

# O bom romance português

Jorge Fernandes da Silveira

Os novos romancistas portugueses buscam um sentido para o presente sem recusar os mitos do passado

*Estamos circunscritos pelo desejo de vir a ser Lúcia Jorge, O Cais das Merendas*

*Somos salto, ou não seremos Almeida Faria, Trilogia Lusitana*

Sobre o que fala o romance português hoje? Após a leitura das obras mais em evidência, determinadas coordenadas saltam à vista. Vamos ordená-las, por economia de espaço:

a) questionamento do lugar do sujeito na História; b) matéria histórica e matéria de ficção: a intertextualidade com outros discursos; c) o processo de construção textual e a transformação da realidade; d) o mítico, o histórico e o literário: aspectos de uma tensão.

Para um observador atento, as quatro alíneas acima, no fundo, giram em torno de um único tema: História e Literatura, ou seja, as relações entre o fato e a ficção. Contudo é bom não esquecer que as identidades perfeitas são "fingidas", inverossímeis. A sombra das aparentes mesmidades, agitam-se sutis pontos de diferença. Quer isto dizer que o tratamento dado ao tema em pauta terá um efeito sempre outro no leitor, no caso de a obra ser de José Saramago ou de Cardoso Pires, por exemplo. Acrescente-se ainda que toda e qualquer reflexão sobre a literatura portuguesa hoje tem de passar pelo crivo dos cravos de Abril. Espera-se vivamente contudo que a Revolução de 1974 não seja um travo, um ponto redutor tanto para a escrita quanto para a leitura. Os estudos literários já avançaram o suficiente na demonstração de que os elementos externos ao texto o datam e o localizam na e para a história. Estes elementos, porém, não dão estatuto de objeto literário a uma obra. Isto só poderá ser conseguido por meio de mecanismos linguísticos e expressivos internos; numa palavra: é o estilo que define a categoria do literário.

É no intervalo tenso e difícil entre a lógica das chamadas ciências e a retórica imputada às artes que se não de buscar os elos que encadeiam as produções do homem.

## O ventre e o convento

Partimos de um exemplo de José Saramago, em *Memorial do Convento*, para justificar as considerações recém-feitas e também para pôr em andamento a questão de saber como os autores falam dos temas por nós anteriormente levantados.

Leia-se a seguinte sentença:

"Convento havendo, haverá sucessão".

Grosso modo, o livro de Saramago conta a história da promessa feita por D. João 5º, caso lhe nascesse um herdeiro para o reino: construir um convento em Mafra em homenagem à graça tão ansiosamente desejada, porque tão politicamente necessária.

É claro que em 1982 (ano da publicação) o autor já sabia o final da história: o Convento de Mafra ainda lá está aberto à visitação pública. Mas, para o narrador, o problema é outro. Por um lado, ele fala do ponto de vista do rei, já que para este o futuro tem de ser imediato, apenas uma questão de sucessão na ordem — que se quer contínua — entre o presidente e o futuro da hierarquia, sem uterinos desconcertos danosos. Por outro lado, o narrador fala também do futuro de sua própria narrativa, visto que esta se propõe a uma sucessão de acontecimentos que, por via indireta, foram gerados pelo ventre real ou, por outras palavras, tiveram a existência condicionada pela esterilidade/fertilidade do útero de D. Maria Ana, a rainha. De histórias de reis e rainhas Portugal anda

cheio. Mas aqui a novidade resulta de uma sábia dosagem de perspectivas. A partir da história do vencedor, o narrador se dispõe a contar uma outra, geralmente velada, quase sempre escamoteada: a história do vencido. No fundo, *Memorial do Convento* é isto: uma engenhosíssima "construção" de pontos-de-vista. Porque não é só Mafra que se constrói no espaço do romance. Há também uma Passarola que — por obra de frei Bartolomeu de Gusmão e Baltasar Sete-Sóis, e por graça de Blimunda Sete-Luas — alça vôo por alguns momentos

Caricatura de Palha



José Cardoso Pires: estilete e estilo

sobre o Convento, levando no seu salto a utopia de um venturoso futuro: transformar em homem de asas a imagem do português marinheiro, ou pelo menos abrir-lhe a perspectiva de novos horizontes.

O que nos interessa enfatizar é o fato de o romance colocar em cena de modo dialético e não-linear dois tipos de personagens: os membros da Casa Real e os outros, aqueles que são, sintomaticamente, um padre meio-bruxo, um soldado prático maneta e desertor e uma jovem-filha de mulher queimada pelo fogo do Santo Ofício — com o extraordinário poder de ser detentora das vontades alheias. Estes três representam os "vendidos", os perseguidos e, justamente por isso, em fuga, aventurando um tempo novo, à margem da história oficial.

A sublinhar as nossas palavras há um capítulo fundamental no romance. Aquele em que "medita D. João 5º" o seu desejo de uma história sempre contínua, a mesma, sem tensões. No seu sonho o "ouro" caboclo (do Brasil) e afro-oriental há de se transformar em Mafra; a sua nova "nau da Índia" — metáfora insistente, e altamente reveladora da ideologia da continuidade do século 15 no século 18, tempo de ação do romance. Mas o "trino em pessoa" (Bartolomeu, Blimunda e Baltazar) também sonha. E o sonho que os move tem asas de uma Passarola construída com ciência da Holanda e de Coimbra; forças descontínuas porque se opõem ao velho Português da "força bruta, ciência pouca", aquele celebrizado, entre outros, no século 19, por Herculano em

"A Abóbada": o peito ilustre do Mestre Afonso Domingues que, por ter lutado em Aljubarrota, se alevanta imbatível contra o saber de Mestre Ouguet, o estrangeiro.

Em suma, há no texto em questão a dinâmica de três construções: o Convento de Mafra, a Passarola e a Narrativa. Esta última logicamente engloba as duas anteriores e define o estatuto da narrativa. Narrativa a cuja leitura atenta não pode faltar a manipulação de seus instrumentos estilísticos mais harmoniosos: o ritual e o teatral na marcação de determinadas cenas; o ludismo e o aforismo na caracterização da linguagem e de personagens. Quanto a estes últimos, e na ordem das construções do romance, há de se ouvir com especial atenção a história contada pelo Milho: aquele operário da construção do Convento que, nos serões, conta a história da fuga de uma rainha, amarrada no seu ócio e enfado, ao encontro de um ermitão que vivia nos seus domínios. Recordemos que são os personagens em fuga que movimentam a narrativa em direção ao futuro. Contudo a sabedoria do Milho reside menos na história que conta do que na maneira de contá-la. Ao final de um relato entremeadado de aforismos, ele diz (de modo oblíquo) não saber se uma rainha fugida do palácio deixa de ser rainha no seu reino, e se um ermitão acompanhado deixa de estar sozinho na sua toca. Questão polêmica, já que pode estar contaminada pela ideologia das essências do ser. O narrador, porém, astucioso e inteligente, aproveita a moral da história para posicionar-se perante o seu discurso: para a narrativa o que importa é o fato de tanto a rainha quanto o ermitão terem adquirido um traço novo nos seus caracteres, uma linha de ruptura, na mudança de um para o outro — ele talvez tenha chegado a fazer-se homem; ela, mulher.

"... acho que tudo é música, se não é oração tudo", diz D. Maria Ana com a saudável sabedoria de quem afinal "gerou" no próprio ventre o Convento. Interpretamos nós: ou nos aventuramos na arte dos significantes perpetuamente em fuga da música ou teremos de nos conformar com a ladainha monótona das palavras que se repetem, em oração. Repare-se contudo que, na fala da mulher de D. João 5º, as palavras-chave estão arrumadas numa perfeita simetria cruzada (tudo música/oração tudo). Quer isto dizer: entre os termos da oração há um "entretecer de contrários", uma confluência conflituosa e não uma divergência radical (entre aspas, palavras do autor em entrevista ao "Jornal do Brasil" de 14/11/84).

Pelo exposto, e tendo sempre em mente os quatro pontos ordenados à partida, não há dúvida de que o texto de José Saramago é uma admirável construção romanesca. Em *Memorial do Convento*, a função metodológica do texto faz com que as práticas de escrita e de leitura estejam em permanente processo de interlocução. É a interlocução de diferentes histórias, através de diversos emissores, que dá sentido à História. Aí está, a nosso ver, a sabedoria da narrativa.

Para o narrador, a ficção é uma prática verbal que adentra os seus domínios mediatizada por estruturas sociais, econômicas e literárias. "É bonita coisa ver" (repetimos palavras de *Levantado do Chão*, Saramago à maneira de Fernão Lopes) o equilíbrio com que o texto resolve o impasse entre ser um Documento Social ou, uma Representação Textual da Sociedade (v.g. Lukács e Benjamin, na interpretação de K. Varga).

Ao escolher a segunda alternativa, sem abdicar de uma literatura realista, o narrador põe em relevo a sua visão crítica e cognitiva da realidade: é através do jogo entre o factual e o ficcional, da comunhão entre o textual e o intertextual, por meio de uma dialética da ambiguidade, que se demonstram as falhas de uma ideologia que crê na superioridade de reis em relação a vassallos:

"Apenas disseram adeus nada mais, que nem uns sabem compor frases, nem outros entendê-las, mas, passando tempo, sempre se encontrará alguém para imaginar que estas coisas, poderiam ter sido ditas, ou ▶

lingi-las, e, fingindo, passam então as histórias a ser mais verdadeiras que os casos verdadeiros que elas contam.”

## Com fogo no corpo

A leitura que acabamos de apresentar desenrolou-se em torno de uma sentença em que o gerúndio e o futuro formalizam uma hipótese de sucessão venturosa, tanto para a História como para a Ficção.

Uma leitura fundada nos “andaimos” do livro (diríamos com Mário Cláudio no seu *Amadeo* — 1984) é a leitura de *Balada da Praia dos Cães*, que ora se inicia. Concentramo-nos no objeto-livro, isto é, na materialidade do volume, na sua forma exposta de produto que se toca e se vê, que se lê.

Lembro-me de uma das minhas professoras de literatura no curso de Letras. Ela dizia que os filmes de sucesso de bilheteria começam nas filas. É um logro tentar um modo mais confortável de vê-los. As salas de projeção estendem-se até às ruas, dobram quarteirões. Este é o espetáculo total: o desejo de ver o filme que se vai ver. Para muitos, a promessa de felicidade.

Diante da edição portuguesa do romance de Cardoso Pires, voltam-me as palavras da professora. Os sucessos da narrativa estão engenhosamente associados à capa, à contracapa, à folha de rosto e às primeiras páginas do livro.

Na capa de cor roxa, há a silhueta de cães recortados. Sem rosto, os cães são conteúdos vazios de si mesmos. Vazios, são ocupados por uma praia, que se vê ao fundo; em primeiro plano, uma espécie de mastro com uma peruca. Os cães do título são um recorte, um a menos, no roxo que se perdeu, uma a mais na paisagem que revelam, ao se tornarem colagem. São, portanto, animais ou uma forma de olhar através; de fora para dentro, como quando se olha pelo buraco da fechadura. A figura do voyeur de repente se insinua, toma corpo. Traz consigo a pergunta de o voyeurismo não vir a ser um gesto (ou gosto) na narrativa, na ação de personagens, na perspectiva do narrador.

Na contracapa em preto-e-branco, caminhando sobre trilhos na areia da praia, o autor: olhar de moirão, cigarro na ponta do lábio, capa aberta, mãos no bolso da calça e calça com a braguilha entreaberta. Na foto, Cardoso Pires posa de exibicionista. Vai na trilha como quem se expõe de dentro para fora, vai-se oferecendo ao olhar do outro. O que haverá de exibicionismo na narrativa?

Do que já não se duvida é de que capa e contracapa são a um tempo imagem e contra-imagem de uma espécie de dialética da complementariedade. É coo se a capa ainda assinalasse o modo de ingresso na “praia dos cães” e a contracapa, o modo de regresso. Modos e tempos de ir e vir que, apesar de diferentes, acertam o passo com o texto de Saramago e com o percurso deste ensaio: a sucessão dos acontecimentos na narrativa dependerá dum muito equilibrada dosagem de ritmo, de tempo — evidentemente.

Nas páginas iniciais, as que apresentam os créditos da edição, se intensifica o elaboradíssimo processo de confecção do livro. Na terceira, o título, o número de edição e o prêmio de melhor romance de 1982. A seguir, nas duas páginas seguintes impressas em itálico, antes do nome do autor, da repetição do título e dos créditos editoriais — o que em todo livro acontece, a anunciar o início do texto —, há dados do relatório em que se baseou o autor para contar a história do romance: o assassinato de um oficial do exército português nos anos da ditadura salazarista. Interessantemente, o relatório é interrompido, por meio de reticências, na palavra cães. Então, na sétima página, vêm o nome do autor, o título e o subtítulo do livro, a editora.

## O verdadeiro e o verossímil

A partir daí, reativando as reticências que deixaram em suspenso os cães do relatório, começa o relato do narrador:

“... um dos quais, cão de fora (...).” A escrita se apresenta independente: as palavras não estão mais grifadas e o cão de fora é uma forma (no) singular, a saltar para dentro do espaço da ficção.

A esta deliberadamente epíclita descrição de aspectos do livro não pode faltar um dado fundamental. *Balada da Praia dos Cães* tem por subtítulo *Dissertação Sobre um Crime*. Ora, dissertar implica duas práticas afins, dois pontos de vista complementares: a leitura e a escrita. Só se disserta sobre o vivido ou sobre aquilo que se leu. Note-se ainda que os próprios títulos das duas seções em que se divide o relato reiteram essa circulação de linguagens, essa contaminação de discursos: “A Investigação” (o ir para dentro) e “A Reconstituição” (o repetir, voltar atrás, ir para diante). Ao final do relato, há dois extra-textos (“Apêndice” e “Nota Final”) em que o autor explica o modo de narrar do narrador: construir um texto em curso entre as margens do verdadeiro e do verossímil:

“...entre o facto e a ficção há distanciamentos e aproximações a cada passo, e tudo se pretende num paralelismo autônomo e numa confluência conflituosa, numa verdade e numa dúvida que não são pura coincidência”.

Uma insistência no cotidiano como centro irradiador da aquisição do conhecimento motiva as projeções do ideológico no ficcional, neste tipo de narrativa. Tanto Saramago (ao reconstruir a construção de Mafra) quanto Cardoso Pires (ao reconstituir o crime da Praia do Mastro) sublinham o que existe de mais revolucionário nos seus textos: uma proposta de aliança descontínua entre os elos que formam a sucessão dos acontecimentos em narrativas de cunho histórico. Aliança descontínua, repetimos. Por mais que o texto se mostre vulnerável ao discurso da realidade, ele guarda, no entanto, os seus próprios enigmas verbais, as suas necessidades de construção.

Ilustração impressionante do que dizemos é a relação entre Mena e seus “algozes”, o Chefe Elias e o Major Dantas C. Ao final das investigações, o policial lhe diz ter descoberto ser ela a autora dos grifos, das passagens sublinhadas no livro que um outro personagem lia. A Elias, por sua vez, a jovem burguesa revolucionária lhe descobre a carne queimada, as costas marcadas a brasa de cigarro pela impotência do militar amante. Grifando *O Lobo do Mar* ou tendo o corpo gravado a fogo, Mena é a metáfora viva do romance: sujeito agente e paciente, fato e ficção fazem parte de um jogo em que uns e outros interagem e são interagidos entre si, mutuamente.

Talvez, por isso, Mena seja mais que uma personagem na ficção. Talvez ela seja o próprio conceito de ficção que o texto defende e exhibe: Ela, um corpo de mulher, é também figura retórica, um traço da literatura entre o literal e o simbólico. Estilete e estilo. Corte e cicatriz. É bom esclarecer que na capa da edição brasileira um enorme busto de mulher sustenta um corpo fardado, morto como se fosse uma medalha, ou vivo como uma chaga; na contracapa um retrato singelo, quase um 3 x 4 do autor. Acrescente-se ainda: a disposição dos dados editoriais e a composição da trama relatório/retrato do crime são as mesmas nas duas edições em língua portuguesa. (Aproveitando o lance: o *Memorial* do Saramago também já pode ser lido em edição brasileira; outro dado: as duas capas das duas edições do livro de Cardoso Pires são de autoria de João Segurado).

No seu imprescindível *O Labirinto da Saudade, Psicanálise Mítica do Destino Português* (1978), Eduardo Lourenço diz que “nenhum povo pode viver em harmonia consigo mesmo sem uma imagem positiva de si”.

No Pós-25 de Abril, segundo o autor, as esquerdas descuidaram perigosamente da ferida profunda que o processo de descolonização e o retorno dos emigrados causaram na imagem de Super-Lusitânia que o português aprendeu a fazer de si mesmo. Contra a imagem irreal cultuada pelo fascismo não se esboçou uma outra ideal, sequer real.

N’ *Os Meninos de Ouro* (1983), com o seu estilo sabidamente judicativo, Agustina Bessa Luís põe a nu o mito do bom português, que entre outras coisas “provém da sua ignorância”. Em *Lúcia Lima* (1983), de Maria Velho da Costa (autora do também imprescindível *Cravo*, 1976), lê-se que “a lusitanidade é isso, perder companheiros de infância, chegar aos treze anos carregando vergonhas, separações e incitamentos à prudência”. Lê-se mais: “A lusitanidade é isto, este improviso e inverossimilhança de tudo, um tipo que se barbeia de navalha e assobia uma moda a dois passos de uma conjura, a poucos quilômetros dos recontros de uma guerra de miséria, amanhã pode patear numa mina ao saltar do jeep para uma mijá, a caminho de uma cerveja e camarões, ou finar-se para a semana porque apanhou boleia da coluna errada.” Lê-se muito mais: “Porca miséria, vocês foram todos formados no neo-rêlismo”.

Sobre os mitos históricos e literários (neo-rêlismo é uma corajosa fórmula contra o que de pior restou do Neo-Realismo) que formam a identidade política e social do português, encontram-se ainda bons exemplos nas obras de Lídia Jorge, Almeida Faria. Ou Casimiro de Brito, *Pátria Sensível* (1983): “Cabes na minha noite mas já não sei o que fazer contigo nos meus dias”.

## O português marinho

Todo aquele que reflita acerca da literatura portuguesa atual terá de passar inapelavelmente por essas questões de ordem cultural. Aos autores convocados linhas acima, juntem-se as considerações sobre os textos de José Saramago e José Cardoso Pires. Por fim, compare-se o dito com os quatro temas que impulsionaram estas páginas. A nosso ver, a imagem positiva que sobressai do bom romance português (o chamamos assim, sem ironia; como no mito, a qualidade é bem de consumo, naturalmente) está na busca de um sentido para o presente sem recusar os mitos do passado. “Os mitos são por excelência ficções públicas e não projeções subjetivas do inconsciente”, diz-nos Karlheinz Stierle, um dos teóricos da estética da recepção. É a partir da estreita relação entre o mítico e o histórico que se escreve a ficção contemporânea em Portugal. O bom romancista português sabe como poucos que os mitos paradigmáticos, como o do português marinho — e a sua continuidade natural, a fixação no tema da viagem —, alimentados por anos e anos de obscurantismo, não podem ser saneados com os meios empregados na erradicação das pestes. Os mitos, que linguagens e discursos de dominação foram naturalizando ao longo do tempo, são também um modo de estar na História. Por isso, eles devem ser usados, transformados, multiplicados em novas formas sempre ambíguas de dizer o literário. Nesta ótica, recordando perguntas passadas, o voyeur e o exibicionista não são sujeitos indignos de ser. O contrário, aliás. São um gesto possível de sair da marginalidade. Um jeito meio gago no dizer (“Elias/o Covas”, “a casa/o covil”, “pide/o anjo leproso”... lembra-se, Flora?). “Ser homossexual? Não é nenhum país?”/“ter um país é ter para onde voltar”: cruzam-se, em *Lúcia Lima*, as vozes de Fred, o “invertido”, e Judite, judia e brasileira — diz-se, portanto, personagens experimentadas/experientes. Na busca de imagem, essas (mal?)ditas minorias étnicas e sexuais são também revisitadas por um texto belíssimo, de leitura urgente.

A grande sabedoria do escritor português é a certeza de que ele hoje vive num país que perdeu a chave do oceano. A chave de ouro era de vidro e se quebrou. (Para personagem de Lídia Jorge, “porque nunca isto tinha sido uma pátria marítima, antes uma nação lacustre”). O escritor sabe, contudo, que seus mitos e fantasmas são feitos do mar, de mar a mais. Por isso ele os está levando para barca de regresso ao fundo. (Para o narrador de *Levantado do Chão*, o mar no presente é imagem do retorno à terra, é metáfora a impulsionar o motor do futuro: “O latifúndio é um mar interior”; “No mar interior do latifúndio não pára a circulação das ondas”) (1). Circunscrito pelo desejo de ser salto ou nada ser em terras de Portugal, o bom escritor português dá adeus às praias do fim do mundo. D. Sebastião tem medo de avião. Baltasar, Blimunda e Bartolomeu, no século 18, levantados do chão, já o sabiam.

“Como é que um boieiro se faz homem, e Manuel Milho respondeu, Não sei. Sete-Sóis atirou um calhau para a fogueira e disse, Talvez voando.” ■

(1) Chega-nos agora às mãos o último romance de José Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984). Não deixam de ser altamente interessantes alguns dos primeiros apontamentos de leitura. Por exemplo: a) “Aqui o mar acaba e a terra principia” é a primeira frase do texto; b) a última: “Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera”; c) quase ao final da narrativa lemos: “Em Fátima dera-se o primeiro aviso da canícula. (...) do imenso mar interior não restam mais que algumas poças de água putrefacta que o sol aos poucos bebe”.

Quanto à função do gerúndio e do futuro, motor da nossa leitura do *Memorial* (“Convento havendo, haverá sucessão”), há uma mais que interessante consideração: “... porque este nome de Marcenda não o usam mulheres, são palavras doutro mundo, doutro lugar, femininos mas de raça gerúndia, como Blimunda, por exemplo, que é nome à espera de mulher que o use, para Marcenda, ao menos, já se encontrou, mas vive longe”.