



Biblioteca Breve

SÉRIE LITERATURA

NOVAS COORDENADAS

NO ROMANCE

PORTUGUÊS

COMISSÃO CONSULTIVA

FERNANDO NAMORA
Escritor

JOÃO DE FREITAS BRANCO
Historiador e crítico musical

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA
Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL
Escritor e Cientista

HUMBERTO BAQUERO MORENO
Prof. da Universidade do Porto

JUSTINO MENDES DE ALMEIDA
Doutor em Filologia Clássica pela Univ. de Lisboa

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO
ÁLVARO SALEMA

ROXANA EMINESCU

Novas Coordenadas
no Romance
Português



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

Título

**Novas coordenadas
no Romance Português**

Biblioteca Breve / Volume 74

1.ª edição — 1983

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Ministério da Educação

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*
Divisão de Publicações

Praça do Príncipe Real, 14-1.º, 1200 Lisboa
Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

Tiragem

5000 exemplares

Coordenação Geral

A. Beja Madeira

Orientação Gráfica

Luís Correia

Distribuição Comercial

Livraria Bertrand, SARL
Apartado 37, Amadora — Portugal

Composição e impressão

Oficinas Gráficas da Minerva do Comércio
de Veiga & Antunes, Lda.
Trav. da Oliveira à Estrela, 10

Setembro 1983

ÍNDICE

I	A JUSTIFICAÇÃO NECESSÁRIA.....	6
II	O CONTADOR DE HISTÓRIAS (o narrador).....	14
III	...APENAS UMA HISTÓRIA DE AMOR.....	33
IV	AS PEDRAS DO TABULEIRO (as personagens).....	52
V	O FUTURO COM QUE SONHAMOS (o tratamento do tempo).....	67
VI	AS BALIZAS (os limites do texto).....	82
VII	O GÊNIO DO LUGAR E O GÊNERO PRÓXIMO.....	93
VIII	LER NARRATIVA.....	105
IX	PARAGEM FACULTATIVA.....	121
	NOTAS.....	127
	BIBLIOGRAFIA DO «CORPUS» LATENTE.....	131

I/A JUSTIFICAÇÃO NECESSÁRIA

Qual a razão de um discurso crítico ter sempre de se justificar, ou, pelo menos, de exigir um período de treino, antes de levantar o voo? Porque não nos atrevemos a entrar directamente no assunto, tal como fazem as nossas «vítimas», os artistas? Acharíamos muito estranho um romance moderno precedido por uma introdução, em que se enumerassem as razões que presidiram à escolha de tal tema ou motivo, que expusesse os métodos e princípios de trabalho do autor. Igualmente nos pareceria estranha uma exegese literária que não o fizesse. Assim se manifestaria a timidez daquele que frequenta o jardim encantado da criação mas não tem acesso ao palácio senão até certa hora da noite, antes de os milagres acontecerem, a timidez daquele que sabe que o fruto do seu trabalho é dispensável e efémero? Ou a má-consciência daquele que pensa nunca cumprir a promessa? Seja qual for a razão das introduções, eis aqui mais uma, que pretende justificar a escolha do tema e a modalidade dessa escolha.

O autor destas páginas resolveu falar no romance português dos anos mais recentes — ou, melhor resolveu, antes, falar de romances, por ser um leitor assíduo dessa modalidade quixotesca da literatura, antecipando o prazer que o trabalho em si poderia trazer-lhe. De romances portugueses, para tentar tirá-los da gaveta aferrolhada da cultura universal, onde por ora se escondem, apesar do seu valor perfeitamente competitivo em relação a qualquer outra literatura. De romances portugueses dos últimos anos, porque — e aqui as coisas tornam-se mais difíceis de explicar — a viagem humana pelo mundo tornou-se mais rápida; quer dizer que, no domínio das artes, tal como nos da ciência e da técnica, passa-se tudo muito mais depressa e, de modo geral, muito mais em todos os sentidos... O número de obras publicadas atinge índices fabulosos, as correntes e as escolas mudam de rumo com uma velocidade astral, o que de manhã era a última hora, à tarde está já votado ao esquecimento. Mas, tal como, na nossa vida humana, precisamos de vez em quando duns momentos de repouso, para fazermos o balanço, condição indispensável à continuação da viagem, na vida dos livros, dar tréguas também é necessário. Ora, assim como na vida humana, em que a acumulação de acontecimentos espera pela consciência supervisora para ser decantada, tornaram-se necessárias as pausas reiteradas — mais curtas também — na vida dos livros, a fim de demarcarem as coordenadas com maior frequência.

Reataremos o fio, portanto, lá onde o deixou, em 1977, Álvaro Manuel Machado, com o seu livro sobre *A Novelística Portuguesa Contemporânea*¹. Centraremos o nosso discurso a partir do ano literário de 1974 — ano

que marca a passagem para um novo tempo da história portuguesa. Mas esta fronteira temporal não é, nem deve ser, uma fronteira inexpugnável: ela vai funcionar mais como nexos, pois o novo nasce do velho, o que tomou hoje a forma dum núcleo, ontem, ou ante-onde ainda não passava duma sombra. Os escritores de hoje não nasceram *ex nihilo*, vêm de longe, dos anos passados, do tempo remoto de toda a literatura. Assim, referidas ou aludidas, obras anteriores a esse ano constituem o pano de fundo obrigatório do discurso sobre o romance actual.

Reatar o fio a partir de 1974 significa, de facto, que, nas páginas que se seguem, vai tratar-se dos elementos estruturais da narrativa portuguesa que tomaram relevo, que se tornaram privilegiados, nos últimos dez anos, aproximadamente. Pode-se já deduzir que o «corpus» do presente discurso se constituiu a partir de critérios objectivo-subjectivos. Não vamos pedir desculpas pelo uso dessa subjectividade; vamos assumi-la como condição prévia da nossa viagem.

A lista bibliográfica inicial foi estabelecida a partir das recensões críticas publicadas nos periódicos literários mais importantes, nomeadamente na revista *Colóquio*. O «corpus» daí resultante dividiu-se por si próprio num *corpus latente* e num outro *presente*, objecto propriamente da análise, abrangendo um número restrito de obras e respondendo, primeiro, a uma definição intuitiva do romance moderno, em segundo lugar ao prazer estético individual provocado pela leitura (critério extremamente subjectivo); e, finalmente, a uma exigência de diversidade das formas literárias, destinada a compensar a escassez da matéria pela variedade dos temas e das técnicas utilizadas.

Os nomes que povoam as páginas seguintes são os nomes que mais circulam entre nós. Mas, às vezes, num contexto diferente e até contraditório. Entre estes, alguns títulos repetem-se com insistência, por serem os que mais revelam tanto a diferença de temáticas, estilos, posição dos protagonistas, época e modalidades de escrita, como a presença de características constantes, que consideramos como definitórias da actual época literária.

A subjectividade da nossa leitura é, contudo, a subjectividade de alguém que tem uma longa experiência de convivência com os livros e de meditação sobre o assunto, mas vem a ser intensificada pelo facto de não poder aproveitar da distância no tempo: «Falar de contemporâneos, apresentando-os e (inevitavelmente) julgando-os, é, como se sabe, um grande risco», assim começa a exposição do nosso predecessor, Álvaro Manuel Machado. Ora, se não beneficiámos do mínimo afastamento no tempo, beneficiámos, em contrapartida, dum afastamento no espaço, tendo assim a possibilidade de considerar os nossos contemporâneos portugueses sob a perspectiva duma outra cultura, que, apesar de ser profundamente diferente, tem raízes comuns na latinidade, justificando muitas afinidades espirituais e temperamentais.

Tal como o livro do nosso predecessor, o presente estudo não vai ser «nem uma relação exaustiva (...) nem uma visão estritamente crítica e parcial»². O período histórico abrangido aqui, embora muito curto, tem como ponto de referência implícito a grande transformação social que sobreveio na existência portuguesa em 1974. Uma mudança de tal ordem nunca encontra o seu reflexo verdadeiro nos primeiros anos a

seguir ao acontecimento. Por vezes, antecipado na criação artística, o processo de filtragem dos significados na superestrutura não acontece sem uma mais ou menos demorada decantação. O que não quer dizer que, nos romances escritos logo após o 25 de Abril, não encontremos alusões e tentativas de interpretar o sucedido. Mas — estamos já a referir-nos directamente às obras consultadas — esses reflexos não conseguem transcender uma relação factual, brutal, incapaz de alcançar a sublimação estética. Essa é uma situação natural no domínio das artes. Entre a realidade sócio-histórica e os seus reflexos artísticos há uma indispensável relação, mas o itinerário desta relação nunca é linear. O caminho artístico não acerta maquinalmente o passo pelo processo social; às vezes precede-o, outras afasta-se dele — e raramente coincide em pontos essenciais. A transformação social verificada na Roménia após a última guerra mundial só encontrou a sua verdadeira expressão artística vinte anos depois. Isso para dizer que não vamos tratar o nosso «corpus» historicamente. A nossa leitura vai ser, em primeiro lugar, uma leitura paradigmática, à procura de temas e motivos constantes, com a finalidade de descobrir quais as preocupações e obsessões principais do escritor português e qual a realidade artística (e não a histórica) do actual momento literário.

Também não serão os juízos definitivos de valor os que presidirão à nossa viagem. A valorização estética não poderá ser senão muito provisória, dada a estrita contemporaneidade que nos liga às obras analisadas. Mas o juízo de valor está imanente — ou mesmo implícito — no discurso crítico. O discurso crítico não se pode alhear duma avaliação valorativa: a escolha

supõe a preexistência de critérios valorativos. O nosso estudo não pretende de nenhuma maneira hierarquizar as obras analisadas ou as que constituem o «corpus» latente do trabalho. Ainda mais do que para outros trabalhos similares, que beneficiam do tal afastamento temporal, a implícita valorização estética é aqui resultado duma selecção subjectiva, que, por reflectir as nossas preferências, não pode e não deve ser tomada como definitiva. Mas a finalidade deste trabalho não é a de propor uma hierarquia assente em juízos de valor. Além de representar uma leitura individual feita por um *out-sider*, com um olhar mais inocente, digamos assim, no que respeita ao ambiente português, isto é, com um ponto de vista *diferente*, que poderia interessar só por ser diferente, este livro procura — com o mínimo indispensável de objectividade — descobrir e organizar numa estrutura coerente as principais ideias, tanto sócio-culturais como artísticas, que irrigam as obras e que, reiterando-se, revelam uma situação que transcende a obra para testemunhar toda uma literatura.

Assim, as páginas que se seguem dirigem-se tanto ao leitor conhecedor das obras examinadas como ao leitor que só conhece algumas. Para o primeiro, o livro é mais uma proposta de modelo de leitura intertextual, de leitura ensaística, livre de aproveitar vários princípios teóricos, para apoiar o discurso, não para o dirigir. Relativamente ao segundo, ambiciona ser um incitamento à leitura, pois nenhum discurso crítico é capaz de substituir o seu objecto. Se, depois de fechar este livro, o leitor continua a sua própria viagem no país do romance contemporâneo, a nossa empresa resultou. É essa, talvez, a mais importante das finalidades que nos propusemos à partida.

As outras são:

— a de descobrir «a unidade na diversidade», quer dizer, de encontrar através de tão variados temas e estilos o que há de comum no romance português actual, pois uma cultura é nacional por reflectir, além dos grandes problemas comuns da humanidade e dum arquétipo linguístico comum, uma realidade diferente e original, que é a do povo que a engendrou;

— a de encontrar os fios que ligam a arte à vida de um povo, de identificar a maneira com a vida espiritual de um povo se reflecte na sua criação artística, a maneira como a arte intervém activamente na vida dum povo;

— e, finalmente, a de propor uma modalidade de leitura mais integradora, que torne possível, dum romance para outro e dos romances para a vida, o preenchimento dos espaços brancos por significados.

Antes de concluir este preâmbulo necessário, vamos especificar que não nos deixámos influenciar pelas divergências políticas que — a nosso ver — penetraram no juízo crítico das obras de arte, hoje, em Portugal. Partimos do princípio de que a relação entre a arte e os outros domínios da vida humana nunca é uma relação imediata, mas sim indirecta, devendo o valor intrínseco da obra prevalecer sempre sobre qualquer outra avaliação.

A estrutura do trabalho impôs-se à medida que nos adiantávamos no discurso. Começámos pelos elementos básicos da estrutura, que se nos revelaram como tais pela leitura, e que se comprovaram coincidentes com os que foram postos em destaque pela análise tradicional. Seguimos depois a urdidura narrativa a partir do narrador e das personagens, para encontrar a história. Demorámo-nos nos pontos mais ilustrativos para o

significado da acção diegética, analisámos os «objectos» que com mais frequência apareciam no universo do romance português. Confiando na necessária unidade do espírito humano, retomámos dum capítulo para outro os temas, em novas dimensões, com o fim de revelar a participação de todas na mesma mensagem. Perguntas formuladas num capítulo encontravam respostas em outros e geravam, por sua vez, novas perguntas. Com a consciência de que bem formular as perguntas é, às vezes, mais importante do que encontrar a resposta. Essa resposta virá mais tarde, pois o movimento interrogativo do espírito humano nunca há-de parar. Como os círculos à volta duma pedra atirada à água, «pôr» um objecto significa criar logo a necessidade de se alargar o espaço do conhecimento à volta deste objecto. Eis porque o nosso discurso se desenvolverá à maneira dos círculos concêntricos à volta dos romances abordados — círculos cuja suspensão será apenas provisória.

II/O CONTADOR DE HISTÓRIAS (o narrador)

«Coleccionador de casos, furão incorrigível, actor que escolhe o segundo plano, convencido de que controla a cena (...)»³, eis a autodefinição dum contador de histórias. Ao encontrar este sintagma n' *O Delfim* de José Cardoso Pires — obra que, a nosso ver, responde perfeitamente às exigências do leitor de romances — pensámos dominar já o assunto, possuir o revelador de substância que possa separar o romance do que não o é. Agarrámo-nos portanto a este plural significativo, com a forte convicção de que as histórias contadas constituíam, daí em diante, o objecto da presente investigação. Mas um velho hábito conduziu-nos ao dicionário. Deixando de lado a História como «ciência dos acontecimentos passados, considerados no seu desenvolvimento e estudados segundo métodos rigorosos», o segundo termo do nosso sintagma apresentava-se como «a reconstituição dos acontecimentos da vida dum povo ou dum indivíduo» e, também, mais abaixo, como «relato de acontecimentos reais ou imaginários» e «relato mentiroso». Continuava o

artigo, acrescentando sucessivas conotações negativas, à medida que adiantava no figurativo. Mesmo assim, ficam-nos três qualificações constantes:



A oposição dos termos finais indica-os como sendo indiferentes à definição. Vai, por enquanto, ficar de fora do nosso interesse a natureza real ou irreal dos acontecimentos. Sendo «acontecimento» o que acontece, facto, evento, acção ou, melhor, mudança, transformação em relação a um estado anterior, o que é, foi, ou vai ser *diferente* — sentimos que também não se encontrava aqui o nó do problema, pois a própria vida não é senão acontecimento. Resta-nos, pois, *o relato*, a narrativa, como única possibilidade de aproximação teórica.

«O texto narrativo literário caracteriza-se fundamentalmente pelo seu ‘radical de apresentação’ — um narrador, explicitamente individuado ou reduzido ao ‘grau zero’ de individuação, funciona em todos os textos narrativos como a instância enunciativa que conta uma ‘história’ (...)\», diz-nos Vítor Manuel de Aguiar e Silva, cuja volumosa *Teoria da Literatura* ⁴ consegue juntar e ordenar as coordenadas mais importantes da disciplina, constituindo, em Portugal, uma obra fulcral no seu domínio.

Em vez, portanto, de elucidar «as histórias», vamos começar por procurar a identidade do narrador, do «contador de histórias». Não nos esquecendo, todavia, de que um texto narrativo não é sempre um romance,

que nem todos os livros designados como romances são textos narrativos e, portanto, que não sabemos o que é, ou, melhor, o que *ainda* é um romance.

O estatuto do narrador constitui sempre um dos pontos teóricos fundamentais para a análise do romance. Vitor Manuel de Aguiar e Silva, no livro acima citado, designa-o como «uma das personagens possíveis dum romance», e, portanto, na própria linha de raciocínio do autor, um dos agentes a que se atribuem ou referem as acções (ou acontecimentos). Mas tudo depende da perspectiva. Àquela que encara o narrador como personagem *que faz uma acção* especial, preferimos a que o encara como personagem que faz uma *acção especial*.

Quem conta a história?

De inúmeros estudos dedicados ao assunto ⁵ podemos destacar as seguintes situações, correspondendo aos diferentes tipos de narradores:

1. O «ELE» imparcial
2. O «ELE» parcial
3. O «EU» agente
4. O «EU» testemunha
5. O «ELE» autor
6. O «EU» autor

ou seja:

1. *o que vê*, o narrador onisciente e onipotente, cuja neutralidade (ou direito superior de julgamento) iguala o seu conhecimento do que se está a passar. É a narrativa que se conforma ao modelo: *Ele faz* (ou fez, ou vai fazer).

2. *O que entende*, o narrador que se coloca na perspectiva duma (ou mais) das suas personagens, desmontando-lhe o mecanismo psicológico, relatando o mundo visto pelos seus próprios olhos, e que seguirá o modelo: *Ele pensa/sente* (pensou/sentiu, etc.)

3. *O que faz*, segundo o modelo: *Eu faço...*

4. *O que sabe*. *Eu sei* (ou *vi*)...

5. *O que comenta* os factos contados pelo narrador imparcial, como voz de *off*, que reenvia ao autor do livro como representante de toda uma categoria. Modelo: *A História é...* Reflexões genéricas.

6. *O que escreve*, o narrador que narra a própria narrativa. Modelo: *Eu escrevo um/este livro*.

As subdivisões destas categorias não passam de variantes (a relação entre a dupla e a tripla qualidade de o narrador ser autor, personagem, ou autor e personagem, vai ser tratada mais adiante).

Por enquanto, reformulemos a nossa pergunta: *Quem conta a história nos mais recentes romances portugueses?*

«(...) quanto a toda uma decisiva renovação do romance português do nosso século, nenhum escritor português nos deu até agora uma tão exemplar lição, com tanto poder de criação verdadeiramente universal, como (...) Agustina Bessa Luís.»⁶

O nosso propósito não é, pelo menos por enquanto, estabelecer uma hierarquia valorativa dentro do «corpus» que constitui o objecto desta investigação, sobretudo ao sabermos que, por um lado, a distância temporal em que nos encontramos é praticamente nula para nos oferecer uma visão suficientemente larga e que, por outro lado, as obras artísticas nunca se podem hierarquizar, esteticamente falando, senão segundo um

critério muito subjectivo, que é o do gosto. A partir daqui, podemos dizer que a escrita de Agustina Bessa Luís é uma das mais tradicionais na literatura portuguesa contemporânea, o que não contradiz completamente a superlativa opinião de Álvaro Manuel Machado: sugere apenas o uso duma surdina.

A posição do narrador, nos romances de Agustina Bessa Luís, é tipicamente a do onnisciente. É um narrador *heterodieético*⁷ por não ser co-referencial com nenhuma das personagens, por não participar na história narrada. O acto narrativo torna-se externo, em relação à história.

«Mas uma história nunca principia. Ela permanece incubada ou precipita-se, e, na realidade, vive mais nas suas hipóteses do que na sua evolução concreta.»⁸ Temos aqui uma boa caracterização do que é, para a autora, uma narrativa. É — retomando a classificação de Wolfgang Kayser⁹ — um romance *de espaço*, quer dizer, uma pintura do meio geográfico e social, do ambiente extra-literário da história. Não é a história, os eventos, as atribuições das personagens que constituem o núcleo de interesse de *As Pessoas Felizes*, ou *O Mosteiro*, ou de *A Crónica do Cruzado Osb.*, mas a relação de grupo, os burgueses do Porto mais do que Nel, o culto de D. Sebastião mais do que a evolução de Belchior, o conceito geral de revolução mais do que o caminho existencial de Isabel Jeremias. Assim, os eventos, os acontecimentos, as *histórias contadas*, tornam-se pretexto para reflexões teóricas, amostras de carácter sentencioso, e as personagens, muitas vezes, não passam de marionetas, incarnando ideias gerais. O narrador vem a ser mais um historiador do que um romancista, um juiz e não um participante.

Ainda não respondemos à pergunta: «quem é o narrador?»

«Mas se quisermos dar um princípio a esta narrativa, escolheremos a era da amizade entre Nel e Eneida.»¹⁰ A primeira pessoa do plural representa aqui um plural de majestade — ou de modéstia, que se reduz ao mesmo — ou o autêntico plural, que não inclui, certamente, as personagens, mas sim o leitor, que poderia ser o cúmplice ou testemunha, ou as duas coisas ao mesmo tempo.

A frase é significativa, tanto para a técnica, como para a estratégia da escrita. «Dar um princípio à narrativa» refere-se, simultaneamente à «fatia de vida» do romance naturalista, à necessidade de isolar, de pôr entre aspas uma porção da realidade, para exemplificar uma teoria preexistente. Refere-se também, numa linha de pensamento mais moderna, à desmistificação do acto literário: trata-se duma «narrativa», de acontecimentos narrados, cuja realidade ou ficticidade é indiferente. O «se» condicional coloca o acto da escrita sob o signo do facultativo. Ao contrário da maioria das artes poéticas que, desde o fim do século passado, incluem a auto-reflexão, a consciencialização do processo de produção artístico entre os imperativos estéticos, aqui o autor apresenta-se como livre de escolher, não só a matéria por refundir, mas também o facto de o fazer ou não. O narrador apresenta-se a si próprio como dominando perfeitamente a matéria da obra, tanto como a sua actualidade ou virtualidade. Qual é, então, a relação deste narrador imparcial com o autor do livro? Quando falávamos antes do «acto da escrita», com respeito a Agustina Bessa Luís, errávamos. Não há referência à escrita, nos livros da autora, «o princípio da narrativa»

não se identifica com o princípio do livro a escrever. O narrador, aqui, é ou não o autor do romance, e este facto é indiferente. O narrador aponta para a história (a narração da história) como narrativa, mas o mistério da escrita continua ocultado, como no romance clássico. O narrador é o contador de histórias; o autor é *deus-ex-machina*, não *persona*, mas «*personne*», quer dizer ninguém.

«E das causas e dos efeitos do conhecimento humano inseridos no tempo, Agustina Bessa Luís faz uma verdadeira paixão — escreve Álvaro Manuel Machado — que afinal é propriamente a paixão da escrita.»¹¹

Não, não é a paixão da escrita, nem mesmo a da narração, mas a paixão pelo conhecimento sócio-histórico, que não é nada para desdenhar. Zola tinha a mesma paixão, só que não há aqui lugar para «uma decisiva renovação do romance português».

O narrador presente, o autor ausente, era a situação «normal» da literatura romanesca, e encontramos-la — sob a forma da enunciação impessoal, ou do EU — na maioria dos romances anteriores à época que nos preocupa. Pouco a pouco, a suspeita, senão da própria presença do autor, pelo menos do acto da escrita, da narrativa como «obra», como o seu próprio objecto, insinua-se nos romances publicados por volta dos anos 68, data que nos parece ser (com todo o relativismo necessário) também um momento crucial para as letras portuguesas. E não só por ser o ano da publicação de *O Delfim* de José Cardoso Pires, como de muitos outros romances que não passaram despercebidos.

A nosso ver, *O Delfim* é uma obra exemplar para a teoria do romance; a *história e o contador*, a matéria romanesca e a maneira de a tratar, fazem deste romance um alvo predilecto para o exercer dos instrumentos analíticos. Temos, com *O Delfim*, uma verdadeira «história», lugar geométrico do drama, no sentido de evento dramático: morte — e ainda mais — crime.

Eis o momento de recordar que o enigma policial — esquema clássico da busca que conduz, a partir dum cadáver, ao responsável pela morte — tornou-se fonte de inspiração favorita dum grande parte dos autores contemporâneos, muitas vezes de ascendência dostoiévskiana. Podemos alargar os parênteses registando apenas uma intuição: a de que o nosso «corpus» aceita perfeitamente a divisão numa assim-chamada direcção tolstoiana, e uma outra dostoiévskiana, a primeira contando com Agustina Bessa Luís (as suas explícitas referências ao autor de *Guerra e Paz* e de *Anna Karenina*) e com outros como Nuno Bragança do *Square Tolstoï*: a segunda não sendo estranha a autores tão diferentes entre si como Augusto Abelaira, Lídia Jorge e Fernando Namora.

O romance policial adquire funções muito diferentes, diversas também daquelas que se encontravam nas suas origens. Mas há uma função primordial e constante, que é, de facto, mais uma estratégia: a de manter vivo o interesse do leitor, distraíndo-lhe a atenção do objectivo propriamente dito da empresa literária, que lhe é inculcado subrepticamente, para melhor assimilação. Este objectivo é o meta-romance.

O objecto-livro e o livro-objecto, pertencem a uma importante tradição da novelística portuguesa.

Lembraremos o livro de Eça, n'Os *Maias*, a transposição dum antigo poema heróico na prosa «rigorosa» de Gonçalo Ramires, de *A Ilustre Casa*, *A Correspondência de Fradique Mendes* e também, porque não?, o manuscrito que estava na origem de *A Casa Grande de Romarições* de Aquilino Ribeiro. A proliferação da escrita que trata da escrita, do romance sobre como ou porque é que se faz (ou não) um romance, não é, portanto, em Portugal, apenas um reflexo do moderno interesse geral pela auto-reflexão da arte, mas, ainda mais, o reencontro com uma tradição autóctone que deve ser profundamente ligada ao barroquismo fundamental do ser português.

É assim que o autor-narrador de *O Delfim* vai, deste passo, revelar simultaneamente dois mistérios, dois enigmas acontecidos no mesmo cenário, separados entre si por um espaço de um ano, sendo o primeiro a reconstituição dum crime e o segundo a (re)construção dum livro, pondo em relação outros dois tempos: o presente da escrita e o futuro da leitura. E se o primeiro tem a vantagem de suscitar a nossa curiosidade lógica e psicológica, o segundo incita de maneira insólita à participação do nosso ser místico. Porque, em vez de desvendar o mistério da escrita, à medida que nos revela as origens dum romance (caderno de apontamentos, inquérito detectivesco junto dos espectadores do drama — e, atenção, mais um livro: *A Monografia do Termo de Gafeira* — que funciona como desafio para o Livro) *O Delfim* inculca a ideia da obra: «Mas eis que, quando trago de Lisboa o meu caderno e me preparo para recomençar 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.»¹² A obra começa quando o livro acaba. O livro é um

projecto de livro, cujas personagens são Maria das Mercês e o Engenheiro, ou é o Escritor e a Lagoa, ou o autor e o seu Livro?

De ponto de vista do estatuto do narrador é uma situação que, nos anos ulteriores, até a altura em que estamos a escrever estas linhas, se tornará a mais frequente na prosa portuguesa: o narrador como autor e personagem.

Mas não é assim tão simples. O narrador, o nosso contador de histórias, conta a história do autor, como narrador da história em que o narrador é personagem, pois é testemunha do crime e agente do livro a escrever. E ainda mais, o texto, na sua intertextualidade, contendo mais um autor-narrador (o terceiro?), que é o autor do livro que constitui uma das fontes do Livro, contém também o autor como leitor dos dois: «Jamais consegui contar uma história em paz comigo mesmo e com a gente que circula nela, e jamais consegui lê-la tranquilo»¹³. A citação continua com esta frase: «E tenho quarenta anos, quarenta e um». Mais um parêntese: o autor-narrador, que é precisamente este tipo de contador de histórias que nos interessa, por ser tópico da narrativa portuguesa dos últimos anos, tem sempre, afirmada ou subentendida, a idade da plena maturidade masculina. Seria, por acaso, a idade da criação romanesca? Porque não?

Outros escritores, que vêm de épocas anteriores, irão constatar, pouco a pouco, a presença do «outro que sou» (invertendo a fórmula rimbaldiana do «je, est un autre») detrás do EU narrador, transforma *o livro sobre...* no ... *sobre o livro*. Tal Virgílio Ferreira, cujo EU da comunhão com o mundo (*Aparição*) ou do desacordo consigo próprio (*Nítido Nulo*), o eu essencial, ocultado

detrás da existência, transforma-se num EU ainda involuntariamente duplicitário, pois a oposição entre o tempo e o espaço da escrita e o tempo e o espaço da vida vivida continua mais importante do que a fusão numa única realidade interpretativa. Em *Rápida, a Sombra*, como em *Signo Sinal*, esta oposição aparece ao nível da imagem literária como a oposição entre *a praia* e *o escritório*, aludindo também à outra oposição, mais funda, entre *o lugar* e *o ser*. O autor e o narrador coexistem numa oposição dialeticamente *não* assumida, pois não descobriram ainda que «as casas» e o centro do labirinto se definem reciprocamente.

Como nas *Casas Pardas* de Maria Velho da Costa, onde a tentativa manifesta de des-construir a estrutura narrativa clássica, pela intertextualidade explícita (citações e alusões a quase tudo o que pode chamar-se «literatura», desde a epígrafe vicentina até aos títulos de romances contemporâneos, numa amálgama de jogos de palavras, reproduções de caligrafia manual, etc.), é, a nosso ver, uma tentativa falhada, pois o narrador e a personagem reunidos chegam muitas vezes a constituir uma unidade lírica e não dramática, e a voz do autor, de facto da autora — o elemento feminino encontra-se também explicitamente destacado — continua a ser uma existência exterior à escrita, o livro continua a ser *um livro sobre...*

Vários contadores e a mesma história, como em *Cortes* de Almeida Faria, por exemplo. Quando a personagem se dissolve e o acento cai sobre o espaço branco — o vazio da vida e da escrita — quando a razão de escrever já não é, como para Virgílio Ferreira, a de *estar vivo*, mas sim a de «ocupar o tempo durante uma crise de disenteria» (como para J. C., personagem de

Cortes), o narrador é um autor repellido, o livro um exercício de estilo, o leitor fica ludibriado.

Pensávamos deixar para mais tarde o problema da personagem propriamente dita — mas a verdade é que, se há universo romanesco, qualquer elemento da estrutura tem de se definir também pelos outros elementos. Como o do narrador frente às personagens. Tanto mais quando — outra constante da prosa portuguesa aqui discutida — personagens-escritores e personagens-jornalistas quase nunca faltam no retrato de família.

O que poderia aparecer, à primeira vista, como uma fraqueza desta prosa que, desde que se situa num ambiente citadino, limita o seu território ao espaço dum café, e a imaginação na criação da personagem não ultrapassa o reportório da gente de letras, é também um rasto definitivo duma cultura fechada, elitista e desenganada, como a portuguesa. Não é só a preguiça que determina o autor português a escolher as suas personagens nas categorias sócio-profissionais que melhor conhece, mas também a consciência (ou infra-consciência) de que o seu público é um público fechado, elitista e desenganado, que a polarização dos interesses é um dado assente e não há nada a fazer. Destaca-se uma relação endogâmica entre o artista português e o seu público, aliás intuída genialmente por Eça de Queirós quando fez do incesto dos Maias símbolo para um mundo fechado que se autodevora.

Enseada Amena de Augusto Abelaira, *Directa* de Nuno Bragança, *Explicação dos Pássaros* de António Lobo Antunes, *Sauromaquia* de Rui Nunes, *Os Cornos de Cronos* de Américo Guerreiro de Sousa, *O Rio Triste* de

Fernando Namora, são todos povoados por personagens *que escrevem*, autores de textos que formam ou não o objecto do livro, mas que estão presentes pelo menos em efígie, para indicar o narrador e/ou o autor como personagens, e vice-versa. Há, sem dúvida, tentativas de escapar a este mundo do café literário, e os dois romances de Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios* e *O Cais das Merendas*, com os seus mundos algarvios, primitivos e místicos, trazem para a terra do romance um ar de frescura que lhe faz bem. Mas a maioria está do outro lado.

Ao falar do aspecto fechado e elitista da cultura portuguesa contemporânea não incluímos, obviamente, a ideia de romance fechado, nem sequer a do universo fechado. O romance fechado, tal como o define Vítor Manuel de Aguiar e Silva ¹⁴, apresenta-se como estrutura completa, da qual o leitor chega a conhecer todos os pormenores dos elementos e das suas relações, a sorte de todas as personagens e o desenlace de todos os eventos, sendo *a diegese* «orgânica e conclusiva». O romance aberto, pelo contrário, não satisfaz a curiosidade primária do leitor, indicando — com um fim designado como provisório — o interesse da mensagem além da intriga aparente. Mas um romance aberto do ponto de vista da estruturação pode muito bem reflectir um mundo fechado e auto-devorador, tanto mais quando *a abertura* se define por uma espiral — abertura do círculo. Da abertura do romance e dos limites do texto vamos ainda falar. Por enquanto, retenhamos já a ideia da diferença entre a própria estruturação do texto e a do referente. Para podermos analisar, em seguida, uma das mais recém-nascidas obras narrativas que, além de coroar a criação dum autor que abrange, pela sua

actividade e pela receptividade à sua obra, aquém e além das fronteiras, toda a história contemporânea do romance, tem para nós, a vantagem de ser também representativa para o tratamento tópico da matéria narrativa, como, por exemplo, o tratamento do narrador em relação ao autor e às personagens. Trata-se de *O Rio Triste* de Fernando Namora. E vale a pena demorarmos um pouco mais nesta obra, talvez o mais completo documento para alicerçar um ponto de vista numa teoria do romance português actual.

Com respeito à *diegese*, à acção, ao núcleo fáctico de interesse, toda a «história» vem contada na primeira frase do romance: «No dia 14 de Novembro de 1965, nesta cidade de Lisboa, um homem saiu cedo de casa e já não voltou», uma frase aliás retomada em vários momentos da narração, como tema com variações. Trata-se da habitual armação dum enigma policial. E — outra situação recorrente da novelística moderna — é um enigma policial que não encontra a sua solução. Um homem desaparece na primeira página do livro, e na última descobrimos que ainda nada sabemos sobre as condições do desaparecimento.

Outro ponto de encontro com as linhas directivas do universo romanesco discutido aqui: as personagens que percorrem as restantes 365 páginas, ligadas mais ou menos directamente ao desaparecimento são pessoas que escrevem. São os jornalistas e escritores frequentadores do Café Martinho, começando por André Bernardes, de que voltaremos a falar, e passando por Castel-Branco, Ferreirinha e a pitoresca figura do Faria Gomes. Mas são também as várias personagens femininas, a mulher e a filha do desaparecido, ou a Marta, amante do escritor Bernardes, que, todas,

escrevem e meditam sobre a escrita, quer se trate de cartas, quer de diário íntimo, acumulando assim, ao longo do livro, provas para um novo processo da escrita. A Teresa, por exemplo, a mulher de Rodrigo Abrantes, vítima do desaparecimento, define-se não só por ler e interpretar o diário da sua filha como realidade acrescentada à outra realidade, por ler e interpretar os livros do escritor, mas também por ter tido o seu próprio diário cuja história do «quarto de bife» vem incluída na narração.

A única personagem que não se identifica pela escrita é a personagem ausente do livro, o desaparecido. Alguém irá perguntar, a certa altura, à mulher de Rodrigo, se o marido (frequentador também do café Martinho) não costumava escrever, se ele não se iludia também com o sonho de se tornar escritor. A resposta é negativa. Como se a única personagem que não está ligada ao acto de escrever (Rodrigo mostrava nítidas preferências pelas artes plásticas) fosse destinada ao desaparecimento pelo próprio facto de não escrever: um mundo fechado que elimina corpos estranhos. Como se a única realidade real viesse a ser a realidade da escrita. A *coisa* escrita, seja ela página de jornal ou carta íntima, livro por escrever ou *dossier* da PIDE, chega a ser mais real do que a realidade em que se baseia.

Mas quem é o narrador destas histórias de um funcionário desaparecido, de jornalistas em busca de «caixas», de escritores a juntarem material para obras futuras sobre guerras, revoluções, amores, muitos amores? Quem é o contador? Capítulos escritos na terceira pessoa por um narrador impessoal alternam com outros cuja primeira pessoa hesita em se designar como autor do livro que André Bernardes, escritor,

talvez um dia venha a escrever. Quem é André Bernardes? Tal como resulta dum diálogo com Teresa Abrantes na página 136 do romance, é o autor de, pelo menos, dois livros, *Brandas Colinas* e *O Dia em que Lisa não veio*, que Fernando Namora nunca escreveu. Mas escreveu um livro de poemas intitulado *Marketing*, que vem citado na página 344, sem referência ao autor, numa conversa invulgar entre Bernardes e a sua mulher. A realidade e a ficção, interpenetrando-se, ou uma realidade mais larga, abrangendo tudo o que está à volta do romance, incluindo no mundo da ficção o próprio mundo daquele que escreve o romance? Uma nota que conclui o romance diz: «Com algumas alterações que o seu aproveitamento impunha, neste livro incluem-se trechos de notícias, crónicas e reportagens publicados na imprensa, designadamente no *Diário Popular*, *A Capital*, *Portugal Hoje* e *O Século*, no intento de documentar o ambiente ou época com maior sugestão ou veracidade.» Tal nota final quase repõe hipoteticamente em questão a obra inteira. Se os trechos de artigos de imprensa incluídos no texto, com algumas alterações, são autênticos, porque não também os outros «documentos» pessoais, como o diário de Cecília ou as conversas do café? Qual, aqui, o lugar para a criação? É outro enigma a desvendar. Podemos perguntar-nos, a exemplo de André Bernardes: «Quem sabe se tenho nas mãos um romance?» Podemos também, juntamente com Teresa e com a irmã de Marta, perguntarmo-nos se, de facto, não fossemos senão cobaias para uso dos artistas, se a finalidade das nossas vidas não fosse a de oferecer pretexto para um livro.

Temos, portanto, nas águas de *O Rio Triste*, mais um livro para escrever? Onde está o inédito, pois o caçador

d’*O Delfim* e tantos outros não faziam senão escrever romances? Qual é o livro que se escreve em *O Rio Triste*? Página 237: «A esta carta, e já depois de fechado o tempo romanesco que limita os eventos que temos vindo a relatar, Marta haveria de responder: (...) «Qual é o tempo romanesco a que se alude, se ele não inclui o que nele está incluído? Quem é «a minha personagem» de que se fala de vez em quando? Rodrigo Abrantes, a vítima do desaparecimento, de certeza que não, pois o narrador abandona-o sem remorsos em favor duma personagem que lhe parece mais aliciante, que é Faria Gomes, e, mais adiante, encara a ideia de aproveitar as cartas de Angola para o mesmo fim. As chaves revelam-se falsas. Não abrem porta nenhuma da estrutura que já se revelou aberta.

O André Bernardes passa então a ser o narrador da história do desaparecimento — mas, a esse respeito, narrador duma história abortada, pois não consegue mais de que «fantasiar» o estado anímico da personagem, nos primeiros vinte a trinta minutos da manhã do dia em que desapareceu, não podendo assim identificar-se com o autor do livro, que é outro. Como personagem, André Bernardes revela menos vida interior do que as personagens abandonadas no percurso, pois sabemos mais sobre a existência psicológica de, por exemplo, Cecília, a filha de Rodrigo e de Teresa, do que sabemos sobre os seus anseios e receios. A sua «história», como acontecimento, também não existe, pois o romance que, com pouca convicção, está escrevendo, nunca vem a ser escrito, tudo o que foi dito anula-se, do ponto de vista da história criminal, pela menção do dossier nas últimas páginas do livro.

E, no entanto *O Rio Triste* não é um romance «sobre nada», e se é, como os principais romances portugueses publicados nos últimos anos, um livro sobre como é que se faz um romance, tem também outro tema, outra mensagem, sem ligação directa com a diegese. *O Rio Triste* é um romance de amor. André Bernardes não procura a mulher de Rodrigo para inquirir sobre as circunstâncias do desaparecimento mas para descobrir os fios misteriosos que unem um casal, e a que também se poderia chamar amor. Não abandona a primeira personagem a favor duma outra mais exótica, a mulher de Faria Gomes, por exemplo, mas vai confrontar uma história de amor com outra e as duas com a sua própria história de amor.

André Bernardes é a personagem central do romance e narrador secundário. O verdadeiro narrador do romance é o autor de *O Rio Triste*, e a sua história é a da descoberta de que o tema da arte coincide com o tema da vida, que é o amor. E a morte... Apesar de todas as amargas declarações públicas do escritor Fernando Namora, o narrador com o mesmo nome continua a ser um grande optimista das histórias contadas. A meditação sobre a escrita (que nos seus contemporâneos chega não raras vezes a afogar as raízes vitais da narrativa e a transformar o prazer da ficção num gozo narcísico da escrita como tema da escrita) conduziu Fernando Namora às origens vivas, mas perdidas, da literatura. A literatura não se perdeu na contemplação do próprio fim, mas, ultrapassando o próprio conhecimento onde se estava já confinando, descobre a sua finalidade de sempre. A literatura, sim, fala (sempre falou) de literatura, mas só em última instância, pois fala

necessariamente da vida inteira, completa e complexa do homem sobre a terra.

Este romance de amor — e, portanto, romance total — vai continuar a ser ainda objecto da presente investigação. Por enquanto, e com respeito ao nosso contador de histórias, podemos dizer que, se de facto *O Rio Triste* não é senão *o mais romance* entre os romances que constituem o nosso «corpus», e talvez o menos inovador como escrita, contém uma importante lição, senão para os confrades — que encontrarão o bom caminho ou se perderão à vontade pelo bosque encantado das reflexões para e metaliterárias — pelo menos para nós, leitores de romances, que não queremos ser «o imbecil» que «ajuiza com malvada ou inocente leviandade do que sai das mãos de um escritor»¹⁵: a literatura não é feita só de literatura e o seu fim não é o mesmo da teoria literária.

No que diz respeito ao romance português dos últimos anos, com *O Rio Triste* entrando também nesse rol, podemos destacar já uma constante, a prioridade do: «Eu, senhor escritor da comarca de Lisboa...»¹⁶.

III/APENAS UMA HISTÓRIA DE AMOR

Acabámos de estabelecer a identidade do narrador que, como caso típico da actual novelística portuguesa, é um autor, ou *o* autor. À pergunta «quem fala?» segue-se logicamente a outra: «de que fala?». Já sabemos também que essa «voz» cujo interlocutor está muitas vezes presente (como interlocutor-personagem ou como leitor), representa *o próprio acto da escrita*, a legenda do livro sendo: o que lemos é um livro.

«Faleceu Rui S., investigador e assistente da Faculdade de Letras de Lisboa. Rui S., que desde o primeiro número tivemos a honra de incluir no núcleo de colaboradores da Revista de História dos alunos da Faculdade de Letras, faleceu subitamente em Aveiro no pretérito dia 10. Contava trinta e três anos de idade.»

Estas linhas vêm incluídas no penúltimo dia do fim-de-semana que constitui o tempo romanesco de *Explicação dos Pássaros* de António Lobo Antunes. Em vez de capítulos, o livro está dividido em «dias», provavelmente também para sublinhar a identidade procurada entre o tempo humano e o tempo

romanesco, entre a vida e a reflexão consciente da vida (pela ciência ou pela arte), pois «a explicação dos pássaros» não é conseguida, já não são pássaros definidos pelo voo, mas sim cadáveres de pássaros, definidos pela imobilidade. Muito transparente metáfora para o ofício do narrador (qual deles?) que não chega a «explicar» a personagem (qual delas?) antes de morta, ou antes que a morte se tornasse inevitável, e depois já não é explicação, é dissecação.

«Faleceu Rui S...» a página 152 do livro, e já não sabemos se ele era o narrador ou a personagem narrada. Nos dois casos, vem a ser um pouco estranho separarmos-nos, no meio do caminho, duma das vozes mais importantes do discurso narrativo. Escolhemos este exemplo por se tratar dum caso elucidativo para muitos dos problemas da narrativa, mas também por ilustrar um princípio fundamental da investigação literária: o de que não há princípios preestabelecidos em relação às obras, cada uma engendrando a sua própria teoria. Pois, ao dizermos no início deste capítulo que tínhamos identificado o narrador genérico da prosa portuguesa contemporânea, enganávamo-nos, como sempre. Quem é Rui S., e quem é o narrador de *Explicação dos Pássaros*?

A primeira pessoa do narrador alterna com a terceira, às vezes é a mesma que se designa por «eu» ou por «ele», nunca explicitando se é ou não modo empático de existência das duas. A morte de Rui S. (cujo nome só muito tarde vem a ser revelado) obriga-nos a supor que existe um outro narrador, mais capaz de ser o autor da história. Também colaborador da «Revista de História»?

Rui S., obcecado pelos pássaros, que irão apoderar-se do seu corpo na praia do seu fim, morre numa sexta-

feira, como o prova o necrológio publicado num sábado. Mas, no domingo das últimas páginas do livro, alguém vai pronunciar as palavras do falecido: «Corta a barriga a esse, disse o meu pai, apontando-me com o dedo, corta a barriga a esse para eu to explicar (...)». Madame Bovary sou eu?

«Eu sou Madame Bovary» diria o romance português actual, pois é a personagem (se tal noção continua aqui a ter funcionalidade) que veste a pele do autor, e não o contrário.

«Escreveu no alto da primeira folha o nome da cidade e a data em que se encontrava. Acendeu outro cigarro. Pouco a pouco foi surdindo nele um projecto de texto. Inclinando o tronco começou a escrever.» A personagem de *Directa* de Nuno Bragança ¹⁷ que se chama «O Homem» vai *produzir* um texto (dentro do texto), indicativo da distância entre a realidade e o seu reflexo no espelho «textual».

Num outro livro do mesmo autor, eis consignada a situação típica do narrador-personagem que define o tipo de romance que nos interessa: «Agora revia-me, parado à porta interior do estúdio, olhando a mesa de trabalho com o manuscrito à esquerda da Royal e o já dactilografado à direita dela.» ¹⁸

Parece que realmente a literatura se está aproximando do seu próprio final, pois já não encontra, fora dela, uma razão de ser, contentando-se em se contemplar a si própria. «E eis por fim a capa e a trincheira, adereços folclóricos e protecção cediça para que a prosa se resfolgue, volte a atacar, já doida e cega, já em desvario, erguendo a poeira dos sentidos e

arremetendo sobre aquilo que rubramente esvoaça nesta tarde arquetipa: o fantoche real, o convencional.»¹⁹.

A maioria esmagadora dos livros que nos chegaram às mãos falam em como é que se faz uma obra, de que é que ela se fez a si própria. Seria esta a finalidade do acto da escrita, «le livre sur rien»? Ou haveria outra coisa atrás, outro objectivo perseguido, neste confronto da literatura com ela própria? A conclusão seria a de que «nem a vida, nem os homens podiam servir de modelo para a literatura, e os franceses e os seus discípulos é que tinham razão, quando escreviam sobre coisa nenhuma e com tanto talento»²⁰?

A não ser que, tal como a explicação dos pássaros nos sugere, afinal não se tratasse propriamente dum confronto da literatura com ela própria, mas, mais uma vez, com a própria vida, já numa oposição dialéctica para a qual a ruptura seria a condição da continuidade.

Um destes livros, o *Square Tolstoi* de Nuno Bragança, encontra-se «fechado» entre um prólogo e um epílogo. O Prólogo é: *Ele narra*. O Epílogo é: *Ele*. Que já não narra. O livro acaba quando a vida começa? Ou o «ele» esvaziou-se, por narrar, de toda a vida que o enchia, ficando como um psicanalista psicanalisado, num romance de Boris Vian, legendado «Vide à remplir». Um antigo sentimento de que a literatura não chega, que entre a Natureza e a Cultura a falha vital foi talvez artificialmente criada, e que o mito deve ressuscitar para fecundar outra vez a realidade.

A matéria de que antigamente era feito um romance era a vida, essa «tão burlesca», essas histórias dos homens «tão banais e tão trágicos», de que fala Armando Guerreiro de Sousa²¹. Estas histórias eram aventuras, pois, tal como a guerra, o amor e a morte

eram aventuras. Quando a aventura passou a ser a própria escrita, o amor e a morte, como histórias, ficaram num segundo plano. Mas ficaram.

Explicação dos Pássaros é também a história dum assistente universitário, separado duma primeira mulher, e que vai separar-se da segunda, não podendo desprender-se dum meio de que se tinha praticamente separado. E é a história desta segunda mulher, cujo amor pelo herói a afasta, por sua vez, dum outro meio, o político.

Os Cornos de Cronos também é a história dum universitário separado duma primeira mulher que amava, e cujo segundo amor falha, por causa de não correspondência, desta vez em termos temporais. Claro que este último romance, muito mais desenvolvido na arte de aproveitar a realidade não só vivida mas também sonhada, servindo-se sem inibição do mito, do fantástico e do humor, é mais bem conseguida do ponto de vista do valor estético. Mas a história ocultada, ou impelida estrategicamente num primeiro plano superficial, é a mesma. Histórias de amor e morte, como *O Delfim*, como *Rio Triste* e como *O Triunfo da Morte* e *O Bosque Harmonioso* de Augusto Abelaira.

Os últimos dois livros de Augusto Abelaira representam, antes de tudo, um acontecimento típico na história literária do romancista português. A distância que separa o resto da obra do autor destas últimas produções é a distância que separa o exercício de estilo da obra acabada.

Uma mesma distância separa *Exercício no Futuro* de *Os Cornos de Cronos* de Armando Guerreiro de Sousa, ou *O Anjo Ancorado* de *O Delfim*. Não é regra, mas é uma situação comum, a de o escritor português, e sobretudo

da nova geração, publicar tentativas romanescas e exercícios literários, antes de vir a publicar um verdadeiro romance. Para já, sublinhemos também que muitos dos autores aqui discutidos não chegaram ainda a dar o salto da aprendizagem até à *obra*. O que acabamos de dizer não é propriamente uma crítica, pois só publicando obras se pode chegar à publicação da *obra*. Mas «de coup d'essai» deixando de ser «coup de maître», encontramos-nos perante livros e autores que aprendem a escrever à nossa custa, que nos oferecem como criação os seus cadernos de apontamentos, cheios de citações, resumos e imitações dos seus precursores na arte da literatura, sob o pretexto da intertextualidade. Esta realidade nasce e é, por sua vez, geradora duma certa confusão entre o processo da desmontagem do mecanismo literário por dentro e por fora. *O Delfim*, *O Rio Triste*, *O Bosque Harmonioso* e outros ainda, de que vamos falar a seu tempo — *O Que Diz Molero*, por exemplo — são desmistificações e remitificações do artifício literário, no sentido de *artífex*, enquanto as alusões a outros textos, em *Directa*, *Portuguex* ou *Casas Pardas* são artifícios miméticos.

Para voltar aos livros de Augusto Abelaira, vamos ver como se encontram neles os temas, motivos e técnicas literárias específicos para o momento que o romance português está a atravessar agora, temas, motivos e técnicas que, por si próprios, nunca explicaram o valor dum livro, explicação que é, como a dos pássaros, inefável e mística. Na incapacidade de justificar a intuição da obra prima — pois a apreciação estética é revelação e o contacto com a obra é individual e é comunhão — contentar-nos-emos com destacar

algumas linhas mestras que certamente querem dizer alguma coisa quanto às mentalidades e modalidades do escritor nosso contemporâneo, mas não quanto ao valor propriamente dito da obra.

A fórmula encontrada em *O Delfim*, «estou a escrever um romance», chega a ser em *O Bosque Harmonioso*: «Eu não estou a escrever nenhum romance.(...) Quem supõe ser um romance que feche este livro.»²² Mas já a personagem central de *Enseada Amena* (1966), tal como André Bernardes do último romance de Fernando Namora (1982) não escrevia coisa nenhuma.

Num conto de Dino Buzzatti há um escritor que deixa, depois de morto, uma arca com doze volumes, a sua obra póstuma. Mas as páginas dos doze volumes são brancas, é essa a sua mensagem para a posteridade. Muito na tradição queirosiana da *Correspondência de Fradique Mendes*, Osório de *Enseada Amena* prepara-se para escrever um livro, o livro, e com essa finalidade encomenda gavetas e fichas, mudando várias vezes de ideias no que diz respeito às dimensões de umas e outras e acompanhando o acto por uma ironia *in nuce*, que vai florescer radiosa em *O Triunfo da Morte*. O projecto de reconstrução de Lisboa (Alis Ubbo quer dizer «enseada amena») é a metáfora para um outro projecto: o livro. Ou o projecto falhado da vida vivida dum autor falhado?

O livro que nunca se escreve escrevendo-se (ou *des*-escrevendo-se?); o amor como teoria do disfarce e o disfarce (teatro) como teoria do amor; o adultério e o café, motivos indispensáveis de um certo romance português; o tratamento do tempo, tal como a consciência de que «tudo quanto escrevi até hoje não passa dum rascunho que mais tarde aperfeiçoarei»,

encontra-se já em *Enseada Amena*, cuja personagem tem a idade significativa de quarenta e tal anos.

É um triunfo da escrita *O Triunfo da Morte*, romance que começa pelo capítulo 2, porque o primeiro, testemunha das «dificuldades de conquistar logo do início um estilo», foi deitado fora, e nunca chegamos a conhecer a passagem (ou o precipício) que separa *o resto* do livro. Com este capítulo 2 começa uma aventura inédita e envolvente do arbitrário da escrita, da dispersão do imaginário pela ironia necessária da distanciação, uma aventura que é também a busca anelante da unidade entre a vida e a morte. A magia da escrita faz e desfaz incessantemente. A palavra plurisignificante espreita as personagens intermutáveis por entre os espaços brancos das histórias interrompidas antes do final.

Temos, portanto, um narrador que é o escritor das páginas que narram a história em que o narrador é a personagem. O «eu» da narração, a maioria das vezes sentado a uma mesa de café, escreve que escreve. Os pingos contra a constipação «dão a estas páginas uma verdade que assim lhes falta». Pouco a pouco, uma urdidura fantástica entrevê-se por entre os bolos de arroz que «poderiam conduzir à infância», mas não conduzem, por entre os segundos da desocupação dum espera indeterminada. Uma história tão inacreditável quanto plausível — esta história dum narrador sentado num Café da Estrela. E é a revelação da existência dum *Thanatos House*, de uma confraria da morte, cujos membros são Mortes — verdugos e juízes, ou, simplesmente, funcionários e mensageiros do Fim. O narrador-personagem, ele próprio, se revela ser uma Morte.

«Aliás não obrigo ninguém a acreditar» — eis o capítulo 49 *in extenso*. E a seguir o capítulo 50: «Mas se acreditares, só te peço uma coisa: não vejas nestes factos qualquer carácter simbólico, qualquer sentido para além deles. Os factos nada mais querem significar, recuso-me a considerá-los substitutos de outra coisa, recuso-me a concluir que falar em A é uma forma de dizer B, que dizer pombas exprime paz (...)»²³.

Excluindo o simbólico, o que é que nos resta, a nós, leitores habituados a interpretar em vez de ler, a cheirar em vez de ouvir ou ver? Isso mesmo: uma história inacreditável do autor do romance que ele está a escrever num café, mas que de facto é uma Morte (que já tem no seu activo umas tantas vítimas) e que, finalmente, vai ser punido por onde pecou, encontrando a Morte dele na pessoa da bem-amada por cuja causa está a escrever. Escrever? Não, porque uma nota do «responsável pela edição» adverte-nos de que o texto foi reproduzido a partir dum gravado em *cassettes* e que «compete aos leitores tirar conclusões».

«Que leva os homens a interessar-se por histórias em que não acreditam?»

Com a advertência sobre o carácter não simbólico da escrita em mente, procurámos o sentido das histórias do Burunjundo, do rato artificial, da carne de pterossauro. A crítica da sociedade de consumo? Não só. Muito diferente na forma, *O Triunfo da Morte* não deixa de lembrar, em espírito, dois autores notáveis do nosso tempo, tão diferentes entre si como são Jorge Luís Borges e Gabriel García Márquez. Não temos de estranhar se, um dia — tal como a caravela encontrada no deserto e do bebé que nasceu com rabo de porco, depois da publicação de *Cem Anos de Solidão* —

participaremos também, em casa duns amigos, num jantar com Burunjundo e bife de pterossauro. Quem sabe se nós próprios, como as Mortes ou o rato artificial, não somos de facto a realidade sonhada por um escritor num café? Borges *dixit*. Mais uma vez: o que leva os homens a interessarem-se por histórias em que não acreditam? Que homens? Leitores? Ou Autores?

Na mesma ordem de ideias do livro *desescrito*, a resposta vem antes da pergunta. Página 3 do *Triunfo da Morte*: «E no entanto nunca poderei publicar estas notas — imaginá-las publicáveis mesmo dentro de mil anos, eis uma ilusão. Mas como as ilusões alimentam a vida, continuarei.» Sabemos, mais ou menos, quem é o narrador e de que é que fala. Mas porque fala? Porque é que precisa (e precisamos) desta ilusão? Para passar o tempo, como sugerem ou dizem explicitamente alguns, entre os quais o próprio Abelaira?

«Ouve... E se tiver escrito esta história a pensar em ti? Se todo o meu discurso apenas significa uma declaração de amor, o pedido para não me deixares? Diz-me, diz-me qualquer coisa... Ou não digas. Aguarda ainda uns momentos»²⁴. Para que o romance acabe? O romance? «Eu não estou a escrever um romance.» *O Bosque Harmonioso* não é um romance, mas um trabalho de erudito. Erudição da escrita, pois este livro exhibe e verifica todo o mecanismo da ficção romanesca. Eis, mais uma vez, o narrador num café, com «um simples esboço a corrigir mais tarde. Mas chegarei a corrigi-lo? Já alguma vez acabei qualquer trabalho?»²⁵

A tentação de citar torna-se imperiosa. Mas qual seria a mais fiel e exaustiva interpretação, senão o próprio texto? Brincadeira e jogo, fazer por fazer e pelo

prazer do fazer — eis a razão da escrita. O nosso prazer: espreitar pela fechadura do «laboratório de criação». O estudo sobre Cristóvão Borralho, baseado na biografia feita por Gaspar Barbosa, acrescenta à desmontagem da escrita um processo da história, ao processo da palavra uma desmontagem do mar. Se a resposta dada à pergunta sobre a razão de escrever é «o desejo de ser alguém»²⁶, a outra resposta, sobre a verdade histórica, será «Estaline corrigido por Orwell»²⁷. Novo reencontro com o mundo borgesiano e o de García Márquez: a história rocambolesca dos manuscritos encontrados na Grécia e em Paris e atirados pela janela fora como aviões de papel poderia ser marqueziana; a busca de Deus pelo sujeito Xang-Tu, uma ficção borgesiana. Recapitulando, eis os motivos centrais: narrador-autor narrador, manuscritos, apócrifos ou não — é indiferente, aventura de amor e morte, jogos de mentira e verdade, numa enganadora espontaneidade que deixa capítulos, e até palavras, inacabados.

(«21 Cristóvão Borralho ia então nos seus dezasseis anos e eu gostaria de saber como foi a vida dele durante o tempo em que acompanhou os saltimbancos, mas Gaspar Bor

22 Não pude prosseguir, apareceu o Xavier»²⁸).

Se a história da Helena pode ser contada de duas maneiras diferentes, pode ser também de três, de quatro...

Já se tinha dito que as perguntas só recebem respostas verdadeiras quando essas respostas são conhecidas de antemão, que a única coisa que se pode e deve fazer é a de bem formular as perguntas. As nossas talvez não o eram. «Quem fala?», «De que fala?» e

«Porque fala?» não se reduziriam apenas a esta: O que é um romance?

O processo das palavras dos macacos acaba por uma conclusão... pedrada: «Informar é apedrejar, em suma. E esta outra conclusão dum filósofo pétreo: As palavras são mágicas e o seu peso verdadeiro não se restringe ao sentido delas, mas ao seu poder percutivo»²⁹.

O que não contradiz a outra proposição, sobre o carácter não simbólico dos factos. Não simbólico: mágico.

Conclusão?

«A realidade é um ideal intangível, medido apenas pelas palavras que, elas sim, são decisivas? O mundo é ficção? E se é ficção não valerá mais instalarmo-nos nela? Apenas: que significa a expressão «instalarmo-nos nela»? Ficção, obviamente. Bem: que significa «ficção»? Que significa «significa»?»³⁰.

Unamuno: «y si el mundo es sueño, deja-me soñarle inacabable».

O que é um romance?... Apenas uma declaração de amor?

Em todo o caso, eis o que é o último romance de Fernando Namora.

Dez anos depois de *Os Clandestinos*, mais uma vez uma história de adultério e arte; e de gerações frustradas. Dez anos passaram desde a história de amor falhado dum escultor que não tinha falhado a obra. Dez anos mais velho, o André Bernardes de *O Rio Triste* pode falhar o projecto do livro, mas não o do amor. A sabedoria duma outra idade?

A uma série de cinco personagens masculinas corresponde, no romance, uma série numérica igual de mulheres (deixando de parte o casal das cartas de Angola). Ferreirinha, Castel-Branco, Faria Gomes, André Bernardes e Rodrigo Abrantes, o desaparecido, compõem o paradigma da criação falhada. Marta, Teresa, Bia, Cecília e Dorita apresentam-se como tantas outras hipóstases de ser-se mulher. Curiosamente, ao contrário do resto da obra do autor, os cinco retratos femininos irradiam uma ternura e uma compreensão superior, que faltavam às duas protagonistas de *Os Clandestinos*, por exemplo. E se Cecília é uma personagem idealizada, com a sua juventude reflectindo, nas águas dum olhar inocente, o mundo dos adultos, se Marta, apesar de fascinante, é mais uma mulher sonhada do que real, e a Bia é paixão e devoção hiperbolizada, as que exprimem a mensagem substancial da obra, pela primeira vez neste mundo romanesco, são as mulheres-esposas: Teresa e Dorita.

Eis a altura de recordar que o adultério era e é um lugar comum das histórias de amor portuguesas. Como novidade, a introdução da sexualidade nos romances dos últimos anos, que, quando não desemboca em pornografia, não passa dum ingrediente supérfluo.

Como em *Os Clandestinos*, temos em *O Rio Triste*, também uma história de adultério. Como em outros romances e narrativas de Fernando Namora, esta história não se passa no presente da narrativa. Conhecemos Marta principalmente através das cartas que ela escreve e recebe, tornando a história de adultério mais mental do que carnal. Marta é, como aliás já sugerimos, mais uma mulher sonhada do que real, quer dizer: que é mais o que ela própria quisesse e imaginasse

ser do que uma imagem reflectida pela consciência crítica do autor. Apesar das belas páginas literárias que esta personagem origina, é a que mais padece de inverosimilhança e que consegue salvar-se só como parte integrante do retrato da Mulher, de que participam todas as quatro personagens femininas deste romance total. Total, porque põe em jogo todos os tópicos da realidade portuguesa contemporânea: a emigração, as guerras coloniais, o desengano pós-revolucionário, a falta de motivação, o ócio, a hierarquia sócio-cultural — ao nível da diegese — e aproveita — ao nível da própria escrita — toda a matéria literária sublinhada, desde a ambivalência da personagem-narrador de que falámos no capítulo anterior, até aos materiais brutos que representam os recortes de jornais, as cartas, os diários íntimos e, finalmente, as mais variadas técnicas narrativas.

Deste material, de que nada se perde ou rejeita num plano secundário, surge, afinal, um hino de amor, bem diferente do grito de desespero que os personagens de Abelaira soltam. O destinatário deste hino parece ser a mulher-esposa, cujo protótipo é Teresa. Pois se André Bernardes, escritor, é expoente duma paixão casta, apenas concienzializada por Teresa, este sentimento, delicado e fundo, vem significar a compreensão amadurecida da idade do lar e do regresso à paz necessária dum novo tipo, não só de criação mas de participação e integração num mundo arrumado e estável, organizado à volta duma figura feminina, apenas esboçada mas envolvente, que é Dorita, mulher de André Bernardes-narrador.

O arbitrário da escolha dos acontecimentos narrados, que oscila entre vários temas e várias

personagens, é ilustrativo dessa teoria. André Bernardes-escritor vai deixar fora do núcleo principal da história, e fora (ou para mais tarde), como romance por fazer, o edifício baseado na personagem de Faria Gomes, aparentemente muito mais aliciante como personagem e, de certeza, mais castiço. Tal como vai desdenhar Bia, portadora duma paixão mortal, desdenhá-la a favor da serena história da Teresa sem histórias.

Bia, a mulher capaz de abrir as veias «com uma navalha de barba, mordendo-as e sugando-as para que a vida se escoasse mais depressa», depois de preparar para a viagem definitiva o cadáver do seu companheiro, não passa duma personagem secundária, definida exclusivamente pela devoção ao amado. Se Bia pode ser considerada como a outra face de Marta, Teresa só encontra correspondência em Dorita, personagem que só se dá a conhecer na página 331 do livro, para eclipsar-se em seguida. Mas «conheciam-se bem, os diálogos entre eles não precisavam de ser muito explicitados, a intenção de servir-se mais da ênfase com que as palavras eram ditas do que do seu significado»³¹... O parágrafo lembra os diálogos silenciosos entre Teresa e o seu marido. «Um e outro, antes de lançarem as palavras, apalpavam-lhes os contornos, poliam-lhes as arestas, e de tanto acautelar, de tanto polir, acabavam por carregá-las de surdos agravos. Ambos sentiam que era preciso que não fosse assim — mas qual deles arremessaria a primeira pedra ao espesso vidro dos silêncios? E, todavia, fora um diálogo banalíssimo entre marido e mulher, a banalidade salutar. A banalidade que digere os azedumes, não deixando que estes se incorporem na memória dos dias. No caso de Teresa e

Rodrigo haveria também, entre eles, uma aliviadora banalidade?»³².

Ulisses regressando a casa, com a recordação ainda da Circe, mas já em vias de arrumar o seu rancor contra Penélope, cuja banalidade é também garantia de paz: eis a mensagem, talvez subsciente, desta experiência humana a que se submeteu a personagem — a mesma personagem masculina — através dos outros romances de Namora.

Mensagem capaz de surpreender apenas um leitor desatento, ou desacostumado de relacionar a forma e a substância do conteúdo da expressão literária. Uma obra tão fiel a si própria, cinzelando tão continuamente as suas modalidades, que é difícil deixar-se apanhar pelo mimetismo do alheio. Ela vai forjar-se sempre à maneira dum edifício pensado, em vez de se conformar à modelação pelas águas aleatórias da moda. Uma obra tão fiel a si própria não podia senão defender uma suprema e complexa fidelidade à vida. A obra romanesca de Fernando Namora é talvez a única que não testemunha aquela ruptura entre uma e outra fase da criação, apresentando-se-nos agora, na perspectiva de *O Rio Triste*, como uma construção unitária e sólida, profundamente humanista, e definindo-se pela complexidade da constância. Este romance, além da luz que lança sobre a obra anterior do seu autor, consegue assim esclarecer mais um tópico da nossa investigação.

Percorremos páginas de romances experimentais como *Casas Pardas* de Maria Velho da Costa, tradicionais como os de Agustina Bessa Luís, contos fantásticos como *Os Cornos de Cronos* ou *O Triunfo da Morte*, romances poéticos como *Rápida, a Sombra* e *Signo Sinal* de Vergílio Ferreira, históricos como *Café República* de

Álvaro Guerra, sócio-políticos como *Português* de Armando Silva Carvalho ou *Cais das Merendas* de Lídia Jorge, psicológicos como *Viagem de um pai e de um filho pelas ruas da amargura* de Batista Bastos, e até romances teatrais como *Silêncio para 4*, de Ruben A., portanto tão diferentes entre si quanto podiam sê-lo. Descobrimos que, ao contrário do romance anterior, que englobava só implicitamente a própria teoria, estes romances, quase todos, contêm, num primeiro e mais evidente nível de leitura, um discurso sobre a própria produção literária. Mas também que, além do meta-romance incluído no romance, eles são irrigados pelos temas e motivos de sempre: a solidão, a solidariedade, a competição e luta entre os vários valores humanos, a história individual e social, os mitos, a morte e o amor.

O conceito de realismo é um conceito caído em desgraça por ter sido exposto a tantas utilizações abusivas ou transcendentais. Tenha ou não a obra literária referente exterior, lê-la em conformidade com a verdade científica nela incluída é possível, mas significa tirá-la para fora do domínio da arte e excluir o prazer estético autêntico. Mas o género romanesco nasceu a par da noção de realismo artístico. «Realismo sem fronteiras» ou «realismo mágico», são fórmulas que surgem duma «realidade», a da própria escrita, e deveriam ser lidas como exigências para a obra se tornar real, no sentido de se integrar na realidade, chegar a fazer parte da nossa existência diária. Integrar-se na vida, acrescentar alguma coisa à vida, enriquecê-la — eis o que é o realismo duma obra literária. Quais seriam então as condições para que as páginas escritas, impressas, apresentadas como «romance» se tornem

hoje romance real? Outra maneira de perguntar o que é o romance português contemporâneo.

As respostas estéticas são todas necessariamente subjectivas, pois a apreciação estética é uma questão de gosto, tendo porém em conta o gosto que se exerce depois duma prática de gosto e que se verifica ainda pelas coincidências no sentido de concordâncias com outras avaliações estéticas.

Vamos exprimir, portanto, em vez duma definição do romance português actual, a nossa preferência por:

1. as histórias contadas por um narrador
2. que se reconhece com tal
3. e que, à volta dum núcleo de acontecimentos (que muitas vezes aproveitam o enigma policial e o rebus)
4. exprimem uma visão do mundo integrando o amor e a morte
5. e incarnando as ideias em personagens definidas por oposição (sintáctica ou paradigmática) e por uma biografia (material e espiritual) que ultrapasse a condição duma única situação.

Especifica-se assim a diferença formal entre um romance e os outros subgéneros narrativos, pela posição do protagonista: no romance, a personagem — pelo menos a central — beneficia também duma história que se encontra *além* do tempo romanescos propriamente dito, define-se por coordenadas anteriores ou posteriores à história contada entre o título do livro e a clausura. Tal como na epopeia não há romance sem história, como na lírica não há romance sem

contribuição da afectividade, como no drama não há romance sem personagem.

Quem são as personagens do actual romance português? Quem são os protagonistas das nossas histórias de amor, «fenómenos de amor cantado com o fado, abalado, cheio de tuberculose, escarrado, e ao mal que nem outros descobrem qual»³³?

IV/ AS PEDRAS DO TABULEIRO (as personagens)

Principais ou secundárias, espessas (ou redondas) e planas, actantes (sujeito/ objecto, destinador/destinatário, adjuvante/opositor) ³⁴, directa ou indirectamente caracterizadas, estáveis ou ambíguas, etc., definidas por alusão à realidade exterior da obra ou pela função simbólica ficcional, como materialização da visão e do ponto de vista do autor e do seu grupo, a categoria das personagens continua a ser «paradoxalmente, uma das mais obscuras da poética» ³⁵. Obscura, mas indispensável.

Tornou-se lugar comum o facto de as técnicas empregadas no retrato da personagem serem as que mais mudaram desde o início do nosso século, como consequência do aparecimento e desenvolvimento dos meios áudio-visuais como *mass-media*. A descrição pormenorizada dum paisagem ou dum interior de casa, tal como a pintura destacada dos traços e da cor dos olhos e do cabelo dum personagem, que faziam — e fazem — o deleite dos leitores de Balzac, por exemplo, desapareceram pouco a pouco, incapazes de sustentar a

concorrência da fotografia e do cinema. É já impossível imaginar Irene, mulher de Soames de *Forsyte Saga*, de outra maneira que de cabelo louro e olhos castanhos; impossível, depois de ter lido o livro, encontrar uma mulher que corresponda a essa descrição sem reacear que fosse parva; mas impossível, também, não associar as duas imagens à da actriz que interpretou o papel na série inglesa.

Mas para André Bernardes não temos outra indicação física senão a dos seus 1.80 m. de altura. Nem tanto chegamos a saber de Marta ou de Teresa.

A caracterização da moderna personagem de ficção faz-se noutra plano, de maneira diferente e de diferentes maneiras, mas, como dominante do «método», faz-se sempre com a legenda: *é personagem*. Mais uma vez a marcação da escrita como escrita. Até em romances mais tradicionais, como os de Agustina Bessa Luís, a ideia da personagem como contrário de pessoa, gente, impõe-se como mais um rasgo original do nosso tempo literário.

«A primeira figura desta narrativa parece ser Nel». E se vamos saber que Nel era bela, não vamos, em contrapartida, apreender como e porquê chegou ela a ser só pretexto para desenvolver ideias gerais sobre a beleza. As personagens de Agustina Bessa Luís são porta-vozes de ideias, tanto sócio-políticas e culturais como propriamente retóricas, quase sempre sub-unidades estruturais, que não significam nada fora da interconexão. No que diz respeito a Nel: «É uma espécie de pítia para burgueses, e o segredo da sua vida estava numa única força: o confronto das paixões com aquilo que as define e que é o medo. Ela não possuía a particularidade de estabelecer com as pessoas uma

relação que anulava o próprio conflito das relações e a sua ponderabilidade. A consciência de raça, de hierarquia e até o conflito desapareciam. Cessa toda a máquina hiperbólica das pessoas felizes.»³⁶

De facto, a autora nunca trata as personagens como indivíduos mas sim como categorias, classes, meios sociais. Esta propensão para a generalização teórica, ocasiona-lhe, por vezes, e sobretudo ao tratar-se de personagens secundárias, imagens percucientes, como, por exemplo, no mesmo romance, a caracterização das mulheres Torri pelo tédio hereditário, cuja repetição grotesca as torna fantásticas e míticas. É uma das modalidades mais frequentes nos latino-americanos e lembra-nos a série de Remédios e de José-Antonios de *Cem anos de solidão* de García Márquez. «Era uma onda de fel negro que vinha do mais profundo da gema humana; um rio turvo de delito que se improvisa, de justiça que se rompe, de satanismo que se deixa perceber e até amar. Nenhum homem pode senão ficar paralisado perante esse ritual da morte, do risco, da provocação, do nada»³⁷.

Outro procedimento usual na caracterização das personagens, aproveitado por Agustina Bessa Luís ao máximo, é o paralelismo implícito ou explícito com outra personagem literária. Assim o de Nel com Ana Karenina. Mas a nova Karenina, em vez de se atirar para os carris do comboio, parte no «correio» da noite, com destino a um final optimista para a história, mas falhando a possibilidade de se tornar heroína trágica.

Agustina Bessa Luís é um caso à parte na actual novelística portuguesa. Pois, ao contrário das personagens sem carne dessa autora, há por aí bastantes personagens a saírem dos livros à procura duma

história. E o autor ou narrador a brincar com elas, a embirrar com elas, consciente de que nunca lhe vão fazer falta. Uma imensa galeria de personagens, umas mais pitorescas do que outras, da quotidiana vida lisboeta, desenhadas em dois traços da pena, mas transbordantes de humor e fantasia, desde a meretriz obesa e hiperbolizada:

«Aí vem a dona da pensão: um mastodonte. Acaba de sair por baixo da minha janela, carregada de gorduras e de lutos e calculo que de boca aberta para desafogar o seu trémulo 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 terníssimos.»³⁸ E o vilão vernáculo que não mudou há oito séculos:

«Zémacho surgia um monstro e um anjo, tão português nas suas aproximações das coisas e das pessoas, tratava as coisas como pessoas e as pessoas como coisas. Uma rara ingénua fazia-o contar relatos de velho jogral, contos de que mulheres tanto gostam, aventuras em que o aventureiro e o narrador são um e o mesmo. A fantasia era a realidade e a realidade tão fantástica que, de boca aberta, mesmo nas sociedade secretas, os todos que o ouviam entregavam o riso aos comentários mais jocosos do plebeu feito cidadão, melhor, do homem da terra tornado à capital»³⁹.

Até aos mais diversos tipos de mulher, desde a impossível, porque perfeita, mulher-criança que é Ana Sofia de *Os Cornos de Cronos*, ou a mais «realista» que é a feia, mal vestida, douda e revolucionária, mas não menos

humana e comovente, companheira de Rui S., no livro de António Lobo Antunes.

E se, às vezes, como nos romances de Abelaira, é a mesma mulher, apenas disfarçada pelo nome (pois tanto a heroína de *O Triunfo da Morte*, como a (ou as) de *Enseada Amena*, têm «um sinalzinho no ombro esquerdo, o umbigo côncavo, uma cicatriz no joelho»⁴⁰, dado que «os romancistas contemporâneos estão-se nas tintas e quando sentem o desejo de uma descrição perdem-se com o minucioso inventário de um só pormenor»⁴¹) elas podem ser também e simultaneamente infinitas mulheres e personagens, prestando e emprestando-se características pessoais até improvisar-se num monstro insólito e original de cem cabeças e um grande coração.

No último romance de Fernando Namora, as personagens são intermutáveis só do ponto de vista do narrador-autor, no que diz respeito à escolha da história para contar, que, desde que escolhida, lhes respeita cuidadosamente a identidade. As «pedras no tabuleiro» são aquelas que são. Só a disposição é que pode ser diferente. «Vou dispor as pedras no tabuleiro do meu xadrez»⁴². As relações que se estabelecem entre o narrador e as restantes personagens é original, inédita: «Tudo o que penso dos meus heróis e dos sucessos em que presumivelmente participaram deixou-se viciar pelos meus instáveis humores»⁴³. Mas quando, finalmente, a escolha se faz, presidida tanto pelo acaso como pela necessidade do realismo *sui generis*, em que se falou («aos poucos a vi crescer entre as minhas personagens preferidas, obscurecendo ou minimizando hora a hora, sem quase eu dar por tal, o meu investimento emotivo (e não apenas emotivo) nesse perturbador Faria-Gomes — e já nem quero falar dos

outros»⁴⁴) — então surge o romance. Só que não é unicamente a relação entre o narrador e as demais personagens que se encontra perturbada, mas também a relação com o exterior do romance, com o *referente*, cuja existência vinha a ser negada. E isto no próprio texto de que estamos a falar, e com inúmeras conotações: «... conquanto todos saibamos que a inverosimilhança é uma invenção literária, ou, mais especificamente, dos críticos literários»⁴⁵. Segue-se a história do crítico literário que punha em dúvida a verosimilhança «de uma mulher se ter servido do telefone para, cruamente, se denunciar a outra como amante do marido». Trata-se, de facto, de uma história tirada dum outro romance de ... Fernando Namora (*Os Clandestinos*), quando o texto deixa supor que era um romance de André Bernardes o objecto da crítica. O referente exterior a que se alude existe, talvez exista também o crítico literário em questão. Então, porque não também as outras personagens, ou algumas delas, porque não também as conversas do café?

Se o poder do narrador-autor, nos romances de Fernando Namora, é um poder quase absoluto, pois dispõe à vontade das personagens, distribuindo-as no tabuleiro do xadrez como lhe apetece, encontramos também a outra posição, a das personagens apoderando-se do trono do narrador, já incapazes de esperar a sua vez, de obedecer às regras preestabelecidas. Tal no interessantíssimo livro de Lídia Jorge, cujas personagens começam por pedir contas ao narrador do que vai suceder, como o paciente que, no gabinete do médico, pede para saber as etapas do tratamento: «Uma personagem levantou-se e disse. Isto é uma história. E eu disse. Sim. É uma história. Por isso

podem ficar tranquilos nos seus postos. A todos atribuirei os eventos previstos, sem que nada sobrevenha de definitivamente grave. Outro ainda disse. E falamos todos ao mesmo tempo. E eu disse. Seria bom para que ficasse bem claro o desentendimento. Mas será mais eloquente. Para os que crêem nas palavras. Que se entenda o que cada um diz. Entrem devagar. Enquanto um pensa, fala e se move, aguardem os outros a sua vez. O breve tempo de uma demonstração»⁴⁶.

Eis aqui, neste prólogo de *O Dia dos Prodígios*, toda uma teoria da personagem e da narrativa. A personagem aparece como o elemento fundamental da história, como o elemento real, enquanto a história é apenas ficção, destinada a ocasionar a revelação do fundo das personagens. A relação entre o narrador (autor) e as personagens é a relação entre o encenador e os seus actores, actores dum *happening*, ou, melhor, dum espectáculo de *commedia dell'arte*, com guião e personagens, mas também com uma grande liberdade dentro destes limites.

Apesar dum avançado processo de dissolução, a personagem continua a existir no romance, sempre mais como *dramatis personae*: «Mesmo naqueles textos em que o conceito de personagem se manifesta em crise, em que ele é contestado e corroído, as personagens — ou simulacros, ou sucedâneos de personagens — remetem sempre, antes de qualquer evento, para um determinado horizonte de valores, para uma determinada ideologia»⁴⁷. Mesmo quando são, como em *Casas Pardas*, uma face de uma mesma possibilidade de ser, através de personagens-figuras-casas, onde narrador e personagem são hipóstases duma mesma entidade, narradores duma

única personagem que é o próprio narrador, a fim de provar que «a literatura moderna serve para demonstrar a irrelevância da evidência de processos de mostrar»⁴⁸. Mesmo quando interferem com os seus discursos no processo da escrita, sem encontrar canais de comunicação entre elas e para além dos «recortes». E, normalmente, continuam a ser protagonistas de histórias que amor e morte, princípios básicos de qualquer existência, neste mundo humano e dialéctico. Como em *Silêncio* de Teolinda Gersão: «Lídia imaginou um corpo deitado numa praia, ao lado de outro corpo. Era um homem e uma mulher e falavam.»

Quais são as características psicológicas, morais e sócio-culturais, preexistentes à acção narrativa, dos «tipos» que povoam hoje e aqui uma narrativa? A primeira posição é quase sempre ocupada por um artista, de preferência escritor, muitas vezes o próprio narrador da história, universitário ou jornalista, cuja idade varia, mas não muito, entre 33 e 45 anos. Seguem-se as duas mulheres sucessivas ou simultâneas desta primeira personagem (ou das outras, quando o escritor desempenha apenas o papel de narrador da história) e delas raramente viremos a saber o que fazem na vida além do relacionamento amoroso. A profissão da mulher, quando não é também universitária, é vaga ou inexistente. Finalmente, há uma segunda personagem masculina, que funciona como alter-ego ou hipóstase do herói e que se define por coordenadas idênticas ou complementares — o que pode esclarecer bastante sobre o beco em que se encontra esta narrativa, do ponto de vista do universo reflectido, e, mais ainda, sobre o beco da própria organização sócio-cultural portuguesa.

Pomos de lado, nesta perspectiva, as histórias com pescadores e agricultores, com pioneiros e aventureiros. Mesmo quando o enredo envolve acções revolucionárias, de clandestinidade, tudo o que os heróis de tais narrativas são capazes de fazer é esconder em casa (ou em casa de amigos) alguém perseguido pela polícia, ou conduzi-lo até a fronteira. Um risco mínimo, insuficiente para engendrar um drama verdadeiro.

As situações de que acabamos de falar representam, quanto ao estatuto da personagem, em maior ou menor medida, uma outra realidade reveladora da escrita actual: a dissolução da antiga noção de personagem, realidade que encontra o seu reflexo mais pungente e definitivo num livro que constituiu, à saída, um *best-seller* e que, ao contrário da opinião corrente, continua a ser, para nós, uma incontestável obra-prima. Trata-se de *O que Diz Molero* de Dinis Machado.

O que estamos, há certo tempo, a chamar «acção» ou «assunto» dum livro, é, no romance acima referido, um diálogo entre dois únicos personagens que correspondem, em certa medida, à ideia tradicional de personagem, pela sua «presença» no primeiro plano da narração. Austin e DeLuxe são, talvez, supervisores pertencendo a uma instância superior (qual?, nunca o saberemos) que comentam ou expõem simplesmente o relatório apresentado — não se sabe sob que forma — por alguém que se chama Molero. O que «acontece» é o facto de nos ser comunicado que Molero *diz*, não o que *escreveu*, uma exposição de Molero, onde se trata não da infância dele, mas da do Rapaz, narração tirada duma inverosímil quantidade de fontes — desde documentos escritos, diário íntimo, (remanuseado também, como

nos é sugerido a certa altura) até às tagarelices, boatos e confissões duma imensa variedade de «pessoas»). *O que diz Molero* é, com efeito, o que foi dito pelo Rapaz, na maioria dos casos também retomando o que disseram e fizeram outros (que não me atreveria a chamar «personagens»). *O que diz Molero* é um livro sobre o que foi fazendo e dizendo o Rapaz, sobre o que fizeram e disseram uma tia louca, o Vampiro Humano, o Maior Vendedor de Sapatos do Mundo, Cláudio que jogava judo, o Eremita das Mãos Frias, o Tibetano da loja de ferragens, etc. — inacabável ajustamento e *mise-en-abime* em que participam também referências a livros que uns desconhecidos escreveram, ou quiseram escrever, mais alusões a quase todos os nomes que poderiam encontrar-se num dicionário de celebridades mundiais, de Camões a Whitman e de Veronica Lake a Michel Simon. Ou, simplesmente, trata-se da análise feita por Austin e de DeLuxe à análise que Molero fez do livro do Rapaz, intitulado «Angel Face»?

Encontramo-nos perante uma obra que escapa sempre a ela própria, que está cavando com aplicação uma falha vital entre ela e ela própria, entre o discurso e as personagens, «l'écart entre le livre et le livre» de que falava Derrida ⁴⁹. E se o nome de Derrida foi aqui referido podemos arriscar-nos também a interpretar a inocência perdida da infância, de que trata o livro de Dinis Machado, como signo da outra inocência, para sempre maculada, do silêncio feito palavra, maculada pelo pecado capital da palavra, do discurso que, em relação ao silêncio, é mancha, mácula, sujidade. A mácula comparada ao excremento: «Elle (l'oeuvre) procède donc de l'esprit séparé du corps pur. Elle este

une chose de l'esprit et retrouver un corps sans souillure c'est se refaire un corps sans oeuvre»⁵⁰.

No que diz respeito a toda aquela gente (personagens ou pessoas?) que vem mencionada no livro de Dinis Machado, é Molero que diz, que escreve (*apud* Austin), como Flaubert, «Madame Bovary sou eu» — mas Austin a explicar que Molero quis dizer, provavelmente, «que tudo o que criamos é apenas o que somos». E, todavia, «Angel Face existiu mesmo, essa anotação de Molero acerca de Madame Bovary é, como ele diz do outro, um pouco especulativa». Trata-se dum comentário de Mister DeLuxe na página 118, ao qual Austin responde, num belíssimo parágrafo, como há tantos neste romance: «Angel Face sou eu (...) que me absorvo num rosto de mulher num compartimento de comboio, espaço sou eu, que me descrevo no planar duma gaivota, alegria sou eu, que me desato na festa de anos duma criança»⁵¹. E DeLuxe: «Estou a ver, é óbvio (...) no fundo, Angel Face tanto pode ser a mulher do comboio, como a menina Mariana, como a Greta Garbo. Não sei porquê, inclino-me para a Garbo, o primeiro amor é sempre o primeiro amor. Você é que não, Austin, não tem nada de Angel Face». Tais linhas levam-nos a duvidar mesmo do facto de o livro ter sido jamais escrito, pois acabamos por saber que a capa fora desenhada por um ilustrador que nunca chegara a ver a sua obra impressa. É Molero a dizer que «tudo pode ser fabricado, incluindo a morte e o amor, muito embora seja mais cómodo, menos definitivo, esperar a palavra-resumo das fontes do instinto, a mais acabada forma de subterfúgio em que se não coloca em jogo nada que seja fundamental»⁵².

É difícil escolher, dentro de tal excesso de temas e motivos encontrados a todos os níveis deste espaço literário indefinidamente intertextual — texto, contexto, infratexto, arquitexto —, apenas algumas ideias que, como sempre que se trata duma leitura crítica, reduziriam uma totalidade viva a um modelo miniatural e congelado.

Com esta ambiguidade total da posição das «personagens» em todos os níveis, actores e espectadores ao mesmo tempo, autores e leitores, os que fazem e os que «relatam», poder-se-ia partir de qualquer ponto para encontrar sempre, senão uma estrutura no sentido comum da palavra, pelo menos certas relações detectáveis, um modelo labiríntico, que, mesmo assim, tranquilizaria no que diz respeito à existência de correspondência entre os corredores, à esperança duma saída, duma abertura, mesmo imaginada. A palavra-resumo, que funciona como refrão do discurso, encontra-se ligada — mas justamente à maneira dos corredores dum labirinto — à infância e à loucura, como mitos e como motivos, ao abismo que se abre irredutivelmente entre a vida e a arte.

«O que Molero chama, com ambiguidade resvaladiça, o oásis pantanoso da infância»⁵³ é o *gato sarnento* que marca toda a memória infantil, mas que poderia ser «um gato sarnento ou outra coisa qualquer». O que significa que falta à vida (desde a desfloração realizada pela escrita) uma parte vital, e o que se está procurando, aquilo a que regressamos incessantemente, é precisamente esta infância perdida, onde havia só silêncio e mais nada. Mas tal regresso não era possível senão por um «travestissement» (Derrida) que possa determinar as palavras a perderem-se por si próprias.

A palavra-resumo, palavra-origem, encontra-se «lá onde ninguém podia ir buscá-la»⁵⁴ e «há os que tomam o peso da palavra, os que espreitam para dentro dela, os que se empoleiram nela, os que a trazem às costas, os que a limpam constantemente, que a guardam avaramente na algibeira, que dormem com ela à cabeça num candeeiro, que tomam posse dela, de preferência à luz das estrelas, e depois deitam-na fora sem mais nem menos, esta palavra já está, agora venha outra, e há os outros, aqueles que amontoam palavras, caem-lhes palavras do bolso quando tiram o lenço com um gesto abrupto e cada folha de árvore tem um nome, e cada grão de areia também tem, e as palavras que existem já não chegam, fazem palavras novas com tudo que aparece, tiram palavras do ombro quando sacodem a poeira, e depois nascem palavras por geração espontânea, [...]»⁵⁵, etc.

O que Diz Molero torna-se também uma tentativa desesperada de reter, conter, fechar a vida dentro das palavras. Tal como o Rapaz, que escolhia os objectivos das suas viagens unicamente pela sonoridade dos nomes, o relatório de Molero revela-se mais uma vez «descente hors de soi en soi du sens» (Derrida).

Molero vai pedir desculpas por ter, às vezes, intervindo no texto (qual?). Os dois supervisores chegam mesmo a perceber que o diário do Rapaz (uma das fontes documentárias do relatório) é capaz de ser apócrifo, pois dado como escrito num ano em que o Rapaz não tinha ainda nascido.

A palavra atraiçoa o silêncio, a escrita atraiçoa a vida; pelo trabalho na linguagem, a verdade torna-se mentira e a vida vai morrendo no lugar que nos obstinamos em chamar arte. Como não pensar então num «elogio à

loucura» (tantas histórias de tias loucas!), à loucura que se torna obra, justamente no espaço onde se instituiu a diferença representada pela escrita, à loucura transformada em «garde-fou».

Ao absoluto que se nos recusa responde-se levando a relatividade às últimas consequências: neste relatório sobre «o que diz Molero», provocando as palavras até as desencadear num sonho louco, no mesmo instante em que surge um pressentimento de que vamos topar com alguma coisa, intervém, sem prevenção, a *realização*, o regresso ao «real» da narração, regresso marcado por um momento de silêncio, na conversa entre Austin e DeLuxe, pelo abrir duma janela no quarto onde se conversava sobre o relatório, por um cigarro que se acende ou apaga.

Mas nem DeLuxe, nem Austin, nem Molero cumprem com as funções de personagens épicas, que devem ser definidas principalmente pela participação numa história, por entrarem, como elementos de relacionamento, entre os «verbos» que constituem a história contada pelo contador de histórias (uma definição que — mesmo se muito ingénua — vem na direcção do pensamento de Greimas e dos seus «actantes»⁵⁶). Ora, não há nenhuma relação entre eles e *alguma coisa*. Como narradores/narratórios e interlocutores/interlocutórios, cumprem uma função poética e metafísica, não narrativa: a de interpretar?. Todas as outras «personagens» estão fora do discurso propriamente dito, são personagens contadas, indirectas, como o próprio Molero.

E todavia existe, não uma história, mas inúmeras, com todos os ingredientes necessários, existem entidades que se opõem por querer ou não querer um

«objecto» do discurso, ganham ou perdem, manifestam hostilidade perante um projecto, ou contribuem para a realização do projecto, etc. Estas entidades são as palavras. Eis a nossa personagem. E quando se está quase a pensar que já se chegou a algum sítio, quando finalmente vem a ser apresentado «o último guarda da última fronteira», onde «acaba o mar e a terra»⁵⁷, Mister DeLuxe dá as últimas instruções a Austin, no parágrafo que encerra o livro: «Dê a Molero as férias indispensáveis a uma convalescença perfeita, pague e com bónus, dê-lhe também um abraço meu, mande passar o relatório a limpo depois de Computer o submeter à análise, para eu o levar a quem de direito, e entregue o assunto a outro homem do departamento, talvez Octopus, que está livre. Ele que comece onde Molero acabou»⁵⁸.

Clausura do livro — abertura do texto.

V / O FUTURO COM QUE SONHAMOS
(o tratamento do tempo)

«Sentei-me à mesa e meditei o último parágrafo ou talvez o primeiro»⁵⁹.

Entre o título e o ponto final do romance há uma sucessão de factos literários cujo acontecer só pode ser apercebido em função de coordenadas temporais.

O tempo é considerado problema estético fundamental para a arte narrativa. A maioria dos comentadores concordam em falar de dois níveis obrigatórios do factor tempo na narrativa: *o nível da história* (pelo qual entendemos o eixo temporal da armação narrativa, a cronologia das acções, em sentido greimasiano, e não, como afirmam alguns, o tempo do referente exterior ao texto propriamente dito); e *o tempo do discurso*, tempo propriamente literário do discurso, relacionado com um tempo interior, que não pode ser medido pelo relógio da realidade externa. Por isso, e sem contradizer Barthes, pois a sua argumentação é correcta, recusaremos a conclusão, como sendo produzida a partir duma premissa falsa. Roland Barthes nega, no fundo, a legitimidade dum estudo do tempo romanesco, quando diz que «du point de vue du récit, ce que nous appelons le temps n'existe pas, ou, du moins,

n'existe que fonctionnellement, comme élément d'un système sémiologique; le vrai temps est une illusion référentielle «réaliste», comme le montre le commentaire de Propp, et c'est à ce titre que la description structurale doit en traiter»⁶⁰.

A pulverização do problema temporal como problema do discurso narrativo fica, com efeito, tributária daquela velha e banida dicotomia entre forma e conteúdo, embora se apresente agora vestida com o novo traje do referente e do discurso. Qualquer análise prática de texto demonstrará facilmente que não há referente fora do discurso, que o discurso constitui justamente essa armadilha para o referente exterior e objectivo, a mimar inutilmente os gestos da realidade real, pois não consegue tornar-se realidade verdadeira.

Não devemos aproximar-nos demasiadamente da espinhosa definição do realismo artístico. Mais vale tentar desenhar o mapa temporal de alguns romances, deixando a outros a tarefa de definir o ângulo semiótico ou semiológico que presidiu ao desenho.

O tempo real, tal como o «cinematográfico», conhece só um presente ilimitado. O tempo *é*, todas as vezes, mesmo quando *foi*, mesmo quando *será*. O aspecto modal do tempo real, como o do tempo plástico, visual, é um aspecto nitidamente perfectivo. O tempo da narrativa é imperfectivo. Com isto só queremos dizer que não se trata, no romance, dum tempo convencional e exterior, medido pelos relógios da cronologia vulgar, feito de sucessão de blocos de acontecimentos, mas de um tempo sentido como *devir*, passagem, correr, transformação e movimento: na narração literária, o assim-chamado tempo do referente, é pura ilusão. «A marquesa saiu às três» significará

sempre coisa diferente do que dois ponteiros representam no mostrador do relógio: será uma relação.

Tal como a situação do autor, do narrador e da personagem, o tratamento do tempo no romance, como «modelação», sofre transformações graves, passando a ser, em vez de eixo constitutivo da narração, um jogo sem consequência. A obra escapa sempre a qualquer tentativa de sistematização numa cama procustiana de generalizações e ordenações, mesmo as mais generosas e metafóricamente sugestivas. Tempo objectivo (o decorrer da leitura), tempo histórico (enquadramento natural dos acontecimentos narrados) e tempo «politemporal»⁶¹; narração linear do ponto de vista do decorrer do tempo, ou labiríntica, abrangendo vários anos ou alguns instantes e constituindo o enredo a partir unicamente dum presente da narração, ou presente histórico; ou mesmo situando-se num futuro designado como tal pelos tempos verbais empregados. Misturando à vontade a técnica de, *flash-back* com uma técnica de *flash-forward*, todas as possibilidades continuam a existir, ou a coexistir, no actual romance português.

Mesmo assim, uma nova característica se impõe aos olhos do leitor, mais como extensão e até generalização do procedimento do que como inovação. Trata-se duma consciencialização da problemática temporal ao nível da prosa escrita, correspondendo às outras auto-reflexões que o romance vem a ser.

Neste sentido, mesmo os romances de Agustina Bessa Luís — os mais conformes à tradição, contando histórias que se passam ao longo de muitos anos, e cuja cronologia não só corresponde à cronologia real como a reflecte, situando-se num tempo histórico certo e real —

testemunham essa consciencialização da problemática temporal. Uma ironia subtil acompanha quase sempre precisões temporais do tipo «a marquesa saiu às três», marcando a indiferença da ideia de uma verdadeira colocação temporal. «Ali estava Nel, na mesma sala onde, com dezasseis anos, se apaixonara por Leonel, entre as sete e as oito horas da tarde» ⁶². A acentuada tendência da autora para a generalização teórica — que muitas vezes, tal como antes se disse, empurra a obra para fora do território estético — deveria, com as frequentes referências ao tempo real e exterior da narrativa, prosseguir outra ou até oposta finalidade. Estas referências são formuladas segundo dois procedimentos básicos: a marcação, no texto, do ano, dia, hora dum certo acontecimento; e a referência aos acontecimentos propriamente históricos que enquadram um facto narrado. «A casa de Cedofeita onde nascia uma criança em 1933 era propriedade de (...)» ⁶³: «No ano de 1971 caiu sobre a família dos Carrancas uma série de calamidades» ⁶⁴; «Fleming descobriu a penicilina enquanto Nel estava (...)» ⁶⁵. Mesmo se reconhecemos, ao nível do discurso, a existência dum outro tempo, externo à possibilidade de mediação («Todavia, a casa era sempre cheia dum tempo encantado, com as suas belas escadas onde as duas se fingiam rainhas, deusas, mulheres de intensos amores, como Ana Karenina, de quem Nel lera a história comovente» ⁶⁶), a prosa de Agustina Bessa Luís não é das mais indicadas para uma discussão sobre as renovações do tratamento temporal na literatura actual.

Ao contrário dos romances a que o século passado nos habituara, os novos romances abrangem um tempo diegético, quer muito curto (um dia, uma hora e até uns

minutos), quer o tempo da própria escrita, como referência temporal, embora não se trate de modalidades generalizadas.

Explicação dos Pássaros «dura» um fim de semana, desde uma quinta-feira, até um domingo, e os capítulos têm o nome do dia da semana do tempo diegético; as histórias que se situam fora deste lapso de tempo são apresentadas em analepse.

Directa, de Nuno Bragança, tal como o autor nos informa numa «nota do autor para o leitor», é «a narrativa do percurso ao longo de trinta e uma horas sem repouso».

O *Rio Triste* delimita o seu espaço diegético entre o dia 14 e o dia 25 de novembro de 1965, mas apenas uma hora somente fora bastante para *Os Clandestinos*.

O *Delfim* refere-se a um lapso de tempo de um dia e uma noite, com *flash-back* para outras 24 horas do ano anterior, dia 31 de outubro.

Exercício no Futuro chega a ser uma dissecação minuciosa duma história interior e imaginada, que se desenvolve, inteira, no espaço temporal de uma subida no elevador.

O *Triunfo da Morte* abrange já o tempo da própria escrita, pois a razão de escrever é a de «passar o tempo, para esquecer enquanto vou esperando»⁶⁷.

O *Rio Triste*, além da intriga policial colocada numa unidade temporal bem delimitada, oferece-nos uma estrutura temporal muito complexa, com janelas abertas tanto para o passado (as cartas de Marta, por exemplo) como para o futuro («Estou a ver-me. Daqui a não sei quantos anos»). O tempo exterior já não existe como tempo de referência: há só um tempo, que é o da escrita, o tempo em que se escreve («Vou dispondo as pedras

no tabuleiro do meu xadrez»). Este tempo não pode ser senão tempo *presente*, um presente contínuo e subjectivo. O romance e a história avançam por saltos, com retrocessos e hesitações, oscilando entre o *eu* e o *ele*, como entre o tempo da narração e o tempo da história narrada; os capítulos do *eu* sucedem aos do *ele*, e estes últimos parecem recapitulações anafóricas do que foi dito. E escrito. «Até que chegou o dia 25 do mês de Novembro», p. 178; «Até que chegou o dia 25 do mês de Novembro», p. 241; etc.

Não há nada a acrescentar, ou quase nada, ao desenlace do mistério do desaparecimento de Rodrigo Abrantes, e todavia, imperceptivelmente, alguma coisa mudou. Mas o verdadeiro acontecimento situa-se ao nível da interpretação e não da acção, o herói é o narrador e não o narrado. São onze dias de vida interior dum escritor. O mecanismo da escrita, à vista, a modalidade temporal consciencializada, tudo deixa pensar que este romance — tal como outros — vem testemunhar a inocência total do artista, que se recusa a ocultar na manga segredos inacessíveis para o comum dos mortais. Acabado o mistério da arte, assistimos à descida do escritor à rua, podemos gritar com os simples: «Sua Majestade está nua.» Seria mesmo assim?

«A esta carta, e já depois de fechado o tempo romanesco que limita os eventos que temos vindo a relatar, Marta haveria de responder (...)»⁶⁸.

«Já depois de fechado o tempo romanesco»... Uma nova estratégia, muito mais insidiosa, vem substituir o antigo «tudo o que digo é verdade», o «assim é que se passaram as coisas». Na escrita tradicional, a literatura, ambicionando substituir a vida, vinha apresentar-se como sendo *tudo*, menos literatura. Depois de um

primeiro tempo de inocência recuperada, quando a literatura apontava para ela própria, retirando-se assim o voto de confiança pela fórmula «isto aqui é só literatura», faz surgir novamente a suposição de que existe todavia uma verdade, ocultada e encoberta, da página escrita. «O que estão a ler é um romance» já não quer dizer que o romance trata do romance, que o romance é o seu próprio objectivo. No jogo subtil de arte-vida, depois de uma primeira fase em que a arte se fingia vida, depois de uma segunda em que se declarava com orgulho outra coisa, insinua-se agora como muito mais do que as duas reunidas. O tratamento temporal não podia deixar de seguir este movimento: de armação estrutural chegou a ser tema de meditação, para se transformar na própria matéria do romance. O romance tece-se com novelos de tempo.

Já depois de fechado o tempo romanesco..., na página 237 dum romance que acaba na página 373 (estranha coincidência numérica), exclui uma parte do romance dele próprio, ou inclui uma parte do mundo exterior no romance, absorve-o no ambiente mágico da escrita. É uma maneira perversa de enganar dizendo e não dizendo, mostrando para melhor ocultar. Vamos saber tudo, menos onde começa e onde acaba o romance (em relação à vida? em relação à arte?). Vamos saber tudo, portanto, menos o que é um romance — um movimento de prestidigitador e ilusionista que nos deixa apalpar o chapéu vazio antes de tirar de lá o coelho.

«Gostaria que o meu romance fosse o desespero do leitor»⁶⁹. Eis o que declara um autor, porta-voz de todos os outros, num livro que se chama, não por acaso, *Exercício no Futuro*. E não só no que diz respeito ao «futuro», empregado no sentido de um tempo provável,

duma história virtual, actualizada só como narração e modalidade verbal do discurso, mas também como «exercício»: sob uma perspectiva de valor, este livro não passa ainda de um exercício preparatório para um verdadeiro romance. O romance, que é *Os Cornos de Cronos*, também não por acaso, remete pelo título para a ideia de um tempo fabuloso e mítico. A diegese de *Exercício no Futuro* é a história de um marido que, voltando a casa, depois de uma longa ausência (por motivos políticos?) não encontra a sua companheira e, depois de passar uma noite de pesadelo, passando em revista as hipóteses mais enciumadas, acaba por tomar conhecimento da morte da mulher (acidente ou suicídio?). O enredo é débil. Mas o que nos interessa aqui é o facto de se tratar, não duma história contada, mas dum projecto para o futuro, imaginado pela personagem-narrador, no prazo duma subida no elevador. O leitor nunca virá a saber o que se encontra para lá do colocar dum dedo no botão da campainha.

Mais uma história de tempo, com o segundo romance de A. Guerreiro de Sousa, uma história concentrada à volta dum núcleo fantástico, alegórico, simbólico, uma história sobre os efeitos do tempo no amor e vice-versa. *Os Cornos de Cronos* tem para nós a vantagem de focalizar essa preferência (ou talvez dependência) da escrita portuguesa contemporânea pelo emprego do tempo futuro dos verbos. Mas não foi um português que escreveu, há muito tempo, uma *História do Futuro?*

O futuro revela-se como tempo propício para os nossos narradores. O lugar geométrico desta tendência vem a ser representado pelos últimos dois livros de

Augusto Abelaira. Já a obra anterior deste autor constituía uma fonte de inspiração para um novo tratamento temporal e, mesmo «fora do tempo» da nossa investigação, esta obra merece algumas palavras.

A colocação da diegese no futuro não foi uma simples estratégia artística nem em *Enseada Amena*, nem em *As Boas Intenções*. Maneira de marcar a irrealidade da história em relação à realidade pungente da escrita e a íntima interpenetração das duas, o futuro é a chave duma nova maneira de encarar a «portuguesidade».

«Não sabem o futuro e ainda bem, porque, se o soubessem, a vida teria para eles muito menos interesse. Vasco desistiria de conquistar a Maria Benda e ela não hesitaria mais, pois já não valeria a pena, o próprio Fernando Sória talvez se sentasse na cadeira em que, de resto, estará sentado no momento em que falavam de atirar a moeda ao ar, e, tal como Alexandre, aguardasse o futuro.»⁷⁰

«As probabilidades são muitas: um trezentos e sessenta e um avós de morrer em vinte de Janeiro, um doze avós de morrer em Janeiro, um cinquenta e dois avós de morrer uma segunda feira... »⁷¹.

«Pois o presente é uma ilusão, só o futuro lhe dá realidade ao fazê-lo passado, ao integrá-lo numa teia contínua de acontecimentos que mutuamente se entrelaçam»⁷².

Vem aqui esboçada toda uma teoria do tempo vivido que, dum romance para outro, dum autor para outro, constitui uma proposta para uma nova teoria da história, com raízes muito fundas na espiritualidade lusa. A projecção no futuro, cada vez mais inevitável nas obras literárias dos últimos anos, aparece-nos como uma

tentativa de estabelecer novas ligações entre as três coordenadas temporais da vida humana.

Rival essencial do homem moderno, o tempo era também a principal armadilha do homem barroco. Facto significativo para o ser português, cujo barroquismo vai além (e aquém) da manifestação barroquizante do mundo contemporâneo em geral. O tempo barroco, emparelhado ao labirinto, como metáfora espacial, significava passagem, fuga, destruição. A forma do tempo era serpenteante, desordenada (pelo menos aparentemente) e descontínua.

O agrilhoamento e limitação do ser humano pelo sistema temporal transformou-se de objecto de meditação metafísica em objecto de preocupação científica. Os futurólogos modernos estão à procura de vias pelas quais, um dia, o homem se libertará da «carapaça» temporal, furando uma «abertura» pela qual se possa penetrar noutros complexos temporais, até agora inconcebíveis para a ciência actual. Duração, início e fim, limite e limiar aparecem já como noções para rever. Preso em dimensões espaciais que não é capaz de separar da noção einsteiniana do tempo, o ser português, talvez ainda inconscientemente, tenta organizar o universo à sua imagem — barroca —, confiante na sua intuição de a morte não ser fenómeno obrigatório em todos os níveis. Encontrando na ficção literária a possibilidade duma convivência com o futuro, o ser português deixou de procurar unicamente a explicação do seu passado, para buscar, finalmente, uma solução para o futuro.

Torna-se necessário abrir aqui alguns parênteses, para rememorar uma realidade portuguesa, óbvia para qualquer olhar estrangeiro: o facto de Portugal

continuar a alimentar, ao nível da comunidade como ao nível individual, um sentimento de postumidade, de incapacidade de ultrapassar o momento histórico alcançado na idade de ouro dos Descobrimentos, a tendência para sobreviver numa eterna espera dum D. Sebastião de várias naturezas. Um D. Sebastião que, segundo a nossa intuição, não chegou ainda a constituir um mito autêntico, porque não superou a concreção da espera, não sublimou a simbólica latente da sua história, não a integrou num complexo temporal e mítico nacional. O sebastianismo não passou ainda a mito: continua como advento histórico inacabado.

Pode ser que a sugestão duma possível relação entre sebastianismo e emprego do futuro no actual romance português pareça forçada. Não a queremos impor como premissa para a interpretação da estrutura temporal, mas apenas como título de referência, que poderá ou não ser aproveitado.

O futuro, lugar de todas as possibilidades, significa também, para o pensamento dialéctico, a possibilidade de «refazer a história de Portugal, refazê-la contra o que ela quer que saibamos»⁷³. O movimento do pensamento dialéctico não é linear, mas pluridimensional, assim como projectar no futuro é, ao mesmo tempo, recriar, adoptando o método que, num golpe de génio, estabeleceu aquele português consciente de que:

«Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade
E a fecundá-la decorre.»

O futuro, dimensão em que tudo pode acontecer. Passado — através do futuro —, morada do mistério por desvendar.

Mas qual é o presente do ser português, reflectido na literatura? Há várias metáforas para caracterizar o tempo vivido. Um filósofo e poeta romeno (que sonhou, em tempos, à margem do Tejo) ⁷⁴ falava de um tempo-rio, um tempo-fonte e um tempo-chafariz. É escusado explicar o significado das metáforas estabelecidas a partir do elemento aquático e orientadas para o futuro, para o presente, e para o passado.

«O tempo português da História» é, tal como o identificou um romancista português contemporâneo, *uma lagartixa*: «Ficamos frente a frente, à luz do meio dia. Eu senhor escritor da comarca de Lisboa, e portanto animal tolerado, à margem, e ela, ser humilde, português que habita ruínas de 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 sombra; 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...» ⁷⁵.

É o tempo duma expectativa infinita, e é assim que se nos revela na narrativa contemporânea. Se olharmos bem, nada ou pouco acontece nestes romances. São infra-estruturas de infra-acontecimentos que avançam só para regressar ao ponto de partida, para fechar o círculo, ou, melhor, apagá-lo, na autodevoração e no suicídio.

Narradores e personagens encontram-se, a maioria das vezes, à volta duma mesa de café, ou imóveis numa praia, remoendo recordações, repetindo gestos que só por repetição adquirem sentido. Um tempo parado, um

tempo de lagartixa, como o tempo existencial dos romances de Lídia Jorge. O que acontece, ao nível da infra-estrutura, é o resultado de uma usura, é um desperdício. Do tempo e da História. *O Cais das Merendas* termina com uma frase significativa: «Depois chegámos nós por ouvir falar do caso e procurámos alguém que ainda não tivesse perdido a memória. Encontrámos as testemunhas, mas Aldegundes, por exemplo, já não sabia como voava um pássaro»⁷⁶. A presença, o «estar lá», é só um «depois», quando já nada pode acontecer, e mesmo a recordação do acontecido é ilusória e vaga.

São romances «esquiso-históricos», como subintitulou o seu *Português* Armando Silva Carvalho. O escritor português encontra-se, aparentemente, fora do seu tempo e fora da história portuguesa. Mesmo quando, tal como em *O Rio Triste*, põe em equação todos os arquétipos históricos, desde a guerra colonial até à emigração. O núcleo de interesse, o acento épico, encontra-se no percurso interior e íntimo da personagem, que recupera o lar sem recuperar a história. Pois nada vamos saber sobre a relação entre o desaparecido Rodrigo e a polícia do antigo regime, como nada vamos saber sobre o romance que a personagem-narrador está a escrever. Tal como já afirmámos, muitos romances incluem factos históricos ou enredos políticos unicamente para «temperar» com cheiros de literatura «engagé» um dever ainda não assimilado. A preocupação social fica só um projecto por cumprir, vaga, promessa para o futuro: «Talvez encontre um dia a forma de fazer o que por ora não consigo: exprimir um grande espanto meta-histórico», escreve Nuno Bragança em *Directa*⁷⁷. Vivemos num

tempo «nem de cravos, nem de rosas»⁷², onde a única realidade é um presente imediato e vazio, à espera dum futuro carregado de sentido.

Todos têm em mente o 25 de Abril, que se tornou lugar vicioso de referência ao nada, verificaram todos que tudo ficou na mesma, que a lagartixa se imobilizou mais uma vez na espera, como «o País que esperasse já mais de seis séculos para crescer além do metro e sessenta, bem cantado na escala do meridiano do Entroncamento»⁷⁹.

Obcecado pela *Dissolução*⁸⁰ imposta pelo tempo, o escritor português vive num presente indefinido e impossível, e transforma o tempo da história numa história do tempo, desmontando, não a história, mas o acto de escrevê-la, e não com o fim de encontrar a «explicação» mas justamente para passar o tempo, até chegar o dia dos prodígios: «É que não só Ana Isa que estava à espera dele e ele à espera dela, que a vida era um permanente semear de coisas incompletas que, incompletas e ao longo dos anos, aguardavam um futuro gesto, um acaso ou uma vontade, não apenas para ver evocadas por um bolo mergulhado numa chávena de chá, mas para inteiramente germinarem, inteiramente se completarem num ciclo que não estava morto, mas só interrompido, para de novo saírem da obscuridade absoluta, de novo reentrarem no mundo das coisas em transição»⁸¹.

O *caos* histórico, tal como o do livro ainda não-escrito, é, todavia, um caos germinativo, cujas sementes, aqui, em Portugal, em vez de serem factos e histórias, são sentidos e palavras. Cuja escolha, sendo arbitrária, pode desencadear outra maneira de contar a história, da

mesma maneira como pode ter existido uma outra História.

Escritores à espera dum livro, narradores à espera de se decidirem por uma história ou outra, personagens à espera de entrarem numa história, e palavras à espera dum movimento ordenador — o tempo português é grávido duma história sebastianista à espera dum desenlace. Como a Primavera, grávida do Verão, como a Vera Maria (num romance de Ruben A.) «que trazia dentro metade do filho dela».

Mas a estação do romance português é o Outono. Ou um Verão tardio que desemboca no Outono melancólico como numa praia final.

Pouco sensível à Natureza, cidadão por procuração quando não por vocação (onde se terá escondido o homem do ar livre, irmão dos pinheiros, dos carvalhos e dos lobos, dos romances de Aquilino Ribeiro?), o romancista português não aguenta o forte sol de Verão, menos ainda a impertinência das primeiras ervas a nascer. Prefere a moderação dum Outono, dentro do qual germinam chuvas regeneradoras.

A Primavera é, por enquanto, um futuro sonhado.

«Estou a ver-me. Daqui a não sei quantos anos. Num dos primeiros dias de Maio...»⁸².

VI/ AS BALIZAS (os limites do texto)

«Uma história nunca começa», escrevia Agustina Bessa Luís. E provavelmente entendia por isto, na antiga tradição romanesca, as raízes extraliterárias dum texto, tanto no que diz respeito à biografia das personagens, como ao ambiente sócio-histórico em que o romance foi engendrado. «Uma fatia de vida» isolada artificialmente por uma moldura. Das molduras do texto que constitui um romance português actual vamos agora falar.

O título, o início e o fim, a divisão em capítulos, são lugares estratégicos do texto, que desempenham tanto uma função factual e de chamada como poética e expressiva.

De modo geral, uma narrativa pode começar *in medio res* ou por um prólogo, uma parte expositiva de factos capazes de explicar a história a seguir, separados ou não do corpo propriamente dito da narrativa. Pode acabar também *ex abrupto*, deixando ainda imbricados os fios da história, ou, pelo contrário, por uma apresentação de todos os desconhecidos elementos narrativos anteriores,

por um desenlace total do enredo. Duma maneira geral, porque, de facto, há tantas maneiras de contar uma história quantas histórias existem e até mais. Mesmo assim, podemos dizer desde já que, nos romances estudados, os que para nós representam exemplares representativos, concentrando temas e modalidades recorrentes da época, e que são, portanto, meta-romances, exibindo o próprio código, a maioria costuma apagar os limites do texto, o início, o fim, ou ambos. Como era de esperar numa mensagem que tende para a identificação da arte e da vida, da natureza e da cultura, as fronteiras entre a escrita e o resto, entre o texto e o contexto, são muito vagas e o contexto passa a ser contexto.

Assim, um romance pode «começar» pelo capítulo 2, incluir um capítulo 62 — a, deixar palavras inacabadas para saltar dum capítulo a outro, não só para sublinhar a arbitrariedade da escrita, mas também para reforçar as relações de parentesco entre a folha de papel e a rua, pois o capítulo 1 não faz parte do livro, ele existe algures, numa outra realidade, anti-livresca.

«Nem começo nem fim de tarde. O dia andava»⁸³. Início típico duma narrativa actual. O «estou cá» define a posição de partida, um «estou cá» povoado ainda por semi-personagens, cujos nomes (leiam: identidade) «podiam ser vários, não vamos enumerar». «Cada um tem um romance, apresenta longe uma temperatura de que as pessoas gostam»⁸⁴. Um «estou cá» para ver, para ouvir, e mais ainda para escrever sobre a dissolução da narrativa. «Estou cá» preparado para fazer a radiografia da escrita.

E eis o fim: «Sentei-me à mesa e meditei o último parágrafo ou talvez o primeiro»⁸⁵.

O espaço literário dum livro tornou-se igual ao seu espaço tipográfico, o caminho andado é agora constituído por frases, a história delimitada por fronteiras de palavras. O espaço literário dum livro funciona como um palco, que não pode e não quer dizer nada sobre os actores da cena, as palavras: «E no último instante, ocorreu-lhe a palavra que tinha procurado em vão (um tudo-nada cedo) para sair da cena. Amen.»⁸⁶.

Se a escrita é uma outra maneira de deixar rastros, de marcar a passagem do ser pelo deserto do nada, de acrescentar algo ao mundo, de lutar contra o tempo, também é, neste tipo de romance, apagar os rastros, voltar atrás, à maneira dum caracol, num círculo quebrado, desandando para des-escrever.

Uma ilustração do procedimento, em *Exercício no Futuro*:

Começo

Não haverá razão aparente para que o elevador não funcione.

As portas estão corridas, a luz acesa.

E no entanto, por mais que comprima o terceiro botão duma fila de dez semelhantes, o elevador recusar-se-á a obedecer.

Pensei em utilizar as escadas.

Fim

Tudo leva a crer que o elevador tem de funcionar.

As portas estão corridas, a luz acesa.

E no entanto, por mais que comprima o terceiro botão duma fila de dez semelhantes, o elevador recusa-se a obedecer.

Não vou agora subir as escadas (...)

Os passos da história futura vêm a ser anulados pela história presente.

Numa história diferente, contada de maneira diferente, e talvez não comparável, pois dum valor estético superior, o final põe em dúvida tudo o que o precede. André Bernardes, de *O Rio Triste*, irá visitar o edifício da antiga PIDE «daqui a não sei quantos anos» e pedirá o *dossier* de Rodrigo Abrantes, «se ele existiu, é claro». Não vamos saber se tal *dossier* existe ou não. É mais uma hipótese: nem suicídio nem desaparecimento mas sim um crime da PIDE. A insinuação de que pode existir mais uma história, feita com as mesmas pedras do mesmo tabuleiro, é a afirmação de que podem existir muitas mais. A proposição final (tal como em vários livros contemporâneos) parece anular toda a empresa anterior. Poder-se-ia interpretar este final, à maneira vulgarmente optimista, como promessa para um futuro romance. Tendo em conta tudo o que dissemos a interpretação correcta pode ser a de nos encontrarmos afinal perante a verdadeira solução do enigma, quer dizer, um tema para um outro livro por escrever, sendo esta, pois, *mais uma* possível solução. O «peso» de *O Rio Triste* não cai sobre a história do desaparecimento, nem sobre a investigação iniciada por André Bernardes, mas sobre uma história interior, que compreende o seu desenlace. Do ponto de vista da trama, das acções ao primeiro nível de leitura, nada se resolve. *O Delírio*, com a sua história policial do crime na lagoa, também não dá solução à personagem enigmática do Engenheiro, que era, como Rodrigo Abrantes, a personagem ausente. Instituíam só uma situação de espera. Ao passar duma personagem principal para outra e de uma história para outra, sem nenhuma ou com muito fraca relação entre

elas, em todos estes romances alguma coisa acontece, no sentido de um evoluir, duma transformação, dum ponto de chegada diferente do ponto de partida. É a transformação do narrador-autor-personagem, esta entidade típica do actual momento romanesco, por intermédio, não duma história vivida, mas de uma possibilidade de história, de uma história *no futuro*.

Nada do que foi dito (leia-se «escrito») em *Exercício no Futuro* aconteceu (menos a subida no elevador) e, todavia, a personagem que prime o botão já não é a mesma, como já não é o mesmo o escritor que, em *O Rio Triste*, nem viveu, nem escreveu o romance. Por outros meios, vem assim a ser afirmada novamente a realidade do sonho, a incidência do imaginário sobre o vivido, da literatura sobre o real.

As aventuras, ao nível da *diegese*, ocultam apenas uma outra aventura, que é a própria aventura da ficção escrita, e que, como toda aventura, tem o seu início, o seu ponto culminante e o seu desenlace. O desenlace vai ser, neste tipo de romance, um *anticlimax*, o romance por fazer. A luz do futuro projectada sobre os acontecimentos passados no caso do romance de Fernando Namora, por exemplo, não é a ideia da PIDE como base de reinterpretação dos acontecimentos passados, mas a ideia da dialéctica ficção/verdade no jogo da escrita.

Podemos falar, nestes casos, de abertura do texto? Mesmo que não consideremos a dicotomia romance fechado/romance aberto como sendo a da história com princípio, meio e fim e com conclusão do tipo «a viagem terminou» em relação à história, que não elucida o leitor sobre o destino das suas personagens, mas sim como abertura e encerramento da própria escrita, mais

no sentido da *opera aperta* de Umberto Eco, o actual romance português foge a tais classificações. Do ponto de vista do núcleo de eventos, se não há sempre uma história central, há — numa chave barroca — vários núcleos conflituais, cuja relação pode ser fortuita. A descodificação deve funcionar só como «pomba que é apenas uma pomba». Romance fechado?

«Até que chegou o dia 25 de Novembro, em que quase todos os evasivos enredos que vimos a descrever, em câmara lenta, tiveram praticamente o seu brusco epílogo...»⁸⁷. Ao escolhermos a pista do meta-romance, tampouco vamos saber o que é que se está escrevendo dentro do romance, o que constitui ou não o romance, pois nunca vamos saber se o que estamos a ler é um romance ou uma teoria do romance. Abertura?

Podemos falar de abertura quanto aos níveis de interpretação de tantas histórias, não esquecendo a história do próprio romance? Seriam as possibilidades de leitura verdadeiramente inúmeras, justificando assim a qualificação de romance aberto? As inúmeras histórias (ou infra-histórias) incluídas num romance, têm também de cumprir com a exigência da *isotopia*⁸⁸, o que, no nosso caso, reduz sensivelmente as possibilidades. Não há outra *isotopia* que inclua, ao mesmo tempo, a história do desaparecimento e as cartas da Marta, senão a história interior do narrador-escritor.

Eis como esta literatura inovadora e complexa se mostra mais clara e transparente de que se podia supor. Enganar, sim, mas para levar a um ponto determinado.

O romance português actual apareceu-nos, até agora, como unidade na diversidade, testemunhando não o

acaso de criações díspares, mas a existência de uma tradição e de uma cumplicidade.

Ao contrário de tudo o que foi dito sobre os outros elementos estruturais da narrativa romanesca, a divisão em capítulos não oferece possibilidades de relacionamento dum autor para outro. Mas o próprio facto de haver de tudo, na subdivisão formal das obras, pode constituir-se numa característica, traduzida pela tendência para desaparecerem os capítulos, para não representarem mais do que vestígios de um antigo respeito pela unidade temporal e espacial da assim-chamada acção. A passagem dum capítulo para outro marcava, para a arte poética tradicional, a passagem duma unidade temporal a outra, duma unidade espacial (cenário) a outra. Qual é actualmente a razão, a eficácia da separação em capítulos?

Em *O Rio Triste*, os capítulos sucedem-se sem numeração ou título, delimitados apenas por um espaço branco e por uma maiúscula, mas diferenciados muitas vezes pela pessoa verbal do narrador. O EU alternando com o ELE chegam a misturar-se num mesmo capítulo, diferenciados, sobretudo, pelo tom do discurso. Há divisões (não temos o direito de falar em capítulos) que são exclusivamente transcrições de cartas ou de artigos de jornal, como, por exemplo, a divisão constituída por cartas (não vamos dar-lhe número, se o autor não o fez) que separa os dois dias fundamentais da história, o 14 e o 25 de Novembro de 1965. A construção parece mimar os gestos do enredo tradicional. O dia 25 de Novembro marca, de facto, um clímax; a divisão seguinte, que é o reforço da anterior, leva a uma nova acumulação de tensão, seguindo-se depois um resumo (técnica característica do autor — «vamos então recapitular»,

«vou dispor as pedras no tabuleiro», etc.) e as últimas três conduzem para o epílogo. São as três divisões importantes do ponto de vista do tratamento temporal. O *eu* da descoberta do lar e da identificação de Dorita com Teresa, o «estou a ver-te» e o «estou a ver-me»: presente, passado, futuro.

Qual a razão destas divisões?

Qual a dos capítulos numerados arbitrariamente nos últimos livros de Abelaira, ou em *Casas Pardas* de Maria Velho da Costa, ou a dos «dias» de *Explicação dos Pássaros*, ou em *Cortes* de Almeida Faria? Se deixarmos de fora os livros estruturados segundo as figuras que tomam relevo (ou tomam a palavra) — *Casas Pardas*, *Cortes*, *Cais das Merendas* — nos outros, por diferentes que sejam, a divisão do texto em fragmentos segue o impulso natural para o descanso, do autor ou do leitor, portanto uma razão subjectiva. Esta razão subjectiva é também a indispensável exigência de qualquer arte poética de alterar frases substanciais com frases triviais, para aproveitar o repouso da alma nos lugares comuns. Trata-se duma técnica «termostática» da literatura, que exige um relaxamento, um afrouxamento da tensão dramática, destinada a provocar «a trégua» necessária à meditação. A tensão acumulada tem de ser digerida, assimilada, para facilitar nova acumulação de tensão.

Estes «cortes» são portanto menos arbitrários do que parece, mas subjectivos, pois o leitor pode organizar os seus próprios cortes, pode escolher os seus próprios momentos de pausa e meditação.

E os títulos? Como se lê os títulos destes romances? Que é um título? Funciona ele ainda como os nomes das pessoas, mais ainda segundo a necessidade de

comunicar, do que a de diferenciar, assim como não há razão, senão arbitrária e subjectiva, de alguém se chamar Jorge ou João?

Dom Quixote, *O primo Basílio*, *Os Maias*, ou *Eugénie Grandet* funcionavam como apelativos pessoais, apenas para as obras serem registadas pela administração literária. Não diziam nada sobre o conteúdo do livro, antes de a leitura começar, como não nos dizem nada os nomes de pessoas que nunca conhecemos.

A primeira constatação, a propósito dos títulos que compõem o *corpus* do presente estudo, é de não haver nenhum que seja nome de uma personagem ou de uma família, e este facto, desde já, é significativo para a dissolução da personagem. Apenas *O que Diz Molero* comporta um nome de pessoas, mas já vimos que se trata duma falsa personagem; o «sujeito» (do título e do livro) é «o», o que diz, e exige uma descodificação diferente.

Uma vez mais é Augusto Abelaira que esclarece o assunto. Se *Enseada Amena*, como título, era bem explicado dentro do texto, como significando a cidade de Lisboa (Alis Ubbo), significação que engloba toda uma série de significações conotativas, *O Triunfo da Morte* vem explicado numa nota ao fim do volume como sendo da autoria do responsável pela edição. «Quanto ao título, também sou responsável, arranquei-o à arte do século XIV, mais concretamente aos frescos do camposanto de Pisa.»

O Bosque Harmonioso é o título duma obra (apócrifa?) do autor setecentista cuja exegese é *O Bosque Harmonioso*, título, por sua vez, emprestado, ou influenciado, duma outra obra. E, todavia, os livros tratam do que o título diz, de amor e morte.

Enquanto os modernos pintores se recusam a intitular os seus quadros e a adicionar uma realidade literária a uma realidade de natureza diferente, para não aumentar a confusão engendrada por uma errada modalidade de leitura literária das obras plásticas, de passagem duma linguagem para outro tipo de linguagem, os títulos das obras literárias fazem, sempre com mais frequência, parte integrante da obra, resumindo-a, explicando-a, oferecendo uma legenda ou uma chave para a leitura.

O *Rio Triste*, por exemplo, é certamente o Tejo, lugar hipotético do desaparecimento, cheio de conotações para o casal Rodrigo-Teresa. O motivo do rio é um dos tópicos da prosa de Namora, comparação antiga do fluxo vital com as águas do rio, sempre em movimento, sem início nem fim. O que se adapta muito à ideia directriz da narrativa, da impossibilidade de apalpar a verdade, que sempre escapa a qualquer estratégia humana e se revela só arbitrariamente. Mas porquê triste? Porque sujo? Porque engole cadáveres? Porque assiste à luta interna dum povo? Ou pela tristeza melancólica da maturidade (humana e artística) de André Bernardes, como a de Fernando Namora, sombra projectada sobre o rio da criação? Ao leitor cabe escolher...

O que podemos dizer, depois de tentar encontrar por várias vias um princípio comum aos títulos dos romances estudados, é que eles nunca são simplesmente e unicamente resumos do romance, nem só artifícios publicitários (mesmo se temos sempre de tomar em conta a situação do livro como mercadoria), mas chaves para a descodificação da mensagem. Poderíamos talvez tentar explicar porque é que não há verbos incluídos

nestes títulos, porque é que se nos revela uma constante preferência para a nominalização e para a adjectivação do discurso literário português, modalidade não estranha ao brasão temporal da lagartixa. Poderíamos assim especular, em torno dos vários títulos que contêm alusões temporais (desde *Memória de Elefante* a *O Dia dos Prodígios*, desde *Um Verão Assim* de Mário Cláudio a *Os Cornos de Cronos*) ou estabelecer uma estatística das ocorrências das partículas *de*, possessivo e partitivo. Como poderíamos filosofar a partir de um título como *Cais das Merendas*, construído à base de dois motivos fulcrais da existência ancestral portuguesa, o convívio à volta da comida, e o sítio de partida e de espera que é um cais, título que não pode deixar indiferente nenhum português. Mas tudo isto não passaria de especulação.

Título, capítulos, início e fim, são lugares estratégicos do texto cuja interpretação deve ser integrada numa leitura global. Os títulos dos romances portugueses publicados nos últimos anos falam dos problemas maiores desta época social e literária: da arbitrariedade da escrita, do romance como meta-romance, duma nova maneira de encarar o problema temporal, da dissolução da personagem, da vida e da morte, do desengano. Mas já não falam de pessoas, de personalidades, de famílias ou aventuras humanas. Como também não das oposições e contrastes que caracterizavam a maneira clássica de representar a vida na narrativa. A partícula *de* tornou-se omnipresente, à custa do *e* conjuntivo de *Guerra e Paz* e de *Vermelho e Negro*. O *de* da fragmentação ou da integração, muito diferente do *e* e da escolha.

A escrita actual assume-se como *e...e* e não como *ou...ou*, como complementaridade e não como exclusão.

VII/ O GÊNIO DO LUGAR E O GÊNERO PRÓXIMO

As aventuras do passado desenvolviam-se em grandes espaços, percorriam toda a terra, atravessavam mares, reuniam os mais variados cenários, cuja íntima relação com o homem presidia a uma definição recíproca. Dom Quixote atravessava o planalto de Castela, ia de pousadas a castelos, encontrava moinhos de vento, bosques e campos constituíam o pano de fundo das suas aventuras. Os heróis queirosianos vinham de Londres ou da África e davam passeios a Sintra; as personagens de Aquilino desenhavam nas suas andanças o mapa minucioso do norte de Portugal até às margens do Tejo.

Nos últimos vinte anos, tomando o prazo como muito relativo, o cenário dum romance reduziu-se ao mínimo necessário. A concorrência do cinema e da televisão, a possibilidade de conhecermos, visualmente, espaços que até agora só podíamos imaginar, tornou desnecessária a descrição do ambiente na literatura. E, paradoxalmente, ao antigo desejo de ultrapassar as fronteiras espaciais do nosso conhecimento, substituiu-

se a indiferença, o desinteresse por esses mundos. Voltámos as costas ao resto do mundo, fechando-nos dentro do nosso ambiente imediato, sempre mais restrito.

Narrador e personagem, no romance português actual, tal como o autor que os engendrou, sai de casa para atravessar a rua até ao café da esquina, dá voltas em redor de si próprio, como um animal selvagem na gaiola dum jardim zoológico. O café vem a ser hoje o lugar determinante do ser português, substituindo o espaço laico — a praça pública — e o espaço sagrado — a igreja e a praça à frente da igreja de toda uma era cristã. O café vem a ser hoje o lugar público para a comunhão dessacralizada, como o *forum* metonimizado duma sociedade autocaricaturada. Tal como o autor-narrador de *O Delfim*, para o qual o café era, simultaneamente, terreno de inquérito, escritório, o revés da lagoa, desmistificando-a, o narrador ou o narratário do romance português actual estão ligados ao café como um fantasma ao sítio assombrado.

«Sem o manuscrito do *Bosque Harmonioso* — estou num café — mas trazendo comigo este caderno, onde vou rabiscando as minhas conclusões sobre Cristóvão Borralho, releio as páginas anteriores e hesito novamente»⁸⁹.

Café Martinho, do Terreiro do Paço, com a celebridade já feita por outros, um café ou outro da Estrela, ou um desconhecido, imaginado, inexistente, arquetípico — a frequência deste palco para os eventos romanescos torna-o suspeito. Seria só o resultado duma falta de imaginação, ou haveria um significado mais fundo nesta comum escolha? Comparado à ocorrência

do café há só mais um cenário que ganha importância nos textos citados: a praia.

A praia, a iminência do mar, o horizonte ondulatório e morgânico define há muito tempo a existência no meridiano português. É a garantia da liberdade, a confrontação diária com o desconhecido, com o *outro* — perigo e amizade — é o lugar da morte, mas também o da nutrição, do alimento. É também a ligação com o passado, a recordação da época de glória, duplamente significante: glória, mas também decadência — fim e vergonha.

Não é esta praia que vem ocupar o lugar convergente da narrativa como figura simétrica do café. Não é a praia que se define pelo começo do mar, mas a definida como fim da terra. É assim que ela funciona nos romances de Virgílio Ferreira, por exemplo. Em *Rápida, a Sombra*, como lugar de recordação oposto ao escritório, que é o lugar da imaginação, os dois fundindo-se numa impossível narrativa da narratividade impossível. Como estrutura labiríntica de água e areia — em *Signo Sinal* — oposta à aldeia parada, mas com um movimento circular e autodevorador, pois se a aldeia é o lugar da impossibilidade duma história, pela infinita divisão da narrativa em sub-narrativas de signo negativo, a praia é o lugar duma infinitude de texto que tornam a escolha impossível. Duas maneiras de dizer o fim do mundo.

É assim que a praia aparece nos dois livros de Teolinda Gersão, o segundo deles exibindo um ilustrativo para o nosso ponto de vista: *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. A praia é só uma janela para um mar interdito — e a proximidade do infinito torna o sítio mais finito ainda. A palavra espalha-se pela areia, sem conseguir ultrapassar a fronteira, o mar é um abismo

onde se vai caindo e não um caminho que leva, distância a conquistar. Metáfora predilecta da escrita em dissolução: «Agora a imagem estava partida, pensou, fazendo a areia correr por entre os dedos, e não havia outra coisa a fazer com ela senão deixá-la resvalar para o nada.»⁹⁰

A mesma coisa para *O Cais das Merendas*, cujas merendas são «parties» cujos cais são para a espera e não de partida.

A existência portuguesa não pode ser imaginada sem o café. Já não vamos ao restaurante de Cohen de *Os Maias*, o custo da vida e a velocidade excluíram tal hipótese. O café é o sítio por onde se passa, não aonde se vai. Para descansar entre duas viagens, entre duas tarefas a cumprir, para mudar de ambiente, para justificar a saída de casa, para trocar informações e impressões. Já não há sítios para aventuras, porque já não há aventuras. A história é sempre a história do outro, é uma história contada. O café é o único sítio onde ainda se passa alguma coisa, mas o que se passa é o que se conta ter-se passado. A participação — no sentido sociológico — no mundo do ser português é uma participação passiva. É a ilusão da participação. Eis como a literatura reflecte, subconscientemente, a ilusão da democracia. A polarização das tarefas divide a sociedade numa classe activa, a dos políticos, e uma passiva (no que diz respeito à capacidade de decisão), a dos outros, não conscientes da sua passividade, enganados pela esperança numa falsa participação, que é só a do comentário, da glosa, sem possibilidades reais de intervenção.

Não sendo dono dos acontecimentos da própria vida, dirigido por um encenador estrangeiro, o

português não é dono nem da sua escrita. A narrativa, como a História, consegue uma vida própria, escapa-se-lhe por entre os dedos, assim como se lhe escapa a vida pública. Tal como escapou ao escritor Bernardes do romance de Fernando Namora o facto de ter sido incluído entre os não sei quantos poucos nomes da lista de pessoas a serem avisadas no caso da morte do ditador.

O ser português é apresentado, nestes romances, como simples peão, no tabuleiro do xadrez político. Como simples peão, o seu território de acção são as hipóteses e os adventos, não os eventos e as decisões. As personagens do romance dividem-se entre os clientes dum café — que guardam ainda a ilusão da acção — e os espectadores do mar, que, sentados na praia, esperam pelo dia dos prodígios.

Nem o café nem a praia podem constituir um micro-universo capaz de testemunhar a existência do macro-universo. Era esse o funcionamento, décadas antes, da aldeia em relação ao mundo, o do gabinete do médico. A rua desapareceu. O café posto de parte, os outros sítios onde «se passa» a narrativa são quartos, espaços exíguos e fechados, muitas vezes casas de banho ou interiores de automóvel ou elevador. Constitui-se assim uma imagem do narrador (e implicitamente do autor português) como ser que volta as costas ao mundo, que se protege do mundo com óculos escuros, que tenta curar-se da dor da história pela imobilidade e pela interiorização da consciência. A praia, de ponto de vista da funcionalidade estrutural, não é senão um café abolido, ceifado, aniquilado, pelo terramoto da consciencialização, um café sem paredes, sem mesas, sem café e sem gente, imagem volatilizada.

O narrador e as personagens não vêm de sítio nenhum. Nascem, de geração espontânea, directamente sentados à mesa dum café, já com a idade incerta entre os 33 e os 45 anos. Quando saem do café é só para terem aonde voltar.

O mundo que povoa o café faz também parte dum meio bem definido, o dos intelectuais, gente de letras, desocupados. Intelectuais solitários ou jornalistas. E digo *ou* porque, enquanto o escritor, o professor universitário e o médico se nos apresentam como indivíduos, como tipos, como caracteres, o jornalista vem sempre acompanhado: não é um tipo, é uma categoria; não é um indivíduo, é uma classe.

O café é, portanto, encontro também com os jornalistas, com os que «sabem», que trazem notícias, os *in-siders*. E é o lugar onde se lê o jornal. O jornal é um dos objectos indispensáveis entre os adereços dum romance contemporâneo.

Desde as personagens que são jornalistas de profissão, ou, pelo menos, escrevem nos jornais (como era a personagem de *Directa* de Nuno Bragança, que «fora uma tarde ao Tivoli para entrevistar o Fellini...»⁹¹), até aos que lêem jornais com uma perseverança digna de causas melhores, até aos textos que encerram jornais dentro dos livros, ecos da realidade chegam ao café através dos jornais. A realidade do espelho da realidade torna-se mais real do que a própria realidade.

O herói de *Enseada Amena* lia já jornais: «um comunicado sobre a Guiné, o conflito sino-soviético, um novo satélite, esperanças quanto à cura do cancro (...）」⁹², etc.

O de *O Delfim* também: «Chegam os jornais da tarde e faço votos que com notícias de bom tempo»⁹³; «Estendo-me na cama a ler o jornal. Em poucos minutos está visto e deixa-me os dedos sujos de tinta, comprometidos por uma negrura baça de chumbo»⁹⁴; “Portuguesidade e contemporaneidade”... Como não há leitor de jornal que resista a um artigo de fundo. Vem sempre em prosa de bom senso e tem o paladar requentado da retórica e da burocracia»⁹⁵.

Mas já *Dissolução*, de Urbano Tavares Rodrigues, inclui, no próprio texto, gravações e recortes de jornais. Para que *O Rio Triste* faça do procedimento toda uma semântica sócio-literária.

Uma primeira interpretação da presença do jornal como género próximo do romance, na sua tentativa de se auto-definir, seria a de o jornal sublinhar o carácter documental da literatura, mais uma maneira de provar a contiguidade da literatura e da realidade vivida. Trata-se do jogo insidioso entre realidade e realidade da escrita, que decifrando incifra. O que estou a contar — diz o escritor português de hoje — é tão real como o que dizem os jornais acima e abaixo citados. Mas também ele diz que o que dizem os jornais não é senão «retórica e burocracia».

Os discursos sobre o jornal, incluídos nos romances portugueses recentes, são um elogio do jornal — que, tal como deveria suceder com um elogio bem feito — contém em si a autocrítica. Virtude e vicissitude da imprensa, eis um dos temas recorrentes.

Mas a presença do jornal tem outro significado também. Estabelece mais um paralelismo entre a vida e o seu reflexo, no sentido do derrisório, do perecível. O

jornal é uma literatura de emergência. A imediatidade, a simultaneidade do evento e da sua interpretação ou relação, não deixam lugar para a gravidade, para a seriedade. Vivemos uma vida onde «já não há tempo para o tempo», como diz um dos autores mencionados. Não há tempo para esperar que uma história «refresque», para se sedimentarem os significados. E, também, já não há histórias no verdadeiro sentido da palavra, há só infra-histórias, sem relação entre si, exceptuando o facto de se encontrarem na página dum mesmo jornal.

Eis como o café, a praia e o jornal revelam a coerência isotópica dos grandes temas do romance contemporâneo, a solidariedade com a nova maneira de encarar a própria escrita. O café = micro-universo fechado = a finalidade da escrita. E esta encontra-se ensimesmada, na finalidade de fazer romances. A praia = a indiferenciação da matéria da escrita, das palavras, que são iguais e intermutáveis, como os grãos de areia, e que já não se procuram, nem se inventam, apenas se esperam. O jornal = a dissolução da própria narrativa no que diz respeito às histórias contadas, o íntimo parentesco entre vida e literatura, a literatura como documento, mas documento provisório e derrisório.

Utilizámos, a propósito do café e do jornal, termos emprestados pelo domínio do teatro: cenário, palco, adereço. Mas, se a arbitrariedade da escrita, cujas «vítimas» também somos, aponta para a onnipotência do acaso, se tudo é acaso, também aponta para o acaso como necessidade. O emprego da terminologia teatral por acaso não é unicamente acaso.

A par do jornal, o teatro torna-se, paradoxalmente, o *genus proximus* mais definitivo para o romance. O teatro aparenta-se à narrativa pela presença indispensável da personagem. No nosso tempo, esboçam-se novos laços de parentesco, como a igual posição perante a concorrência do cinema. Alguns romances anteriores à época que nos interessa, tal como certas tentativas de encenação teatral, aproveitaram a técnica cinematográfica. É assim que nos é apresentado o primeiro encontro com a personagem central e ausente da história do crime na lagoa, o Engenheiro, O Delfim, à saída da igreja: «Escolher uma manhã de domingo e colocar, ao centro da moldura de argolas... um Jaguar... Gente, não a meto por enquanto. Não a havia nessa manhã em que desembarquei na Gafeira...». A cena reproduz o movimento dum câmara de filmagem, que se afasta e se aproxima do lugar do acontecimento, escolhendo planos diversos, modificando as luzes. Mas o cinema não se deixa substituir nem imitar. Então a literatura regressa à casa do seu irmão prodígio, o teatro.

Já em *Enseada Amena* podemos ler: «Amar é pôr imediatamente um pé no palco...»⁹⁷. O romance definido por uma teoria do amor como disfarce. O oposto é também válido: a teoria do disfarce como amor define o romance como direito e possibilidade de mudar de pele, de mostrar-se outro. Outro efeito do desengano e da abulia. *Enseada Amena* encara já a narrativa como palco, as personagens como actores, o narrador como encenador: «(...) O Alpoim à espera de entrar finalmente neste palco, de desempenhar o seu papel, de fazer o seu número, de cantar a sua ária, de cumprir a sua missão»⁹⁸. «(...) o Alpoim deixa os bastidores em que se cansava havia tanto tempo e,

descendo ao palco, inicia-se no papel da sua vida, o papel de moralista que lhe estava destinado nesta história»⁹⁹.

Os Clandestinos, de Fernando Namora, inclui um capítulo sobre um espectáculo de teatro feito numa prisão.

Casas Pardas, de Maria Velho Costa, abre por uma epígrafe da autoria dum autor dramático por excelência, Gil Vicente. E os capítulos, quer dizer: «as casas», quando não são monólogos dramatizados são peças de teatro propriamente ditas: *A Terça Casa* é uma representação em três actos, em estilo brechtiano-ionesciano.

Em *Directa*, a reunião clandestina é escrita, descrita, desescrita, à maneira dum cenário filmico, dum guião incompleto.

Finalmente, *Silêncio para 4*, de Ruben A., dificilmente responderia à designação de romance, pois trata-se dum discurso directo, como no teatro, com a diferença de que as figuras, os quatro participantes neste diálogo «amoroso», misturam as suas identidades para criar um equívoco significativo entre quem fala e quem ouve, induzindo ao equívoco entre a palavra e o silêncio, entre a literatura e a aliteratura.

O teatro no romance é signo para o mesmo apagamento das fronteiras entre os géneros literários, da luta intestina entre o artista e o intérprete da obra. («A concepção do tempo e espaço psicológicos!!! Onde os meteste? Onde pões os protagonas? No cu. No campo. Na cabeça do toiro literário»¹⁰⁰.) É a ambição da narrativa contemporânea de engolir tudo, desde os mais discretos elementos da vida referencial, aos outros géneros literários e artísticos, para e meta — literários e

artísticos. Um romance é uma coisa feita de tudo o que há, sem discriminação, de palavras e coisas, de pedaços de vida como de pedaços de teatro. E então porque não de outros géneros literários também?

As personagens comportam-se muitas vezes como as pirandellianas, em busca dum autor, diferenciando-se das tradicionais, sentadas no seu lugar, à espera de que lhes chegasse a vez.

Mas a presença do teatro deve ter um outro significado também. Na medida em que exprime a desilusão quanto aos antigos instrumentos do romancista, que já não servem, como a descrição, o retrato, fazem surgir as personagens «no palco» sem história anterior no momento da aparição, nem continuação da história à saída do palco, aproveitando o teatro como «adereço» do romance, exacerbando a condição histriónica da arte, que é, como foi definida por um português, a de *fingidor*. O romancista de hoje é e finge que é. Divisão esquizofrénica do ser humano, que trata o mundo como um palco, a vida como um texto e os outros como personagens narradas por ele.

A relação do ser português com o teatro é muito especial e complexa. Não vamos aqui aprofundar o problema. Mas, além das razões acima apontadas, que são razões mais ou menos universais, situações que definem um ser humano mais vasto do que o português, a preocupação com o teatro, ou, mais precisamente, a assimilação da condição teatral nos outros géneros artísticos à custa do próprio género dramático, está ligado ao barroquismo espiritual português, que, teatral e teatralizando, se afasta do teatro como entidade distinta.

O café, o jornal, o teatro e a praia, como motivos reiterativos na prosa portuguesa, indicam uma característica definitiva deste mundo convergente, em espiral e em expectativa.

VIII/LER NARRATIVA

Percorremos centenas de páginas de romances, passando de um para outro e voltando atrás, sem esperança nem preocupação de esgotar qualquer deles, procurando as constantes que testemunham a existência duma literatura, e não as invariantes que definem um único objecto literário. Vamos agora refazer o caminho ao contrário. Depois de ter visto como é o romance português actual, vamos tentar descobrir como é um romance actual. Vamos verificar os dados do nosso percurso crítico e propor, ao mesmo tempo, um modelo de leitura para este tipo de obra literária. Sem esquecermos, todavia, que cada obra engendra o seu próprio modelo, cada obra contém a sua própria crítica e teoria, que não se podem senão adaptar e nunca aplicar a uma outra obra.

O início de qualquer investigação supõe, como primeiro passo, a escolha do objecto. A escolha dum romance, portanto. Mas, para este objectivo, deveríamos primeiro responder finalmente à pergunta: O que é um romance? Poderíamos muito bem considerar romance obra designada por este título pelo autor, ou pelo

consenso comum. Muitos autores evitam hoje designar as suas obras como romances, devido ao facto de os géneros literários não terem já uma demarcação nítida, misturando-se uns com outros, e devido também ao facto de a noção de romance ser tradicionalmente apercebida como envolvendo uma realidade fictícia, designando o irreal, ao passo que os autores contemporâneos fazem do romance parte integrante da realidade.

Para o leitor comum, a diferença entre um conto e um romance está nas diferenças de espaço tipográfico e de tempo de leitura. Normalmente, um livro contém entre as suas capas um romance ou um conjunto de contos. Um conto lê-se duma vez, um romance leva mais dias a ser lido. É uma diferença formal muito superficial e que já quase não funciona, pois, por exemplo, *O Triunfo da Morte*, que não tem mais de cem páginas, pode ser lido sem interrupção, e não leva mais tempo do que uma novela extensa.

Como característica comum, tanto os contos como as novelas e os romances, participando da narrativa, desenvolvem-se sobre a armação duma estrutura épica, baseada na existência de um narrador, das personagens e da história. Quais são as diferenças substanciais, além do número de páginas dos respectivos géneros e subgéneros?

Diferentemente de um romance, o conto cresce à volta duma única história, que envolve poucas personagens, cujos retratos carregam num único traço saliente. Um romance pressupõe abranger um universo mais largo, e revelar, pelo menos implicitamente, *todas* as componentes duma personagem principal. Que fazer dos romances cuja história se passa, como aliás temos

visto, em menos de uma hora? Significaria isto que não haveria critério formal para distinguir um romance de um conto? Que é só uma escolha mais ou menos arbitrária do autor e do editor apresentar a obra como um outro produto literário? Ou a decisão do leitor?

Vamos proceder à análise duma narrativa contemporânea, com o duplo fim de verificar as conclusões precedentes e de estabelecer a diferença ou identidade dos subgéneros narrativos.

Era um Desconhecido, a primeira narrativa das que constituem o volume *Resposta a Matilde*, de Fernando Namora, livro apresentado como «divertimento» (com a intenção portanto de escapar a qualquer classificação genérica), pelas proporções (aproximadamente 150 páginas, quer dizer metade do livro) parece uma novela, e até poderia passar por romance, se publicado separadamente. E assemelha-se ao conto do ponto de vista da história contada, que não passa de uma breve história de amor e morte. Com poucas personagens e em poucos dias.

O núcleo diegético da história é o triângulo amoroso: mulher, marido e amante. O adultério quase nunca falta nas histórias portuguesas. Só que, desta vez, as relações que unem as personagens são um pouco diferentes: trata-se dum casal que escolhe, de comum acordo, o futuro amante da mulher, como experiência de reparação, para as numerosas relações extra-matrimoniais do marido, para clarificar a situação e poderem continuar a viver juntos, pois nenhum deles quer separar-se do outro. As «acções» da narrativa desenvolvem-se como se segue: um pressuposto explicador de matemáticas encontra no café onde costuma ir, dias seguidos, um casal, chegando a

apaixonar-se pela mulher; consegue falar-lhe, já que sente o seu interesse partilhado, e combinam um encontro; o explicador anda à procura dum sítio para os futuros encontros clandestinos, mas, ao telefonar à amante, esta convida-o para ir a sua casa, onde o marido está também. Vamos assim saber que os dois combinaram a aventura, para a mulher se libertar dos ciúmes e para experimentar o que o marido já tinha experimentado tantas vezes. Os receios dos dois protagonistas da futura história de amor impedem-nos de realizá-la naquela casa e, depois de várias atribulações, o acto amoroso cumpre-se algures. É lá que o marido da heroína se vai suicidar — à porta do prédio dos encontros clandestinos.

Como se pode ver, a estrutura diegética é banalíssima e sugere um romance de cordel.

No princípio deste estudo afirmávamos que, para nós, uma narrativa (um romance) deve, em primeiro lugar, ser portadora duma história. A exigência duma verdadeira história, quer dizer, dum núcleo de interesse para um projecto, com a posição diferente das personagens perante o projecto, que se realiza ou não, era para nós indispensável à constituição duma narrativa. Excluíamos, pois, do domínio, todas as histórias de aventuras interiores e parabólicas, que, para nós, são um género híbrido, mais próximo da lírica do que da épica.

A presença da história é indispensável, mas não essencial, como vamos ver. Os que lerem essa narrativa de Fernando Namora só para saberem o desenlace da aventura amorosa, iludir-se-ão.

O diálogo em cursivas que precede as histórias incluídas no volume funciona, senão como um código propriamente dito para a leitura, pelo menos como uma chamada de atenção. O diálogo entre o autor e Matilde contrapõe às histórias que «poderiam ter acontecido» (portanto à verosimilhança artística) as histórias «inverosímeis, incomuns»: «Mas as coisas inverosímeis onde acontecem é na vida. A literatura tem uma lógica, a vida tem outra.» — replica Matilde ao narrador. «Pois experimenta misturá-las» — é o conselho da interlocutora. Esta apresentação do livro diz-nos, pelo menos, duas coisas importantes sobre a arte literária do autor: a convicção de que existem duas lógicas diferentes, para a vida e para a literatura, e a ambição de misturá-las. Propósito que converge na nossa anterior conclusão sobre a empresa do escritor (sobretudo romancista) contemporâneo, de sublinhar e fundamentar uma relação entre a vida e a arte, além da já existente, da literatura como reflexo da vida. O diálogo que abre o «divertimento» de Namora chama-nos a atenção para o propósito do narrador de ultrapassar a narração de meras histórias: o de refundir a vida e a arte. Para que fim? Vamos tentar descobrir.

Depois de exposta a estrutura factológica da narrativa, o segundo passo da interpretação literária deveria ser o de analisar as personagens, elementos decisivos do género. A apresentação das personagens segue aqui o esquema dum desenho clássico: profissão e categoria social da personagem, retrato físico, maneira de se vestir e de se comportar, tentativa de encontrar os dados ausentes por comparação com elementos conhecidos (os explicadores da infância do narrador), suposições sobre a vida do herói, fora do «teatro» do

romance. Mas já a diferença relativamente a um romance balzaquiano (que aliás figura no texto como ponto de comparação e referência irónica) é óbvia. O pincel do artista vem molhado na tinta duma ironia subtil, mas evidente. As personagens são, de facto, anti-protagonistas duma história romântica de amor. O explicador de matemáticas, tanto como o marido da heroína, não propagam nenhuma cintilação demoníaca, são modestos, cinzentos e barrigudos, ao contrário da mulher, que nos aparece como exageradamente invulgar, com a sua cabeleira impressionante, a sua beleza e o seu fascínio. Personagens de drama e tratamento irónico — o que supõe uma visão de fora, que vai tornar irrisório o que para os verdadeiros protagonistas duma verdadeira história vivida deveria constituir a mais pura das tragédias.

O que diferencia esta maneira de retratar as personagens é o facto de nunca deixar o leitor esquecer que se trata de uma obra, e não de um documentário. O narrador-autor intervém periodicamente no discurso, para recordar que está presente: «Estou a divagar. E estou, sobretudo, a desviar-me da personagem verdadeiramente fulcral do café do senhor Marcolino»: «A vida do nosso protagonista é chata, chatíssima (o leitor já a conhece)...»; «Um nome, pois. Mas que nome? É que o nome é meia personagem. Um carimbo definidor, até quando inadequado. Cola-se à pele, enfia-se nas entranhas. Ora conheço uns três Arnaldo mais ou menos parecidos com o nosso matemático e, por isso, foi este o primeiro nome que me veio à ideia. E como acredito nestas bruscas revelações, eis então a minha proposta: Arnaldo. Mesmo os que discordarem, logo se habituam. É o que acontece com os nomes e apelidos

da vida real. Digo alto só para apreciar o efeito: «Arnaldo». E resultou. Arnaldo, portanto, caro leitor»¹⁰¹.

O narrador apresenta-se já, não como onisciente, em relação às personagens, mas como um criador que, depois de engendrar os seus *golemes*, os deixa escaparem ao controlo —, seres falhados, mas independentes. Acompanha-os agora numa posição de igualdade, tratando-os como o encenador trata os actores: «Uma ideia brilhante, Arnaldo, e presta-se à introdução de uma nova personagem»¹⁰². As relações complexas que se estabelecem entre o narrador e as personagens, entre a vida e a arte portanto, são complexas: «O encontro foi marcado para um local da Baixa, à esquina de uma camisaria muito afamada, precisamente onde sempre fantasiei que um dia esperaria a amante que nunca tive.» Como nos outros romances analisados, encontramos aqui também um narrador que é o autor. Mas, curiosamente, desta vez apresenta-se, explicitamente, não como autor duma mensagem escrita, mas como autor duma mensagem *tout court*. O diálogo com Matilde passa-se por telefone e, ao receber a proposta de misturar vida e literatura, o interlocutor diz: «Vou tentar. Depois telefono-te». «Meses passados, disquei o número da Matilde.» A história que lemos é de facto uma história dita e não escrita.

O narrador-autor de *O Delírio* indicava-se a si próprio como escritor, no sentido da diferença barthesiana entre *écrivain* e *écrivain*.

Mas, a propósito de *O Triunfo da Morte* — cujo autor confessa encontrar-se num café com um caderno na mão — vamos saber que o texto era de facto um texto falado, pois encontrado gravado numas cassettes.

Parece-nos ter aqui mais um signo da contemporaneidade deste tipo de obras, pois a nossa época é a época dos meios audiovisuais, em comparação com a anterior, da Galáxia Gutemberg da escrita. Mas é também — e talvez mais importante ainda — uma chamada de atenção para o íntimo parentesco entre o oral e a escrita, reflectindo o parentesco entre a vida e a arte. Identidade e diversidade.

Finalmente, há na narrativa de Namora todos os lugares comuns de que falámos anteriormente: o narrador sentado à mesa dum café e utilizando as suas personagens como lhe apetece, brincando com elas, sublinhando frequentemente, tanto a realidade como a ficticidade da história, pela realidade destas personagens que só se diferenciam do resto dos humanos por terem sido escolhidas para uma narrativa. Podiam ser outras. Quaisquer outras. Temos a personagem de profissão universitária (o explicador de matemáticas) e temos também o arsenal de lugares estratégicos: o café, o jornal. O Café Estrela do senhor Teodoro ocupa um lugar privilegiado na narrativa, e vem ali descrita a fauna inteira do mundo do café, com o mesmo significado anteriormente destacado de um mundo fechado e parado, de costas para a história. Quanto ao jornal, ele é instrumento de protecção para o protagonista («O jornal servia-lhe sobretudo como máscara») e matéria imanente à literatura, um dos materiais de que se tece uma história, como nas páginas que reproduzem anúncios para quartos: «Temos, pois, o nosso herói com um número de telefone no bolso e, debaixo do braço, o jornal especializado em anúncios»¹⁰³.

O futuro sonhado faz também parte desta narrativa, como matriz do tempo romanesco. Os verbos, várias

vezes no futuro, antecipam o desenvolvimento da história, mas funcionam também noutro plano, marcando a irrealidade da história, face ao facto de contar histórias. O tempo da ficção: a própria história (Vamos então arriscar-nos a pôr a mecha no fogo. Vamos iniciar esta aventura de fazer de conta que aconteceu o que, muito provavelmente, deve ter acontecido»¹⁰⁴.) O tempo da diegese é o tempo provável. O tempo certo é o tempo do contar. Realidade invertida com respeito à narrativa clássica, que costumava pedir desculpas pelas omissões inerentes ao processo de contar depois do acontecido. Na narrativa moderna, o emprego do futuro tem também a função de sublinhar uma realidade semântica, a polissemia dos acontecimentos reais, dos factos, a impossibilidade de conhecer a realidade, mesmo que conhecida, a existência, detrás dos acontecimentos, de uma série imensa de possíveis interpretações: «Chegados aqui, como decerto verificaram, houve que corrigir alguns dados iniciais: Arnaldo já não vive com a família, já não será casado, já não passeará a mulher e os filhos ao domingo. O enredo exige esta alteração. Escapou-lhe a frase: «Não estamos longe da minha casa»¹⁰⁵. Marca-se aqui, por um lado, a ideia da personagem que escapa ao contrôlo do seu criador, e a das exigências da lógica literária, de que se falava no diálogo inicial. Mas a polissemia possível de cada «facto» vivido já não é sentida como uma tragédia da condição humana, como a impossibilidade dum conhecimento definitivo, mas como riqueza por aproveitar, como uma curiosidade incitadora.

E temos mais uma vez o motivo do teatro, como mundo contíguo ao do romance, como ponte de ligação

entre literatura e vida, pela dupla realidade histriónica das duas realidades opostas e coexistentes: a ficção, o imaginário, o simbólico, e o real, o concreto, o material da condição de actor.

«Alguma coisa, pois, deverá acontecer: a partir de agora o palco terá de agitar-se. É preciso que, propostos os actores e esboçada a cena, desencadeemos a intriga. E a balzaquiana é, naturalmente, o ingrediente clássico para que estes fios teçam uma meada que, enredando o nosso leitor, lhe espevide os dias baços. Conto, porém, com a colaboração do leitor. Estou à margem, estamos à margem — mas desde o princípio que a minha ideia era enfiar-nos na pele desta gente, mexer-lhe os cordelinhos.»¹⁰⁶.

O romance vem assim designado como uma realidade teatral, quer dizer, como um lugar onde se representam duas realidades — o mundo e a arte, o leitor e o autor — num mesmo acto, pré-concebido, *até certo ponto*. Existe um guião, e existem os actores-personagens, mas elas têm uma certa liberdade de seguir a sua lógica, na interpretação do guião. O espectador-leitor tem também uma lógica. São todos participantes activos. Talvez o mais passivo seja, desta vez, o próprio autor-narrador.

Tudo isto quer dizer que *Era um Desconhecido*, de Fernando Namora, funciona como uma arte poética, revelando os segredos da composição.

Mais uma vez descobrimos que a aventura, num romance ou numa narrativa contemporânea, não é a aventura da diegese; a história, a armação indispensável, não é o essencial. O que é essencial é a aventura da própria escrita, ou de qualquer criação humana. A finalidade não é a de ilustrar um conceito teórico, mas

de procurar — procura que nunca acaba — a unidade entre arte e vida. A arte não chega, a vida não chega, mas talvez as duas, como vasos comunicantes, possam testemunhar da condição humana.

Era um Desconhecido é ou não é um romance?

Confessamos que, tal como o título deste livro o indica, não tínhamos a intenção de abranger, com o nosso discurso, o território inteiro da narrativa portuguesa actual, mas só o território do romance, e não apenas porque o nosso próprio gosto se dirige para este domínio, ou por considerarmos a novela e o conto como parentes pobres do romance. Talvez sejam produções de autores sem fôlego necessário para a criação verdadeira, ou exercícios preparatórios para um futuro romance. Em Portugal, porém, o conto constitui um grande capítulo da literatura, que chama a atenção para um significado dessa realidade. A explicação que lhe podemos dar é também intuitiva. O conto, só pela sua dimensão e não por outra coisa, facilita o exercício dum ofício caro ao escritor português; cinzelar a palavra até a converter em jóia resplandecente. A paixão do escritor português pela beleza do seu discurso — que não se deve confundir com a esteticidade — atrai-o para o território do conto, mais próximo da poesia. O conto é para o romance o que uma tânagra é para a escultura monumental. Enquanto a primeira pode e deve ter os pormenores todos cinzelados, a segunda pode e deve deixar pedaços de matéria bruta, crescer do rochedo, lembrar que vem daí.

Para o investigador da narrativa não é uma diferença fundamental. *Era um Desconhecido*, a meio caminho entre

a tânagra e o monumento, pode perfeitamente servir para a ilustração e aplicação duma teoria.

Vamos continuar, portanto, a diferenciar o conto do romance ou duma novela pela dimensão da obra, pela própria indicação do autor, quando ela existe, e pelo aperfeiçoamento estilístico, que é um dos propósitos do conto — a compensação necessária para a frustração engendrada por uma história que acaba tão depressa. Um conto exige, portanto, da parte do leitor, uma interpretação também estilística do microcosmo. Um romance, como uma escultura, ou uma pintura monumental, precisa de um certo afastamento para se poder captar a visão global. De perto, pode parecer, às vezes, distorcido. Uma narrativa curta ganha, às vezes, com a perspectiva da lupa.

O Dia dos Prodígios, de Lídia Jorge, não tem muito mais páginas do que a precedentemente analisada narrativa de Fernando Namora. E é, aparentemente, tudo o que há de mais contrário às características por nós isoladas do actual momento narrativo em Portugal. A história é uma história de amor, mas não se passa nem num café, nem tem protagonistas de formação universitária ou de gente de letras, nem o autor-narrador brinca com as personagens. Essas personagens não funcionam como marionetas, intermutáveis e dispensáveis. São *personae* teatrais — pois, como já vimos, são elas que fazem a história, elas que falam; o papel do autor-narrador é só o de registar as deixas, de organizar a representação à maneira dum empresário, não dum encenador. «Manuel Gertrudes disse. Antes o arreeiro trazia outro peixe. E o arreeiro disse. Antes toda a gente só falava da frescura dele. E dava gosto vendê-lo. Jesuína Palha disse. Antes, mesmo em Agosto,

não me fazia impressão o lenço. E Matilde disse. Antes bebia-se mais Lagoa, porque nesta venda falava-se de coisas simples. E Macário disse. Agora, pouco se interessam pelo meu bandolim. E Manuel Gertrudes disse...»¹⁰⁷.

Este trecho, escolhido absolutamente ao acaso, revela os principais temas do romance, à maneira de uma célula a concentrar o modelo estrutural do conjunto orgânico. Coisa que acontece com qualquer fragmento deste livro. Temos primeiro as personagens que falam. Mas nunca da maneira do monólogo interior, nunca em simples diálogo. Presente ou ausente, a comunidade inteira participa, e a relação entre os protagonistas é a de vizinhança. A oposição antes/agora concentra a mensagem do livro sobre um universo fechado e um tempo parado. A comparação não se faz com o futuro, mas com o passado, portador das verdadeiras virtudes vitais. Distingue-se aqui uma conclusão sociológica sobre a ruptura entre a cidade e o campo, a perda, na cidade, do verdadeiro sentido do passado. O campo é designado como o último vestígio duma tradição em vias de se perder. Em vias de se perder porque nessa aldeia patriarcal do Algarve de Lídia Jorge as transformações sociais vão penetrar com violência, destruindo aquele mundo arcaico, mas carregado de significado e valor.

«Quando Jesuína Palha disse. O que vejo, meu deus? Vem aí um carro. Um carro celestial. Celestial. Olhem todos. Traz os anjos e os arcanjos. Oh gente. E São Vicente por piloto. Disse Jesuína Palha que voltava da ceifa, ainda com o avental e o lenço repletos de praganas. Todos olharam. Na verdade surgia na curva da estrada, pelo lado poente, qualquer coisa de tão

extravagante que todos os que conseguiram enxergar a mancha de cores, virando as cabeças julgaram ir cair de borco sobre o chão da rua. Embora a mancha, já volumosa, avançasse lentamente. Ocupando no espaço as três dimensões duma coisa visível, sólida e palpável. Mas os homens, pondo a mão, e fazendo muito esforço para verem claro, o que avançava com tanta majestade, disseram. Menos rápidos e mais lúcidos. Vamos. Vamos ser visitados por seres saídos do céu, e vindos de outras esferas. Onde os séculos têm outra idade. Afastem-se, vizinhos, que esta visão costuma fulminar. As crianças correram estrada fora, comandadas pela coragem. Sentiam que o mar ia chegar atrás dum barco de velas alvadias e soltas, desfraldadas à levíssima brisa da tarde. E também começaram a esbracejar, esboçando gestos de natação. Mas Macário. Tendo sido o último a enxergar, teve a visão exacta. No momento de surpresa ainda tinha os olhos fechados de repetir pela última vez. À espera de ocasião. À espera de ocasião. — Isto é um carro de combate. Oh vizinhos»¹⁰⁸.

Este pequeno fragmento de *O Dia dos Prodígios* é uma micro-narração completa, com início, ponto culminante e clímax. A estrutura revela a fórmula estilística do romance inteiro. A cena é contada à maneira dum conto fabuloso, duma fábula cinematográfica. Eis a inteira comunidade aldeã, «os vizinhos», num lugar que não é nem o café, nem a praia, mas a praça pública, a enfrentar uma visão, uma coisa sem nome, desconhecida, um elemento vindo de fora, de outros mundos. O «objecto» desconhecido é apresentado como um Ovní e lembra o discurso bíblico e o testemunho de Ezequiel sobre o carro de fogo. As noções que definem o objecto são: «qualquer coisa extravagante», «mancha

de cores», «mancha volumosa que avança lentamente», «coisa visível, sólida, palpável», «avançando com majestade». As personagens que assistem ao acontecimento formam uma unidade («olhem todos») mas bem separada em dois elementos constituintes: o feminino e o masculino. Os homens são «menos rápidos e mais lúcidos». Menos rápidos, porque a primeira a falar é uma mulher, Jesuína Palha, que aliás funciona como chefe da comunidade, designando uma estrutura matriarcal. *Mais lúcidos* é já uma qualificação ambígua: os homens não conseguem identificar o objecto, mas esta não-identificação na realidade é uma identificação na transcendência, pois eles vêem «seres saídos do céu e vindos de outras esferas», identificação mítica, que, pelo adjectivo «lúcidos», nos é confirmada como a mais real. A realidade do significado oculto e simbólico. *Mais lúcidos também*, porque mesmo assim é um homem, Manuel Gertrudes, que consegue nomear o objecto com o seu nome real. O que não faz que a comunidade o considere como menos extravagante. O vocabulário deste fragmento, como de todo o livro, ressuscita palavras arcaicas e regionais, destinadas a marcar também um espaço cultural e vivencial diferente. O lenço é *repleto*, os protagonistas *enxergam*, caem *de borco*. As crianças *esbracejam*. Mas entre *os anjos e arcanjos* que são seres saídos do céu, aparece S. Vicente em *piloto*. Não há confusão de eixos temporais (futuro-passado-presente) como nos outros romances referidos, mas a relação dos tempos é-nos dada pela presença de palavras portadoras de elementos temporais: arcaísmos misturam-se com neologismos.

Mais um elemento característico da prosa de Lídia Jorge: o desenvolvimento da narração segue as exigências rítmicas duma modalidade lírica:

Sen-ti-am que o mar i-a che-gar
a-trás dum bar-co de ve-las al-va-di-as e sol-tas,
des-fral-da-das à le-ví-ssi-ma bri-sa da tar-de.

Eis só um esboço de análise estilística, que poderia exercer-se ainda muito tempo sobre este fragmento e que se poderia estender ao romance inteiro.

Através desta sugestão de análise, quisemos verificar as conclusões anteriores e destacar as linhas gerais da narrativa portuguesa contemporânea, que segue, a nosso ver, três direcções: a dos romances da escrita (que têm como cena a cidade e o café); a dos romances do tempo-lagartixa (que têm como palco a aldeia, a praia e a espera dum milagre); e, finalmente, a da experiência individual e lírica duma personagem, que desfolha os temas antes definidos numa clave poética, que para nós são uma divagação do verdadeiro caminho do romance. Mas trata-se do subjectivismo-objectivizado da nossa perspectiva *de fora*. Ao leitor caberá continuar, ou corrigir, a trajectória deste itinerário esboçado.

IX/PARAGEM FACULTATIVA

Tal como o romance que contém a sua própria teoria, o discurso sobre o romance exhibe os seus princípios. Um discurso sobre a literatura é também, explícita ou implicitamente, um discurso sobre como é que se constitui um discurso sobre a literatura.

A nossa curta viagem através da narrativa portuguesa foi uma viagem de prazer, sem itinerário preestabelecido, capaz de mudar sempre de direcção, segundo apeteceu ao viajante. Uma viagem livre, que aproveitou todas as chamadas dum raio de sol por entre as árvores que delimitavam o carreiro, para apanhar outro carreiro, ou nenhum. Mas, tal como a cavalgada livre através dos campos, feita depois de se ter passado pela escola de equitação da teoria literária e da modelação do discurso, havia, nos nossos passos, aparentemente desgovernados, a garantia de saber dominar o cavalo.

Falámos já muitas vezes na arbitrariedade do gosto, que é, a nosso ver, um dos problemas mais importantes da estética literária do nosso tempo, como consequência — por contradição — das múltiplas escolas

estruturalistas, cujas finalidades eram as de fazer do discurso literário um discurso científico, de encadear efeitos e causas, sem deixar nada ao acaso. Mas a estética olha para a obra de arte, não no seu aspecto concreto, material, de objecto de consumo, seja ele consumo intelectual, mas como *valor* (quer dizer, na sua qualidade de «desejado»). A primeira aproximação do conceito de valor supõe o reconhecimento duma outra relação além da de indiferença entre o sujeito que pensa, que valoriza, e o facto submetido à apreciação. O valor define-se, conseqüentemente, como qualificação geral dos objectos que não nos são indiferentes. É, portanto, síntese de ideia e emoção, que ultrapassa uma actividade intelectual e lógica. Isso para dizer que tanto consideramos errada a concepção idealista sobre a «intuição» estética como a concepção da presença dum código definido e completo que presida à decifração da obra de arte. A comunicação artística tem esta característica de ser tanto uma comunicação racional como irracional, e só ao encontro destas duas coordenadas é que se pode usufruir, gozar um produto artístico. Portanto, ao dizer que a nossa escolha e o nosso discurso foram uma questão de gosto, dizemo-lo também com todo o relativismo necessário, relativismo que funciona nas duas direcções. Assim, não só os «princípios» que presidiram ao nosso discurso, mas o próprio discurso, não mimam um discurso científico, antes tentam reunir as virtudes, tanto dum discurso científico, baseado em provas e generalizações, como dum discurso artístico, baseado na intuição e na afectividade.

Decorre daqui que a coerência própria de qualquer discurso crítico e teórico reveste também um aspecto

particular, que é o dos círculos concêntricos e dos vasos comunicantes, preferindo a observação à dissecação, a interpretação de factos à classificação de dados.

Mas torna-se necessário um balanço. Interrogando o nosso próprio gosto que, repetimos, é resultado duma educação do gosto e dum confronto com o gosto dos outros, partimos dum conceito preexistente e provisório de romance, mais como instrumento de trabalho do que como modelação prévia. Este conceito exigia a existência duma história (dum núcleo factológico), de personagens, definidas por mais do que um rasto característico, portadoras, portanto, de uma história pessoal, inerente à qualidade de personagens, com uma situação bem definida em relação à história (ou às histórias) e com uma visão, uma perspectiva, que abrangesse história e personagens. Descobrimos assim que a história, característica e central, no romance português actual, é a história do próprio romance. O que provoca a presença de um narrador diferente do narrador tradicional, um narrador, portanto, que se identifica com o autor do livro, ou narrador-personagem que é, por sua vez, autor de um objecto estético. Desta realidade decorre outra, já conhecida na história do romance moderno, que é a dissolução da personagem, no seu sentido tradicional. No romance português actual não se trata duma dissolução propriamente dita, como por exemplo a do «nouveau roman» francês, mas duma outra definição do seu estatuto, dum novo tipo de relações que a personagem estabelecerá com a história e com o contexto em que a história foi engendrada. Mas o colorido especial da prosa portuguesa dos últimos anos vem a ser dado pelo aproveitamento especial que se faz destas características, aproveitamento que reflecte, mais

inconscientemente do que de propósito, uma realidade que ultrapassa as fronteiras da arte. Trata-se do ambiente social reflectido nesses romances — um ambiente fechado, restrito e relevante pela sua irrelevância ao nível nacional: o dos intelectuais, de preferência gente de letras, de preferência escritores e jornalistas. Trata-se também do esquema temporal do romance, tanto ao nível da diegese como do aproveitamento dos tempos verbais e das técnicas narrativas: uma propensão para o futuro, portanto para um tempo irreal ou virtual, tempo de todas as possibilidades, e, sobretudo, da possibilidade de revalorizar o passado. Entre um presente parado, um tempo no qual nada acontece, uma espera indeterminada, e um futuro capaz de ser *de todas as maneiras*, a mensagem ocultada, a mensagem subentendida é a da descoberta dum passado outro, capaz, finalmente, de ser integrado na própria existência portuguesa — e na escrita.

Outra característica, não sem relação com o que acabámos de dizer, é a mistura de géneros, que se pode encontrar noutras literaturas mas que em Portugal revela uma preferência incomum pelo género dramático, mais imparcial, em certo sentido, mais capaz de dar sugestões, ficando a interpretação a cargo do leitor, que funciona como espectador e actor ao mesmo tempo. Ao leitor competirá completar os diálogos com as conclusões e generalizações necessárias, que a narrativa clássica não podia escusar-se de formular. À mistura de géneros corresponde uma amálgama de técnicas literárias as mais diversas, desde o aproveitamento das técnicas tipográficas ao uso das mais conhecidas estratégias poéticas, para salientar, também assim, a ideia

do meta-romance. Há aqui, ainda, a afirmação da supremacia do romance sobre os outros géneros literários e até artísticos em geral, pois o romance é feito de tudo, tanto de vida como de arte, tanto de poesia como de drama, tanto de conteúdo como de forma.

A repetição dos temas e motivos, nas obras analisadas, testemunha um ideal e uma ideologia comuns aos romancistas portugueses, mesmo os mais diferentes. Mas como é este romancista arquetípico, o escritor português de hoje?

Entre a realidade da ficção e a fictividade da realidade, neste jogo subtil da desescrita, a auto-ironia torna-se convidado de honra. Os romances que se destacam como os mais actuais e originais são aqueles que se esqueceram da veia lírica do romantismo para aproveitarem a sua veia irónica. A auto-ironia ao nível da própria escrita é aliada natural duma literatura que desconfia do mistério da arte e que aponta para o desengano, no sentido de desmistificação. Mas a desmistificação da escrita conduz a uma nova mitificação, a dos valores artísticos que vêm prevalecer sobre valores vitais. O escritor português contemporâneo apresenta-se voltando as costas não só ao leitor mas também à história. O presente, como tempo parado, designa o escritor como se vivesse fora do seu tempo, apontando para um outro tempo, o da escrita. O ser português, cujo retrato se traduz no artista português, é um indivíduo sentado na praia à espera do dia dos prodígios. Para o artista desenganado os prodígios só podem acontecer *na* escrita. Mas isto não o faz menos milenarista, antes pelo contrário.

O que é que vai ficar para a posteridade destes produtos da actividade criadora do português

romancista? As predições para o futuro artístico falham mais vezes do que as predições para o mundo técnico e científico. Os factores desconhecidos são mais numerosos e menos objectivos. A possibilidade de nos enganarmos, apostando em tal escritor ou em tal maneira de escrever, são imensas. Só temos uma certeza: a de que, nos últimos mais ou menos dez anos, as obras narrativas que se publicaram em Portugal constituem um interessantíssimo objecto de estudo para qualquer espírito apaixonado tanto pela arte literária, como pela realidade da sua época, em todos os sentidos. Interessantíssimo e original.

NOTAS

- ¹ «Biblioteca Breve», Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1978.
- ² Ob. cit., p. 12.
- ³ José Cardoso Pires, *O Delfim*, Lisboa, 1969.
- ⁴ 4.ª ed., Lisboa, 1982, p. 567.
- ⁵ Citamos apenas alguns: W. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961; B. Romerg, *Studies in the narrative. Technique in the First Person Novel*, Estocolmo, 1962; Roland Barthes e outros, *Poétique du récit*, Paris, 1977; Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dicionário das ciências da linguagem*, 6.ª ed., Lisboa, 1973.
- ⁶ Álvaro Manuel Machado, ob. cit., p. 14.
- ⁷ Victor Manuel de Aguiar e Silva, ob. cit., pp. 727 e segs.
- ⁸ Agustina Bessa Luís, *As Pessoas Felizes*, Lisboa, 1975, p. 11.
- ⁹ *Análise e Interpretação da Obra Literária*, Coimbra, 1968, vol. II.
- ¹⁰ Agustina Bessa Luís, *Idem*.
- ¹¹ Ob. cit., p. 65.
- ¹² José Cardoso Pires, ob. cit., p. 94.
- ¹³ *Ibidem*.
- ¹⁴ Ob. cit., p. 694 e segs.
- ¹⁵ *O Rio Triste*, Lisboa, 1982, p. 234.
- ¹⁶ *O Delfim*, ed. cit., p. 81.
- ¹⁷ Lisboa, 1977, p. 25.
- ¹⁸ *Square Tolstoi*, Lisboa, 1981, p. 10.

- 19 Armando Silva Carvalho, *Português*, Lisboa, 1977, p. 267
- 20 Américo Guerreiro de Sousa, *Os Cornos de Crono*, Lisboa,
1981, p. 166.
- 21 *idem, ibidem*, p. 166.
- 22 Lisboa, 1982, p. 73.
- 23 *O Triunfo da Morte*, Lisboa, 1981, p. 53.
- 24 *idem*, p. 126.
- 25 *O Bosque Harmonioso*, ed. cit., p. 3.
- 26 *idem*, p. 18.
- 27 *idem*, p. 129.
- 28 *idem*, p. 29.
- 29 *idem*, p. 55.
- 30 *idem*, p. 75.
- 31 *O Rio Triste*, ed. cit., p. 333.
- 32 *idem*, p. 335.
- 33 Ruben A., *Kaos*, Lisboa 1981, p. 251.
- 34 Segundo a tipologia estabelecida por A.-J. Greimas, ob.
cit.
- 35 Ducrot-Todorov, ob. cit., p. 270.
- 36 Agustina Bessa Luís, *As Pessoas felizes*, ed. cit., p. 53.
- 37 *idem*, p. 67.
- 38 José Cardoso Pires, ob. cit., p. 39.
- 39 Ruben A., ob. cit., p. 239.
- 40 Augusto Abelaira, *O Triunfo da Morte*, ed. cit., p. 40.
- 41 *idem*, p. 15.
- 42 *O Rio Triste*, p. 285.
- 43 *idem*.
- 44 *idem*.
- 45 *idem*.
- 46 Lídia Jorge. *O Dia dos Prodígios*, Lisboa, 1979, p. 13.
- 47 Vítor Manuel de Aguiar e Silva, ob. cit., pp. 662-663.
- 48 Maria Velho da Costa, *Casas Pardas*, Lisboa, 1978, p.
326.
- 49 *L'écriture et la différence*, Paris, 1967.
- 50 *idem*, p. 271.
- 51 Dinis Machado. *O que diz Molero*, Lisboa, 1977, pp. 118-
119
- 52 *idem*, p. 90.
- 53 *idem*, p. 15.
- 54 *idem*, p. 91.
- 55 *idem*, pp. 93-94.

- ⁵⁶ A.-J. Greimas, ob. cit., e Vítor Manuel de Aguiar e Silva, ob. cit., pp. 655 e segs.
- ⁵⁷ *O que diz Molero*, ed. cit., p. 169.
- ⁵⁸ *idem*, p. 182.
- ⁵⁹ Américo Guerreiro de Sousa, *Os Cornos de Cronos*, ed. cit., p. 166.
- ⁶⁰ *Introduction à l'analyse structurale du récit*, em «Communications», n.º 8/ 1966, p. 12.
- ⁶¹ Vítor Manuel de Aguiar e Silva retoma a fórmula utilizada por David Leon Higdon, *Time and English Fiction*, Londres, 1977, para designar o tempo vivencial das personagens, ob. cit., p. 713 e segs.
- ⁶² Agustina Bessa Luís, *As Pessoas Felizes*, ed. cit., p. 205.
- ⁶³ *idem*, p. 42.
- ⁶⁴ *idem*, p. 26.
- ⁶⁵ *idem*, p. 176.
- ⁶⁶ *idem*, p. 29.
- ⁶⁷ *O Triunfo da Morte*, ed. cit., p. 5.
- ⁶⁸ *O Rio Triste*, ed. cit. p. 237.
- ⁶⁹ Américo Guerreiro de Sousa, *Exercício no futuro*, Lisboa, 1980, p. 51.
- ⁷⁰ *As Boas Intenções*, Lisboa, 1978.
- ⁷¹ *Enseada Amena*, Lisboa, 1977, p. 24.
- ⁷² *O Triunfo da Morte*, ed. cit., p. 13.
- ⁷³ Augusto Abelaira, *O Bosque Harmonioso*, ed. cit., p. 129.
- ⁷⁴ Lucian Blaga (funcionário da Embaixada da Roménia em Lisboa, autor de um ciclo de poemas inspirados pela paisagem portuguesa) em *Trilogia culturii*, E.L.U., Bucareste, 1969.
- ⁷⁵ José Cardoso Pires, *O Delfim*, ed., cit., p. 251.
- ⁷⁶ Lisboa, 1982, p. 251.
- ⁷⁷ *Directa*, ed. cit., nota, p. 12.
- ⁷⁸ Ruben A., ob. cit., p. 94.
- ⁷⁹ *idem*, p. 252.
- ⁸⁰ Romance de Urbano Tavares Rodrigues, que se integra nesta linha, apesar de ser escrito logo após 25 de Abril e de concluir ainda pela esperança em consequências de transformação e revivificação.
- ⁸¹ *Enseada Amena*, ed. cit., pp. 175-176.
- ⁸² *O Rio Triste*, ed. cit., p. 369.
- ⁸³ Ruben A., ob. cit., p. 9.
- ⁸⁴ *idem*.

- 85 A. Guerreiro de Sousa, *Os Cornos de Cronos*, loc. cit.
- 86 Carlos de Oliveira, *Finisterra*, Lisboa, 1978, p. 177.
- 87 *O Rio Triste*, ed. cit., p. 241.
- 88 Conceito greimasiano, ob. cit., que exprime a ideia da obrigatoriedade de encontrar na leitura um nível interpretativo coerente, que esgote todos os elementos da estrutura analisada, uma chave que funcione a todos os níveis.
- 89 Augusto Abelaira, *O Bosque Harmonioso*, ed. cit., p. 9.
- 90 Teolinda Gersão, *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, Lisboa, 1982, p. 20.
- 91 ed. cit., p. 133.
- 92 ed. cit., p. 135.
- 93 ed. cit., p. 47.
- 94 *idem*, p. 149.
- 95 *idem*, p. 210.
- 96 ob. cit., p. 21.
- 97 ed. cit., p. 148.
- 98 *idem*, p. 56.
- 99 *idem*, p. 67.
- 100 Armando Silva Carvalho, *Portugues*, ed. cit., p. 267.
- 101 *Resposta a Matilde*, Lisboa, 1981, 4.^a ed., p. 28.
- 102 *idem*, p. 43.
- 103 *idem*, p. 73.
- 104 *idem* p. 25.
- 105 *idem* p. 33.
- 106 *idem*, p. 23-24.
- 107 Lisboa, 1979, p. 43.
- 108 *idem*, p. 152.

BIBLIOGRAFIA DO «CORPUS» LATENTE

- ABELAIRA, Augusto: *As Boas Intenções* (1963), 3.^a ed., Bertrand, Lisboa, 1978; *Enseada Amena* (1966), 2.^a ed., Bertrand, 1971; *O Triunfo da Morte*, Sá da Costa, Lisboa, 1981; *O Bosque Harmonioso*, Sá da Costa, Lisboa, 1982.
- ANTUNES, António Lobo: *Memória de Elefante*, Ed. Vega, Lisboa, 1979; *Os Cus de Judas*, Ed. Vega, Lisboa, 1979; *Explicações dos Pássaros*, Ed. Vega, Lisboa, 1981.
- BASTOS, Batista: *Cão Velho entre as Flores*, Ed. Futuro, Vila da Maia, 1973; *Viagem de um Pai e de um Filho pelas Ruas da Amargura*, Forja Ed., Lisboa, 1981.
- BOTELHO, Fernanda: *Terra sem Música*, Bertrand, Lisboa, 1969.
- BRAGANÇA, Nuno: *A Noite e o Riso*, Moraes Ed., Lisboa, 1969; *Directa*, Moraes Ed., Lisboa 1977; *Square Tolstoi*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1981.
- CARVALHO, Armando Silva: *Portuguex*, Diabril Ed., Lisboa, 1977.
- CLÁUDIO, Mário: *Um Verão Assim*, Livr. Paisagem, Lisboa, 1974; *As Máscaras de Sábado*, Cadernos Peninsulares, Lisboa, 1976.
- COSTA, Maria Velho da: *Casas Pardas*, Moraes Ed., Lisboa, 1978.
- FARIA, Almeida: *A Paixão*, Portugália Ed., Lisboa, 1965; *Cortes*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1978.
- FERREIRA, José Gomes: *O Sabor das Trevas*, Diabril Ed., Lisboa, 1976.
- FERREIRA, Vergílio: *Rápida, a Sombra*, Arcádia, Lisboa, 1975; *Signo Sinal*, Bertrand, Lisboa, 1979.

- GERSÃO, Teolinda: *O Silêncio*, Bertrand, Lisboa, 1981; *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, O Jornal, Lisboa, 1982.
- GUERRA, Álvaro: *O Disfarce*, Prelo Ed., Lisboa, 1969; *Café República*, O Jornal, Lisboa, 1982.
- JORGE, Lídia: *O Dia dos Prodígios*, Publ. Europa-América, Lisboa, 1979; *O Cais das Merendas*, Publ. Europa-América, Lisboa, 1982.
- LUÍS, Agustina Bessa: *As Pessoas Felizes*, Guimarães Ed., Lisboa, 1975; *Crónica do Cruzado Osb.*, Guimarães Ed., Lisboa, 1976; *As Fúrias*, Guimarães Ed., Lisboa, 1977; *O Mosteiro*, Guimarães Ed., Lisboa, 1980.
- MACHADO, Diniz: *O que Diz Molero*, Bertrand, Lisboa, 1977.
- NAMORA, Fernando: *Os Clandestinos*, Bertrand, Lisboa, 1972; *Resposta a Matilde*, Bertrand, Lisboa, 1981; *O Rio Triste*, Bertrand, Lisboa, 1982.
- NUNES, Rui: *Sauromaquia*, Parreira A. M. Pereira, Lisboa, 1976.
- OLIVEIRA, Carlos de: *Uma abelha na chuva* (1953), 4.^a ed. Publicações Dom Quixote, Lisboa, s.d.; *Finisterra*, Sá da Costa, Lisboa, 1978.
- PIRES, José Cardoso: *O Delfim*, Moraes Ed., Lisboa, 1968; *Dinossauro Excelentíssimo*, 4.^a ed., Arcádia, Lisboa, 1973.
- RODRIGUES, Urbano Tavares: *Bastardos do Sol*, Arcádia, Lisboa, 1959; *Dissolução*, Bertrand, Lisboa, 1974.
- RUBEN A.: *A Torre de Barbela*, Liv. Portugal, Lisboa, 1964; *Silêncio para 4*, Moraes Ed., Lisboa, 1973; *Kaos*, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, Lisboa, 1981.
- SARAMAGO, José: *Levantado do Chão*, Ed. Caminho, Lisboa, 1980.
- SENA, Jorge de: *Sinais de Fogo*, Edições 70, Lisboa, 1979.
- SOUSA, Américo Guerreiro de: *Exercício no Futuro*, Guimarães Ed., Lisboa, 1980; *Os Cornos de Cronos*, Bertrand, Lisboa, 1981.
- TOJAL, Altino do: *O Oráculo de Jamais*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1979.