Movimento Neo-Realista em Portugal na Sua Primeira Fase*. 2ed. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1983.
145. ----- . *O Neo-Realismo Literário Português*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
146. VAL, Terezinha de Jesus da Costa. *O Lugar Poético de Casa na Duna*. Dissertação de Mestrado. UFRJ, Rio de Janeiro, 1977.
147. XAVIER, Ismail. *O Discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. 2ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
148. ----- . Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. pp. 367-383.

7. Bibliografia complementar:

1. ANDERSON, Perry. *As Origens da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
2. -----, Socialismo? In: *O Fim da História – De Hegel a Fukuyama*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.
3. BACHELARD, Gaston. O complexo de Caronte. O complexo de Ofélia. In: *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2002. pp. 73-95.
4. BARTHES, Roland. O efeito de real. In: *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1987. pp. 131-136. O original é de 1968.
5. BAKHTIN, Mikhail. A Filosofia da Linguagem e sua importância para o Marxismo. In: *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 12ed. SP: Editora Hucitec, 2006.
6. BARTH, John. ‘The Literature of Exhaustion’ e ‘The Literature of Replenishment’. In: *The Friday Book*. New York: Putnam, 1984.
7. BAUMAN, Zygmunt. “O mal-estar moderno e pós-moderno”, “O sonho da pureza”, “A criação e a anulação dos estranhos.” In: *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.
8. BERGSON, Henri. *O riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
9. BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto (org.) *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. pp. 19-32.
10. CANDIDO, Antonio. Direitos Humanos e Literatura. In: CANDIDO, (et. al.) FESTER, Antonio Carlos (org.) *Direitos Humanos e...* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989. pp. 107-126.
11. CARPEAUX, Otto Maria. O Nouveau Roman Francês. & O Romance Policial. In: *Tendências contemporâneas da Literatura. Um esboço*. RJ: Biblioteca Mentor Cultural, 1968.
12. CERDEIRA, Teresa Cristina. O mosaico como reordenação poética do caos: uma leitura de *Partes de África*. In: *O avesso do bordado*. Lisboa: Caminho, 2000. pp.167-177.
13. -----, ‘Vícios e Virtudes’: mediações culturais no romance contemporâneo. In: *Légua & meia. Revista de Literatura e Diversidade Cultural*.n. 2. Bahia: UEFS, 2004. pp. 164-170.
14. -----, O Delfim, ou “O Ano Passado na Gafeira”. In: *Figuras da Lusofonia – Cleonice Berardinelli*. Org. Izabel Margatto. Lisboa: Instituto Camões, 2002. p. 71-77.

15. ----- . Saramago e Redol: referência e reverência. In: *O avesso do bordado*. Lisboa: Caminho, 2000. p.101-113.
16. ----- . De como exorcizar fantasmas. In: *Actas do VIII Congresso Internacional da AIL: Da Galiza a Timor: a lusofonia em foco*. Santiago de Compostela: USC Publicacións, 2008. v. 2 pp. 1047-1053.
17. CHARTIER, Roger. A História hoje: dívidas, desafios, propostas. In: *Estudos Históricos*. v. 7. n. 13. Rio de Janeiro: 1994, pp. 97-113.
18. CHAUI, Marilena. *O que é ideologia*. Coleção Primeiros Passos – V. 13. São Paulo: Brasiliense, 1994.
19. ----- . Sobre o medo. In: NOVAES, Adauto. (org.) *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. pp. 33-82.
20. ----- . Público, Privado, Despotismo. In: NOVAES, Adauto. (org.) *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. pp. 488-557.
21. COELHO, Eduardo Prado. O estatuto ambíguo do “neo-realismo” português. In: *A Palavra sobre a Palavra*. Porto: Portucalense Editora, 1972.
22. COELHO, Nelly Novaes. José Cardoso Pires – *O Delfim*: Uma Obra “Aberta”. In: *Escritores portugueses*. São Paulo: Quíron, 1973. pp: 151-173.
23. COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria*. Literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
24. ----- . *O Trabalho da Citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
25. COMPARATO, Doc. A Unidade Dramática. In: *Da criação ao roteiro*. 4ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
26. CORREA, Eloísa Porto. *O insólito e o seu duplo em O Homem Duplicado de Saramago: um jogo de espelhos*. Comunicação apresentada no VI Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional, realizado em 3 e 4 de novembro de 2009, na UERJ. RJ: Publicações Dialogarts, 2009.
27. DANTAS, Gregório. *Metáforas da História: Uma leitura dos romances de Helder Macedo*. <http://criticaecompanhia.com/greg.htm>
28. DUARTE, Eduardo de Assis. O Romance de Formação Proletário. Romance e História ou a Saga de Origem. In: Jorge Amado: *Romance em tempo de utopia*. RJ/ SP: Editora Record, 1996.
29. DUARTE, Lélia Parreira. “O Triunfo da Morte”: novo caminho para o neo-realismo. In: *Colóquio Letras* 81 (Set. 1984) pp. 34-39. Visualização digital.

30. EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
31. ECO, Humberto. *A Obra Aberta*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.
32. ----- . Algumas verificações: o cinema e o problema da pintura contemporânea. In: *A estrutura ausente*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007. pp. 139-155.
33. FERREIRA, David Mourão. Para uma ‘arrumação’ da poesia dos anos quarenta. In: *Jornal de Letras e Ideias*. Ano II, Nº. 32. 11 a 24 de maio de 1982. pp. 4,5.
34. FIGUEIREDO, Mônica do Nascimento. Com humana crueldade se tece um conto – A propósito de “Homenagem ao Papagaio Verde”. In: SENA, Jorge de. *Jorge de Sena: ressonâncias, e, Cinquenta poemas*. Introdução e Organização de Gilda Santos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. pp. 88-97.
35. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.
36. GONÇALVES, Rui Mário. Uma década de contrastes. In: *Jornal de Letras e Ideias*. Ano II, Nº. 32. 11 a 24 de maio de 1982. p. 6.
37. HOBBSAWM, Eric. O Desmoronamento (Parte três). In: *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
38. HALL, Stuart. *A Identidade cultural na Pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
39. HUYSSSEN, Andréas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLANDA, H. B. *Pós-Modernismo e política*. São Paulo? Rocco, 1991. pp. 15-80.
40. *JL Jornal de Letras e Ideias*. Tema *José Cardoso Pires (1925-1998)* Ano XVIII, Nº. 733. 04 a 17 de Novembro de 1998. pp. 12-27. Dossiê sobre José Cardoso Pires, com textos de José Carlos Vasconcelos, Antonio Tabucchi, Eduardo Lourenço, Oscar Lopes, Lídia Jorge, Inês Pedrosa, José Martins, Carlos Reis, entre outros.
41. KOTHE, Flávio R. Poesia e proletariado: ruínas e rumos da história. In: BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin – Coleção Grandes Cientistas Sociais*. Org. KOTHE, Flávio. São Paulo: Ed. Ática, 1991.
42. LEPECKI, Maria Lúcia. *José Cardoso Pires: Uma vírgula na paisagem*. Roma, Bulzoni Editore, 2003. Textos de Eunice Cabral, Giorgio de Marchis, Helder Macedo, Inês Pedrosa, Petar Petrov, Teresa Cristina Cerdeira, Vincenzo Arsillo, entre outros.
43. LEVY, Nelson. Uma reinvenção da ética socialista. In: NOVAES, Adauto. (org.) *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. pp. 226-267.

44. LIMA, Francisco Ferreira de. Estética e Realidade no Neo-Realismo. In: *Do Inventário à Invenção – Redol e o Neo-Realismo*. Feira de Santana: UEFS, Universidade Estadual de Feira de Santana, 2002.
45. ----- . Neo-Realismo: cinquenta anos de percurso e de (alguns) percalços. In: *Anais do XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros*. Tema: Singularidades de uma cultura plural. Rio de Janeiro, 30 de julho a 3 de agosto de 1990. UFRJ, 1992. pp. 258-262.
46. LIMA, Luiz Costa. I- Poética da Denotação. II- Realismo e Literatura. In: *A Metamorfose do Silêncio*. Rio de Janeiro: Editora Eldorado, 1974. pp. 01-48.
47. LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. SP: Editora Duas Cidades, 2000.
48. LOURENÇO, Eduardo. A ficção dos anos 40 ou o neo-realismo e o resto. In: *Jornal de Letras e Ideias*. Ano II, N^o. 32. 11 a 24 de maio de 1982. pp. 2,3.
49. ----- . Metamorfose da Ficção Portuguesa. In: *O Canto do Signo*. Lisboa: Editorial Presença, 1994. pp. 255-316.
50. LUKÁCS, Georg. *Marxismo e Teoria da Literatura*. RJ: Civilização Brasileira, 1968. Alguns capítulos.
51. MACHADO, Álvaro Manuel. *A novelística portuguesa contemporânea*. Amadora, Portugal: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.
52. MARGATO, Izabel. *Ler (com) José Saramago*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 1992. Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa.
53. ----- . Alexandra Alpha, Metáfora de Portugal. In: SANTOS, Gilda, SILVEIRA, Jorge F. e SILVA, Teresa Cristina Cerdeira. *Cleonice – Clara em sua geração*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995. pp. 290-7.
54. MENDONÇA, Fernando. Para a interpretação dos diversos neo-realismos. In: *A literatura portuguesa no século XX*. São Paulo: HUCITEC, Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1973. pp. 98-131.
55. MONTEIRO, Adolfo Casais. *O Romance (Teoria e Crítica)* Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.
56. MÜNSTER, Arno. *Ernst Bloch – Filosofia da Práxis e Utopia concreta*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1993.
57. MURICY, Kátia. Benjamin: Política e Paixão. In: NOVAES, Adauto. (org.) *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. pp. 571-583.
58. OLINTO, Heidrun Krieger. Narrar em tempos pós-modernos: 1001 Sherazades. *SEMEAR, Revista da Cátedra Padre António Vieira*. V. 7. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2002. pp. 75-87.

59. PACHECO, Fernando Assis. José Cardoso Pires. “Fui claro?” Entrevista com o autor. In: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Ano I N^o.1. 3 a 16 de março de 1981. pp. 3-5.
60. PEDROSA, Inês. *José Cardoso Pires – Fotobiografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.
61. PESSANHA, José Américo. O sono e a vigília. In: NOVAES, Adauto (org.) *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. pp. 33-55.
62. PESSOA, Fernando. *Obra em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1986.
63. PICCHIO, Luciana Stegagno. A história e a parábola. In: *Jornal de Letras e Ideias*. José Saramago/ Nobel 98. Ano XVIII, N^o. 732. 21 de Outubro a 3 de Novembro de 1998. p. 13.
64. PIRES, José Cardoso. *E agora José?* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.
65. QUEIRÓS, Eça de. A decadência do riso. In: *Notas Contemporâneas*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d.
66. REIS, Carlos. Diálogo inédito. O momento decisivo. In: *Jornal de Letras e Ideias*. José Saramago/ Nobel 98. Ano XVIII, No. 731. 14 de Outubro de 1998. pp. 16,7.
67. ROSENFELD, Anatol. A Teoria dos Gêneros. In: *O Teatro Épico*. 6ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.
68. SACRAMENTO, Mário. *Há uma estética Neo-Realista?* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1968.
69. SARTRE, Jean-Paul. *Que é a Literatura?* 3ed. São Paulo: Ed. Ática, 2006.
70. SEIXO, Maria Alzira. O essencial e o circunstancial – Uma harmonia. In: *Jornal de Letras e Ideias*. José Saramago/ Nobel 98. Ano XVIII, No. 731. 14 de Outubro de 1998. pp. 14,5.
71. SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org.) *História, Memória, Literatura – O Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2003. Textos de Márcio Seligmann-Silva, Jeanne Marie Gagnebin e Renato Franco.
72. SEMEAR – *Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses*. N^o 5. Rio de Janeiro: Puc-Rio, 2001. Textos de Cleonice Berardinelli, Vera Follain de Figueiredo, Maria do Socorro Correia Lima de Almeida, Maria Luiza Scher Pereira, Izabel Margato, Alexandre Montaury, entre outros. Acesso eletrônico em html. http://www.lettras.puc-rio.br/Catedra/Revista/semiar_5.html.

73. SEMEAR – *Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses*. Nº 11. José Cardoso Pires, oitenta anos. Rio de Janeiro: Puc-Rio, 2005.
74. -----. *Jorge de Sena: ressonâncias, e, Cinquenta poemas*. Introdução e Organização de Gilda Santos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
75. SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Formação épica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Elo, 1987.
76. SILVA, Edson Rosa da. Da impossibilidade de contar e de cantar: um olhar benjaminiano sobre a literatura. In: *Revista Semear 10*. Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira. PUC-RJ. Acesso digital: www.lettras.puc-rio.br/catedra/Revista/10Sem_09.html.
77. -----. O Museu imaginário e a difusão da cultura. In: *Revista Semear 6*. Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira. PUC-RJ. Acesso digital: www.lettras.puc-rio.br/catedra/Revista/6Sem_14.html
78. SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. Do escritor em exílio cívico à saudável experiência de escrever em liberdade. In: *Léguas & meia. Revista de Literatura e Diversidade Cultural*. N.1. Bahia: Editora UEFS, 2001/2002, pp. 70-83.
79. SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Os Portugueses. In: *Folhetim da Folha de São Paulo*. 22 de Abril de 1988.
80. SOARES, Maria de Lourdes M. A. De Luso a Lizardo: O Impossível Canto Épico ou A Balada da Ocidental Praia Lusitana. In: SANTOS, Gilda, SILVEIRA, Jorge F. e SILVA, Teresa Cristina Cerdeira. *Cleonice – Clara em sua geração*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995. pp. 457-472.
81. TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.
82. TORRES, Alexandre Pinheiro. Sociologia e significado do mundo romanesco de José Cardoso Pires. In: *Romance: O Mundo em Equação*. Lisboa: Portugália Editora, 1967.
83. VATTIMO, Gianni. “Introdução” e ‘O niilismo como destino’. In: *O Fim da Modernidade*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)